

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Figures I

« *Tel Quel* », 1966  
et « *Points Essais* », n° 106, n° 74

Figures II

« *Tel Quel* », 1969  
et « *Points Essais* », 1979, n° 106

Figures III

« *Poétique* », 1972

Mimologiques

« *Poétique* », 1976  
et « *Points Essais* », 1999, n° 386

Introduction à l'architexte

« *Poétique* », 1979

Nouveau Discours du récit

« *Poétique* », 1983

Seuils

« *Poétique* », 1987

Fiction et Diction

« *Poétique* », 1991

L'Œuvre de l'art

\* Immanence et Transcendance

« *Poétique* », 1994

L'Œuvre de l'art

\*\* La Relation esthétique

« *Poétique* », 1997

Figures IV

« *Poétique* », 1999

Figures V

« *Poétique* », 2002

*Gérard Genette*

# Palimpsestes

La littérature  
au second degré

*Éditions du Seuil*

ISBN 2-02-018905-4  
(ISBN 2-02-006116-3, 1<sup>re</sup> publication)

© Éditions du Seuil, 1982.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

L'objet de ce travail est ce que j'appelais ailleurs<sup>1</sup>, « faute de mieux », la *paratextualité*. J'ai, depuis, trouvé mieux — ou pire : on en jugera. Et mobilisé « paratextualité » pour désigner tout autre chose. L'ensemble de cet imprudent programme est donc à reprendre.

Reprenons donc. L'objet de la poétique, disais-je à peu près, n'est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l'affaire de la critique), mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, « la littéranité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendants — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier<sup>2</sup>. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtex-

1. *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 87.

2. Le terme d'*architexte*, je m'en avise un peu tard, a été proposé par Louis Marin (« Pour une théorie du texte parabolique », in *le Récit évangélique*, Bibliothèque des sciences religieuses, 1974...) pour désigner « le texte d'origine de tout discours possible, son "origine" et son milieu d'instauration ». Plus près, en somme, de ce que je vais nommer *hypotexte*. Il serait temps qu'un Commissaire de la République des Lettres nous imposât une terminologie cohérente.

tuelles, dont une seule nous occupera directement ici, mais dont il me faut d'abord, ne serait-ce que pour cerner et baliser le champ, établir une (nouvelle) liste, qui risque fort, à son tour, de n'être ni exhaustive ni définitive. L'inconvénient de la « recherche », c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas.

Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva<sup>1</sup>, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation*<sup>2</sup> (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable: ainsi, lorsque M<sup>me</sup> des Loges, jouant aux proverbes avec Voiture, lui déclare: « Celui-ci ne vaut rien, percez-nous-en d'un autre », le verbe *percer* (pour « proposer ») ne se justifie et ne se comprend que par le fait que Voiture était fils d'un marchand de vin. Dans un registre plus académique, lorsque Boileau écrit à Louis XIV:

1. *Séméiotikè*, Seuil, 1969.

2. Sur l'histoire de cette pratique, voir l'étude inaugurale d'A. Compagnon, *La Seconde Main*, Seuil, 1979.

*Au récit que pour toi je suis prêt d'entreprendre,  
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre*<sup>3</sup>,

ces rochers mobiles et attentifs paraîtront sans doute absurdes à qui ignore les légendes d'Orphée et d'Amphion. Cet état implicite (et parfois tout hypothétique) de l'intertexte est depuis quelques années le champ d'étude privilégié de Michael Riffaterre, qui définit, en principe, l'intertextualité d'une manière beaucoup plus vaste que je ne le fais ici, et extensive en apparence à tout ce que je nomme transtextualité: « L'intertexte, écrit-il par exemple, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie », allant jusqu'à identifier dans sa visée l'intertextualité (comme je fais la transtextualité) à la littérature elle-même: « L'intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens<sup>2</sup>. » Mais cette extension de principe s'accompagne d'une restriction de fait, car les rapports étudiés par Riffaterre sont toujours de l'ordre des micro-structures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. La « trace » intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de l'ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble, champ de pertinence des relations que j'étudierai ici. Les recherches de H. Bloom sur les mécanismes de l'influence<sup>3</sup>, quoique menées dans un tout autre esprit, portent sur le même type d'interférences, plus intertextuelles qu'hypertextuelles.

1. J'emprunte le premier exemple à l'article *allusion* du traité des *Tropes* de Dumarsais, le second à celui des *Figures du Discours* de Fontanier.

2. « La trace de l'intertexte », *la Pensée*, octobre 1980; « La syllepse intertextuelle », *Poétique* 40, novembre 1979. Cf. *la Production du texte*, Seuil, 1979, et *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982.

3. *The Anxiety of Influence*, Oxford U.P., 1973, et la suite.

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*<sup>1</sup> : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, post-faces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. Je ne veux pas entamer ou déflorer ici l'étude, peut-être à venir, de ce champ de relations, que nous aurons d'ailleurs maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur — lieu en particulier de ce que l'on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique<sup>2</sup>. J'évoquerai simplement, à titre d'exemple (et d'anticipation sur un chapitre à venir) le cas de l'*Ulysse* de Joyce. On sait que, lors de sa prépublication en livraisons, ce roman était pourvu de titres de chapitres évoquant la relation de chacun de ces chapitres à un épisode de l'*Odyssée* : « Sirènes », « Nausicaa », « Pénélope », etc. Lorsqu'il paraît en volume, Joyce lui enlève ces intertitres, d'une signification pourtant « capitalissime ». Ces sous-titres supprimés, mais non oubliés par les critiques, font-ils ou non partie du texte d'*Ulysse* ? Cette question embarrassante, que je dédie aux tenants de la

1. Il faut l'entendre au sens ambigu, voire hypocrite, qui fonctionne dans des adjectifs comme *parafiscal* ou *paramilitaire*.

2. Le terme est évidemment fort optimiste quant au rôle du lecteur, qui n'a rien signé et pour qui c'est à prendre ou à laisser. Mais il reste que les indices génériques ou autres *engagent* l'auteur, qui — sous peine de mauvaise réception — les respecte plus souvent qu'on ne s'y attendrait : nous en rencontrerons plusieurs témoignages.

clôture du texte, est typiquement d'ordre paratextuel. À cet égard, l'« avant-texte » des brouillons, esquisses et projets divers, peut lui aussi fonctionner comme un paratexte : les retrouvailles finales de Lucien et de M<sup>me</sup> de Chasteller ne sont pas à proprement parler dans le texte de *Leuwen* ; seul en témoigne un projet de dénouement abandonné, avec le reste, par Stendhal ; devons-nous en tenir compte dans notre appréciation de l'histoire, et du caractère des personnages ? (Plus radicalement : devons-nous lire un texte posthume dont rien ne nous dit si et comment l'auteur l'aurait publié s'il avait vécu ?) Il arrive aussi qu'une œuvre fasse paratexte à une autre : le lecteur du *Bonheur fou* (1957), voyant à la dernière page que le retour d'Angelo vers Pauline est fort compromis, doit-il ou non se souvenir de *Mort d'un personnage* (1949), où l'on rencontre leurs fils et petits-fils, ce qui annule *d'avance* cette savante incertitude ? La paratextualité, on le voit, est surtout une mine de questions sans réponses.

Le troisième type de transcendance textuelle<sup>1</sup>, que je nomme *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer : c'est ainsi que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement et comme silencieusement, le *Neveu de Rameau*. C'est, par excellence, la relation *critique*. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre ; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention

1. J'aurais peut-être dû préciser que la transtextualité n'est qu'une transcendance parmi d'autres ; du moins se distingue-t-elle de cette autre transcendance qui unit le texte à la réalité extratextuelle, et qui ne m'intéresse pas (directement) pour l'instant — mais je sais que ça existe : il m'arrive de sortir de ma bibliothèque (je n'ai pas de bibliothèque). Quant au mot *transcendance*, qui m'a été imputé à conversion mystique, il est ici purement technique : c'est le contraire de l'immanence, je crois.

qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle. Cela pourrait venir<sup>1</sup>.

Le cinquième type (je sais), le plus abstrait et le plus implicite, est l'*architextualité*, définie plus haut. Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, Essais, le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique : le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. Encore moins peut-être (car le genre n'est qu'un aspect de l'architexte) le vers comme vers, la prose comme prose, le récit comme récit, etc. À la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte : ainsi dit-on couramment que telle « tragédie » de Corneille n'est pas une vraie tragédie, ou que le *Roman de la Rose* n'est pas un roman. Mais le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion (par exemple : à quel genre appartient *la Divine Comédie* ?) ou à fluctuations historiques (les longs poèmes narratifs comme l'épopée ne sont plus guère perçus aujourd'hui comme relevant de la « poésie », dont le concept s'est peu à peu restreint jusqu'à s'identifier à celui de poésie lyrique) ne diminue en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.

J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous

1. J'en trouve une première amorce dans M. Charles, « La lecture critique », *Poétique* 34, avril 1978.

occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*<sup>1</sup>) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'*hyper-* et le *méta-*) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (*Edipe Roi*). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. *L'Énéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : *l'Odyssee*, bien sûr. Comme on le voit par ces exemples, l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre « proprement litté-

1. Ce terme est employé par Mieke Bal, « Notes on narrative embedding », *Poetics Today*, hiver 1981, dans un sens tout autre, bien sûr : à peu près celui que je donnais jadis à *récit métadiégétique*. Décidément, rien ne s'arrange du côté de la terminologie. D'aucuns en conclurent : « Vous n'avez qu'à parler comme tout le monde. » Mauvais conseil : de ce côté-là, c'est encore pis, car l'usage est pavé de mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle. Nous rencontrerons très bientôt un exemple typique de ce psittacisme avec la notion, si l'on peut dire, de *parodie*. Le « jargon » technique a du moins cet avantage qu'en général chacun de ses utilisateurs sait et indique quel sens il donne à chacun de ses termes.

raire » — pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature ; mais cette détermination ne lui est pas essentielle, et nous lui trouverons sans doute quelques exceptions.

J'ai choisi ces deux exemples pour une autre raison, plus décisive : si l'*Énéide* et *Ulysse* ont en commun de ne pas dériver de l'*Odyssée* comme telle page de la *Poétique* dérive d'*Edipe Roi*, c'est-à-dire en la commentant, mais par une opération transformative, ces deux œuvres se distinguent entre elles par le fait qu'il ne s'agit pas dans les deux cas du même type de transformation. La transformation qui conduit de l'*Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe* : celle qui consiste à transposer l'action de l'*Odyssée* dans le Dublin du XX<sup>e</sup> siècle. La transformation qui conduit de la même *Odyssée* à l'*Énéide* est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences (et la plus grande proximité historique), car Virgile ne transpose pas, d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de l'*Odyssée* : il raconte une tout autre histoire (les aventures d'Énée, et non plus d'Ulysse), mais en s'inspirant pour le faire du type (générique, c'est-à-dire à la fois formel et thématique) établi par Homère<sup>1</sup> dans l'*Odyssée* (et, en fait, également dans l'*Illiade*), ou, comme on l'a bien dit pendant des siècles, en *imitant* Homère. L'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car — pour le dire ici d'une manière encore très sommaire — il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique (appelons-le épique) extrait de cette performance singulière qu'est l'*Odyssée* (et éventuel-

1. Bien entendu, *Ulysse* et l'*Énéide* ne se réduisent nullement (j'aurai l'occasion d'y revenir) à une transformation directe ou indirecte de l'*Odyssée*. Mais ce caractère est le seul qui ait à nous retenir ici.

lement de quelques autres), et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques. Ce modèle constitue donc, entre le texte imité et le texte imitatif, une étape et une médiation indispensable, que l'on ne retrouve pas dans la transformation simple ou directe. Pour transformer un texte, il peut suffire d'un geste simple et mécanique (à la limite, en arracher simplement quelques pages : c'est une transformation réductrice) ; pour l'imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle : la maîtrise de tel de ses caractères que l'on a choisi d'imiter ; il va de soi, par exemple, que Virgile laisse hors de son geste mimétique tout ce qui, chez Homère, est inséparable de la langue grecque.

On pourrait assez justement m'objecter que le second exemple n'est pas plus complexe que le premier, et que simplement Joyce et Virgile ne retiennent pas de l'*Odyssée*, pour y conformer leurs œuvres respectives, les mêmes traits caractéristiques : Joyce en extrait un schéma d'action et de relation entre personnages, qu'il traite dans un tout autre style, Virgile en extrait un certain style, qu'il applique à une autre action. Ou plus brutalement : Joyce raconte l'histoire d'Ulysse d'une autre manière qu'Homère, Virgile raconte l'histoire d'Énée à la manière d'Homère ; transformations symétriques et inverses. Cette opposition schématique (dire la même chose autrement/dire autre chose semblablement) n'est pas fautive en l'occurrence (encore qu'elle néglige un peu trop l'analogie partielle entre les actions d'Ulysse et d'Énée), et nous en retrouverons l'efficacité en bien d'autres occasions. Mais elle n'est pas d'une pertinence universelle, nous le verrons aussi, et surtout elle dissimule la différence de complexité qui sépare ces deux types d'opération.

Pour mieux faire apparaître cette différence, je dois recourir, paradoxalement, à des exemples plus élémentaires. Soit un texte littéraire (ou paralittéraire) minimal, tel que ce proverbe : *Le temps est un grand maître*. Pour le transformer, il suffit que je modifie, n'importe comment, l'un quelconque de ses composants ; si, supprimant une lettre, j'écris : *Le temps est un gran maître*, le texte

« correct » en est transformé, d'une manière purement formelle, en un texte « incorrect » (faute d'orthographe) ; si, substituant une lettre, j'écris, comme Balzac par la bouche de Mistigris<sup>1</sup>. *Le temps est un grand maigre*, cette substitution de lettre opère une substitution de mot, et produit un nouveau sens ; et ainsi de suite. L'imiter est une tout autre affaire : elle suppose que j'identifie dans cet énoncé une certaine manière (celle du proverbe) caractérisée, par exemple et pour aller vite, par la brièveté, l'affirmation péremptoire et la métaphoricité ; puis, que j'exprime de cette manière (dans ce style) une autre opinion, courante ou non : par exemple, qu'il faut du temps pour tout, d'où ce nouveau proverbe<sup>2</sup> : *Paris n'a pas été bâti en un jour*. On voit mieux ici, j'espère, en quoi la seconde opération est plus complexe et plus médiante que la première. Je l'espère, car je ne puis me permettre pour l'instant de pousser plus loin l'analyse de ces opérations, que nous retrouverons en leur temps et lieu.

## II

J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. Avant d'en aborder l'étude, deux précisions, ou précautions, sont sans doute nécessaires.

Tout d'abord, il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives. Par exem-

1. *Un début dans la vie*, Pléiade, I, p. 771.

2. Que je ne me donnerai pas la peine et le ridicule d'inventer : je l'emprunte au même texte de Balzac, que nous retrouverons.

ple, l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation (Virgile imite Homère, *Guzman* imite *Lazarillo*), et donc d'hypertextualité ; l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels ; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte (« ce livre est un roman »), et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaire ; l'hypertexte, lui aussi, a souvent valeur de commentaire : un travestissement comme le *Virgile travesti* est à sa façon une « critique » de l'*Énéide*, et Proust dit (et prouve) bien que le pastiche est « de la critique en action » ; le métatexte critique se conçoit, mais ne se pratique guère sans une part — souvent considérable — d'intertexte citationnel à l'appui ; l'hypertexte s'en garde davantage, mais non absolument, ne serait-ce que par voie d'allusions textuelles (Scarron invoque parfois Virgile) ou paratextuelles (le titre *Ulysse*) ; et surtout, l'hypertextualité, comme classe d'œuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt *transgénérique* : j'entends par là une classe de textes qui englobe entièrement certains genres canoniques (quoique mineurs) comme le pastiche, la parodie, le travestissement, et qui en traverse d'autres — probablement tous les autres : certaines épopées, comme l'*Énéide*, certains romans, comme *Ulysse*, certaines tragédies ou comédies comme *Phèdre* ou *Amphitryon*, certains poèmes lyriques comme *Booz endormi*, etc., appartiennent à la fois à la classe reconnue de leur genre officiel et à celle, méconnue, des hypertextes ; et comme toutes les catégories génériques, l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle : *Virgile travesti* est un contrat explicite de travestissement burlesque, *Ulysse* est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssée*, etc.

La seconde précision répondra à une objection déjà présente, je suppose, à l'esprit du lecteur depuis que j'ai décrit l'hypertextualité comme une classe de textes. Si l'on considère la transtextualité en général, non comme une

classe de textes (proposition dépourvue de sens : il n'y a pas de textes sans transcendance textuelle), mais comme un aspect de la textualité, et sans doute a fortiori, dirait justement Riffaterre, de la littérarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etc.) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité.

C'est bien ainsi que je l'entends, à l'exclusive près. Les diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité et, en puissance et à des degrés divers, des classes de textes : tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais la citation est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux ; tout énoncé peut être investi d'une fonction paratextuelle, mais la préface (j'en dirais volontiers autant du titre) est un genre ; la critique (métatexte) est évidemment un genre ; seul l'architexte, sans doute, n'est pas une classe, puisqu'il est, si j'ose dire, la classéité (littéraire) même : reste que certains textes ont une architextualité plus prégnante (plus pertinente) que d'autres, et que, comme j'ai eu l'occasion de le dire ailleurs, la simple distinction entre œuvres plus ou moins pourvues d'architextualité (plus ou moins classables) est une ébauche de classement architextuel.

Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres : *Virgile travesti*, disons, plus que les *Confessions* de Rousseau. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur : je puis décider que les *Confessions* de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel — après quoi les confirmations de détail ne manqueront pas, simple affaire d'ingéniosité critique. Je puis également

traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable ; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur — ou de l'architecteur. Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle. J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée. J'aborderai donc ici, sauf exception, l'hypertextualité par son versant le plus ensoleillé : celui où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle. J'avais même d'abord envisagé de restreindre l'enquête aux seuls genres officiellement hypertextuels (sans le mot, bien sûr), comme la parodie, le travestissement, le pastiche. Des raisons qui apparaîtront par la suite m'en ont dissuadé, ou plus exactement m'ont persuadé que cette restriction était impraticable. Il faudra donc aller sensiblement plus loin, en commençant par ces pratiques manifestes et en allant vers de moins officielles — si peu qu'aucun terme reçu ne les désigne comme telles, et qu'il nous faudra en forger quelques-uns. En laissant donc de côté toute hypertextualité ponctuelle et/ou facultative (qui relève plutôt à mes yeux de l'intertextualité), cela nous fait déjà, comme dit à peu près Laforgue, assez d'infini sur la planche.

## III

*Parodie* : ce terme est aujourd'hui le lieu d'une confusion peut-être inévitable, et qui apparemment ne date pas



d'hier. A l'origine de son emploi, ou très près de cette origine, une fois de plus, la *Poétique* d'Aristote.

Aristote, qui définit la poésie comme une représentation en vers d'actions humaines, oppose immédiatement deux types d'actions, distingués par leur niveau de dignité morale et/ou sociale : haute et basse, et deux modes de représentation, narrative et dramatique<sup>1</sup>. La croisée de ces deux oppositions détermine une grille à quatre termes qui constitue à proprement parler le système aristotélicien des genres poétiques : action haute en mode dramatique, la tragédie ; action haute en mode narratif, l'épopée ; action basse en mode dramatique, la comédie ; quant à l'action basse en mode narratif, elle n'est illustrée que par référence allusive à des œuvres plus ou moins directement désignées sous le terme de *parodia*. Comme Aristote n'a pas développé cette partie, ou que son développement n'a pas été conservé, et que les textes qu'il cite à ce titre ne nous sont eux-mêmes pas parvenus, nous sommes réduits aux hypothèses quant à ce qui semble constituer en principe, ou en structure, le quart-monde de sa *Poétique*, et ces hypothèses ne sont pas absolument convergentes.

D'abord, l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. Appliquée au texte épique, cette signification pourrait conduire à plusieurs hypothèses. La plus littérale suppose que le rhapsode modifie simplement la diction traditionnelle et/ou son accompagnement musical. On a soutenu<sup>2</sup> que telle aurait été l'innovation apportée, quelque part entre le viii<sup>e</sup> et le iv<sup>e</sup> siècle, par un certain Hégémon de Thasos, que nous allons retrouver. Si telles furent les premières parodies, elles ne touchaient pas

1. *Poétique*, chap. I ; cf. *Introduction à l'architecture*, chap. II.

2. Herman Kohler, « Die Parodie », *Glotta* 35, 1956, et Wido Hempel, « Parodie, Travesti und Pastiche », *Germanische Romanische Monatschrift*, 1965.

au texte proprement dit (ce qui ne les empêchait évidemment pas de l'affecter d'une manière ou d'une autre), et il va de soi que la tradition écrite n'a rien pu nous en conserver. Plus largement, et en intervenant cette fois sur le texte lui-même, le récitant peut, au prix de quelques modifications minimales (minimales), le détourner vers un autre objet et lui donner une autre signification. Cette interprétation, que nous retrouverons aussi, correspond, disons-le tout de suite, à l'une des acceptions actuelles du français *parodie*, et à une pratique transtextuelle encore en (pleine) vigueur. Plus largement encore, la *transposition* d'un texte épique pourrait consister en une modification stylistique qui le transporterait, par exemple, du registre noble qui est le sien dans un registre plus familier, voire vulgaire : c'est la pratique qu'illustreront au xvii<sup>e</sup> siècle les travestissements burlesques du type *Énéide travestie*. Mais la susdite tradition ne nous a légué, intégrale ou mutilée, aucune œuvre ancienne qu'ait pu connaître Aristote, et qui illustrerait l'une ou l'autre de ces formes.

Quelles sont donc les œuvres invoquées par Aristote ? D'Hégémon de Thasos, déjà cité, le seul auquel il rapporte explicitement le genre qu'il baptise *parôdia*, nous n'avons rien conservé, mais le seul fait qu'Aristote ait à l'esprit et décrive, si peu que ce soit, une ou plusieurs de ses « œuvres », montre que son activité n'a pu se réduire à une simple façon de *réciter* l'épopée (une autre tradition lui attribue une *Gigantomachie* d'inspiration elle aussi « parodique », mais il s'agirait plutôt d'une parodie *dramatique*, ce qui la met automatiquement hors du champ ici balisé par Aristote). De Nicocharès, Aristote cite apparemment (le texte n'est pas sûr) une *Deiliade* qui serait (de *deilos*, « lâche ») une *Iliade* de la lâcheté (étant donné le sens déjà traditionnellement affecté au suffixe *iade*, *Deiliade* est en soi un oxymore) et donc une sorte d'anti-épopée : c'est bien, mais c'est un peu vague. D'Homère lui-même, un *Margitès* qui serait « aux comédies ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies » : c'est de cette formule proportionnelle que je tire l'idée d'un tableau à quatre cases, qui me paraît, quoi (d'autre que le *Margitès*) qu'on

mette dans la quatrième, logiquement indiscutable et même inévitable. Mais Aristote définit le sujet comique, et il le confirme précisément à propos des « parodies » d'Hégémon et de la *Deiliade*, par la représentation de personnages « inférieurs » à la moyenne. À l'utiliser mécaniquement, cette définition aiguillerait l'hypothèse (la caractérisation hypothétique de ces textes disparus) vers une troisième forme de « parodie » de l'épopée, que l'on baptisera beaucoup plus tard, et même, nous le verrons, un peu trop tard, « poème héroï-comique », et qui consiste à traiter en style épique (noble) un sujet bas et risible, comme l'histoire d'un guerrier poltron. De fait — et en l'absence des œuvres d'Hégémon, de la *Deiliade* et du *Margitès* —, tous les textes parodiques grecs, sans doute plus tardifs, qui nous sont parvenus illustrent cette troisième forme, qu'il s'agisse des quelques fragments cités par Athénée de Naucratis<sup>1</sup>, ou du texte, apparemment intégral, de la *Batrachomyomachie*, longtemps attribuée, elle aussi, à Homère, et qui incarne à la perfection le genre héroï-comique.

Or ces trois formes de « parodie » — celles que suggère le terme de *parôdia* et celle qu'induisent les textes conservés par la tradition — sont tout à fait distinctes et malaisément réductibles. Elles ont en commun une certaine raillerie de l'épopée (ou éventuellement de tout autre genre noble, ou simplement sérieux, et — restriction imposée par le cadre aristotélicien — de mode de représentation narratif) obtenue par une dissociation de sa lettre — le texte, le style — et de son esprit : le contenu héroïque. Mais l'une résulte de l'application d'un texte noble, modifié ou non, à un autre sujet, généralement vulgaire ; l'autre, de la transposition d'un texte noble dans un style vulgaire ; la troisième, de l'application d'un style noble, celui de l'épopée en général, ou de l'épopée homérique, voire, si une telle spécification a un sens, d'une œuvre singulière d'Homère (*Illiade*), à un sujet vulgaire ou non héroïque. Dans le premier cas, le « parodiste » détourne un texte de son objet en le modi-

fiant juste autant qu'il est nécessaire ; dans le second, il le transpose intégralement dans un autre style en laissant son objet aussi intact que le permet cette transformation stylistique ; dans le troisième, il lui emprunte son style pour composer dans ce style un autre texte, traitant un autre objet, de préférence antithétique. Le grec *parôdia* et le latin *parodia* couvrent étymologiquement la première acception et, dans un sens un peu plus figuré, la seconde ; empiriquement (semble-t-il) la troisième. Le français (entre autres) héritera de cette confusion, y ajoutant au fil des siècles un peu de désordre.

#### IV

Naissance de la parodie ? A la page 8 de l'*Essai sur la parodie* d'Octave Delepierre<sup>1</sup>, on trouve cette note, qui fait rêver : « Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'*Illiade* ou de l'*Odyssée*, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient parodier, de *para* et *ôdè*, contrechant. » On aimerait savoir d'où l'aimable érudit tire cette information capitale, s'il ne l'a pas inventée. Comme il cite à la même page le dictionnaire de Richelet, on se reporte à tout hasard à Richelet (1759, s.v. *parodie*), qui évoque lui aussi les récitations publiques des aèdes, et ajoute : « Mais comme ces récits étaient languissants et ne remplissaient pas l'attente et la curiosité des auditeurs, on y mêlait pour les délasser, et par forme d'intermède, des acteurs qui récitaient de petits poèmes composés des mêmes vers qu'on

1. O. Delepierre, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Londres, 1870.

1. *Deipnosophistes*, II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle après J.-C., livre XV.

avait récités, mais dont on détournait le sens pour exprimer autre chose propre à divertir le public. » Telle était donc, dissimulée mais resurgissant, comme souvent, à quelques centimètres de sa perte, la « source » de Delepierre. Puisque Richelet invoque au même endroit, mais en principe à propos d'autre chose, l'autorité de l'abbé Sallier, voyons Sallier<sup>1</sup> : il cite, pour la repousser, l'opinion, selon lui répandue, qui attribue à Homère lui-même l'invention de la parodie « lorsqu'il s'est servi, ce qui lui arrive quelquefois, des mêmes vers pour exprimer des choses différentes. Ces répétitions ne méritent pas plus le nom de parodie que ces jeux d'esprit qu'on appelle centons, et dont l'art consiste à composer un ouvrage tout entier de vers tirés d'Homère, de Virgile ou de quelque autre poète célèbre ». Nous retrouverons cette opinion, que Sallier a peut-être tort de repousser si vite. « Il y aurait, enchaîné-t-il, peut-être plus de fondement à croire que, lorsque les chantes qui allaient de ville en ville débiter les différents morceaux des poésies d'Homère, en avaient récité quelque partie, il se présentait des bouffons qui cherchaient à réjouir les auditeurs par le tour ridicule qu'ils donnaient à ce qu'ils venaient d'entendre. Je n'oserais trop insister sur cette conjecture, quelque vraisemblable qu'elle me paraisse, ni la donner pour un sentiment qu'on doive recevoir. » Sallier n'invoque aucune autorité à l'appui d'une « conjecture » qu'il évite de revendiquer tout en laissant entendre qu'elle est sienne ; mais il se trouve qu'en même temps qu'à Sallier, Richelet renvoyait à la *Poétique* de Jules-César Scaliger. Écoutons donc Scaliger<sup>2</sup> : « De même que la satire est née de la tragédie, et le mime de la comédie, ainsi la parodie est née de la rhapsodie... En effet, quand les rhapsodes interrompaient leurs récitations, des amuseurs se présentaient qui retournaient en vue du délassement de l'esprit tout ce qu'on venait d'entendre. Aussi les appela-t-on *parodistes*, puisque, à côté du sujet

1. « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », *Histoire de l'Académie des Inscriptions*, t. VII, 1733.

2. *Poétique*, 1561, I, 42.

sérieux proposé, ils en introduisaient subrepticement d'autres, comiques. La parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l'esprit à des objets comiques » (*Quemadmodum satira ex tragœdia, mîmus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est (...)* *quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco parôdous nominarunt, quia praeter parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens.*) Ce texte, source évidente de tous les précédents, n'est pas trop clair, et encore ma traduction en force-t-elle peut-être çà et là le sens. Du moins semble-t-il accréditer l'idée d'une parodie originelle conforme à l'étymologie de *parôdia*, que Scaliger ne manque pas d'invoquer : une reprise plus ou moins littérale du texte épique détourné (*retourné*) vers une signification comique. Au x<sup>e</sup> siècle, l'encyclopédiste byzantin Suidas avait affirmé plus brutalement<sup>1</sup> que la parodie consiste — je cite la traduction de Richelet qui en aggrave à vrai dire quelque peu la brutalité (texte grec : *houto legetai hotan ek tragôdias metenekhthê ho logos eis kômôdian*, littéralement : « se dit quand le texte d'une tragédie est tourné en comédie ») — à « composer une comédie des vers d'une tragédie ». En transposant du dramatique au narratif, la description de Scaliger présente bien la parodie comme un récit comique composé, aux modifications verbales indispensables près, des vers d'une épopée. Ainsi serait née la parodie, « fille de la rhapsodie » (ou peut-être de la tragédie) sur le lieu même de la récitation épique (ou de la représentation dramatique), et de son texte même, conservé mais « retourné » comme un gant. On aimerait, de nouveau, remonter le fil du temps, au-delà de Scaliger, puis de Suidas, et, de tradition en tradition (de plagiat en plagiat), parvenir à quelque document d'époque. Mais ni Scaliger ni Suidas n'en allègue aucun, et apparemment le fil s'arrête là, sur cette hypothèse purement théorique, et

1. *Lexique*, s. v. *parôdia*.

peut-être inspirée à Scaliger par symétrie avec la relation (elle-même obscure) entre tragédie et drame satyrique. La naissance de la parodie, comme tant d'autres, s'occulte dans la nuit des temps.

Mais revenons à l'opinion « de quelques (?) savants » dédaignée par l'abbé Sallier. Après tout, il est bien vrai qu'Homère, littéralement ou non, se répète souvent, et que ces formules récurrentes ne s'appliquent pas toujours au même objet. Le propre du style formulaire, signature de la diction et point d'appui de la récitation épiques, ne consiste pas seulement en ces épithètes de nature — *Achille aux pieds légers, Ulysse aux mille ruses* — inmanquablement accolées au nom de tel ou tel héros ; mais aussi en ces stéréotypes baladeurs, hémistiches, hexamètres, groupes de vers, que l'aède réemploie sans vergogne en des circonstances parfois semblables, parfois fort différentes. Houdar de La Motte<sup>1</sup> s'ennuyait fort à ce qu'il appelait les « refrains » de l'*Illiade* : « la terre retentit horriblement du bruit de ses armes », « il est précipité dans la sombre demeure d'Hadès », etc., et s'indignait de ce qu'Agamemnon tint exactement le même discours au chant II pour éprouver le moral de ses troupes et au chant IX pour les engager sérieusement à la fuite. De tels emplois peuvent bien passer pour autant d'autocitations, et puisque le même texte s'y trouve appliqué à un objet (une intention) différent, il faut bien y reconnaître le principe même de la parodie. Non sans doute la fonction, car en se répétant ainsi l'aède ne cherche sûrement pas à faire rire ; mais s'il y parvenait sans l'avoir cherché, ne pourrait-on pas dire qu'il a involontairement fait œuvre de parodiste ? En vérité, le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires. Le pastiche et la parodie sont inscrits dans le

1. *Discours sur Homère*, Préface à sa « traduction » de l'*Illiade*, 1714.

texte même de l'époque, ce qui donne à la formule de Scaliger une signification plus forte qu'il n'y voyait sans doute : fille de la rhapsodie, la parodie est toujours déjà présente, et vivante, dans le sein maternel, et la rhapsodie, qui se nourrit constamment et réciproquement de son propre rejeton, est, comme les colchiques d'Apollinaire, fille de sa fille. La parodie est fille de la rhapsodie et réciproquement. Mystère plus profond, et en tout cas plus important que celui de la Trinité : la parodie, c'est l'envers de la rhapsodie, et chacun se souvient de ce que Saussure disait de la relation entre recto et verso. De même, bien sûr, le comique n'est qu'un tragique vu de dos.

V

Dans les poétiques de l'âge classique, et même dans la querelle (que nous retrouverons) des deux burlesques, on n'emploie guère le mot *parodie*. Ni Scarron et ses successeurs, jusqu'à Marivaux compris, ni Boileau, ni, je crois bien, Tassoni ou Pope, ne considèrent leurs œuvres burlesques et néo-burlesques comme des parodies — et même le *Chapelain décoiffé*, que nous allons retrouver comme exemple canonique du genre pris dans sa définition la plus stricte, s'intitule plus évasivement *comédie*.

Négligé par la poétique, le terme se réfugie dans la rhétorique. Dans son traité des *Tropes* (1729), Dumarsais l'examine au titre des figures « de sens adapté », citant et paraphrasant le *Thesaurus* grec de Robertson, qui définit la parodie comme « un poème composé à l'imitation d'un autre », où l'on « détourne dans un sens railleur des vers qu'un autre a faits dans une vue différente. On a la liberté, ajoute Dumarsais, d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose ; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles. L'idée de cet original et l'application qu'on en fait à un

sujet moins sérieux forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie. Corneille a dit dans le style grave, parlant du père de Chimène :

*Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.*

Racine a parodié ce vers dans *les Plaideurs* : l'Intimé parlant de son père qui était sergent (huissier) dit plaisamment :

*Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois,  
Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.*

Dans Corneille, *exploits* signifie " actions mémorables, exploits militaires " ; et, dans *les Plaideurs*, *exploits* se prend pour les actes ou procédures que font les sergents. On dit que le grand Corneille fut offensé de cette plaisanterie du jeune Racine. »

La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots, comme Racine fait ici sur le mot *exploits*, parfait exemple de calembour intertextuel. La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité, comme le fait excellemment Molière en mettant dans la bouche d'Arnolphe ce vers de Sertorius :

*Je suis maître, je parle ; allez, obéissez !*

Mais le détournement est indispensable, même si Michel Butor a pu dire à juste titre, dans une autre perspective,

1. *Sertorius*, février 1662, v. 1868, *École des femmes*, décembre 1662, v. 642. Autre application parodique d'un vers du même *Sertorius*, mais avec changement d'un mot :

*Ah, pour être Romain, je n'en suis pas moins homme !*

(v. 1194) devient dans *Tartuffe* (v. 966)... ce que l'on sait.

que toute citation est déjà parodique<sup>1</sup>, et si Borges a pu montrer sur l'exemple imaginaire de Pierre Ménard<sup>2</sup> que la plus littérale des récritures est déjà une création par déplacement du contexte. Si devant un suicide par poignard un témoin pédant cite Théophile de Viau :

*Le voilà donc, ce fer qui du sang de son maître  
S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître.*

cette citation peut être plus ou moins bien venue : elle n'est pas réellement, ou perceptiblement, parodique. Si je reprends ces deux mêmes vers à propos d'une blessure par fer à cheval, ou mieux par fer à repasser, ou à souder, c'est l'amorce d'une misérable, mais véritable parodie, grâce au jeu de mot sur *fer*. Lorsque Cyrano, dans la tirade des nez, applique à son propre cas la célèbre paraphrase, il est évidemment fondé à qualifier cette application comme une parodie — ce qu'il fait en ces termes :

*Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot :  
Le voilà donc, ce nez qui des traits de son maître  
A détruit l'harmonie. Il en rougit, le traître.*

Comme on le voit par l'exiguïté de ces exemples, le parodiste a rarement la possibilité de poursuivre ce jeu très loin. Aussi la parodie dans ce sens strict ne s'exerce-t-elle le

1. *Répertoire III*, p. 18.

2. La performance de Ménard (« Pierre Ménard auteur du *Quichotte* », *Fictions*, trad. fr., Gallimard, 1951) est évidemment, dans son résultat imaginaire (et d'ailleurs inachevé) une parodie minimale, ou purement sémantique : Ménard récrit littéralement le *Quichotte*, et la distance historique entre les deux rédactions identiques donne à la seconde un sens tout différent de celui de la première (cet exemple fictif montre bien que le caractère « minimal » d'une telle parodie ne tient pas à la dimension du texte, mais à celle de la transformation elle-même). On peut en dire autant d'un parfait pastiche (disons la *Symphonie en ut* de Bizet par rapport au style classico-schubertien), mais il n'y a dans le pastiche, encore une fois, qu'une identité de style, et non de texte.

plus souvent que sur des textes brefs tels que des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes : c'est Hugo déformant dans un des titres des *Contemplations* l'héroïque *Veni, vidi, vici* de César en un métaphysique *Veni, vidi, vixi*, ou Balzac se livrant, par personnages interposés, à ces jeux sur les proverbes que j'ai déjà évoqués : *Le temps est un grand maigre, Paris n'a pas été bâti en un jour*, etc., ou Dumas inscrivant sur le carnet d'une jolie femme ce (superbe) madrigal bilingue : *Tibi or not to be*.

Ce sont évidemment cette dimension réduite et cet investissement souvent extra- ou paralittéraire qui expliquent l'annexion à la rhétorique de la parodie, considérée plutôt comme une *figure*, ornement ponctuel du discours (littéraire ou non), que comme un *genre*, c'est-à-dire une classe d'œuvres. On peut toutefois signaler un exemple classique, et même canonique (Dumarsais le mentionne au chapitre cité plus haut), de parodie stricte étendue à plusieurs pages : c'est le *Chapelain décoiffé*, où Boileau, Racine et un ou deux autres s'amusèrent, vers 1664, à adapter quatre scènes du premier acte du *Cid* au thème d'une querelle littéraire de bas étage. La faveur du roi accordée à don Diègue devient ici une pension accordée à Chapelain et contestée par son rival La Serre, qui le provoque et lui arrache sa perruque ; Chapelain demande à son disciple Cassagne de le venger en écrivant un poème contre La Serre. Le texte parodique suit le texte parodié d'aussi près qu'il est possible, en ne s'accordant que les quelques transpositions imposées par le changement de sujet. Pour illustration, voici les quatre premiers vers du monologue de Chapelain-don Diègue, qui ne manquent pas (j'espère) d'en remémorer quatre autres :

*O rage, ô désespoir ! O perruque ma mie !  
N'as-tu donc tant duré que pour tant d'infamie ?  
N'as-tu trompé l'espoir de tant de perruquiers  
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers*<sup>1</sup> ?

1. Boileau, *Œuvres Complètes*, Pléiade, p. 292.

Les auteurs du *Chapelain décoiffé* se sont sagement interrompus au bout de cinq scènes ; mais un peu plus de persévérance dans la plaisanterie laborieuse nous aurait valu une comédie en cinq actes qui aurait pleinement mérité la qualification de *Parodie du Cid*<sup>1</sup>. L'« Avis au lecteur » délimite assez bien le mérite (l'intérêt) purement transtextuel de ce genre de performance en reconnaissant que « toute la beauté de cette pièce consiste au rapport qu'elle a avec cette autre (*le Cid*) ». On peut certes lire le *Chapelain décoiffé* sans connaître *le Cid* ; mais on ne peut percevoir et apprécier la fonction de l'un sans avoir l'autre à l'esprit, ou sous la main. Cette *condition de lecture* fait partir de la définition du genre, et — par conséquent, mais d'une conséquence plus contraignante que pour d'autres genres — de la perceptibilité, et donc de l'existence de l'œuvre. Nous retrouverons ce point.

## VI

Dumarsais ne voulait considérer au titre de la parodie que cette forme stricte, la plus conforme, je le rappelle, à l'étymologie de *Parodia*. Mais cette rigueur, peut-être déjà exceptionnelle, ne sera pas imitée. Dans son *Discours sur la parodie*, déjà cité, l'abbé Sallier en distingue cinq espèces, qui consistent soit à changer un seul mot dans un vers (nous en avons déjà rencontré plusieurs exemples), soit à changer une seule lettre dans un mot (c'est le cas de *Veni vidi vixi*), soit à détourner, sans aucune modification textuelle, une citation de son sens (c'est pratiquement le

1. La pochade en style pied-noir d'Edmond Brua qui porte ce titre (créée en novembre 1941, Charlot 1944) relève plutôt du travestissement ou, mieux, de ce que j'appellerai *parodie mixte*. La tirade de don Diègue, devenu Dodièze (comme Rodrigue Roro, Chimène Chipette, etc.), s'y lit ainsi : *Qué rabia ! Qué malheur ! Pourquoi c'est qu'on vient vieux ?...*

cas des *exploits* de l'Intimé), soit à composer (c'est la dernière et selon Sallier « la principale espèce de parodie ») un ouvrage entier « sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions » : c'est le cas du *Chapelain décoiffé*; ces quatre premières espèces ne sont qu'autant de variantes, selon l'importance de la transformation (purement sémantique, d'une lettre, d'un mot, de plusieurs mots), de la parodie stricte selon Dumarsais. Mais la cinquième (que Sallier place en quatrième position sans apparemment en percevoir l'originalité par rapport aux quatre autres) consiste « à faire des vers dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvés. Tels sont dans notre langue les vers que Voiture et Sarrasin ont faits à l'imitation de ceux du poète Neufgermain. Tel est aussi ce quatrain de M. Despréaux (Boileau) où il a imité la dureté des vers de *la Pucelle* (de Chapelain) :

*Maudit soit l'auteur dur dont l'âpre et rude verve,  
Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve  
Et, de son lourd marteau martelant le bon sens,  
A fait des méchants vers douze fois douze cents ».*

Cette dernière sorte de parodie est évidemment (pour nous) le pastiche satirique, c'est-à-dire une imitation stylistique à fonction critique (« auteurs peu approuvés ») ou ridiculisante — une intention qui, dans l'exemple emprunté à Boileau, s'énonce dans le style même qu'elle vise (la *cacophonie*), mais qui le plus souvent reste implicite, à charge au lecteur de l'inférer de l'aspect caricatural de l'imitation.

Le pastiche fait donc ici son entrée, ou sa rentrée, parmi les espèces de la parodie. L'abbé Sallier est bien conscient d'y accueillir du même coup le genre héroï-comique tout entier, puisqu'il se demande une page plus loin si « le petit poème du Combat des rats et des grenouilles » est bien, comme certains le prétendent, « la plus ancienne parodie que nous connaissions ». Et s'il refuse d'adopter ce senti-

ment, ce n'est pas que la *Batrachomyomachie* ne donne pas « une juste idée de cette sorte d'ouvrage », mais simplement parce que sa date est incertaine. Elle n'est peut-être pas la plus ancienne, mais elle est bien pour lui une parodie, de celles qui imitent « le goût et le style de certains auteurs peu approuvés » : à l'époque classique, on le sait, le « goût » et le « style » d'Homère sont moins « approuvés » que son génie n'est (de loin) salué.

Cette définition de la parodie intégrant le pastiche satirique (héroï-comique ou autre), et renouant ainsi avec la définition implicite de l'Antiquité classique, se transmettra fidèlement à travers le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, et souvent dans les mêmes termes, empruntés plus ou moins littéralement à Sallier. On la retrouve dans l'*Encyclopédie* (1765), dans le *Dictionnaire universel* des jésuites de Trévoux (édition de 1771), dans les *Éléments de littérature* de Marmontel (1787), dans l'*Essai* de Delepierre (1870), et encore dans la Préface de l'anthologie établie en 1912 par Paul Madières, les *Poètes parodistes*. Seuls Pierre Larousse (1875) et Littré (1877) semblent hésiter devant cette intégration, qu'ils n'admettent qu'au titre du sens étendu ou figuré.

Le caractère extensif de cette définition s'accompagne, et apparemment se conforte, d'une exclusion remarquable : celle du travestissement burlesque. Aucun de ces essais ou articles ne mentionne au titre de la parodie le *Virgile travesti*, mais toujours et seulement le *Chapelain décoiffé*, la *Batrachomyomachie* ou le *Lutrin*. L'*Encyclopédie*, qui parle de « travestir le sérieux en burlesque », précise aussitôt : « en affectant de conserver autant que possible les mêmes rimes, les mêmes mots et les mêmes cadences », ce qui exclut évidemment les procédés scarrowiens, et ajoute plus loin que « la parodie et le burlesque sont deux genres très différents », et que « le *Virgile travesti* n'est rien moins qu'une parodie de l'*Énéide* ». L'anthologie de Madières, qui couvre trois siècles, contient essentiellement des parodies dans le genre du *Chapelain décoiffé*, quelques pastiches, tous du XIX<sup>e</sup> siècle et tous au

compte de Hugo, cible idéale, et deux ou trois extraits de parodies dramatiques comme l'*Agnès de Chaillot* de Dominique (sur l'*Inès de Castro* de La Motte) ou l'*Harnali* de Duvert et Lauzanne (sur *Hernani*, bien sûr), performances mixtes ou indécises que nous retrouverons, situées quelque part entre la parodie stricte et le pastiche satirique, qu'elles mêlent ou alternent, les oubliant parfois pour courir sur leur erre, mais jamais au profit du travestissement burlesque.

Cette exclusion presque unanime<sup>1</sup> est explicitée et justifiée par Delepierre, qui se réclame de l'autorité de P. de Montespain, auteur d'un introuvable *Traité des Belles Lettres* (Avignon, 1747) : « Il est, dit celui-ci, de l'essence de la parodie de substituer toujours un *nouveau sujet* à celui qu'on parodie : aux sujets sérieux des sujets légers et badins, en employant autant que possible les expressions de l'auteur parodié » (de même Marmontel parle de « substituer une *action* triviale à une action héroïque »). Cette substitution de sujet ou d'action est pour Delepierre la condition nécessaire de toute parodie, et ce qui la distingue absolument du travestissement burlesque : « Le *Virgile travesti* et la *Henriade travestie* ne sont pas des parodies, parce que les sujets ne sont pas changés. C'est seulement faire tenir aux mêmes personnages un langage trivial et bas, ce qui constitue le genre burlesque. » Quelques libertés de détail que Scarron prenne avec leurs conduites, leurs sentiments et leurs discours, Didon et Énée restent chez lui Didon et Énée, reine de Carthage et

1. La seule exception notable est celle d'Auger, qui englobe sous le terme de « parodie de l'épopée » les deux formes antithétiques du travestissement burlesque et du pastiche héroï-comique. Pierre Larousse, s.v. *burlesque*, en disant, que le « style burlesque, propre seulement à la parodie, ne doit pas être confondu avec le style héroï-comique », semble bien identifier parodie et travestissement, mais son article *parodie*, déjà mentionné, redresse cette apparente entorse en illustrant sa définition d'un seul exemple, éminemment restrictif : celui du *Chapelain décoiffé* (*Mélanges philosophiques et littéraires*, 1928, II, p. 151).

prince troyen, en charge de leur grand destin, et cette permanence exclut le travestissement du champ de la parodie. C'est aussi l'avis de Victor Fournel, dans l'étude « Du burlesque en France » qu'il place en tête de son édition du *Virgile travesti* (1858) : « La parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les œuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros. Le premier soin d'un parodiste aux prises avec l'œuvre de Virgile eût été d'enlever à chacun son titre, son sceptre et sa couronne : il aurait fait, par exemple, d'Énée... un commis voyageur sentimental et peu dénié ; de Didon une aubergiste compatissante, et de la conquête de l'Italie quelque grotesque bataille pour un objet assorti à ces nouveaux personnages. »

Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet* ; inversement, la « parodie » modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte (*Chapelain décoiffé*) ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*le Lutrin*). Parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun, malgré leurs pratiques textuelles tout à fait distinctes (adapter un texte, imiter un style), d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils *conservent* avec le texte ou *restituent* par voie de pastiche. Ces deux pratiques s'opposent ensemble, par ce trait commun, au travestissement burlesque : ainsi peut-on les ranger ensemble sous le terme commun de parodie, que l'on refuse du même geste au travestissement. Un schéma simple peut figurer cet état (classique) de la vulgate :



style \ sujet	noble	vulgaire
noble	GENRES NOBLES (épopée, tragédie)	PARODIES (parodie stricte, pastiche héroï-comique)
vulgaire	TRAVESTISSEMENT BURLESQUE	GENRES COMIQUES (comédie, récit comique)

Cette parenté fonctionnelle de la parodie et du pastiche héroï-comique s'illustre bien dans le recours constant du second à la première : la *Batrachomyomachie* subtilise systématiquement à l'*Illiade* des formules guerrières qu'elle applique à ses bestioles combattantes ; et quand l'horlogère du *Lutrin* apostrophe son mari pour le détourner de son expédition nocturne, son discours s'émaille tout naturellement, nous le verrons, d'emprunts détournés aux textes canoniques en semblable situation.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit rapidement se modifier ce champ sémantique, à mesure que le travestissement burlesque entre dans les acceptions de *parodie* et que *pastiche*, importé d'Italie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'impose pour désigner le fait brut (quelle qu'en soit la fonction) de l'imitation stylistique, tandis que la pratique de la parodie stricte tend à s'effacer de la conscience littéraire. Pierre Larousse illustre en 1875 sa définition de *parodie* par le *Chapelain décoiffé*, le *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle* (1928) lui substitue sans crier gare le *Virgile travesti* : « Parodie : travestissement burlesque d'un poème, d'un ouvrage sérieux : Scarron fit une parodie de l'*Énéide* » (soit exactement ce que niait son éditeur Fournel soixante-dix ans auparavant). De nos jours, le *Larousse classique* de 1957 ou le *Petit Robert* de 1967 témoignent assez bien de cette nouvelle vulgate : Larousse : « Travestissement burlesque d'un ouvrage de littérature sérieux : parodie de l'*Énéide*. Par extension : toute imitation burlesque, ironique » ; Robert : « Imitation burlesque (d'une œuvre sérieuse). Le

*Virgile travesti* de Scarron est une parodie de l'*Énéide*. Figuré : contrefaçon grotesque. » Dans les deux cas, le travestissement burlesque est donné comme sens propre de *parodie*, le pastiche satirique ou bouffon comme son sens étendu ou figuré, et des expressions telles qu' « imitation burlesque » ou « contrefaçon grotesque » brouillent la frontière entre les deux pratiques. Encore ces articles de dictionnaires s'astreignent-ils par profession, et par tradition, à quelque balayage du champ lexical. Dans la conscience commune, le terme *parodie* en est venu à évoquer spontanément, et exclusivement, le pastiche satirique, et donc à faire double emploi avec *charge* ou *caricature*, comme dans des locutions aussi courantes que « parodie de justice » ou « parodie du western », ou aussi transparentes que, sous la plume des Goncourt et à propos du bois de Vincennes, « parodie de forêt<sup>1</sup> ». Les exemples seraient innombrables. Pour m'en tenir là, je rappelle que des études savantes<sup>2</sup> marquent une application (presque) constante du terme *parodie* au pastiche satirique, et distinguent (presque) constamment la parodie du pastiche comme une imitation plus chargée d'effet satirique ou caricatural. En 1977, un recueil de pastiches satiriques paraît en France sous le titre de *Parodies*<sup>3</sup>. L'absence dans

1. *Germinie Lacerteux*, chap. XLVIII.

2. Pour n'en citer que parmi les meilleures : Bakhtine, Riffaterre, *passim* ; H. Markiewicz, « On the definition of literary Parody », *To Honor R. Jakobson*, Mouton, 1967 ; G. Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », *le Discours et le Sujet*, Nanterre, 1972-1973 ; C. Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Larousse, 1974 ; C. Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, 1976 ; L. Duisit, *Satire, Parodie, Calembour*, Stanford U.P., 1978 ; L. Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », « Ironie et parodie », « Ironie, parodie, satire », *Poétique* 29 (1977), 36 (1978) et 46 (1981). Dans cette confusion générale, on rencontre aussi l'emploi paradoxal de *pastiche* pour « parodie » : ainsi, dans *le Monde* du 5 juin 1978, « Sciascia pastiche Voltaire » ; il s'agit évidemment de *Candido*, qui est un travestissement moderne de *Candide*.

3. De M.-A. Burnier et P. Rambaud, chez Balland. C'était déjà le titre d'un recueil anglais très antérieur. L'emploi de *parody* pour

ce champ de la parodie stricte et du travestissement burlesque procède évidemment d'un effacement culturel de ces pratiques, aujourd'hui submergées par celle de l'imitation stylistique — malgré la persistance, et même la prolifération de la pratique parodique dans des formes brèves comme le titre ou le slogan (j'y reviendrai), et quelques survivances populaires du travestissement. Lorsqu'un effort de conscience ou de résurrection historique réintroduit ces formes dans le champ sémantique, une structure plus compréhensive se met en place, qui regroupe ensemble sous le terme de *parodie* les trois formes à fonction satirique (parodie stricte, travestissement, imitation caricaturale), laissant seul de son côté le pastiche pur, entendu a contrario comme imitation sans fonction satirique : ainsi dira-t-on volontiers que les pastiches de Proust sont des pastiches purs, et que ceux de Reboux et Muller sont des parodies, ou des pastiches parodiques.

Cette répartition commune répond, consciemment ou non<sup>1</sup>, à un critère fonctionnel, *parodie* comportant irrésistiblement la connotation de satire et d'ironie, et *pastiche* apparaissant par contraste comme un terme plus neutre et plus technique. On peut la figurer grossièrement<sup>2</sup> par le tableau suivant :

désigner le pastiche satirique est sans doute plus anciennement courant en anglais, où *pastiche* reste un corps étranger. Notre vulgate comporte donc une part d'anglicisme.

1. Je me demande parfois si la confusion qui règne dans la vulgate ne doit pas quelque chose à la sourde association lexicale des adjectifs *parodique*, *satirique* et *ironique*, qui s'évoquent volontiers l'un l'autre.

2. Très grossièrement, car la netteté d'un tableau rend mal compte d'un usage aussi flou. Ainsi, l'imitation satirique répond à la fois à l'un des sens de *parodie*, et à l'une des nuances de *pastiche*, que Robert définit comme « une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité, contrefait la manière, le style d'un maître... le plus souvent par jeu, exercice de style ou dans une intention parodique, satirique ». Ce n'est qu'en opposition, lorsqu'on cherche à les distinguer, que *pastiche* et *parodie* se répartissent en imitation ludique et satirique. J'ai eu quelques occasions de demander à des groupes d'étudiants, français ou américains, de rédiger une définition de ces

fonction	satirique : « parodies »			non satirique
	genres	PARODIE STRICTE	TRAVESTISSEMENT	PASTICHE SATIRIQUE

## VII

Pour en finir avec cette tentative de « nettoyage de la situation verbale » (Valéry), il convient peut-être de préciser une dernière fois, et de trancher aussi net que possible, le débat terminologique qui nous occupe, et qui ne doit plus nous encombrer davantage.

Le mot *parodie* est couramment le lieu d'une confusion fort onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style. La principale raison de cette confusion est évidemment dans la convergence fonctionnelle de ces trois formules, qui produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style « parodié » : dans la parodie stricte, parce que sa lettre se voit plaisamment appliquée à un objet qui la détourne et la rabaisse ; dans le travestissement, parce que son contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes ; dans le pastiche satirique, parce que sa manière se voit ridiculisée par un procédé d'exagérations et de grossissements stylistiques. Mais cette convergence fonctionnelle masque une différence structurale beaucoup plus importante entre les statuts transtextuels : la parodie stricte et le travestissement procèdent par transformation de

deux termes. La moyenne de ces sondages s'est révélée étonnamment stable : 5 % de réponses correctes (selon moi), 40 % trop confuses pour être significatives, 55 % conformes à la vulgate. C'est peut-être le lieu de confesser, dans *Figures II*, p. 163, et dans *Mimologiques*, p. 10 et 428, un emploi de *parodie* lui aussi conforme à la vulgate.

texte, le pastiche satirique (comme tout pastiche) par imitation de style. Comme, dans le système terminologique courant, le terme *parodie* se trouve, implicitement et donc confusément, investi de deux significations structurellement discordantes, il conviendrait peut-être de tenter de réformer ce système.

Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale, du type *Chapelain décoiffé*; *travestissement* la transformation stylistique à fonction dégradante, du type *Virgile travesti*; *charge*<sup>1</sup> (et non plus, comme ci-devant, *parodie*) le pastiche satirique, dont les *A la manière de...* sont des exemples canoniques, et dont le pastiche héroï-comique n'est qu'une variété; et simplement *pastiche* l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique, qu'illustrent au moins certaines pages de *l'Affaire Lemoine*. Enfin j'adopte le terme général de *transformation* pour subsumer les deux premiers genres, qui diffèrent surtout par le degré de déformation infligée à l'hypotexte, et celui d'*imitation* pour subsumer les deux derniers, qui ne diffèrent que par leur fonction et leur degré d'aggravation stylistique. D'où une nouvelle répartition, non plus fonctionnelle mais structurale, puisqu'elle sépare et rapproche les genres selon le critère du type de relation (transformation ou imitation) qui s'y établit entre l'hypertexte et son hypotexte :

relation	transformation		imitation	
genres	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	CHARGE	PASTICHE

Un même tableau peut ainsi récapituler l'opposition entre les deux répartitions, qui conservent en commun,

1. Plutôt que *caricature*, dont les évocations graphiques pourraient faire contresens : car la caricature graphique est à la fois une « imitation » (représentation) et une transformation satirique. Les faits ne sont pas ici du même ordre, ni du côté des moyens, ni du côté des objets, qui ne sont pas des textes, mais des personnes.

bien entendu, les objets à répartir, c'est-à-dire les quatre genres hypertextuels canoniques :

répartition courante (fonctionnelle)				
fonction	satirique (« parodie »)			non satirique (« pastiche »)
genres	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	CHARGE	PASTICHE
relation	transformation		imitation	
répartition structurale				

En proposant cette réforme taxinomique et terminologique, je ne nourris guère d'illusions sur le sort qui l'attend : comme l'expérience l'a maintes fois démontré, si rien n'est plus facile que d'introduire dans l'usage un néologisme, rien n'est plus difficile que d'en extirper un terme ou une acception reçus, une habitude prise. Je ne prétends donc pas censurer l'abus du mot *parodie* (puisque, en somme, c'est essentiellement de cela qu'il s'agit), mais seulement le signaler et, faute de pouvoir effectivement amender ce canton du lexique, fournir au moins à ses usagers un instrument de contrôle et de mise au point qui leur permette, en cas de besoin, de déterminer assez vite à quoi ils pensent (éventuellement) lorsqu'ils prononcent (à tout hasard) le mot *parodie*.

Je ne prétends pas non plus substituer absolument le critère structural au critère fonctionnel ; mais seulement le désocculter, ne serait-ce que pour faire place, par exemple, à une forme d'hypertextualité d'une importance littéraire incommensurable à celle du pastiche ou de la parodie canonique, et que j'appellerai pour l'instant la *parodie sérieuse*. Si j'accouple ici, après d'autres, ces deux termes qui, dans l'usage courant, font oxymore, c'est délibérément et pour indiquer que certaines formules génériques ne peuvent se contenter d'une définition purement fonctionnelle : si l'on définit la parodie par la seule fonction burlesque, on ne peut prendre en compte des œuvres

comme l'*Hamlet* de Laforgue, l'*Électre* de Giraudoux, le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, l'*Ulysse* de Joyce ou le *Vendredi* de Tournier, qui entretiennent pourtant avec leur texte de référence, et toutes choses égales d'ailleurs, le même type de relation que le *Virgile travesti* avec l'*Énéide*. À travers les différences fonctionnelles, il y a là, sinon une identité, du moins une continuité de procédé qu'il faut assumer et qui (je l'annonçais plus haut) interdit de s'en tenir aux seules formules canoniques.

Mais, comme on l'aura sans doute déjà remarqué, la répartition « structurale » que je propose conserve un trait commun avec la répartition traditionnelle : c'est, à l'intérieur de chaque grande catégorie relationnelle, la distinction entre parodie et travestissement d'une part, entre charge et pastiche de l'autre. Cette dernière repose bien évidemment sur un critère fonctionnel, qui est toujours l'opposition entre satirique et non satirique ; la première peut être motivée par un critère purement formel, qui est la différence entre une transformation sémantique (parodie) et une transposition stylistique (travestissement), mais elle comporte aussi un aspect fonctionnel, car il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif, à l'égard de son hypotexte que la parodie, qui ne le prend pas à proprement parler pour objet d'un traitement stylistique compromettant, mais seulement comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui, une fois produit, ne le concerne plus. Ma classification n'est donc structurale qu'au niveau de la distinction entre grands types de relations hypertextuelles, elle redevient fonctionnelle au niveau de la distinction entre pratiques concrètes. Il vaudrait donc mieux officialiser cette dualité de critères et la faire apparaître dans un tableau à deux entrées, dont l'une serait structurale et l'autre fonctionnelle — un peu comme le tableau (implicite) des genres chez Aristote a une entrée thématique et une entrée modale.

Mais s'il faut adopter ou récupérer, même partiellement, la répartition fonctionnelle, il me semble qu'une correction s'y impose : la distinction entre satirique et non satirique est évidemment trop simple, car il y a sans doute plusieurs

relation \ fonction	non satirique	satirique
transformation	PARODIE	TRAVESTISSEMENT
imitation	PASTICHE	CHARGE

façons de n'être pas satirique, et la fréquentation des pratiques hypertextuelles montre qu'il faut, dans ce champ, en distinguer au moins deux : l'une, dont relèvent manifestement les pratiques du pastiche ou de la parodie, vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse : c'est ce que j'appellerai le régime *ludique* de l'hypertexte ; mais il en est une autre, que je viens d'évoquer allusivement en citant par exemple le *Docteur Faustus* de Thomas Mann : c'est ce qu'il faut maintenant baptiser, faute d'un terme plus technique, son régime *sérieux*. Cette troisième catégorie fonctionnelle nous oblige évidemment à étendre notre tableau vers la droite pour y faire place à une troisième colonne, celle des transformations et imitations sérieuses. Ces deux vastes catégories n'ont jamais été considérées pour elles-mêmes, et par conséquent elles ne portent pas encore de nom. Pour les transformations sérieuses, je propose le terme neutre et extensif<sup>1</sup> de *transposition* ; pour les imitations sérieuses, nous pouvons emprunter à la vieille langue un terme à peu près synonyme de *pastiche* ou d'*apocryphe*, mais lui aussi plus neutre que ses concurrents : c'est *forgerie*. D'où ce tableau plus complet, et provisoirement définitif, qui du moins nous servira de carte pour l'exploration du territoire des pratiques<sup>2</sup> hypertextuelles. Pour illustration, j'indique

1. C'est à peu près son seul mérite, mais tous les autres termes possibles (réécriture, reprise, remaniement, réfection, révision, refonte, etc.) présentaient encore plus d'inconvénients ; de plus, comme nous le verrons, la présence du préfixe *trans-* présente un certain avantage paradigmatique.

2. Étant donné, d'une part, le statut souvent paralittéraire et, d'autre part, l'extension transgénérique de certaines de ces classes, je

entre parenthèses, pour chacune des six grandes catégories, le titre d'une œuvre caractéristique dont le choix est inévitablement arbitraire et même injuste, car les œuvres singulières sont toujours, et fort heureusement, de statut plus complexe que l'espèce à laquelle on les rattache<sup>1</sup>.

Tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer. Avant d'entamer cette suite, trois mots sur deux aspects de ce tableau. J'ai substitué *régime* à *fonction*, comme plus souple et moins brutal, mais il serait encore bien naïf d'imaginer que l'on puisse tracer une frontière étanche entre ces grandes diathèses du fonctionnement socio-psychologique de l'hypertexte : d'où ces lignes verticales en pointillé, qui ménagent d'éventuelles nuances entre pastiche et charge, travestissement et transposition, etc. Mais encore la figuration tabulaire a-t-elle pour inconvénient insurmontable de laisser croire à un statut fondamentalement intermédiaire du satirique, qui séparerait toujours inévitablement, et comme naturellement, le ludique du sérieux. Il n'en est rien, certes, et bien des œuvres se situent au contraire sur la frontière, ici impossible à figurer, du ludique et du sérieux : suffit de penser à Giraudoux, par exemple. Mais intervertir les colonnes du satirique et du ludique entraînerait une injustice inverse. Il faut plutôt imaginer un système circulaire semblable à celui que projetait Goethe pour sa tripartition des *Dichtarten*, où chaque régime serait en contact avec les deux autres, mais du coup la croisée avec la catégorie des relations devient à son tour infigurable dans l'espace à deux dimensions de la galaxie Gutenberg. Au reste, je ne doute pas que la tripartition des régimes ne soit

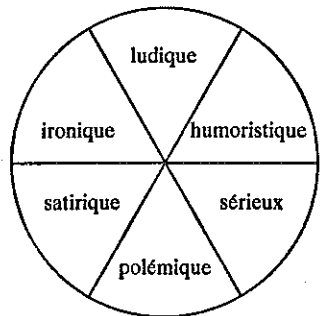
préfère éviter le mot *genre*. *Pratique* me semble ici le terme le plus commode et le plus pertinent pour désigner, en somme, des *types d'opérations*.

1. Pour illustrer le type de la *forgerie*, j'ai choisi une œuvre peu connue mais tout à fait canonique : la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne, qui est une continuation de l'*Illiade*. J'y reviendrai, bien sûr.

TABLEAU GÉNÉRAL DES PRATIQUES HYPertextUELLES

régime relation	ludique	satirique	sérieux
	transformation	imitation	
	PARODIE <i>(Chapelaïn décoiffé)</i>	TRAVESTISSEMENT <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPPOSITION <i>(le Docteur Faustus)</i>
	PASTICHE <i>(l'Affaire Lemoine)</i>	CHARGE <i>(A la manière de...)</i>	FORGERIE <i>(la Suite d'Homère)</i>

fort grossière (un peu comme la détermination des trois couleurs « fondamentales », bleu, jaune et rouge), et l'on pourrait assez bien l'affiner en introduisant trois autres nuances dans le spectre : entre le ludique et le satirique, j'envisagerais volontiers celle de l'*ironique* (c'est fréquemment le régime des hypertextes de Thomas Mann, comme le *Docteur Faustus*, *Lotte à Weimar* et surtout *Joseph et ses frères*) ; entre le satirique et le sérieux, celle du *polémique* : c'est l'esprit dans lequel Miguel de Unamuno transpose le *Quichotte* dans sa violemment anti-cervantine *Vie de don Quichotte*, c'est celui de l'anti-*Paméla* que Fielding intitulerait *Shamela* ; entre le ludique et le sérieux, celle de l'*humoristique* : c'est, je l'ai dit, le régime dominant de certaines transpositions de Giraudoux, comme *Elpénor* ; mais Thomas Mann, constamment, oscille entre l'ironie et l'humour : nouvelle nuance, nouveau brouillage, c'est le fait des grandes œuvres. On aurait donc, à titre purement indicatif, une rosace de ce genre :



En revanche, je considère la distinction entre les deux types de relations comme beaucoup plus nette et étanche, d'où la frontière pleine qui les sépare. Cela n'exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, mais c'est qu'un même hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre : d'une certaine manière, le travestissement consiste à transformer un texte noble en imitant pour ce faire le style d'un autre

texte, plus diffus, qui est le discours vulgaire. On peut même à la fois transformer et imiter le même texte : c'est un cas limite que nous rencontrerons en son temps. Mais, disait à peu près Pascal, ce n'est pas parce qu'Archimède était à la fois prince et géomètre qu'il faut confondre noblesse et géométrie. Ou, comme dirait cette fois M. de La Palice, pour faire deux choses en même temps il faut bien que ces deux choses soient distinctes.

La suite annoncée consistera donc à regarder de plus près chacune des cases de notre tableau, à y opérer parfois des distinctions plus fines<sup>1</sup>, et à les illustrer de quelques exemples choisis soit pour leur caractère paradigmatique, soit au contraire pour leur caractère exceptionnel et paradoxal, soit tout simplement pour leur intérêt propre, dût leur présence faire fâcheuse digression, ou salutaire diversion : ici encore alternance, plus ou moins réglée, entre critique et poétique. Par rapport au damier (peut-être faudrait-il dire *marelle*, ou *jeu de l'oie*) dessiné par notre tableau, notre cheminement sera à peu près le suivant : en finir avec la case, déjà plus qu'à moitié explorée, de la parodie classique et moderne (chapitres VIII à XI) ; passer au travestissement, sous ses formes burlesques et modernes (chapitres XII et XIII) ; pastiche et charge, souvent difficiles à distinguer, nous occuperont aux chapitres XIV à XXVI, avec deux pratiques complexes qui tiennent un peu de tout cela à la fois, la parodie mixte et l'antiroman ; puis quelques performances caractéristiques de la forgerie, et plus particulièrement de la continuation (chapitres XXVII à XXXIX) ; nous aborderons enfin (XL à LXXX) la pratique de la transposition, de loin la plus riche en opérations techniques et en investissements littéraires ; il sera alors temps de

1. Aucune des « pratiques » figurant sur le tableau n'est vraiment élémentaire, et chacune d'elles, en particulier la transposition, reste à analyser en opérations plus simples ; inversement, nous aurons à examiner des genres plus complexes, mixtes de deux ou trois pratiques fondamentales, qui pour cela ne peuvent apparaître ici