

Écrire (d')après. Sur la littérature « au second degré » et ses critiques.

De l'allusion à la citation, de l'emprunt criard au plagiat déguisé, les jeux d'influences et d'aller-retour avec tel ou tel modèle, grand ou mineur, ont toujours participé de l'élaboration du texte littéraire. Si l'intertextualité est sans aucun doute née en même temps que l'écriture (ou quelques minutes après) et que, comme ont pu le montrer notamment Jacques-Philippe Saint-Gérard¹ et Daniel Sangsue², les facettes multiples qu'elle déploie ont toujours suscité l'attention des hommes de lettres, la critique universitaire a quelque peu tardé à en interroger les mécanismes et les raisons d'être. Effet de contamination, assurément, d'un sens commun moderne érigeant le pseudo-degré de nouveauté de l'œuvre en gage majeur de sa qualité. On ne s'étonnera pas du fait qu'il n'y ait longtemps pas eu de place dans les salles de cours et les revues scientifiques pour cette production « au second degré » — pour le dire avec Genette — directement fondée sur un héritage qu'elle réaménage, imite, recopie ou détourne, et positionnée de la sorte, comme le note Paul Aron, « à l'encontre de l'esthétique de l'originalité qui prévaut depuis l'avènement du romantisme »³. La condamnation symbolique qui la maintenait au rang de ce que Jacques Dubois appelle « littérature proscrite »⁴ n'est aujourd'hui pas totalement estompée, mais, du formalisme russe aux *cultural studies* en passant par le structuralisme, plusieurs courants de la recherche du XX^e siècle, en l'interrogeant à l'aune de leurs théories respectives, ont contribué à en faire un objet d'étude légitime et, surtout, toujours vivace.

LES (NOMBREUX) MOTS POUR LE DIRE.

L'un des problèmes posés par cette littérature au second degré tient de l'embrouillamini terminologique que manque rarement de générer le métadiscours qui la concerne. *Parodie* et *pastiche*, pour ne citer que les deux termes les plus souvent mobilisés, se trouvent de la sorte fréquemment en coprésence dans les lectures critiques, et il n'est pas rare qu'ils se confondent. Ainsi, dans la préface à l'édition française de *The British Museum is falling down*, sorte de guide destiné à permettre au lecteur peu familier de l'histoire de la Littérature Anglaise de se retrouver dans les jeux intertextuels qui rythment les pérégrinations de l'antihéros Adam Appleby, David Lodge, narrant la genèse de son roman, semble dans un premier temps distinguer plusieurs formes de ces jeux :

Jeune étudiant-chercheur catholique, marié, pauvre, tenaillé par l'inquiétude que sa femme puisse être enceinte pour la quatrième fois, il serait propulsé dans une série d'aventures picaresques tournant autour du British Museum, chaque épisode se faisant l'écho – *au moyen de la parodie, du pastiche et de l'allusion* – de l'œuvre d'un romancier moderne bien connu (ou pas si connu que cela).⁵

¹ SAINT-GERAND Jacques-Philippe, « Parodie et Pastiche dans quelques dictionnaires français (1680-1890) ou destins dictionnaires de la lexicographie ? » dans DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine et PLACE-VERGHNES Floriane (eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, « Modern French Identities », 2006, pp. 38-51. Désormais : *Poétiques*, suivi du numéro de page.

² SANGSUE Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », dans ARON Paul (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Montréal, Nota Bene, « Sciences humaines », pp. 79-102. Désormais : *Notions*, suivi du numéro de page.

³ ARON Paul, *Histoire du Pastiche*, Paris, P.U.F., « Les Littéraires », 2008.

⁴ DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature* (1978), Bruxelles, Labor, « Espace nord », 2005, pp. 193-196.

⁵ LODGE David, *La Chute du British Museum*, trad. Laurent Dufour, Paris, Rivages, 1991, p. 11. Je souligne.

Si « parodie », « pastiche » et « allusion » sont ici évoqués comme autant d'éléments complémentaires mais bien distincts qui permettent l'élaboration d'un mécanisme intertextuel complexe et varié, Lodge emploie par la suite le mot *parodie* comme hypéronyme de chacun de ces échos à des œuvres antérieures. On trouve par exemple :

Quand le roman était en impression [...], je discutai avec mon directeur de publication, Timothy O'Keefe, de l'opportunité d'attirer l'attention sur les parodies, dans le texte de quatrième de couverture⁶.

Ou encore :

Rares parmi les premiers critiques du roman furent ceux qui reconnurent les parodies dans leur totalité, et un nombre étonnant d'entre eux n'y fit aucune allusion.⁷

La distinction entre trois valeurs graduelles de l'item *parodie* qu'opère Daniel Sangsue met bien au jour les raisons de ce type de basculement d'une acception à l'autre du terme⁸. Le théoricien expose en effet comment, concernant la notion, trois conceptions se superposent et, souvent, se contaminent. Le premier sens, note Sangsue, tient d'un registre « populaire » et revêt alors une dimension péjorative, évoquant l'idée de « fausse imitation, de simulacre, d'imitation grossière ou trompeuse »⁹ : de la sorte, il n'est pas rare d'entendre parler de « parodie de football » ou de « parodie de procès ». La deuxième conception est dite « extensive », et la parodie est alors considérée comme une « pratique culturelle très large, recouvrant toutes sortes de formes d'imitation et de caricature des œuvres littéraires et artistiques »¹⁰ ; c'est là le sens englobant, hypéronymique, qu'utilise Lodge dans les deux derniers exemples cités plus haut. Enfin, la troisième et dernière acception que relève Sangsue est « restrictive » et comprend la parodie comme « une intervention ponctuelle sur un discours, la transformation d'un texte ou d'un fragment de texte à des fins que l'on s'accorde en général à considérer comme comiques »¹¹. Cette dernière conception est en fait directement héritée des travaux de Gérard Genette, qui définit la parodie comme la « transformation ludique d'un hypotexte »¹². Il n'est peut-être pas utile d'opérer ici un nouveau retour sur *Palimpsestes* et d'y ajouter de nouvelles critiques. Retenons simplement que, si le travail de Genette offrait une pluralité de modèles applicables à une part importante de ces textes « au second degré » qu'il prenait pour objet, il n'en restait pas moins que la typologie qu'il proposait — avant de la récuser lui-même —, génère non seulement un coût paradigmatique assez élevé, mais comporte en outre nombre de cases trop étroites et ne permettant pas d'épuiser tous les cas d'intertextualité envisageables. Il existe, en vérité, une telle variété de phénomènes intertextuels qu'une taxonomie s'avérant trop simpliste malgré des dehors stricts ne peut inéluctablement que la trahir. Comme le signale Daniel Bilous, *Palimpsestes* s'est malgré tout imposé comme le texte incontournable en matière de transtextualité et les chercheurs spécialisés dans le domaine se sont, depuis la parution de

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Idem.*

⁸ Basculement, qui, du reste, est assez fréquent dans le métadiscours pris en charge par des auteurs qui, comme David Lodge, sont avant tout issus du champ de la recherche universitaire : on retrouve des exemples de la même veine dans les préfaces et notices d'Umberto Eco à ses *Pastiches et postiches* ou *Comment voyager avec un saumon*, par exemple.

⁹ SANGSUE Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », *art.cit.*, p. 80.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.*, pp. 40 et suiv.

l'ouvrage, souvent fondés sur les écrits genettiens pour développer leurs travaux, fût-ce en réaménageant les définitions des concepts proposés par le narratologue ou en élaguant la typologie qu'il mettait en place.

C'est le cas, notamment, de Daniel Sangsue, qui fait sienne la définition « restrictive » de *parodie* livrée par Genette en l'élargissant aux domaines comique et satirique¹³. C'est également, à peu de choses près, la définition qu'en donne Paul Aron dans *Le dictionnaire du littéraire* : « La parodie est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques »¹⁴. Dans le même volume, Aron prend également en charge la définition de *pastiche* :

Le pastiche désigne l'imitation d'un style pour l'appliquer à un autre objet (Genette). On en cerne l'usage selon trois paramètres : il s'agit d'une reprise exclusivement d'ordre stylistique (on ne pastiche pas une œuvre, mais un style d'auteur ou d'époque), qui n'est pas nécessairement comique (ce qui le distingue de la parodie) et qui suppose une distance génératrice d'ironie (il peut être un hommage dans certains cas). Cette littérature « au second degré » (Mortier) est une activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité.¹⁵

En somme, la grande opposition à faire jouer entre les deux concepts se situerait, par rapport aux définitions de Genette, davantage sur le plan de la finalité du texte que sur le rapport (transformation vs imitation) à l'hypertexte. Dès lors, si l'intention est de faire rire ou de se moquer, on parlera de *parodie* ; s'il s'agit d'un hommage, on parlera de *pastiche*. On voit bien — et le critique le souligne lui-même, on aura l'occasion d'y revenir — à quel point la distinction opérée en ces termes peut être contingente. Il existe de nombreux textes impliquant une relation intertextuelle dont l'objectif, quand il n'est pas explicitement déclaré, est aisément perceptible : la plupart du temps, il s'agit d'hommage ou de raillerie. Néanmoins, dans bien des cas, les enjeux desquels procède l'hypertexte sont résolument obscurs. Qu'on songe aux *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. Le texte *Bottom*, par exemple, fait très clairement écho au personnage du même nom mis en scène par Shakespeare dans *A midsummer night's dream*. Mais il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une parodie, d'un pastiche, ou d'une de ces catégories esquissées par Genette dans *Palimpsestes* : ici, ce n'est pas la pièce de Shakespeare qui fait l'objet d'une reprise, mais le seul nom d'un de ses personnages, que Rimbaud emploie comme antonomase pour évoquer les déboires du *je* de son poème. Hommage ou satire, il est finalement impossible de trancher : la seule certitude est qu'il y a là un jeu intertextuel, mais l'*objectif* de ce jeu demeure inaccessible au lecteur.

C'est en fait là l'un des principaux problèmes posés par les définitions de « parodie » et « pastiche » reposant sur les travaux de Genette. Fondées en grande partie sur l'embarrassant critère d'*intentionnalité de l'auteur*, elles restent ancrées dans une tradition critique héritière

¹³ Domaines que récuse Linda Hutcheon dans sa *Theory of parody* (New-York – London, Methuen, 1985), qui cherche à proposer une définition de la parodie expurgée d'une composante comique ou dérisoire. Selon elle, la parodie est « un processus intégré, structural et modélisant qui reprend, répète, invente et transcontextualise des œuvres d'art existantes » (« Parody is an integrated, structural, modelling process wich refunctions, repeats, invents and transcontextualizes existing works of art »). Cette définition se rapproche finalement du phénomène intertextuel général, qu'Hutcheon distingue de la parodie en dotant cette dernière d'une inéluctable dimension ironique.

¹⁴ ARON Paul, « Parodie », dans ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », p. 439.

¹⁵ ARON Paul, « Pastiche », dans ARON Paul et alii, *Le dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p. 442.

d'une conception de la littérature que n'aurait pas reniée un Raymond Picard¹⁶. De l'adoption quasi-systématique de ce point de vue procède une seconde réserve : en tentant de se placer du côté de l'écrivain, la critique passe fréquemment sous silence l'autre pôle de la communication littéraire — le « lecteur supposé » de Viala et Molinié¹⁷, qui, en l'occurrence, est souvent le pastiché ou le parodié — et manque un des enjeux de toute production intertextuelle potentiellement interactive. En effet, en définissant « parodie » et « pastiche » d'après les hypothétiques objectifs visés par l'auteur, on se prive de considérer la *réception* de ces œuvres, qui pourrait également prétendre à jouer un rôle essentiel dans la définition du rapport intertextuel : pour le dire vite et en forçant le trait, il est fort probable que tel auteur se fâche à la lecture d'un texte censé imiter son style pour lui rendre hommage (ce qui rendrait de la sorte *parodie* une production initialement destinée à être un *pastiche*), comme il n'est pas complètement inenvisageable que tel autre se réjouisse d'un détournement satirique d'une de ses pièces, qu'il considèrera comme une forme de consécration (transformant de la sorte une *parodie* en *pastiche* — on est ici en plein dans la logique de l'Oscar Wilde proclamant « there's only one thing worst than being talking about, and it's not being talking about »). Sans aller jusqu'à nier l'existence du texte et à en confier la responsabilité au seul lecteur, comme le proposait Stanley Fish¹⁸, on comprend, avec ces deux exemples extrêmes, que la prise en compte du lecteur-coauteur — tel que défini par Umberto Eco¹⁹ — implique de potentielles reconfigurations dans l'approche de ces phénomènes intertextuels et invite à repenser les définitions de ces derniers.

À PROPOS DE QUELQUES PISTES RÉCENTES.

Perméabilité des cadres proposés malgré leur étroitesse, invalidité du critère d'intention et focalisation excessive sur le seul point de vue de l'auteur : la critique des tentatives de définition peut paraître aussi acerbe que facile. Pourtant, cette critique — et c'est probablement l'une des raisons de l'actuelle vivacité des recherches sur la parodie et l'intertextualité en général — est l'une des principales forces dynamiques de ce champ d'études. On s'est arrêté un instant sur les définitions de *pastiche* et de *parodie* proposées par Paul Aron, mais le chercheur est revenu lui-même, en divers lieux, sur les problèmes que ne laissaient pas de susciter ces tentatives de cerner l'objet hypertextuel. Ainsi, en présentant un projet entrepris avec Jacques Espagnon — et mené à bien depuis lors — visant à établir une bibliographie de parodies et pastiches des XIX^e et XX^e siècles, Aron, avant de lancer un plaidoyer pour la prise en compte de la grande presse comme lieu d'une intertextualité féconde, propose une intéressante mise au point méthodologique et épistémologique :

La première [réflexion] porte sur la question souvent posée et jamais résolue de la frontière des genres. Quand a-t-on affaire à un pastiche, quand à une parodie ? Peut-on définir de manière objective le statut des textes que nous rencontrons ? L'expérience montre combien il est difficile de le préciser. Le paratexte caractérise rarement les régimes ou les registres souhaités par l'auteur et, dans un grand nombre de cas, il est presque impossible de mesurer la manière dont les textes ont été appréciés par leurs lecteurs. Ne pouvant nous fonder sur des indices d'intentionnalité, nous avons résolu d'affronter la question du corpus sur un mode très pragmatique. Nous retenons tous

¹⁶ Pour se rafraîchir la mémoire, on pourra consulter le cours d'Antoine Compagnon sur le sujet, disponible en ligne (<http://www.fabula.org/compagnon/auteur11.php>).

¹⁷ MOLINIÉ Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1993.

¹⁸ FISH Stanley, *Is there a text in this class ? The authority of interpretive communities*, Harvard, Harvard University Press, 1982.

¹⁹ ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.

les textes qui imitent clairement le style d'un écrivain particulier ou, éventuellement, d'une école identifiable. Cette imitation peut être fidèle, approximative ou même souvent allusive, comme c'est le cas dans les résumés parodiques

Jacques Espagnon a proposé de désigner la matière qui nous intéresse en recourant à un néologisme, le mot-valise : « parostiche ». Au stade actuel de nos recherches, j'entends par là toute transformation de style associé à un nom d'écrivain ou de mouvement littéraire reconnu. Cette définition laisse donc de côté la part non textuelle des parodies [...] ou les parodies qui ne tentent absolument pas d'imiter le style. Toutes les parodies ne sont donc pas des parostiches ; en revanche, toutes les formes de pastiches en sont, même ceux qui relèvent par ailleurs des catégories de la mystification, de la supercherie ou du plagiat.²⁰

Tout en se voulant par définition restrictif et ne permettant donc pas d'interroger tous les cas envisageables (en plus de la parodie non-mimétique — au critère distinctif encore assez aléatoire —, Aron et Espagnon laissent notamment de côté les parodies de genre), le concept de parostiche parvient à servir l'examen d'un large corpus fondé sur des critères plus solides. En présentant la notion comme une « transformation de style associée à un *nom* » (je souligne), les critiques se rapprochent davantage d'une prise en considération de l'auteur comme synecdoque, mais circonscrivent malgré tout le domaine d'investigation à la seule dimension stylistique. L'un des grands avantages du parostiche — qui, tout en étant bien caractérisé, se situe quelque part dans l'entre-deux qui sépare les définitions restrictive et extensive de la parodie présentées par Sangsue — est de se dégager des considérations sur cette contingente intention d'auteur, qui, bien souvent, ressemble davantage à une intention de *lecteur*.

Les travaux, déjà mentionnés, de Daniel Bilous refusent également de tenir pour acquises et indiscutables les théories sur la relation intertextuelle. Forgeant le concept de *mimécriture* (« imitation véritable »²¹), le critique distingue cette dernière de la *copie*, considérée dans un sens englobant et dont les hyponymes s'opposent en fonction de leur caractère explicite ou crypté (la copie au sens traditionnel, la citation entre guillemets vs l'allusion ou le plagiat), et de leur fidélité à l'hypotexte (la citation littérale vs la parodie). Bilous emprunte en outre à Philippe Lejeune l'idée de *contrat de lecture*, selon laquelle l'imitateur peut opter pour deux stratégies divergentes : soit divulguer le statut mimétique de son texte, soit le cacher. Toutes ces observations conduisent Bilous à proposer une typologie d'obédience genettienne, sous la forme de tableaux dont les critères permettent de mesurer la « mimovraisemblance » ou la « mimoinvraisemblance » d'un texte. Ces classements permettent certes de préciser l'onomastique de certains phénomènes intertextuels, mais, dans le même temps, ils compromettent eux-mêmes une certaine part de leur efficacité. Ce sont principalement les critères distinctifs mobilisés par Bilous qui méritent l'attention. À la suite d'un Claude Bouché, qui avait en son temps proposé une stimulante typologie de productions inspirées de « pré-textes » en se fondant sur le mécanisme de récupération que celles-ci mettaient en place²², Bilous propose une liste d'éléments à considérer dans un rapport intertextuel qui semble plus complète et moins aléatoire que celle de Genette : le contrat – emprunt déjà évoqué aux travaux de Philippe Lejeune –, la forme, l'opération (imitation caricaturale/outrepassée, imitation, etc.) la relation (conformité, saturation, etc.) et l'effet (mimovraisemblance / mimoinvraisemblance). Plus complète et moins aléatoire. En partie, du moins. En effet, si la pertinence des quatre premiers éléments interrogés n'est pas à discuter, l'intérêt de mesurer la « vraisemblance » de l'hypertexte en regard de son modèle peut laisser

²⁰ ARON Paul, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIX^e siècle », dans *Poétiques*, p. 255.

²¹ Voir l'ensemble de l'article « Sur la mimécriture. Essai de typologie », dans *Notions*, pp. 103-136.

²² BOUCHÉ Claude, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie, op.cit.*, pp. 40-66.

songeur. Le modèle ici proposé semble en effet postuler que ce degré de vraisemblance est l'enjeu de tout hypertexte ; c'est là circonscrire la portée du jeu mimétique au seul exercice de style et laisser en plan une multitude d'objectifs potentiels (la moquerie, l'hommage, la satisfaction onanique de lancer un apocryphe pour parasiter le travail de la critique — qu'on pense à *La chasse spirituelle*) que le degré de vraisemblance peut éventuellement — c'est loin d'être toujours le cas — contribuer à atteindre. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de penser que, si le développement d'une nouvelle terminologie (« textomimes », « faximilé », « contrat mimoscriptif », « mimoplaiat » ou « hommage mimoscriptif ») peut se comprendre dans la perspective d'une approche essentiellement poético-pragmatique du phénomène intertextuel, elle s'appliquerait plus difficilement à d'autres orientations de la recherche, qu'elle encombrerait plutôt par son manque d'économie et sa complexité.

Dans une perspective plus critique des réflexions de Genette, il faut encore mentionner les travaux de Catherine Dousteysier-Khoze. Spécialiste des détournements de la littérature naturaliste, la chercheuse propose de déplacer la question strictement poétique « qu'est-ce que la parodie, ou quels sont les textes qui sont des parodies ? » vers une interrogation prenant en compte la potentialité parodique : « *quand* y a-t-il parodie ou quels sont les textes qui *peuvent être perçus* comme des parodies ? »²³. Ce déplacement — dont on pourrait dire qu'il est le glissement d'une réflexion ontologique vers une dimension plus directement phénoménologique au sens husserlien du terme — implique la mise en retrait (mais non l'abandon total) du trop aléatoire critère d'*intention*, duquel Paul Aron se débarrassait en optant pour le concept de parostiche, et, implicitement, élargit l'espace des possibles en matière de structures du texte parodique. De là, Catherine Dousteysier-Khoze forge la notion de *parodicité*, qu'elle développe en parallèle à la *littérarité* présentée par l'inévitable Genette dans *Fiction et diction*, et en distingue deux « régimes », également empruntés au structuraliste, le *constitutif* (« garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de tradition culturelles de toutes sortes »²⁴ — en somme, ce qui correspond à une manière de « contrat parodique déclaré », pour filer Daniel Bilous) et le *conditionnel* (« qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours déclaré »²⁵ — sorte de « contrat parodique mi- ou non-déclaré »).

Si la dimension *constitutive* du parodique est une sorte de passage obligé (il existe des textes qui déclarent ouvertement leur parodicité, qui font explicitement référence — dans leur argument et/ou par leur environnement paratextuel — au second degré qui les définit), tout l'intérêt de la démonstration de l'auteure réside dans ses réflexions sur le régime *conditionnel* de cette parodicité, qui « dépend davantage de l'activité herméneutique du lecteur que de l'intention de l'auteur »²⁶. L'opposition entre différents types de lecteurs (dans le cas de la parodie conditionnelle, entre « lecteur non zélé ou non soupçonneux » et « lecteur zélé ou soupçonneux ») intéressera sans aucun doute les théoriciens de la réception, mais c'est principalement le changement de point de vue opéré par l'auteure qui retient l'attention ici. Ce double régime de parodicité invite non seulement à repenser ce qui, intrinsèquement, fonde le texte parodique, mais implique également la prise en considération du texte comme véritable acte communicationnel, partant sa réinscription dans une relation binaire et à transitivité potentiellement double puisque les deux pôles peuvent, de façon plus ou moins prononcée selon les cas, infléchir le degré de teneur parodique du message.

²³ DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « De la *parodicité* : l'exemple naturaliste », dans *Poétiques*, pp. 68-69.

²⁴ GENETTE Gérard, *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, « Points essais », 2004, p. 87.

²⁵ *Idem*.

²⁶ DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « De la *parodicité* : l'exemple naturaliste », *art.cit.*, p. 75.

PERSPECTIVES. POUR UNE SOCIOPOÉTIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ.

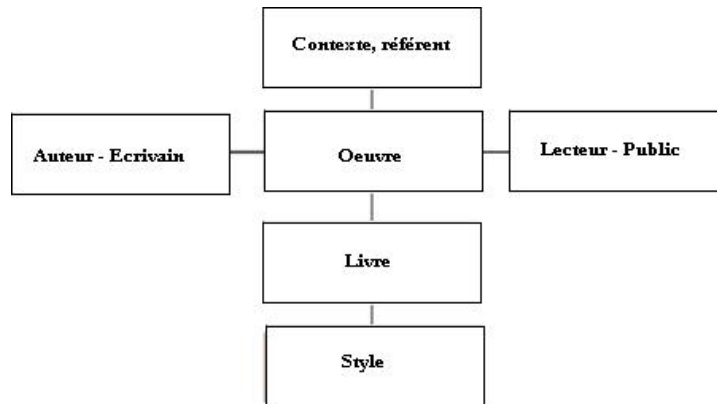
La contribution de Catherine Dousteysier-Khoze a surtout ceci d'intéressant que, en prônant la prise en considération du pôle réceptif dans l'examen de la composante parodique d'une œuvre, elle tend à articuler une dimension sociologique à une approche qui, dans la plupart des autres cas rencontrés jusqu'ici, était demeurée essentiellement poétique. Si cette manière de cloisonnement méthodologique n'a pas empêché le développement de recherches — souvent assez stimulantes d'ailleurs — visant à affiner la connaissance des phénomènes intertextuels, elle est en revanche, dans le même temps, la cause d'une certaine stagnation dans le domaine. Les travaux déjà évoqués de Daniel Bilous cristallisent bien ce phénomène paradoxal : dans un sens, ils constituent une boîte à outils avantageuse parce qu'ils permettent au chercheur d'interroger les mécanismes formels inhérents à la production de tel hypertexte ; d'un autre côté, une fois que ledit chercheur a mis au jour la « mimo(in)vraisemblance » de son objet, il subsiste toute une série de questions auxquelles la majeure partie des spécialistes de l'intertextualité ne se sont que trop peu intéressés, captivés par cette seule dimension formelle du phénomène et négligeant peut-être ses multiples fonctions et enjeux : outre son caractère ironique/satirique/encomiastique/ludique/sérieux/etc., que veut dire ce(tte) pastiche/mimotexte/parodie/citation ? Quels sont ses effets potentiels ? Que permet-il de mettre en lumière au sujet des deux auteurs/écoles/courants entre lesquels il tisse des liens ? de la posture de son auteur ? de l'état du champ littéraire dans lequel il s'inscrit ?

Pour se donner les moyens de répondre à ces questions, il conviendrait, pour reprendre la formulation de Maxime Abolgassemi, de s'engager dans une « lecture contextuelle du texte parodique »²⁷. Dans la note-manifeste à laquelle cette proposition sert de titre, Abolgassemi revient sur le fait que « la dégradation parodique implique un double front. Elle met toujours en jeu l'hypotexte connu avec un contexte nouveau, dans une confrontation inédite et signifiante. Cette interrelation de l'hypotexte avec le contexte permet de comprendre que la parodie peut viser l'un ou l'autre »²⁸. On pourrait préciser cette acception du contexte, que le critique ne définit pas, mais qui semble correspondre à une inscription situationnelle au sens large. Il semble qu'on a tout à gagner à interroger la relation parodique — et, plus largement, la relation intertextuelle — comme *discours*, en considérant les implications de chacune des composantes qui font de cette relation un acte communicationnel. Pour le dire simplement, ce n'est pas sur le texte seul qu'il conviendrait ici de se pencher, ni sur la seule intention de l'auteur, mais sur l'ensemble des éléments et des fonctions impliqués par la relation intertextuelle, et sur les constituants de chacun d'entre eux. Telle démarche s'inspire largement d'une proposition méthodologique livrée par Jean-Pierre Bertrand dans un « billet d'humeur périphérique » sur les apports de la sociologie à la littérature. Dans celle-ci, le critique montrait comment l'application à la littérature du schéma de la communication de Jakobson, que les pragmaticiens considèrent aujourd'hui suranné, permet de dégager les principales instances et médiations qu'il convient d'interroger dans la perspective d'une approche sociologique du littéraire. Réaménagé de la sorte, le schéma met au centre l'*œuvre* comme message, trait d'union entre un destinataire et un destinataire, desquels Jean-Pierre Bertrand propose une double approche : pour le destinataire, celle de l'*écrivain* (en tant qu'agent social engagé dans un champ bien défini) et de l'*auteur* (en tant qu'instance « responsable » du texte) ; pour le destinataire, celle du *public* (effectif, ancré spatio-

²⁷ ABOLGASSEMI Maxime, « Parodie et modernité : pour une lecture contextuelle du texte parodique » dans Fabula. Atelier de théorie littéraire, [en ligne], mis en ligne le 1^{er} juillet 2002, URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie et modernité%20pour une lecture contextuelle du texte parodique](http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie%20et%20modernit%C3%A9%20pour%20une%20lecture%20contextuelle%20du%20texte%20parodique).

²⁸ *Idem.*

temporellement dans une réalité donnée) et du *lecteur* (« supposé », ce narrataire idéal postulé par chaque texte). Le pôle référentiel n'est, quant à lui, pas sujet à variation, tandis que le contact s'établit par le *livre* (et tout l'appareil paratextuel décrit dans *Seuils*²⁹ de Genette) au moyen d'un *style*, de l'*écriture*.



Il faut bien sûr relativiser l'importance de cet emprunt à la théorie d'un des pionniers du structuralisme : l'idée, ici, n'est pas de remettre au goût du jour une veine critique dont certains ont souvent dénoncé le dogmatisme, mais d'en exploiter un apport pour replacer le fait littéraire au centre de l'approche sociologique tout en soulignant l'importance de la prise en compte des différentes instances participant à son élaboration et sa diffusion, et, dans le même temps, de tenter une clarification et une certaine uniformisation d'une sociologie de la littérature quelquefois désorientée par les conflits d'écoles :

Le questionnement peut alors se formuler [...] comme suit : *interroger sociologiquement un fait littéraire quel qu'il soit, c'est comprendre les déterminations sociales et historiques dont il est le lieu et l'expression à travers ce qui le constitue en tant que participant à un acte de production, de communication (lui-même spécifique) et de consommation.* [...] Une telle sociologie de la littérature, on le voit, dépasserait (au sens dialectique du terme) les clivages entre sociocritique, analyse institutionnelle et histoire sociale. Elle aurait le grand mérite d'enfin mettre au centre de son projet l'objet qui la constitue, la littérature.³⁰

C'est par cette méthodologie qu'il conviendrait d'interroger le phénomène intertextuel : la dimension purement poétique, qui, considérée isolément, semble insuffisante, s'articulerait à une approche du contexte dans lequel s'inscrit la production hypertextuelle, de ses accompagnements paratextuels, des trajectoires sociales et littéraires de son auteur et de ses récepteurs, des éventuels métadiscours de cet auteur et de ces récepteurs, pour tenter d'appréhender les enjeux et effets d'une telle production et les renseignements qu'elle livre sur le champ duquel elle est un produit. Cette étude de l'hypertexte, du reste, devrait généralement être précédée d'une analyse semblable de l'hypotexte, qui permettrait par la suite une perspective comparatiste entre le « modèle » (au sens large, l'auteur synecdochique dont j'ai parlé plus haut) et son dérivé — comparatisme qui, révélateur probable d'une série de discordances significatives entre les deux pôles, ne peut néanmoins écarter la nécessité d'une lecture intrinsèque de l'hypertexte, qui se trouve aux prises avec un double contexte : celui de son modèle, dont il propose sa propre vision, et le sien, c'est-à-dire l'état du champ littéraire dans lequel il s'inscrit.

²⁹ GENETTE Gérard, *Seuils* (1989), Paris, Seuil, « Points essais », 2002.

³⁰ BERTRAND Jean-Pierre, « Sur la sociologie de la littérature : héritage, succession et placements (Billet d'humeur périphérique) » dans *Lieux littéraires / La revue. Revue du Centre d'études romantiques et dixneuviémistes*, N°1, Montpellier, Publication de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, Juin 2000, p. 254.

Une telle démarche n'est pas complètement inédite. C'est à ceci que correspond, à peu de choses près, l'*Histoire du pastiche* récemment publiée par Paul Aron et dans laquelle l'auteur n'entend pas « clarifier logiquement les usages [du pastiche], mais les exposer, y compris dans leur contradictions » et se propose donc de « renouveler la question du pastiche en quittant l'anecdote, la rhétorique ou la logique formelle et en se dirigeant vers l'histoire et la sociologie de la littérature »³¹.

Sous sa sobriété apparente, ce titre est pourtant particulièrement révélateur d'une certaine vision de la problématique intertextuelle. En proposant une *Histoire du pastiche*, Paul Aron semble postuler l'existence d'un *genre* pastiche, c'est-à-dire d'une classe de textes fondée sur une commune caractéristique formelle ou structurelle et aux avatars plus ou moins fluctuants. Guère besoin de s'arrêter ici trop longtemps sur cette notion de genre et quelques illustrations valent mieux qu'un long (méta)discours : *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand est autant un recueil de poèmes que les *Regrets* de Joachim du Bellay ou les *Fragments* de Paul Nougé ; *Finnegans wake*, *Le rouge et le noir*, *L'Astrée* et *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, malgré tout ce qui les oppose, figureront au rayon « Roman » de n'importe quelle librairie ou bibliothèque, tandis qu'on retrouvera *On purge bébé*, *Fin de partie* et *Britannicus*, dans l'allée rassemblant les volumes de pièces de théâtre. Sous ces trois étiquettes génériques, on retrouve des textes en de nombreux points distincts, mais qui sont unis par un faisceau commun de caractéristiques formelles (le roman est théoriquement le lieu d'un récit, le théâtre implique traditionnellement la mise en scène, etc.). Or, jusqu'à preuve du contraire, le pastiche participe avant tout de ces genres littéraires-là : *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette, pseudo-poète décadent inventé par Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, sont autant d'imitations narquoises de Verlaine, mais ce sont aussi des poèmes ; le *Cosmétique de l'ennui* publié dans l'anthologie *Copie collées*³² reproduit les formules gagnantes de l'œuvre d'Amélie Nothomb et se présente comme un roman ou une nouvelle ; tandis que les adaptations à la scène de certains romans de Zola — comme *Nana* ou *L'assommoir* —, à la fin du XIX^e siècle, relèvent indubitablement de la veine théâtrale...

Le genre « pastiche », à l'instar du genre « parodie » ou du genre « travestissement », ne trouve pas vraiment place aux côtés de ces grandes catégories canoniques que sont le roman, le théâtre et la poésie puisqu'il s'agit en fait d'une *tendance* commune à l'ensemble de ces différents genres. C'est cette perspective qu'adopte Aron en écrivant l'hénaurme histoire. Elle lui permet de donner à cette dernière une cohérence qui, d'un point de vue littéraire, ne va pas forcément de soi. Cette *Histoire du pastiche* est principalement une histoire de pastiches, celle de certains comportements, relations et idées — de la prise de position en faveur de ou contre tel auteur ou mouvement³³ à l'engagement politique³⁴ — qui, au sein du champ littéraire, ont été exprimées par l'imitation et le détournement de textes antérieurs.

En restreignant son champ d'étude au seul cas du pastiche (donc à la problématique de l'imitation), Paul Aron n'épuise évidemment pas la question de la relation intertextuelle, mais,

³¹ ARON Paul, *Histoire du pastiche*, *op.cit.*, p. 19.

³² Collectif, *Copies collées, anthologie de parodies et de pastiche*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2004.

³³ Nombre d'auteurs ont ainsi rendu hommage à Victor Hugo en prolongeant ou réinventant ses textes — l'un des plus imités étant « Les Djinns » (voir *Histoire du pastiche*, *op.cit.*, p. 181.) —, tandis que, dans un tout autre esprit, le mouvement parnassien est tourné en dérision par des productions collectives comme *Le Parnassiculet contemporain*, le déjà évoqué *Album zutique* ou encore les *Dixains réalistes* (ces derniers ayant auparavant été annoncés sous le titre *Montparnasse contemporain* — voir p. 201).

³⁴ Par exemple, *Le Ratichon et la République*, fable parue dans *Le Carillon* du 30 août 1879 et détournant *La Cigale et la Fourmi* de La Fontaine pour railler les lois Ferry sur l'école.

en plus de l'exceptionnel travail encyclopédique accompli, l'apport principal du critique est, par l'« œil sociologue », selon la formule de Jérôme Meizoz³⁵, qu'il a porté sur la problématique, de proposer un ouvrage dont le principal souci n'est pas tant de pouvoir assigner à chaque cas une étiquette précise et définitive que de permettre le dégagement d'enjeux et effets corrélés à ce type particulier d'écriture au second degré. Dans le contexte d'une postmodernité toujours en marche, au sein duquel la re-création a rapidement pris une dimension particulière — s'élevant quelquefois en ligne de conduite et en démarche quasi-élitistes, comme dans le cas du phénomène Otaku³⁶ —, une telle perspective épistémologique semble en outre s'avérer incontournable si l'on veut se donner les moyens de comprendre l'acte d'écriture (et, plus largement, l'acte *créatif*) tel qu'il se conçoit aujourd'hui.

Denis Saint-Amand
F.R.S./FNRS — ULg

³⁵ MEIZOZ Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Erudition, 2004.

³⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Hiroki Azuma, *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité* (2006), Paris, Hachette, « Hautes tensions », 2008. La (sub)culture Otaku, dont sont imprégnées les générations japonaises postmodernes, se caractérise par le fait que « même ce qui est considéré comme une oeuvre originale peut souvent être constitué de dessins et de citations d'oeuvres antérieures. Les oeuvres sont produites sans que les éventuelles références soient explicites. Dès le départ, elles peuvent donc être des simulacres d'oeuvres préexistantes. On en vient donc à produire et consommer des simulacres de simulacres, et ainsi de suite. L'oeuvre Otaku, à la différence de l'oeuvre moderne, n'est donc pas la création d'un artiste défini, puisqu'elle naît à l'intérieur d'une chaîne, constituée de plusieurs imitations ou plagiats successifs » (p. 49).