

# LE PASTICHE MUSICAL COMME INTERPRETATION CRITIQUE ET ARTISTIQUE

Caroline Boe

► **To cite this version:**

Caroline Boe. LE PASTICHE MUSICAL COMME INTERPRETATION CRITIQUE ET ARTISTIQUE. 2018. hal-02004784v2

**HAL Id: hal-02004784**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02004784v2>**

Preprint submitted on 28 Jan 2020

**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.

## LE PASTICHE MUSICAL COMME INTERPRÉTATION CRITIQUE ET ARTISTIQUE.

Caroline BOË

Aix Marseille Université, CNRS, PRISM (Perception, Representations, Image, Sound, Music), Marseille, France

De mon point de vue de compositrice, l'interprétation musicale ne se limite pas à la transposition des signes notés sur la partition en une « forme sonore en mouvement »<sup>1</sup>. Si le musicien-interprète – à travers sa singularité émotionnelle et sa culture –, a cette vocation et y parvient souvent brillamment, le compositeur serait-il privé de la possibilité d'interpréter la partition d'autrui ? Dès lors, que signifie interpréter pour un compositeur ? Cette étude montre comment, à travers le pastiche, les compositeurs, depuis tous temps, interprètent les œuvres de leurs pairs avec une double visée, à la fois pédagogique et archéologique. Mais le pasticheur, tout comme l'interprète ne peut se soustraire à sa propre représentation du monde, à son imaginaire. La notion d'interprétation par le pastiche prend alors une forme critique, herméneutique et fictionnelle. Il s'agit ici de déplier la notion de pastiche musical, à travers le pastiche littéraire, afin de le concevoir comme un genre artistique : l'interprétation par le pastiche devient acte de création.

Mon intérêt pour le pastiche provient d'un travail de recherche-crédation, dans lequel recherche scientifique et création artistique étaient intimement liées. La recherche concernait une analyse herméneutique – orientée vers la psychanalyse – des *Récitations* de Georges Aperghis, recueil de partitions pour voix solo datant de 1979. Ce travail de recherche-crédation a entrepris de recourir au pastiche parallèlement à une analyse musicologique, afin de préciser certaines caractéristiques du langage du compositeur. La question posée était : « Pourquoi Aperghis me fait supposer qu'il énonce de façon dissimulée un discours sur la psychanalyse ? ». C'est par une analyse musicale et herméneutique des *Récitations*, associée à la composition imitative, que j'ai trouvé des éléments de réponse.

À travers mes projets utopiques de recherche-crédation, je tends vers un discours sur l'évolution des esthétiques – ici l'esthétique de l'imitation – et vers la réflexion transdisciplinaire. Dans cette inclination utopique, je me rapproche d'une pensée de Christine Esclapez :

S'il est bon de trouver un nouveau champ à nos utopies, il est bon aussi de partager ce nouveau champ sans exclure tous ceux qui nous ont permis de construire ces utopies ou du moins ce champ. Faire de la musicologie une

---

<sup>1</sup> Édouard Hanslick, *Du beau dans la musique* (1854), Paris, Bourgeois, 1993.

utopie de lecture ; l'orienter vers la démarche interprétative, c'est peut-être, tout simplement, se donner pour principale direction celle de parler des hommes et des œuvres c'est à dire de les actualiser, de les manifester et peut-être ainsi de les mettre à la portée du plus grand nombre...<sup>2</sup>

## LE PASTICHE COMME ŒUVRE D'ART

Il s'agit, à propos de l'interprétation par le pastiche, de développer l'idée de la copie comme processus de création, et de défendre le pastiche comme œuvre d'art, comme genre artistique. En effet, je souhaite revisiter la copie, dans une optique différente de la postmodernité qui procède par citations.

Plus précisément, il est question d'une volonté de déchiffrer et de transmettre un langage qui risque de s'oublier. Par exemple, il me semble que le langage d'Aperghis, novateur dans les années 80, a peu de probabilité de survivre si l'on ne le pratique pas ; il est voué en ce sens à devenir une langue morte. Michael Polanyi souligne qu'« un art qui est tombé en désuétude pendant plus d'une génération est définitivement perdu »<sup>3</sup>. Il m'apparaît donc être de la responsabilité des compositeurs actuels – à une époque où tout s'efface très vite – de pratiquer le langage de leurs aînés. Pratiquer un langage musical, pour un compositeur, implique nécessairement de l'imiter stylistiquement. La copie devient alors un processus de création. Cette copie a le double avantage de permettre de mieux comprendre un langage – avec une visée pédagogique – et de participer en quelque sorte à la conservation d'un style.

D'un point de vue terminologique, c'est le terme de pastiche qui semble le mieux adapté à cette intention. En effet, le pastiche a pour objet l'imitation stylistique. Or ceci pose quelques questions, comme le souligne l'article « Pastiche », genre littéraire de l'Encyclopædia Universalis :

La pratique du pastiche, genre imitatif relevant de l'activité artistique « au second degré » (G. Genette), remonte aussi loin que la création d'œuvres originales, bien que le mot lui-même n'apparaisse dans le vocabulaire de la peinture qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. [...] Au sérieux de la visée pédagogique s'ajoute celui de l'intention critique d'un Proust, [...] le pastiche cherche à reproduire la totalité des éléments qui donnent son identité à l'œuvre. D'où la tentation de l'assimiler soit au faux, soit au plagiat. Michel Schneider écrit dans *Voleurs de*

---

<sup>2</sup> Christine Esclapez, « L'interprétation musicologique », *Imaginaire et Utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marc Gimenez, Paris, Klincksieck, 2003, p.78-79.

<sup>3</sup> Michael Polanyi, *Personal Knowledge : Toward a Post-Critical Philosophy*, trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jacquet, University of Chicago Press, Chicago, 1966, p. 53.

mots (1985) que la recherche d'identité de Proust consiste à « traiter le mal par le mal, le plagiat par le pastiche, l'influence par le mimétisme délibéré ». Sans la passation d'un « contrat de pastiche » (Genette) entre l'auteur et le public, le pastiche se hisse à la hauteur douteuse des mystifications [...].<sup>4</sup>

Il est donc nécessaire d'évacuer la possibilité de supercherie du plagiat, en affirmant le pastiche comme genre artistique. Le compositeur-pasticheur doit ainsi avertir l'auditeur qu'il a composé un pastiche, et expliquer pourquoi. Comment, dès lors envisager le pastiche ? Voici différents points de vue qui m'intéressent :

Le pastiche musical est en quelque sorte une tradition chez les compositeurs. Ceci nous surprend aujourd'hui, à notre époque de la propriété intellectuelle, dans laquelle le droit d'auteur gouverne souvent l'intention artistique. Ainsi est-il courant que le pasticheur se cache, comme un imposteur. Pour la SACEM, la citation courte (moins de huit mesures) ne constitue pas un plagiat, juridiquement. Ceci explique peut-être en partie la pratique du collage de la citation postmoderne. Le droit d'auteur, régi par une posture moderniste – qui a instauré le fait que la création doit être inouïe – prend juridiquement corps avec la loi du 19 juillet 1973. Le pastiche implique aujourd'hui, de la part de son auteur, d'adhérer à une hétéronomie artistique claire, car il est fondamentalement lié à sa généalogie.

Avant cette date, le comportement des compositeurs était bien différent. Robert Siohan, à propos d'un article de 1960 sur le pastiche musical nous livre son analyse :

Nous ne sommes pas peu surpris de voir un esprit aussi sérieux, une conscience aussi droite que l'était un Jean-Sébastien Bach, transcrire sans vergogne les œuvres de ses contemporains, Vivaldi en particulier, et probablement Telemann, Torelli, Marcello Gregori, sans avoir le moindre souci de préciser ses sources. La conséquence de cette négligence est que les plus avertis parmi les exégètes de Jean-Sébastien Bach en sont encore, au sujet de certaines œuvres de la grande édition — les concertos de clavecin entre autres — à se demander si elles peuvent être légitimement attribuées au Cantor d'Eisenach. Remarquons bien, d'ailleurs, que, si emprunts il eut, Bach n'y vit rien que de très naturel, étant donné qu'il s'agissait d'une pratique absolument courante à son époque, qui même était tenue comme un hommage.<sup>5</sup>

Bach, dans ses concertos pour clavecin s'inspire de Vivaldi de façon toute naturelle, selon Siohan. Et ceci nous semble absolument légitime, au regard de l'œuvre *Européenne* de Bach. Comment aurait-il pu écrire à

---

<sup>4</sup> Daniel Sangsue, « PARODIE, littérature », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>, [consulté le 2 mars 2016].

<sup>5</sup> Robert Siohan, « Les formes musicales de la parodie et du pastiche ». In : *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1960, n°12, p. 80.

l'italienne, à l'anglaise ou à la française sans pratiquer le pastiche ? J'ai d'ailleurs été décontenancée, lors d'une écoute en aveugle du *Concerto pour deux Violons* BWV 1043 de Bach, que j'étais tentée d'attribuer à Vivaldi, avec le vague pressentiment que ce n'était pas vraiment du Vivaldi, mais cependant sans faire le lien avec Bach. Or par la suite, sachant que Bach en était le compositeur, il fut impossible de douter. Le pastiche m'apparaît dès lors comme une véritable fusion entre pasticheur et pastiché.

Cette pratique du pastiche-hommage est entretenue aussi par Mozart, qui s'est nourri de la musique de Haydn pour faire évoluer son style. Selon Nicolas Lafitte, producteur à France Musique, « il [Mozart] le fait parce qu'il sent qu'il a besoin de se pencher sur cet exercice pour maîtriser davantage encore son art et s'interroger sur lui-même. »<sup>6</sup>. L'écoute du *Finale* Opus 3 du Quatuor Opus 33 n° 5 de Haydn puis celle du *Finale* du Quatuor à cordes n° 15 en ré min. K 421 de Mozart est probante, il s'agit presque d'une copie conforme. Ici, l'exercice du pastiche est bel et bien une façon de pratiquer le langage d'autrui, pour lui rendre hommage, pour le comprendre, tout en le mettant en perspective avec son propre langage. Le cas n'est pas isolé, souligne Marc Vignal, musicologue spécialiste de Haydn et Mozart :

L'influence des quatuors opus 9, 17 et 20 [de Haydn] est nette – trop nette – dans les *Quatuors milanais* (K. 155-160) et dans les *Quatuors viennois* (K. 168-173) composés par Mozart en 1772-1773. En 1782, sous le coup de l'opus 33, Mozart se remit lui aussi au quatuor, et écrivit le premier (K. 387 en *sol*) des six qu'en 1785 il devait dédier à Haydn.<sup>7</sup>

Ceci n'enlève en rien le pouvoir créateur de Mozart, et bien au contraire, il s'en nourrit, sans équivoque de plagiat malhonnête, comme le suppose Vignal : « Pour le reste, quand au cours de ses années viennoises il [Mozart] rendit dans sa musique hommage à Haydn, ce fut apparemment sans craindre de perdre son âme »<sup>8</sup>. Il semblerait, selon Vignal, que Mozart ait respecté le *contrat de pastiche* évoqué par Genette.

Les pastiches de Bach et de Mozart, pour ne citer que les plus célèbres, relèvent de la copie, et d'un procédé qui a toujours été là dans n'importe quel acte de création, mais qui a pu être minimisé par les discours esthétiques issus de la modernité qui a rejeté radicalement la copie. Le pastiche musical, donc, est une tradition. Ceci permet de comprendre un langage par la pratique, de le définir, de s'en nourrir et de lui permettre de ne pas tomber dans l'oubli. Mais cette tradition n'est pas rigide, il ne s'agit pas de ne rien changer pour conserver la tradition, ce qui la confinerait dans des frontières où aucune évolution ne serait possible, ce qui lui interdirait de se développer, mais bien

---

<sup>6</sup> Nicolas Lafitte, *Histoire des quatuors à cordes de Mozart*, émission sur France Musique du 19 mars 2016, 7 :00 - 7 :30.

<sup>7</sup> Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Fayard, Paris, 2001, p. 269.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.270.

au contraire, il s'agit, pour le compositeur-interprète-pasticheur de se l'approprier pour lui donner vie et de le donner à entendre. Se l'approprier, voilà peut-être le mot clé de l'interprétation par le pastiche. Pourtant, l'appropriation dans ce cas ne doit pas être considérée comme le vol d'une propriété intellectuelle, mais bien au contraire comme un partage critique, qui permettrait à chacun de faire évoluer un langage historique, en fonction de son idiolecte.

À ce propos, les remarques de Gérard Genette sur le pastiche littéraire sont intéressantes. Gérard Genette précise la distinction entre pastiche et parodie et insiste sur l'importance de l'idiolecte<sup>9</sup> :

Il est impossible, parce que trop facile et donc insignifiant, d'imiter directement un texte. On ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut lui-même dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre. Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une œuvre singulière, un auteur particulier, une école, une époque, un genre, sont des opérations structurellement identiques – et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais, ne peuvent jamais être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. [...] On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) — tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'imiter, c'est généraliser.<sup>10</sup>

L'idiolecte, cet ensemble de variantes propres à un individu, qui fait référence à *lalangue* du *parlêtre* définie par Lacan, sont ces spécificités qui font qu'un artiste, même pasticheur dévoilera à son insu sa particularité. Pour Lacan, *lalangue* est la structure du langage dans l'inconscient. « Le langage est la condition de l'inconscient ; l'inconscient est structuré comme un langage »<sup>11</sup>. Par sa spécificité d'énonciation, le *parlêtre* dévoile son code de fonctionnement. Donc le pasticheur, par son *parlêtre* se manifeste malgré lui. Son interprétation, inéluctablement singulière, généralise sa lecture de façon instinctive. L'acte de création par le pastiche transforme, déplace, reprend et à la fois amène ailleurs. L'imitation permet de mettre en pratique les découvertes faites au cours de l'analyse du corpus considéré alors comme un genre, et la pratique permet de déceler certains détails que l'analyse n'avait pas relevés.

---

<sup>9</sup> Selon le dictionnaire Larousse, un idiolecte est un « Ensemble des variantes d'une langue propres à un individu donné. »

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 110-111.

<sup>11</sup> Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 819.

Concernant la mise en pratique, la dimension de l'intuition soulevée par Xavier Garnerin dans la revue *Vert Pastiche*, dédiée à la publication de pastiches littéraires prolonge la pensée de Gérard Genette. Dans le numéro de 2009 de *Vert Pastiche*, Xavier Garnerin constate qu'un pastiche est un mélange d'analyse et d'intuition. Le pasticheur fait travailler son texte « à la fois sur le même et sur la distance au même ». Le pastiche doit s'annoncer comme tel :

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. [...] Et d'ailleurs, très souvent, la « condensation stylistique » se charge de cet aspect de la question.<sup>12</sup>

Le pastiche vu ainsi, est intéressant à développer de façon transdisciplinaire, car la condensation est au cœur des réflexions en psychanalyse et en l'art.

En psychanalyse, la condensation est évoquée par Freud à propos des rêves, dans un premier temps dans *L'interprétation du rêve*<sup>13</sup>, puis il extrapole ce concept avec le mot d'esprit dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*<sup>14</sup>. La condensation est à l'œuvre dans le symptôme, « c'est une contraction qui donne à la représentation figurée un surcroît de densité et d'épaisseur, et qui la dote d'une polysémie quasi infinie »<sup>15</sup>. La conception de Lacan sur l'inconscient, structuré par des chaînes de signifiants, donc phonématique, lui fait réinterpréter la condensation en termes de métaphore. La métaphore (*méta* = changement, *phore* = offrir) offre un changement de signifiants pour un même sens, « la condensation de mots sur un même sens c'est la métaphore »<sup>16</sup>. Le rapport de ce mécanisme de condensation à l'art, est précisément ce qui permet à Nicolas Bourriaud de définir l'art : « l'art est ce sur quoi, ce autour de quoi la subjectivité peut se recomposer, comme plusieurs spots lumineux s'assemblent en un faisceau, pour éclairer un point unique »<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Xavier Garnerin, « Le pastiche, entre intuition et analyse », *Modèles linguistiques*, Revue Vert Pastiche, 60 | 2009, p. 81.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve* (1899-1900), Paris, PUF, 2012.

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, Folio, 1992.

<sup>15</sup> Jean-Claude Arfouilloux, « La psychanalyse aux prises avec les mots », <http://semen.revues.org/2426>, [consulté le 3 mars 2016].

<sup>16</sup> Guy Massat, « Le langage inconscient et le signifiant », troisième séance du séminaire *Psychanalyse et Mythologie* au Cercle psychanalytique de Paris, le 30 novembre 2006. <http://psychanalyse-paris.com/875-Le-langage-inconscient-et-le.html>, [consulté le 10 mai 2017].

<sup>17</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

Dans cette optique, l'interprétation par le pastiche créateur relèverait à la fois des processus de condensation et de métaphore. Cette constatation s'apparente aux réflexions du musicologue Francesco Spampinato, pour qui la métaphore est un « outil de connaissance additif »<sup>18</sup>, et non une simple substitution de termes qui ne vise qu'un embellissement plus ou moins gratuit ou qui ne fait que redire autrement des rapports préexistants entre les choses. Par conséquent, la condensation crée de nouveaux rapports entre les choses désignées, « en mettant en relation deux systèmes distincts et ainsi ouvrir à une connaissance inédite qui articule découverte et création »<sup>19</sup>. L'opération de condensation-métaphorisation du pasticheur est donc inévitable, car en généralisant les caractéristiques du style, le pasticheur opère une sorte de traduction abrégée basée sur son propre système de perception et de compréhension. Le pasticheur condense donc de façon métaphorique sa propre vision dans la vision de celui qu'il pastiche.

Pour mieux comprendre, un détour par la conception chinoise de la copie peut nous être utile. Xavier Garnerin donne brièvement quelques repères sur l'art millénaire de la copie en Chine<sup>20</sup>. On distingue deux types de copie, la copie *Mo* et la copie *Lin*. La copie *Mo* concerne les artisans. Elle a une double fonction : l'apprentissage de la dextérité et la perpétuation de l'original. La copie *Lin* cherche à restituer les caractères invisibles d'une œuvre, l'esprit de l'artiste. Or s'intéresser aux caractères invisibles de l'œuvre ou à l'esprit de l'artiste implique nécessairement une herméneutique. Et ceci est très intéressant, le compositeur-pasticheur devient un compositeur-interprète, dans un nouveau statut, conjuguant création et interprétation. L'interprétation personnelle du pasticheur a pour effet de produire une œuvre qui s'écarte de l'original. Le pastiche est donc pour Xavier Garnerin « une copie *lin-mo*, c'est-à-dire une manipulation savante des éléments du même afin de retrouver l'invisible ». Quel serait donc cet invisible énoncé par Garnerin ? Ne serait-ce pas justement la *vision de l'artiste* qui intéresse Proust dans ses pastiches, pour qui l'imitation stylistique n'est pas une question « de technique mais de vision »<sup>21</sup> ?

Selon Luc Fraisse, chercheur en littérature, qui s'est intéressé à la relation entre pastiche et philosophie chez Proust<sup>22</sup>, le pasticheur se place du point de vue du créateur, et ceci lui permet d'apercevoir *l'archétype de son*

---

<sup>18</sup> Francesco Spampinato, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 29.

<sup>19</sup> Francesco Spampinato, *op. cit.*, p. 39.

<sup>20</sup> Xavier Garnerin, *op. cit.*, p. 85.

<sup>21</sup> Définition donnée par le narrateur dans « Le Temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. IV, p. 474.

<sup>22</sup> Luc Fraisse, « Proust : philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2012/1 (Vol. 112), Presses Universitaires de France, p. 63-75.



*monde*<sup>23</sup>. C'est à dire que le pasticheur, en se plaçant à la source créative de l'écrivain qu'il pastiche, voit les orientations et les structures originales qui font la vision de cet artiste. La vision de l'écrivain contamine la vision du pasticheur, et ainsi le pasticheur approche le style original par la mise en œuvre. La mise en œuvre est considérée comme une mise en forme qui résulte de la matière première – au sens aristotélicien, la matière étant la chose en tant qu'elle était possible, et la forme étant la chose devenue réelle. Pasticher un écrivain est une manière de recréer son univers et son style, « voir l'univers avec les yeux d'un autre »<sup>24</sup>. Le pastiche est alors la reconstruction du monde d'un autre.

Après avoir démonté l'œuvre originale pour en saisir la matière, le pasticheur s'inspire de la forme, et démontre, avec une visée pédagogique, « les perceptions dont on ne s'aperçoit pas »<sup>25</sup>, en reprenant le concept de monadologie défini par Leibnitz : chaque monade est un miroir décalé de l'univers. Ainsi, le pastiche créateur constitue, selon Proust, « de la critique en action », car c'est l'action qui « donne à la monade des perceptions distinctes »<sup>26</sup>. Dès lors, Proust distingue le pur pastiche non créateur, du pastiche créateur.

Le pur pastiche (ou la *pâle imitation*) procède par analyse des éléments sans rien ajouter au concept du sujet. Le pastiche créateur est bien différent, car il est fondé sur un jugement synthétique qui fait intervenir le créateur. Le pasticheur à ce moment ajoute au concept d'origine *quelque chose* qui n'était pas prévu, qui n'a pas été conçu, donc qu'aucune analyse n'aurait pu mettre en évidence, puisque ce *quelque chose* provient du pasticheur. C'est pour Fraisse une adaptation de la question esthétique de Kant, concernant l'*a priori* et l'*a posteriori* : « seule la connaissance synthétique *a priori* est susceptible de s'étendre, sans répéter le monde existant »<sup>27</sup>. Le monde existant est bien entendu le monde de l'artiste pastiché. Il faut donc que le pasticheur se soumette aux conditions qui ont rendu l'expérience du pastiché possible – l'entendement, en tant qu'auteur de l'expérience pour Kant –, ce que Proust appelle *régler son métronome intérieur*.

Pasticher véritablement un écrivain, c'est, dans le vocabulaire de Kant, en retrouver les schèmes, entendus comme représentations formelles et pures<sup>28</sup>, ici à la source de la vision et du style (c'est donc tout un) de l'écrivain ; et dès

---

<sup>23</sup> Malebranche utilise ce terme d'archétype du monde créé, dans le « 2<sup>e</sup> entretien métaphysique » transcrit dans *Œuvres de Malebranche*, publiées par Jules Simon, 1<sup>re</sup> série, Paris, Charpentier, 1846, p. 58.

<sup>24</sup> Marcel Proust, *op. cit.*, t. III, p. 762.

<sup>25</sup> Leibniz, *La Monadologie*, Paris, Charles Delagrave, 1881, p. 147.

<sup>26</sup> Fraisse, *op. cit.*, p. 73.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>28</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Jules Barni, Paris, Germer Baillière, 1869, t. I, p. 201-203.

lors, retrouver les schèmes des choses rend capable d'en inventer de nouvelles selon la même ligne — par quoi on pourrait, du moins dans le principe, écrire dix volumes de Renan ou de Balzac.<sup>29</sup>

Cette approche du pastiche créateur, après que le pasticheur ait *réglé son métronome intérieur*, en fait une question esthétique, approche éloignée de la *pâle imitation* analytique. Une orientation conceptuelle est sous-jacente dans les pastiches de Proust, conditionnée par une philosophie de l'entendement. Le pastiche n'est plus un simple processus de création, il prend la dimension d'un genre conceptuel.

Ainsi, le pastiche créateur, genre artistique conceptuel, à la fois herméneutique et critique, est un acte d'interprétation par la création. La création, relève donc d'une démarche interprétative, orientée par la vision du monde du compositeur-pasticheur. C'est un genre artistique fondé sur un perpétuel aller-retour entre création et interprétation herméneutique. De ce fait, recourir au pastiche parallèlement à une recherche scientifique permet de préciser certaines *monades* du langage du compositeur pastiché.

C'est un genre qui condense idiolectes et entendements du pasticheur et du pastiché. C'est finalement un genre qui abolit les frontières entre recherche et création, ainsi que celles qui délimiteraient interprétation et création. Pasticher c'est interpréter, interpréter c'est créer. En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les compositeurs et les compositrices qui ont adhéré à l'idée de l'invention pure, après les concepts de la modernité qui pensait tout inventer, et de la post-modernité qui pensait tout s'appropriier par bribes, pourraient revenir à quelque chose de plus naturel, l'imitation simple et traditionnelle. L'acte de création embrasse ainsi une mémoire. Libérés de toute visée de copyright, les compositeurs, les compositrices peuvent s'adonner librement à la transmission d'un savoir revisité par un nouveau contexte anthropologique. L'interprétation par la composition musicale d'un pastiche prend alors tout son sens, c'est une création qui affirme haut et fort sa généalogie.

---

<sup>29</sup> Fraisse, *op. cit.*, p. 75.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARFOUILLOUX, Jean-Claude, « La psychanalyse aux prises avec les mots », <http://semen.revues.org/2426>, [consulté le 3 mars 2016].
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
- ESCLAPEZ, Christine, « L'interprétation musicologique », *Imaginaire et Utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marc Gimenez, Paris, Klincksieck, 2003.
- FRAISSE, Luc, « Proust : philosophie du pastiche et pastiche de la philosophie », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2012/1 (Vol. 112), Presses Universitaires de France.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve* (1899-1900), Paris, PUF, 2012.  
—, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, Folio, 1992.
- GARNERIN, Xavier, « Le pastiche, entre intuition et analyse », *Modèles linguistiques*, Revue Vert Pastiche, 60 | 2009.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique* (1854), Paris, Bourgois, 1993.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Jules Barni, Paris, Germer Baillière, 1869, t. I.
- LACAN, Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LAFITTE, Nicolas, *Histoire des quatuors à cordes de Mozart*, émission sur France Musique du 19 mars 2016, 7 :00 - 7 :30.
- LEIBNIZ, *La Monadologie*, Paris, Charles Delagrave, 1881.
- MALEBRANCHE, « 2<sup>e</sup> entretien métaphysique », *Œuvres de Malebranche*, publiées par Jules Simon, 1<sup>re</sup> série, Paris, Charpentier, 1846.
- MASSAT, Guy, « Le langage inconscient et le signifiant », troisième séance du séminaire *Psychanalyse et Mythologie* au Cercle psychanalytique de Paris, le 30 novembre 2006. <http://psychanalyse-paris.com/875-Le-langage-inconscient-et-le.html>, [consulté le 10 mai 2017].
- POLANYI, Michael, *Personal Knowledge : Toward a Post-Critical Philosophy*, trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jacquet, Chicago, University of Chicago Press, 1966.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. IV.

SANGSUE, Daniel, « PARODIE, littérature », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/parodie-litterature/>, [consulté le 2 mars 2016].

SIOHAN, Robert, « Les formes musicales de la parodie et du pastiche ». In : *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1960, n°12.

SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 2001.