

Vers une notion de la colle parodique

Anthony Wall

Volume 19, Number 1, Spring–Summer 1986

La parodie : théorie et lecture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500737ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500737ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wall, A. (1986). Vers une notion de la colle parodique. *Études littéraires*, 19(1), 21–36. <https://doi.org/10.7202/500737ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

VERS UNE NOTION DE LA COLLE PARODIQUE

anthony wall

Abstract: *Something happens to a parodied text and this something sticks to it like welcome (but also sometimes like unwelcomed) glue. When a reader recognizes a parodic text built around texts previously known, that which was known becomes irretrievable because it no longer can be the same. Parodic time cannot be turned backwards.*

La parodie, quand elle est conçue comme une pratique sémiotique, est trop souvent pensée en termes d'une simple opération mécanique appliquée à un texte premier, un hypotexte. Dans la conception mécaniste c'est l'hypotexte, l'original, qui est valorisé, soit explicitement, soit implicitement, et ceci grâce aux démarches multiples déployées pour le retrouver. C'est une conception qui s'illustre à merveille dans le titre métaphorique de l'important ouvrage de Gérard Genette, *Palimpsestes*¹. Ici, comme ailleurs, l'étude de tout rapport parodique aboutit dans la révélation de l'hypotexte, l'étude ne sera réussie que dans la mesure où elle sera parvenue à effacer, ainsi que procédera le lecteur d'un palimpseste, l'hypertexte. Ceci afin de laisser paraître le véritable objet de son enquête, le texte premier.

Un tel cadre pour l'étude du phénomène sémiotique de la parodie implique des limites très étroites qu'il s'agit de contourner ici. Cette approche ne va pas sans rappeler certaines théories traditionnelles de la métaphore et de la fiction qui se fondent essentiellement sur une théorie de l'écart². La métaphore et la fiction sont étudiées en tant que substitutions dont le seul intérêt sur le plan de la pratique interprétative résiderait dans leurs traductions dans une optique sans écart. Au lieu de chercher à voir pour elles-mêmes ces deux notions fondamentales de la critique littéraire, toute vision «écartésienne» cherche plutôt à cerner ce qu'elles ne sont pas et rate ainsi la cible qu'elle s'était donnée pour but d'atteindre.

La présente étude théorique propose de sonder le phénomène sémiotique de la parodie non pas pour ce qu'il nous permet de voir une fois qu'on aurait plus ou moins bien réussi à l'éliminer : nous nous demanderons plutôt quelles sont les traces, pertinentes pour une étude de la lecture littéraire, qui sont laissées par tout travail de parodisation d'un texte littéraire. La parodie est en ce sens très proche du phénomène linguistique de la production de sèmes de connotation qui s'ajoutent, avec le temps, à un signe donné. C'est ce que nous appellerons ici la colle parodique. Il appert en effet que la parodie n'est nullement une opération mécanique transparente : elle implique plutôt un processus sémiotique qui a comme conséquence l'impossibilité de retourner naïvement en arrière à la recherche d'une origine perdue. Car la parodie, telle que nous la voyons, n'est pas le résultat d'un processus annulable.

Il s'agit dès lors d'élaborer en termes métaphoriques ce que nous entendons par la notion de la colle parodique. Pour ce faire il faudrait tout d'abord fournir une version déjà parodique de la conceptualisation mécaniste de la parodie. Sous ces termes, le texte parodique serait une sorte de négatif photographique, tout au plus une diapositive plus ou moins fidèle faite à partir d'un hypotexte. L'hypertexte se voit ici comme un écran d'une opacité variable à travers lequel on entrevoit tant bien que mal un original. Ce serait donc un hypertexte transparent qu'un lecteur peut enlever selon ses caprices pour retrouver à tout moment l'hypotexte qui reste toujours intact et récupérable sous cet écran, récupérable du moins par les lecteurs professionnels les plus futés. Dans une telle

conceptualisation du processus parodique, s'il est possible de trouver l'idée implicite d'une espèce de dialogue textuel, de synthèse bitextuelle, entre les deux textes, le dialogue dont il s'agit ici est loin d'être ouvert. Tout est truqué en faveur de l'hypotexte. Le seul but de ce dialogue semble être de retrouver le logos du dialogue à travers (dia) l'hypertexte qui reste donc profondément instrumental mais aussi épiphénoménal. Nous choisissons de traduire le « dia » du dialogue, et surtout de cette sorte de dialogue, non pas par « deux » (di-), mais selon l'étymologie proposée par Roger Bauer³, par l'idée d'un conducteur qui permet de retrouver à la fin la raison et la vérité cachées. Malheureusement, dans la conception mécaniste de la parodie, la vérité est toujours la main-mise de l'hypotexte et l'interprète de l'hypertexte ne montre son vrai mérite que s'il sait découvrir le secret permettant de déchiffrer, malgré tout le bruit et la résistance du texte parodiant, cette chose essentielle qu'est le texte parodié.

Et la colle dans tout cela ? Il s'agit ici de nous débarrasser de toute perspective « écartésienne » de la parodie qui nous empêche de travailler à répondre aux deux questions fondamentales que nous formulons comme suit :

- (1) Comment un texte donné atteint-il au statut de parodiant et un autre à celui de parodié⁴ ?
- (2) Qu'arrive-t-il à un texte donné quand il devient un texte parodié ? (C'est la question de la colle parodique.)

Retravajillons notre description du texte parodiant sous l'aspect d'une diapositive qu'on pourrait enlever à tout moment pour retrouver le texte original. Il faut ici imaginer que dans le cas de la parodie on ne peut séparer impunément les deux textes-images que quelqu'un a préalablement superposés l'un à l'autre. C'est que le travail de la parodie met entre les deux lamelles alignées des quantités variables de colle, toujours en fonction des deux textes en question et surtout en fonction des différents types de lecture possibles à partir de l'hypertexte. Quand vous détachez deux images photographiques qui ont été collées ensemble, vous ne retrouverez pas intacte la photographie originale. Il y restera le plus souvent des traces de colle, des parcelles même de la photographie du haut qui demeurent attachées à celle d'en bas, des ajouts donc à la façon dont vous reverrez l'image qui *était* en bas. Le

fait de détacher deux images collées ensemble peut aussi parfois arracher quelques morceaux significatifs dans ce qui appartenait avant à la surface, proposée à notre regard, de l'image originale. Remarquons alors tout de suite que l'effet de la colle parodique peut travailler dans les deux sens, sur l'hypertexte et/ou sur l'hypotexte.

La vision mécaniste de la parodie, fondée comme elle est sur une forme ou une autre d'une théorie de l'écart, cherche à percer le texte parodiant qui, pour elle, est pratiquement sans intérêt. Elle cherche avant tout à lire à travers le parodiant le code qui permettrait de voir la vérité de l'origine. Ou pour travailler encore plus en avant notre métaphore des textes-diapositives, nous dirons que la lumière est toujours du côté de l'hypotexte. C'est toujours ainsi que le lecteur mécaniste lira l'image en bas quand les deux images sont regardées à contre-jour.

Mais là encore, vivant maintenant parmi les vestiges laissés par la terminologie de Genette, nous voyons que la métaphore des diapositives n'est pas aussi arbitraire que l'on pourrait le croire de prime abord. Car c'est avec les particules mêmes des termes genettiens de «hyper-» et de «hypo-» que notre métaphore de la superposition se conçoit assez facilement. Tout ceci pour dire que la notion de la colle que nous proposons ne se veut nullement neutre comme sa métaphoricité manifeste devrait l'indiquer clairement. Nous la proposons comme arme pour combattre toute conception «écartésienne» et mécaniste de la parodie qui voit dans cette dernière un simple procédé qui ne laisserait pas de traces qu'on ne pourrait sans trop de peine effacer. La parodie ne serait intéressante que dans la mesure où elle sait se supprimer, même s'il faut, pour arriver à ce résultat, mettre un peu d'huile de coude.

Quelle est alors la nature de cette colle qui intervient quand il s'agit de la superposition parodique ? Pour cerner de plus près la notion, il serait utile d'avoir recours à deux concepts de la phénoménologie de Hans Georg Gadamer. Nous lui emprunterons les notions de la *copie* et du *tableau*. Étant de nature sémiotique, la parodie devient partie intégrante de l'œuvre dans laquelle elle fonctionne en tant qu'ingrédient fondamental. La parodie ne peut donc nullement se décrire convenablement en termes de la copie. Car, comme le dit

Gadamer, la « copie se supprime elle-même dans ce sens qu'elle remplit la fonction de moyen et que, comme tous les moyens, elle perd sa fonction quand son but est atteint »⁵. Voir alors la parodie comme une sorte de copie d'un autre texte, c'est voir la parodie en termes d'un instrument, d'un simple outil. C'est là une des conséquences profondes de la version mécaniste de la parodie. Dans cette conception, sa seule fonction, conformément à la nature de la copie que nous venons d'évoquer, est de disparaître, et ceci, nous l'avons vu, au profit de l'hypotexte qui est toujours ainsi valorisé. Pour nous, par contre, la parodie ne se laisse nullement traiter en termes d'une quelconque copie ; elle n'est pas à comprendre comme simple moyen s'acheminant vers ce but valorisé, son hypotexte, car la question tout à fait capitale qui s'impose dans ce contexte est celle de savoir ce qui se passe si, comme nous l'imaginons, la parodie n'atteint précisément jamais le but que la théorie mécaniste veut lui attribuer, si, tel que nous nous attacherons à le montrer dans ces pages, il n'y a pas de but hypotextuel absolu à atteindre.

Mais il faudrait alors creuser plus en avant ces deux notions de l'*image-copie* et de l'*image-tableau* de Gadamer. Le tableau trouve sa nature profonde en ceci qu'il n'est pas tout simplement utilisé mais qu'il se donne aussi à voir. Et plus profondément, si le tableau se veut effectivement le tableau d'autre chose, si cette autre chose va ainsi se donner comme un original, c'est seulement à travers le tableau qu'il gagnera ce statut, et non pas isolément dans l'absolu, comme s'il y avait ontologiquement deux catégories étanches : celle des originaux (hypotextes) et puis, plus bas, les tableaux et les copies (hypertextes)⁶. Les conséquences d'une telle perspective sont terriblement lourdes à supporter pour la théorie mécaniste. Car, selon la perspective que nous épousons ici, le statut de texte original n'est nullement un absolu intouchable. Il n'y aurait par conséquent aucune raison d'ordre ontologique qui nous pousserait à toujours valoriser l'hypotexte. L'original n'est aucunement à placer dans une catégorie ontologiquement supérieure à celle de l'hypertexte, car il s'agit d'une étiquette d'un statut arbitraire. Cette étiquette est déterminée, au sens hjelmslevien, par une attribution antérieure du statut de texte parodiant. S'il n'y a pas de parodiants sans textes primaires (et encore il s'agit d'une hypothèse problématique), il n'y a pas en tout cas de parodié sans parodiant. Ce

problème est lié à la nature paradoxale des liens sémantiques qui relient les notions de parent et d'enfant. Le statut social de parent n'est pas la désignation d'une qualité innée à la personne. On ne devient parent qu'à travers l'enfant. Encore une fois, s'il ne peut y avoir d'enfant sans parent biologique, il ne peut non plus y avoir de notion de parent sans enfant.

Si nous voulons par la suite travailler la parodie en termes d'une interaction réciproque agissant en tant que dialogue entre deux ou plusieurs textes, il y a lieu alors de mettre en question la nature absolutiste du texte telle que la présuppose une version mécaniste de la parodie. Et il s'agit en même temps de bien tenir en tête les travaux pertinents traitant de la notion de l'intertexte. Nous dirons en tout cas contre certaines formulations récentes⁷ que l'intertextualité qui est mise en œuvre par le travail de la parodie participe nettement de la nature du dialogue comprise sur les bases établies par Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*⁸. Il est dans l'essence du dialogue bakhtinien de rester infiniment ouvert et en mouvement continu. Nous voyons la parodie comme un processus sémiotique qui permet au récepteur de *revoir* les notions, les mots, les textes qu'il croit déjà connaître. Pour bien accommoder le travail transformateur effectué sur le déjà-lu, le déjà-vu et le déjà-entendu, opération que nous croyons essentielle de la parodie vue comme processus sémiotique, il faut sans doute rejeter toute conception du texte qui cherche à fixer ce dernier dans un quelconque absolu intouchable pour nous rappeler que seuls les textes qui sont encore lus sont ceux qui sont encore vivants dans notre culture. Ils se font connaître et sont connus dans la mesure où ils sont lus. Et c'est ici que le concept de la connotation linguistique peut nous rendre service car il nous permet de cerner de plus près bon nombre de notions pré-théoriques, telles le « halo » des mots, leur « banlieue », leur « musique » et même leur « odeur », « relent », « coloration » ou « encrassement »⁹, qui entourent tous les mots que nous connaissons selon les circonstances où nous les avons appris et selon celles de chaque nouvelle rencontre. Ces notions rappellent les « zones d'influence » que Bakhtine voit autour des personnages dostoïevskiens¹⁰. Or, il semblerait tout à fait fondamental de reprendre le travail fait en linguistique à propos de la notion de la connotation qui fonctionne ici au

niveau de l'élément lexical et, à la limite, au niveau de la phrase, pour l'adapter à une application transphrastique utilisable en sémiotique littéraire. Et c'est surtout à ce niveau où nous voyons travailler l'effet de la parodie littéraire. Car nous ne concevons point le texte littéraire comme entité fétichisée qui ne bougerait jamais. Il faudrait au contraire travailler la notion de texte comme étant l'ensemble fluctuant des conceptualisations faites par un lecteur donné à partir d'un livre et à partir du canon critique qui s'attache inévitablement à la « bonne » interprétation de ce livre. La parodisation s'attaque très précisément à la façon dont nous voyons un texte par le passé, de sorte que le texte antérieur, c'est-à-dire cet ensemble d'interprétations et de souvenirs retenus par un lecteur à propos d'un livre donné, ne peut plus rester tel qu'il était. En ceci nous serions pleinement d'accord pour reposer la question que pose Linda Hutcheon à propos de ce dialogue bitextuel qui nous pousse à chercher non plus des relations absolues et fixes entre textes mais à chercher plutôt du côté du lecteur si nous voulons localiser ce dialogue ¹¹.

Et c'est ici qu'il convient de rappeler la vision optimiste de la parodie offerte par les formalistes russes qui voyaient dans la parodie un mécanisme qui permettait à la série littéraire de se renouveler constamment en faisant revenir sur l'avant-scène les textes anciens ¹². Mais la question tout à fait percussante qu'il faut poser à la lumière des paragraphes précédents est celle de savoir ce qui au juste est ainsi rappelé par la parodie. Nous dirons que selon les termes de l'herméneutique gadamerienne, ce qui est rappelé de cette manière ne peut être ce qui existait avant le rappel. Décrire la parodie en termes d'un dialogue entre textes implique, il nous semble, l'acceptation de la nature changeante et infiniment ouverte de l'échange dialogique.

L'entente au sein du dialogue ne consiste pas simplement à tout mettre en jeu pour faire triompher son propre point de vue, elle consiste à se transformer dans ce qui est commun, transformation à la faveur de laquelle aucun ne reste ce qu'il était auparavant ¹³.

Croire pouvoir retrouver intacte la voix originale du passé malgré les circonstances changées de notre position de départ, c'est une illusion qui relève de la naïveté de l'empirisme historique.

Nous affirmons donc, et ceci à l'encontre de certaines précautions prises par Margaret Rose ¹⁴, que la perception

d'un texte donné est nécessairement modifiée suite à une version parodique de ce même texte, ou, du moins, suite à la lecture d'un autre texte perçu comme version parodique du premier. Nous pourrions alors reformuler les questions liminaires de cette étude en termes bakhtiniens de la manière suivante : Comment pouvons-nous penser la déparodisation d'une œuvre parodiée, ou même, par extension, comment se conçoit la décarnavalisation ? Or l'efficace du carnaval se situe précisément en ceci qu'il enlevait à toute hiérarchie son aspect absolu même si, par la suite, il faut toujours retrouver l'ordre des choses. Le fait de *savoir* que cette hiérarchie a été, l'espace de quelques semaines, relativisée, le fait d'avoir goûté même cette relativisation, ce n'est pas un souvenir qui s'efface facilement.

Le travail qui mènerait à une réponse à cette dernière question est certainement difficile. Nous avançons néanmoins quelques hypothèses possibles. Nous proposons comme cibles pour notre discussion deux romans modernes toujours mal connus, mais relevant nettement de la parodie. Ce seront *Le Bavard* de Louis-René des Forêts¹⁵ et *La Vie et l'œuvre d'Œdipe Roy* de Jean-François Bonin¹⁶. Les questions que nous poserons lors de notre relecture de ces deux textes devraient nous aider à mieux comprendre la relecture, à partir de ces derniers, d'*À la Recherche du temps perdu*¹⁷ et d'*Œdipe roi*.

En effet, dans les deux cas, la colle résiduelle laissée sur les hypotextes en question paraît minimalisée pour une raison qu'il faut étudier. Car il doit y avoir un facteur de la « distribution lectorielle »¹⁸ qui rend compte de ce fait pour les quatre textes en question. C'est dans la mesure où Proust est plus « connu »¹⁹ sinon plus lu que des Forêts que la lecture acceptée, normalisée de Proust n'est pas teintée des retombées du texte *Le Bavard*.

Mais quand *Le Bavard* serait mieux connu, notre relecture du *Temps perdu* serait-elle différente ? Ceci est une question fondamentale. C'est dans la mesure où la parodisation réussie d'une œuvre donnée peut changer la « bonne » interprétation que nous y attachons habituellement, c'est-à-dire ces lectures qui sont enseignées et reconnues par l'institution littéraire, qu'il faut repenser toute conceptualisation fixiste de notions telles que la compétence du lecteur, le réseau intertextuel et

même celle de la vraisemblance. Et ici, encore une fois, il faut comprendre la parodisation d'une œuvre non pas simplement en termes de sa production mais aussi en termes de la dissémination d'une lecture qui postule un contenu parodique. Dans le cas qui nous occupe ici, il semble que déjà des Forêts soit de plus en plus lu : ceci d'après les ré-éditions récentes de deux de ses ouvrages dans la collection « Imaginaire » chez Gallimard. La question d'une nouvelle lecture possible de Proust faite à partir du *Bavard* est peut-être plus pertinente qu'on ne le pense de prime abord.

Chez Bonin, par contre, le problème n'est pas tout à fait le même. *Œdipe roi* est dominé par un canon interprétatif mille fois plus lourd que celui qui s'attache au grand roman de Proust. Le roman de Bonin n'atteindra sans doute jamais à la notoriété dont jouit même *Ulysse*, par exemple, face à *L'Odyssee*. Pourrions-nous jamais imaginer une autre lecture d'*Œdipe roi* qui ne serait pas imprégnée de la lecture freudienne ?

Le fonctionnement interne des deux romans que nous examinons brièvement ici est des plus intéressants. D'abord *Le Bavard* met sur scène le paradoxe sémantique du menteur. Comme la parodie, le mensonge ne peut se concevoir en simples termes d'étiquettes « + » et « - ». Ce texte ne tourne pas en rond, au moins non pas inutilement comme la pierre que pousse Sisyphe. Car chaque reprise et chaque recommencement du paradoxe amènent de nouveaux matériaux : qu'est-ce que la performativité au niveau de la lecture ? où s'arrête le travail de la lecture d'un texte ? où s'établissent les frontières entre la fiction et la réalité, entre le faux et le vrai, entre le mensonge et la vérité ? Dès que l'aveu « je mens » est lancé dans le texte, nous ne retrouverons jamais intacte cette merveilleuse vérité objective dont rêve la philosophie réaliste²⁰. Tel la parodie, le mensonge est non annulable. Il laisse une trace indélébile autour de lui : cette colle du mensonge est-elle du même genre que celle de la parodie ?

Par contre, l'œuvre de Bonin citée ici semble, après une première lecture, accepter une vision sisyphique de la parodie qui tournerait infiniment en rond sans aller nulle part. Le roman présente vingt-six « visions » du mythe d'*Œdipe*, créant ainsi à l'intérieur de son travail proprement parodique une série vertigineuse d'auto-parodies. Comment sortir de cet

effrayant appareil de miroirs et d'auto-références ? La vingt-sixième vision semble offrir une solution décevante : celle de changer le ton et de se mettre à moraliser. Mais si ce ton moralisateur n'est lui-même qu'une parodie de la vieille tradition de mettre à la fin de l'ouvrage un petit morceau de vérité que nous sommes trop ignorants pour voir tout seuls, le roman *La Vie et l'œuvre d'Œdipe Roy* serait-il condamné à ne jamais sortir de son propre cadre textuel ? Déjà l'habile utilisation d'éléments paratextuels contredirait une telle supposition dans la mesure où ils font constamment appel à un ailleurs, un ailleurs intertextuel qui le rattache en dernière analyse au monde culturel du récepteur.

Ce qui nous mène à poser un autre problème concernant notre façon habituelle de voir le phénomène parodique. Nous ne dirons pas que le texte parodique lâche ses liens référentiels avec le monde afin d'en prendre de nouveaux avec les textes qui lui servent d'hypotextes. Nous voyons la relation entre hypotextes et hypertextes plutôt conjointement avec la notion de la présupposition pragmatique. La présupposition se définit comme suit : est présupposition d'une phrase toute observation formulée en termes linguistiques qui s'avère nécessaire si nous voulons attacher à cette phrase l'étiquette sémantique « vrai » ou « faux ». Sans l'acceptation d'une présupposition, nous pouvons, bien sûr, comprendre le sens littéral d'une phrase mais elle restera toujours indécidable quant à sa véracité. Ainsi pourrait se comprendre l'hypotexte attribué à un hypertexte parodique. L'hypertexte est toujours compréhensible au niveau littéral même si le lecteur ne voit pas son hypotexte. L'hypertexte ne devient parodique qu'une fois aperçue la présupposition présentée sous forme d'hypotexte. La parodie peut donc se concevoir au niveau de la production comme un curieux mélange, concocté à l'intérieur de l'hypertexte, de mentions et d'usage de l'hypotexte. Au niveau de la réception, l'usage ne se combine à la mention que si le lecteur comprend l'ironie cachée derrière l'usage d'un terme, d'une structure ou d'un thème relevant à l'origine de l'hypotexte²¹.

La parodie ne peut donc être nullement l'affaire de la simple application de procédés purement mécaniques, telle que la conçoit Genette dans *Palimpsestes*. Sinon elle obéirait à une loi facile semblable à celle de la double négation. La première

conséquence du refus de l'applicabilité d'une telle loi au phénomène de la parodie est l'acceptation d'un principe qui dit que la parodie est non annulable. Croire à son annulabilité implique soit une acceptation implicite d'une loi futile qui peut se supprimer en se dédoublant, soit une ferme croyance en la valeur et en la rentabilité de la censure, c'est-à-dire de tout processus qui tente de faire oublier le travail de la parodie en empêchant sa dissémination ou en effaçant sa trace dans la mémoire des lecteurs contemporains et futurs. Ainsi les valeurs dépréciatives souvent attachées au phénomène parodique perdent-elles leur innocence apparente. D'où la méfiance qu'il faut accorder à toutes les métaphores simplistes qui voient dans la parodie une sorte de négatif photographique, ou une forme du langage non sérieux (Searle) : ces dernières qualifications sont sans doute plus chargées qu'il n'apparaît au premier coup d'œil.

C'est ici que nous pouvons examiner les prolongements de notre métaphore de la colle. Il s'agit de trouver en termes empiriques ce dont elle est faite, ce qui lui permet de bloquer la déparodisation. Les questions que nous avons esquissées ici nous convainquent que la parodie n'est aucunement un phénomène de lecture à sens unique²². Si nous acceptons la parodie comme étant l'exemplification d'une synthèse bitextuelle (Hutcheon), d'un dialogue entre deux textes, il faut accepter cette dernière métaphore avec toutes ses conséquences. Le vrai dialogue ouvert présuppose, de par sa structure linguistique faite d'échanges constants, l'éternelle permutableté, quant à toute position de pouvoir, de chaque voix participante. Si la parodie se constitue de tels échanges dialogiques entre textes, essayons de voir des exemples où c'est au contraire le cas de l'hypertexte. D'abord un exemple non parodique : il s'agit d'un cas où la colle peut laisser des trous dans l'hypotexte et produire des ajouts dans la diapositive superposée. C'est la découverte de toute une série d'hypotextes sous-jacents aux *Chants de Maldoror*, œuvre dont on n'avait pas du tout soupçonné d'abord cet aspect plagiaire. Comment cette découverte pourrait-elle ne pas déteindre sur la relecture de Lautréamont, et surtout des hypotextes découverts mais toujours mal connus ? Comment ne pas lire *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu comme hypotexte de certains passages des *Chants* après avoir lu l'article de Maurice Viroux²³ ? *Les Lettres*

persanes de Montesquieu présentent un cas semblable vis-à-vis de *L'Espion turc* de Jean-Paul Marana (1984)²⁴. Nous fournirons un troisième exemple où il y a un élément certain de parodie : il est probable que ceux qui liraient aujourd'hui les récits de voyage de Bougainville le feraient le plus souvent en pensant au *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot et non inversement.

La colle dont nous avons parlé doit appartenir à une théorie de la lecture parodique. C'est la trace intertextuelle qui est sertie dans la mémoire du lecteur qui a lu un hypotexte donné et s'en souvient lors de la lecture d'un hypertexte approprié. Venant de la lecture, la colle est un mélange qui permet dans un même ensemble la réunion d'aspects relevant de la mention et d'aspects relevant de l'usage d'éléments hypotextuels. La colle vient de ce qu'il y a une sorte de revocalisation de l'hypotexte dans l'hypertexte qui est effectuée par la lecture parodique. Ici le lecteur reconnaît à l'intérieur du « mot d'un autre » (Bakhtine) le mot d'un autre encore. La lecture peut recréer ainsi les tonalités parodiques implicites dans tout mélange d'usage et de mention dans une seule occurrence. Mais la colle laissée par la parodisation sur un hypotexte-cible n'est visible qu'à ceux qui sont passés d'une façon ou d'une autre par l'hypertexte parodiant, et de ce point de vue l'hypertexte demeure nécessaire à ceux qui veulent s'initier à la nouvelle lecture de l'hypotexte, celle qui peut devenir plus ou moins dominante en fonction de sa distribution selon la quantité mais surtout selon la place qu'occupent ses adhérents dans l'institution de la littérature.

Cette colle parodique a donc une opacité, une viscosité et une élasticité variables. Elle est plus ou moins opaque, c'est-à-dire que certains rapprochements parodiques entre textes nous permettront de voir avec des degrés variables de facilité les deux textes en même temps. Mais selon l'optique présentée dans le présent article, il faudrait idéalement pouvoir voir les deux à partir de l'hypertexte ou à partir de l'hypotexte. Si la critique a sûrement apprécié la colle opaque, c'est qu'elle a souvent permis à la critique « écartésienne » de se justifier en mettant en valeur un hypotexte que le grand public n'aurait pas vu. Et nous disons volontiers ici « un » hypotexte car il n'est pas du tout sûr qu'il faille attribuer à un hypertexte

donné un seul et unique hypotexte²⁵. L'attribution d'un hypotexte à un texte donné, acte qui fait de ce dernier un hypertexte, est moins une illustration de rapports intertextuels qui existent absolument et pour l'éternité qu'un reflet de la culture et de la compétence d'un lecteur — critique. Si ce lecteur-critique jouit, sur la scène de l'université, d'une influence assez importante, un texte peut ainsi devenir un hypertexte et un hypotexte sera ainsi créé. Revoir un texte que nous connaissions auparavant d'un œil nouveau qui le voit en tant qu'hypotexte d'un autre texte que nous commençons juste à connaître, va nécessairement changer le « texte » que nous connaissions. C'est un phénomène observé déjà par Wittgenstein à propos de figures contenant simultanément plusieurs figures²⁶.

La transparence de la colle variera avec le temps. Il semble juste de dire qu'elle deviendra en général plus opaque avec le temps au fur et à mesure que les hypotextes de l'hypertexte deviennent de plus en plus inaccessibles ou mal connus. C'est ainsi une des raisons d'être de la critique traditionnelle des sources, d'empêcher le durcissement et l'opacification de la colle. Parfois cette colle peut s'opacifier non pas tellement à cause de facteurs temporels mais en raison de facteurs relevant de la force d'une lecture canonique qui s'attache obstinément à un hypertexte, cachant ainsi d'autres hypotextes possibles. Nous sommes ainsi toujours dans le domaine de l'autorité de la critique. Alors se comprennent les variations dans la viscosité également. Certains hypotextes colleront définitivement à un hypotexte donné en fonction de rapports de force à l'œuvre non pas entre œuvres littéraires mais entre lecteurs d'œuvres littéraires. Certains hypotextes semblent parfois se libérer d'un hypertexte particulièrement gênant, et ceci surtout dans le cas d'un lecteur qui valorise l'hypotexte et qui refuse sa parodisation. Nous parlerons ici de cas de variations dans le degré d'élasticité. Toujours est-il que les deux œuvres reliées peuvent être ainsi distancées à un certain point mais leur rapport hypertextuel sera vivant dans la mémoire de tout lecteur qui aurait vécu leur rapprochement et surtout dans celle du lecteur qui le refuse.

Dans une éventuelle théorisation de la lecture parodique il faudrait, croyons-nous, tenir compte de tous ces facteurs qui déterminent d'une façon ou d'une autre les variances que

nous avons évoquées. Une telle théorisation peut se donner comme but de fournir des réponses plus précises aux trois questions suivantes :

- (1) Pourquoi dans certains cas d'hypertextualité l'hypotexte est-il sacré tandis que dans d'autres cas c'est l'hypertexte qui peut jouir d'un statut privilégié ?
- (2) Y a-t-il une corrélation entre le statut privilégié d'un texte par rapport à un autre et le canon interprétatif qui leur est attaché par la tradition ?
- (3) Quels sont tous les facteurs relevant de la zone de la lecture qui font que la déparodisation d'une œuvre semble impossible ?

Ceci pour conclure que si tout regard théorique sur la parodie doit inévitablement se tourner vers la problématique du lecteur et de sa lecture, aucune théorie globale de la réception esthétique ne peut se permettre d'ignorer les apports de la problématique de la parodie. Nous espérons que cette dernière lacune pourra bientôt se combler.

Université de Calgary

Notes

- ¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 472 p.
- ² À titre d'exemples, les quelques textes suivants peuvent être cités. Pour la métaphore, le lecteur se rappellera Monroe Beardsley, *Aesthetics*, New York, Harcourt, Brace & World, 1958 et Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966. Pour la notion de la fiction nous signalons Gottfried Gabriel, *Fiktion und Wahrheit*, Stuttgart, Fromann-Holzboog, 1975; John Heintz, «Reference and Inference in Fiction», *Poetics* 8, 1979, pp. 85-99; John Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History* 6, 1975, pp. 319-332. Ce sont ici quelques textes exemplaires, parmi d'autres, plus nombreux, qui illustrent ce que nous appellerons ici l'optique écartésienne.
- ³ Ceci selon les suggestions de Roger Bauer, «Das Gespräch als Literatur. "Ein Sohn der Philosophie": Über den Dialog als literarische Gattung», *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Wissenschaft* 1976, pp. 29-44.
- ⁴ Remarquons dès maintenant que, selon les termes mêmes du problème esquissé ici, le statut du parodié est défini par un texte parodiant, même si, paradoxalement, la critique «écartésienne» essaie d'effacer le parodiant

et, en essayant, efface par inadvertance le parodié qu'elle cherche à localiser. Nous y reviendrons.

- ⁵ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, traduction d'Étienne Sacré, p. 66.
- ⁶ « L'image a alors une autonomie qui exerce une influence même sur le modèle. Car rigoureusement parlant, on découvre que ce n'est que grâce à l'image que l'image-modèle (Urbild) devient proprement image-original (Ur-bild) ; autrement dit, ce n'est qu'en vertu de l'image que le représenté acquiert vraiment le caractère figurable (bildhaft) » (Gadamer, p. 69).
- ⁷ Nous pensons tout particulièrement à cette chose inamovible que M. Riffaterre appelle l'intertexte littéraire dans plusieurs ouvrages dont « Sémio-tique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* 1979, pp. 128-150 et « La trace de l'intertexte », *La pensée* 215, 1980, pp. 4-18.
- ⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 349 p.
- ⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1977, p. 6.
- ¹⁰ Dans l'essai « Le Discours dans le roman », publié dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- ¹¹ Elle écrit : « Is the intertextual dialogue not rather one between the reader and his or her memory of other texts, as provoked by the text in question », *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, p. 87.
- ¹² Voir l'article devenu classique de I. Tynianov, « Destruction, parodie », *Change* 2, 1969, pp. 67-76.
- ¹³ Gadamer, *op. cit.*, p. 226.
- ¹⁴ Margaret Rose, « Defining Parody », *Southern Review* 13, 1979, p. 17. Elle écrit ici à propos des signaux dans le texte parodiant qui indiqueraient un rapport hypertextuel à discerner avec un autre texte. Le lecteur peut très bien reconnaître de tels signaux « and the presence of two text worlds, but does not comprehend the intention of the author or the relationship (usually one of discrepancy) between the two texts. He may, for example, believe the author is intentionally misquoting. But the other reason for this reaction may be that he does not feel the discrepancy because his sympathy for the parodied text is so strong that his assumptions about it have not been affected by the parody ». (C'est nous qui soulignons.)
- ¹⁵ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1973.
- ¹⁶ Jean-François Bonin, *La Vie et l'œuvre d'Œdipe Roy*, Montréal, VLB éditeur, 1983.
- ¹⁷ C'est de l'ouvrage déjà cité de Genette que nous vient l'idée de retravailler *Le Bavard* comme hypertexte possible du *Temps perdu*.
- ¹⁸ Nous lançons ce dernier terme, faute de mieux, pour exprimer le degré variable qu'ont les œuvres littéraires d'être connues d'un groupe quelconque de lecteurs.
- ¹⁹ Si l'œuvre est mal connue, le nom l'est certainement moins.
- ²⁰ Voir à ce propos Colin McGinn, « Truth and Use », dans Mark Platts (éd.), *Reference, Truth and Reality*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980, pp. 19-40, qui étale les maintes possibilités de la conceptualisation réaliste.
- ²¹ Voir le chapitre « Monsieur Auguste » dans François Récanati, *La Transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, qui fournit une introduction très claire à ce problème type/occurrence

- dans le langage quotidien. Voir également Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les Ironies comme mentions », *Poétique* 36, 1978, pp. 399-412.
- ²² Cf. Max Vernet, « Situation de la parodie », dans : Groupar (éds), *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, pp. 35-56.
- ²³ Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1952. Voir les notes d'Hubert Juin dans : Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 430.
- ²⁴ Voir l'introduction de Paul Vernière dans : Montesquieu, *Les Lettres persanes*, Paris, Garnier, 1975.
- ²⁵ Et ceci malgré les déclarations du genre : « Le parodiant renvoie au parodié. Le parodié implique le parodiant dans la mesure où tout texte représente un parodié virtuel. Le parodié est unique, le parodiant est non unique [...] », Sanda Golepentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 6, 1969, p. 167.
- ²⁶ Voir le paragraphe xi de la deuxième partie des *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961.