

Linda Hutcheon

Ironie et parodie : stratégie et structure

L'artiste romantique allemand, très conscient de la dualité ontologique de l'œuvre d'art, s'efforce de détruire ce qu'il ressent comme étant l'illusion artistique. Cette « ironie romantique », bien sûr, sert moins à subvertir l'illusion qu'à en créer une nouvelle. Pour un écrivain moderne comme Thomas Mann, héritier de cette conscience textuelle romantique, cette sorte d'ironie devient un moyen fondamental de créer de nouveaux niveaux d'illusion en participant activement à un type de parodie sérieuse - c'est-à-dire non ridiculisante - , un type qui informe à la fois la structure et le contenu thématique de ses œuvres¹. Mais Mann n'est pas le seul à utiliser ce mélange particulier d'ironie et de parodie; et l'Allemagne ne possède pas le monopole, aujourd'hui, d'une littérature consciente d'elle-même.

L'essence de cette forme narrative que l'on appelle aujourd'hui « métafiction » réside dans cette même reconnaissance de la nature duelle - voire hypocrite - de l'œuvre d'art: le roman prétend qu'il est un genre enraciné dans les réalités du temps et de l'espace, et pourtant la narration est présentée comme pure narration, comme étant sa propre réalité - c'est-à-dire comme un artifice. Souvent le commentaire explicite d'un narrateur, voire un procédé interne d'autoréflexion, une « mise en abyme », signalera au lecteur ce double statut fondamental. Ou bien, l'auteur peut choisir de mettre en relief la « littérarité » de l'illusion provoquée par son texte en usant d'un certain type de parodie: à l'arrière-plan de son texte sera posé un autre texte en fonction duquel sera mesurée la nouvelle œuvre. L'intéressant, c'est que, à la différence des parodies plus classiques, ridiculisantes et dévalorisantes, cette forme moderne n'implique pas qu'un texte ait un destin meilleur ou pire que l'autre; c'est leur action de *différer* qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie. L'ironie - principal mécanisme rhétorique qui attire l'attention du lecteur sur cette actualisation - est en elle-même, aussi, une sorte de procédé d'actualisation: ni la parodie ni l'ironie ne peuvent, bien sûr, passer pour « reproduire » une action; elles sont plutôt, elles-mêmes, des actions qui suivent des « stratégies² » destinées à permettre au lecteur d'interpréter et

1. Voir Eric Heller, *The irony German; a study of Thomas Mann*, Londres, Secker et Warburg, 1958.

2. Voir les réflexions de Kenneth Burke sur l'art, considéré comme l'adoption de « stratégies » qui évaluent des « situations », « identifient leurs structures et leurs éléments principaux, et les identifient d'une manière qui implique une attitude à leur égard », *The philosophy of Literary Form: Studies in symbolic Action*, 1941; 2^e éd., Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967, p.: 1.

d'évaluer. Par exemple John Fowles, dans *The French Lieutenant's Woman*, juxta, pose les conventions du roman victorien et du roman moderne. Les postulats théologiques et culturels des deux époques sont ironiquement mis en parallèle par le lecteur, par le truchement d'une parodie littéraire formelle. On peut observer la même ironique signalisation d'une « mise en différence » dans le *Grendel* de John Gardner, qui utilise en arrière-plan *Beowulf*, ou dans le *Prince noir* d'Iris Murdoch qui manipule ironiquement *Hamlet*.

Dans chacun de ces cas, un texte se fait explicitement démarquer - ou parodier -, mais d'une manière non conventionnelle. L'ironie a été substituée à la dérision ou à la moquerie classiques; la dérision a été remplacée par une ironie distanciée critique. Souvent même on observe un respect considérable pour le texte parodié, comme par exemple dans ces « fragments » dont T.S. Eliot « étaye ses ruines » dans *The Waste Land*, poème dans lequel ces ironiques confrontations textuelles (à la fois littéraires et linguistiques) du passé et du présent impliquent aussi bien des évaluations morales. Si nous devons appliquer à la structure bi-textuelle ironique des romans de Fowles, Barth, Mann, Nabokov, etc., le terme de parodie (un terme plus approprié semblant bien faire défaut), il doit être bien entendu que nous devons l'utiliser dans un sens différent du concept classique de parodie, qui suppose un mode littéraire ridiculisant et dévalorisant. Un retour au sens étymologique premier du terme semble donc bien être la première chose à faire.

Le terme grec *parodia* signifie « contre-chant ». Le terme « contre » (« face ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme « parodie ». Le radical *odos* (« chant ») contient l'élément formel et littéraire de la définition. Encore que la plupart des dictionnaires, tout en incluant ces notions (de contraste formel et littéraire), persistent à inclure la finalité de l'intention parodique - d'ordinaire en notant qu'il y a désir de produire un effet ridicule. Il n'y a rien cependant, à la racine même du terme *parodia*, qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans le mot d'esprit ou le *burla* du burlesque, par exemple. Et l'usage moderne de la parodie ne semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice.

C'est la même distance ironique que nous trouvons chez Picasso reprenant les *Ménines* de Vélasquez, ou chez Augustus John réutilisant le Greco dans sa *Symphonie espagnole*. Dans sa nouvelle, *la Tour d'èbène*, John Fowles illustre ce jeu parodique en termes qui, quoique employés pour l'art plastique, s'appliquent parfaitement aux propres techniques, ironiques et spécifiquement littéraires, de Fowles : « Comme dans de si nombreuses œuvres de Breasley, il y avait une évidente référence à une iconographie antérieure - ici, en l'occurrence, la chasse de nuit d'Ucello, et sa descendance à travers les siècles; ce qui, cette fois, était une comparaison et un défi, un risque délibéré...; de même que ses dessins d'Espagne avaient défié la grande ombre de Goya en acceptant sa présence, même en l'utilisant et en la parodiant, ainsi la mémoire de l'Ucello de l'Ashmolean Museum approfondissait et étayait d'une certaine manière la peinture devant laquelle était assis

David. Cela, en fait, posait une tension essentielle: par-delà le mystère et l'ambiguïté (...) par-delà la modernité de tant d'éléments de surface, se posaient conjointement un hommage et une sorte de pied de nez à l'égard de la vénérable tradition³ ». C'est la combinaison d'un « hommage » respectueux et d'un « pied de nez » ironique qui caractérise cette espèce particulière de parodie moderne que nous voulons ici prendre en considération.

Toute parodie est, nécessairement, une forme littéraire sophistiquée. L'auteur et par conséquent le lecteur - effectue une sorte de superposition structurelle de textes, l'enchâssement du vieux dans le neuf. La parodie, elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle⁴. En cela elle diffère du pastiche, ou de l'adaptation, deux formes essentiellement monotextuelles qui ne produisent aucune synthèse, ni ne révèlent aucune déférence envers le texte emprunté. Cependant les ressemblances de structure et de stratégie qui existent, par exemple, entre la métaphore et la parodie seraient un peu plus évidentes. Toutes deux réclament du lecteur - en termes de stratégie - qu'il construise une signification seconde par des déductions opérées à partir de la surface du texte, ou, en termes de structure, qu'il complète le premier plan à l'aide de la connaissance et de la reconnaissance qu'il a du contexte d'arrière-plan. On pourrait dire, comme le fait Wayne Booth⁵, que l'ironie, quoique structurellement assimilable à la métaphore (et par là à la parodie), est, en termes de stratégie, « soustrayante », qu'elle détourne le lecteur de la signification de surface; il n'en est pas moins vrai que les deux niveaux de signification doivent coexister structurellement à la fois dans l'ironie et dans la parodie - comme c'est en fait le cas dans la métaphore, et même dans le calembour⁶.

Toute discussion à propos de la structure de la parodie comme de l'ironie semblerait donc devoir incorporer une réflexion sur ce que nous avons appelé « stratégies », terme qui demande que l'on prenne en considération, à la fois l'intentionnalité de l'auteur et les modes d'engagement du lecteur. Par exemple, alors que l'acte de parodier est un acte d'incorporation, sa fonction est aussi celle d'une séparation, d'un contraste. A la différence de la simple allusion ponctuelle, la parodie réclame cette distanciation ironique et critique. Si le lecteur ne repère pas, ou ne peut pas identifier une allusion délibérée (ou même une citation), il la naturalisera purement et simplement, en l'adaptant au contexte global de l'œuvre. Mais dans la forme la plus généralisée de parodie, une telle naturalisation anéantirait la forme elle-même, en ceci que l'œuvre dans son ensemble ne serait plus lue comme la parodie d'un texte d'arrière-plan. L'identité structurelle même du texte (comme parodie) dépend alors de la coïncidence, au niveau stratégique, de l'interprétation du lecteur et de l'intention de l'auteur.

La forme moderne de parodie que nous étudions ici est différente stratégiquement (mais structurellement assimilable) du burlesque et du pastiche, spécialement dans sa nature littéraire, imitative ou contrastive. Des deux points de vue, c'est une forme plus complexe que le pastiche, l'adaptation, l'allusion ou la cita-

3. *The Ebony Tower*, Boston, Little, Brown, 1974, p. 18; nous soulignons.

4. En un sens presque « bilingue ». Voir Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 6, 1969, p. 171 : « Tout en acquérant la langue du parodié, le parodiste ne cesse pas de disposer de la sienne. »

5. *A Rhetoric of Irony*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1974, p. 177.

6. Voir William Empson, *Seven types of ambiguity*, 1930, 3^e éd. 1953 (repris, Londres, Chatto et Windus, 1963), chap. III, p. 102-132, et la préface à la 2^e éd., p. 10.

tion. Les problèmes les plus ardues de définition viennent de la confusion opérée entre parodie et satire (et de leur relation à l'ironie). Alors que toutes deux sont des genres littéraires, l'usage structurel du contraste n'entre absolument pas nécessairement dans une définition formelle de la satire, alors qu'il doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie (et de l'ironie). La principale différence qui existe entre ces deux genres réside dans la stratégie utilisée et dans les buts visés. Même si on acceptait que le ridicule soit le but recherché par la parodie moderne, ce serait encore le ridicule d'un phénomène littéraire. La satire, comme le notent à la fois les dictionnaires et la critique littéraire, est un phénomène beaucoup plus général, et en réalité, le plus souvent, délibérément moral dans ses intentions. Elle peut se servir de techniques littéraires - comme la parodie -, mais ses buts (l'attaque des vices et des bêtises dominants) sont au premier chef non littéraires. Quoique Léonard Feinberg⁷ ait affirmé que cette intentionnalité d'ordre éthique n'est que la rationalisation ultérieure de ce qui, en réalité, est « le désir esthétique de l'expression de soi », le « dessein vertueux » des textes satiriques n'en reste pas moins évident.

La satire peut utiliser la parodie littéraire comme dispositif structurel, mais cette possibilité n'implique aucune stratégie littéraire intentionnelle particulière (pareillement, bien sûr, la parodie peut décider d'être satirique en intention: de là le ridicule visé, postulé dans les définitions des dictionnaires). Les deux termes impliquent, peut-être à cause de cette distanciation ironique qu'ils suggèrent, un jugement de valeur, mais il existe entre eux une différence importante. La satire utilise cette distanciation pour porter un jugement négatif sur l'objet de la satire - « pour altérer, pour mépriser, pour blesser »⁸. Dans la parodie moderne cependant, un tel jugement négatif n'est aucunement obligatoirement postulé par la mise en contraste ironique des textes; l'art parodique est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire, et inclusion de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé. Toute attaque réelle aboutirait à son autodestruction. Comme le note Northrop Frye dans son *Anatomie de la critique*, la satire est sociale dans son intentionnalité, et la parodie est purement formelle⁹. Cela ne signifie pas que la parodie se refuse à porter un commentaire évaluatif sur le texte d'arrière-plan. En réalité, c'est la stratégie consistant à faire jouer ensemble des différences littéraires, culturelles, et même morales, telle qu'elle est impliquée par le contraste parodique formel, qui contribue le plus à assurer une place privilégiée à la parodie dans le roman ironique moderne. Mais les deux textes contrastants se mesurent l'un par l'autre; l'ironie joue sur les deux tableaux.

En fait, souvent, une sorte de déférence ironique pour le texte parodié est plus évidente qu'un éventuel désir de ridiculiser une forme démodée. John Fowles a lui-même comparé sa relation de l'année 1867, dans *The French Lieutenant's Woman*, à la récupération que fait Stravinsky du XVIII^e siècle, et à l'usage parodique que font Picasso et Francis Bacon de Vélasquez¹⁰. S'il reconnaît avoir étudié

7. *Introduction to Satire*, Ames, Iowa, Iowa State University Press, 1967, p. 12.

8. Gilbert Highlet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 69.

9. *Anatomy of criticism*, 1957 (repris, New York, Atheneum, 1970) p. 233-234, 322.

10. « Notes on Writing a Novel », *Harper's Magazine*, juillet 1968, p. 90. Il compare également son roman à la *Symphonie classique* de Prokofiev, à son traitement mi-affectueux, mi-ironique du matériau formel. Voir Richard Boston, « John Fowles, Alone But Not Lonely », *New York Times Book Review*, 9, novembre 1969, p. 2.

Lovel the Widower de Thackeray pour le problème du « point de vue », pour son usage du présent de l'indicatif, de ses piques au lecteur, et de l'ironie qu'il déploie contre lui-même¹¹, c'est pour rappeler au lecteur que lui, Fowles, n'est pas en train de copier, mais de faire une synthèse respectueuse, de reformuler en termes parodiques des conventions qu'il peut utiliser pour créer ce contraste ironique - et par là moral - qu'il désire que le lecteur perçoive entre l'âge victorien et son époque propre. Le lien qui existe, du point de vue de la stratégie, entre ironie et parodie, pour Fowles, suggère que la parodie ait, dans sa nature, en général, une autre dimension. Peut-être que l'action qui consiste, pour la parodie, à structurellement incorporer et synthétiser (stratégie ou fonction qui, pour le lecteur, est paradoxalement celle d'un contraste et d'une mise à l'écart), pourrait être, pour certains écrivains, le moyen de se débarrasser d'influences stylistiques, de vaincre et de surpasser quelque prédécesseur influent. On peut ici penser à *L'Affaire Lemoine*, de Proust. La parodie pourrait alors venir s'ajouter au catalogue que fait Harold Bloom des moyens par lesquels les écrivains modernes luttent contre « l'anxiété de l'influence »¹².

De nombreux romanciers traditionnels, réalistes, semblent par exemple avoir commencé ou achevé leur carrière en écrivant des parodies : l'œuvre majeure de Jane Austen s'ouvre avec *Northanger Abbey*, et Flaubert termine par *Bouvard et Pécuchet*. Ce phénomène suggère que l'auteur éprouve le besoin, à un moment de sa carrière - même si c'est seulement à travers l'ironie - de pactiser avec les conventions littéraires et formelles elles-mêmes. La parodie pourrait alors devenir exorcisme, acte d'émancipation. Ironie et parodie signalent aussi bien un détachement de l'auteur qu'un *contrôle de la part de ce dernier*. Gide paraît avoir considéré ainsi ces deux attitudes. Sa parodie la plus achevée de la forme romanesque est paradoxalement et ironiquement la seule de ses œuvres qu'il ait intitulée « roman ». Dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide, comme son héros le romancier dans *les Faux-Monnayeurs*, affirme son intention de purger le roman de toute impureté structurelle, de tout élément qui ne soit pas romanesque; encore manifeste-t-il - au niveau de la stratégie - une impatience à l'égard des conventions traditionnelles : « Ne puis-je trouver le moyen, avec la forme que j'adopte, de faire indirectement la critique de tout cela¹³? »

Ici le projet « imitatif » pourrait également, alors, susciter une réponse dynamique et une émulation chez le parodiste. Pratiquant avec conscience ce que le temps fait lentement, il démembré les formes artistiques, opérant à partir d'elles et de ses ressources propres une synthèse, une nouvelle forme ironique qui, loin d'être grevée, est enrichie par le passé. Dans son roman *il Male oscuro*, Giuseppe Berto met en scène un narrateur-écrivain qui semble, de prime abord, fonctionner comme n'importe quel narrateur qui serait, à l'intérieur de l'histoire, un personnage en analyse. C'est seulement un peu plus loin dans le roman que ce narrateur, comme écrivain, admet consciemment que tout ce qu'il sait de la psychanalyse, il l'a appris d'après un roman d'Italo Svevo, *la Coscienza di Zeno*, et des propres commentaires de Svevo. Le roman de Berto adopte et adapte thèmes et

11. « On Writing a Novel », *Cornhill Magazine*, 1060, été 1969, p. 287-288.

12. Voir *The Anxiety of Influence: A theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

13. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927, p. 26.

structures de *Zeno*, mais le narrateur sait qu'il ne peut lire Svevo, même s'il partage les problèmes psychologiques et littéraires de *Zeno*. Il est significatif, en termes thématiques, que le héros soit « guéri » quand il met le feu, parmi d'autres choses, aux premiers chapitres du roman très traditionnel qu'il avait écrit. A cet endroit le roman sur « l'obscur maladie » doit s'achever. La nouvelle forme parodique a littéralement vaincu l'ancienne. Son œuvre est à présent achevée. On ne peut soutenir qu'une parodie d'une telle ampleur soit - comme c'est le cas pour les exemples que l'on tirerait du *Punch* ou du *New Yorker* - anecdotique. Elle ne vieillit pas, en fait, plus vite que les autres genres. Elle s'efforce, littéralement, d'incorporer, et donc de transcender dialectiquement et ironiquement, le passé littéraire du parodiste.

Il y a cependant un autre participant à la stratégie du processus parodique. Comme tout texte littéraire, une parodie réclame également un lecteur, un collaborateur qui actualise et appelle à l'existence l'univers des mots. La tâche du lecteur dans la construction du sens d'un texte parodique est quelque peu plus complexe que dans le cas d'une communication ordinaire, et dans sa complexité même est tout à fait assimilable à la tâche de l'interprète du texte ironique - le mode principal de cette forme moderne de parodie que nous examinons. Dans la stratégie de l'ironie, comme dans celle de la parodie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur. L'acte est incomplet, dans les deux cas, tant que cette intention n'a pas été reconstituée par le lecteur. En d'autres termes, outre la reconnaissance des codes littéraires usuels, le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire *est* une parodie, et il doit également en évaluer le degré et en identifier le type. Il doit aussi, bien entendu, connaître le texte qui est parodié, savoir s'il doit lire le deuxième comme différent de n'importe quelle autre œuvre littéraire, c'est-à-dire de n'importe quelle autre œuvre non parodique.

En situation idéale, naturellement, ce lecteur cultivé connaît l'œuvre qui est à l'arrière-plan, et opérera une surimposition de textes par la médiation de cette œuvre parodiée sur l'acte de lecture. Cet acte est le symétrique de la propre synthèse du parodiste, et complète le circuit sémantique. C'est cette exacte coïncidence de l'intention et de la reconnaissance qui génère, dans la parodie, aussi bien que dans l'ironie, ce que Booth a appelé la « communion amicale ¹⁴ » entre auteur et lecteur, les deux formes autorisant alors qu'on leur adresse l'accusation d'élitisme - grief majeur aujourd'hui adressé à la métafiction.

Les raisons pour lesquelles l'ironie est devenue le procédé majeur par lequel le romancier métafictionnel met en relief le contraste parodique, doivent inclure, par-delà ces similarités de stratégie, les parallélismes de structure que nous avons relevés. L'ironie et la parodie, nous l'avons vu, opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte ¹⁵ dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou

14. *A Rhetoric of Irony*, p. 28.

15. Je n'emploie pas ici le terme de contexte dans un sens aussi général que Cleanth Brooks, quand il énonce que « le terme d'ironie est le terme le plus général dont nous disposons pour décrire ce genre de qualification que les divers éléments d'un même contexte reçoivent de ce contexte. » Voir *The Well Wrought Urn*, New York, Harcourt, Brace and World, 1947, p.209.

parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle.

Dans la parodie, l'utilisation d'un matériau conventionnel déjà familier, pour une fonction non familière et dans un contexte nouveau, a souvent pour résultat, comme les formalistes russes l'ont souligné ¹⁶, de mettre en relief la *littérarité* du texte - son côté fictionnel. Tel est bien le cas dans le roman contemporain. En conduisant le lecteur, en le préparant à attendre le familier, le parodiste - comme l'ironiste - pose une stratégie de contre-attente qui finit par « mettre a nu » le principe structurel de l'œuvre. Dans *Tristram Shandy*, Sterne imprime chez le lecteur la conscience d'une forme par un renvoi explicite aux conventions de ce genre, relativement nouveau à l'époque, qu'était le roman. Ce renvoi même fait l'effet d'un écart par rapport à ces mêmes conventions préétablies. La parodie reste un mode d'expression littéraire dont le projet - pour l'auteur comme pour le lecteur - est fondamentalement formel, plutôt qu'extra-littéraire. Encore que, comme Robert Alter l'a souligné ¹⁷, l'effet de la parodie sternienne - et, on pourrait ajouter, de son ironie - n'est pas une réduction, mais une expansion, car elle soulève la question de savoir si le langage en lui-même est capable de fournir un compte rendu exhaustif, à n'importe quel moment pris au hasard, à la fois d'un événement narratif et du contenu de la pensée du narrateur.

La mise à nu des procédés conventionnels qu'opère la parodie de Sterne et d'autres écrivains était, pour les formalistes russes, un signe propre aux textes les plus littéraires. La convention, ou la « littérarité ¹⁸ », était l'essence de toute la littérature. Cela mériterait qu'on s'y arrête, dans une discussion sur la parodie, simplement à cause de la confusion opérée avec la satire à visées extra-littéraires, et à cause de cet accent mis, dans la plupart des ouvrages sur le sujet, sur l'intention de ridiculiser (plutôt que sur la stratégie de l'ironie). Le premier dictionnaire de Samuel Johnson propose une définition laconique, mais cependant plus satisfaisante que celle proposée par la moderne théorie de la littérature : « Parodie : sorte d'écrit dans lequel les termes ou les pensées d'un auteur sont, à la suite d'un léger changement, détournés et adaptés à quelque nouvelle intention. » Quoiqu'on puisse critiquer cette définition, applicable aussi bien au plagiat, celle-ci a le mérite singulier de ne pas postuler la dérision, la dévalorisation, ou la destruction du texte parodié.

Certains critiques contemporains ont essayé de dépasser les limites étroites des définitions récentes de la parodie par les dictionnaires, en l'incluant, avec la citation, l'imitation et l'allusion, dans la catégorie générale de « l'intertextualité ¹⁹ » ; mais en faisant cela on ne tient pas assez compte des différences de structure et de stratégie qui font presque de l'ironie le trait spécifique de la fiction contemporaine. D'autres critiques ont fait de la parodie quelque chose de métalittéraire -

16. Tomachevski, « Thématique », dans Tzvetan Todorov, éd., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 284.

17. *Partial Magic*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 44-45.

18. Tzvetan Todorov souligne cependant combien ce terme est en réalité défini de façon vague et négative, dans « Some Approaches to Russian Formalism », in Stephen Bann and John E. Bowl, éd., *Russian Formalism, 20 th. Century Studies*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973, p. 7-10.

19. Voir Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* 27, 1976, p. 258.

une littérature sur la littérature, une forme de critique littéraire²⁰. Cela conduit à considérer ses formes contemporaines comme un genre littéraire à part entière, plutôt que comme un simple procédé littéraire utilisé à des fins satiriques. Le sens étymologique du terme *parodie*, « contre-chant », prend ici toute son importance. Nous avons suggéré que la parodie moderne puisse être presque considérée comme une forme littéraire autonome, dans laquelle une distinction consciente, ou un contraste ironique, est provoquée paradoxalement par l'incorporation ou la synthèse d'éléments textuels préexistants (ou d'un faisceau de convsn, tions). L'un des résultats de cette fonction contrastive, est que la parodie ironique peut réellement devenir une forme de critique littéraire; elle a alors l'avantage de rester immanente, métalittéraire (plutôt que paralittéraire), synthétique (plutôt que purement analytique). Elle est à la fois récréation et création; elle est une critique qui est aussi une forme d'exploration active.

Le choix même du texte parodié, bien sûr, implique un acte critique d'évaluation de la part du parodiste. Le jugement n'est, en aucun cas, réductible à un jugement négatif : Fowles considère que beaucoup de choses doivent être respectées dans les manières et usages victoriens qu'il parodie d'une façon si adroite, même si c'est avec une certaine timidité, dans *The French Lieutenant's Woman*. C'est seulement quand la parodie est associée à un projet satirique que l'intention impliquée devient négative, dans un sens même plus moral que littéraire. Même quand les théoriciens ont paru vouloir accorder à la parodie cette fonction de critique littéraire, ils ont souvent cherché à réduire son sérieux en utilisant des termes comme « badinage » ou « déflation ». Si la parodie possède de l'ironie, voire souvent de l'esprit, c'est que ceux-ci sont les signaux de cette distance critique réclamée spécifiquement par la synthèse parodique.

Cette même distance ironique, nous l'avons suggéré, est également ce qui a contribué à faire de la parodie moderne un instrument de libération aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur. Comme John Barth (dans *Lost in the Fun House*, et ailleurs) et John Fowles l'ont ouvertement proclamé, ce mode littéraire constitue pour le parodiste un moyen libérateur d'exorciser ses fantômes personnels - ou, plus exactement, de les enrôler pour sa propre cause. C'est dans ce sens qu'elle est un facteur d'accélération de l'histoire littéraire. Les formes évoluent dans le temps; de nouvelles synthèses apparaissent pour générer de nouvelles formes. Des parodistes comme Cervantès hâtent simplement cette procédure : du roman de chevalerie et de préoccupations nouvelles pour la réalité quotidienne, naît *Don Quichotte*, et le roman tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Les œuvres parodiques de ce genre, celles qui réussissent réellement à se libérer du texte d'arrière-plan parodié pour créer de nouvelles formes spécifiques, nous suggèrent que la synthèse dialectique de la parodie est une sorte de moment pivot type dans ce processus graduel d'évolution des formes littéraires. Dans ce qui constitue l'une des tentatives les plus intéressantes de bâtir une théorie de la parodie, G. D. Kiremidjan²¹ souligne que la parodie est un facteur important de l'évolution générale des genres, et que cela est particulièrement évident quand une

20. Voir Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », ouvr. cité, p. 169; également, Anton Popovic, « Aspects of Metatext », *Canadian Review of Comparative Literature*, FaU, 1976, p. 225-235.

21. « The Aesthetics of Parody », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 1969, p. 231-242.

tradition touche à sa fin et que les formules consacrées en viennent à s'épuiser. Ceci étant peut-être exact, le parodiste lui-même (et pas seulement le simple usage, et le changement des temps) semblerait jouer un rôle important et plus actif dans ce schéma d'épuisement.

Telle était en fait la conception du caractère dynamique des genres proposée par les formalistes russes²². Tynianov considérait la parodie comme le remplacement dialectique d'éléments structurels dont la fonction s'était automatisée, stéréotypée. Tomachevski a senti que la parodie s'est développée à partir de cela comme un genre autonome, un art du processus de révélation ou de la « mise à nu » entièrement libre.

Mais la forme nouvelle naît de l'ancienne, la supplante sans vraiment la détruire; simplement, elle altère sa fonction. Il se produit une réorganisation, une reconstruction, et pas nécessairement une destruction, du matériau parodié (dans notre terminologie, nous dirions ici que le matériau passe du premier plan à l'arrière-plan). Puisque le contexte nouveau modifie la fonction de ce texte, et par conséquent sa signification, tout en continuant de renvoyer aux précédents, la parodie pourrait peut-être faire partie du *priëm ostraneniija* (procédé d'étrangeté) de Chklovski, ce procédé de déviation par lequel ce qui est familier semble nouveau, comme s'il était perçu pour la première fois. C'est dans ce sens, de continuité parodique, qu'on pourrait alors poser que *tout* art doit être considéré sur arrière-fond d'autres œuvres, et à l'intérieur de la tradition littéraire. Telle était l'argumentation de Chklovski en 1919 : « Non seulement la parodie, mais également en général toute œuvre d'art, se constitue en parallèle et en opposition avec un modèle quelconque²³ ». La même année, en 1919, T. S. Eliot écrivait que, pour l'écrivain, la littérature des siècles passés possède « une existence simultanée et s'ordonne dans le simultané²⁴ », et que le critique doit évaluer l'écrivain en relation avec ce passé.

La parodie pourrait peut-être être le signe qu'une forme ou qu'une convention est en train de devenir usée, et ainsi devient inutilisable eu égard aux exigences formelles des contemporains. L'œuvre de Jane Austen, *Amour et Amitié*, est significative d'une volonté parodique de montrer que le roman épistolaire, si en faveur à l'époque, pouvait très facilement se transformer en journal à la première personne. Il ne s'agit pas vraiment d'un rejet du style épistolaire en lui-même, car Jane Austen y est revenue avec des résultats intéressants dans *Lady Susan*, mais plutôt d'un hommage critique envers une convention qui s'essouffait, et d'un avertissement. Encore cet ouvrage ne constitue-t-il pas l'une de ses œuvres les plus importantes, peut-être en raison d'une inaptitude, en ce début de sa carrière d'écrivain, à synthétiser, à dépasser le matériau d'arrière-plan. Au lieu de cela, elle suggère et implique seulement sa conception de la forme nouvelle, ce qu'elle devrait être et faire, conception parfaitement mise en œuvre par la suite dans ses romans ironiques. La véritable parodie dialectique pourrait, d'un autre côté, mener à une synthèse du premier plan et de l'arrière-plan qui, par la suite, pourrait

22. Voir Tzvetan Todorov, éd., *Théorie de la littérature* (ouvr. cité), p. 50, 68, et 301 s., pour les sources de la discussion qui suit.

23. « The connection between Devices of *Syuzhet* Construction and General Stylistic Devices », in *Russian Formalism*, ouvr. cité, p. 53.

24. « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays*, 1934 (repris Londres, Faber and Faber, 1966), p. 14.

dépasser ses origines et inaugurer une nouvelle forme autonome. Comme nous l'avons déjà noté, la parodie des romans de chevalerie nous a donné *Don Quichotte*, et avec lui le genre que nous reconnaissons aujourd'hui être le roman. Le jeu parodique et ironique dans *The Waste Land* a à peu près défini le modernisme poétique, au début de ce siècle. Et l'on peut suivre avec intérêt le sort que Tom Stoppard aujourd'hui est en train de réserver au théâtre anglais contemporain. C'est de cette manière que la parodie participe au développement dynamique des formes littéraires.

Si une nouvelle forme parodique ne se développe pas au moment où une ancienne forme devient insuffisamment motivée du fait de sa trop grande utilisation, l'ancienne forme peut dégénérer en pure convention; témoin le roman populaire, best-seller de l'âge victorien et du nôtre. La parodie est, par conséquent, une force positive. Une thématique, une fois prise au sérieux et présentée avec une motivation formelle, devient une proie, non pour le ridicule, mais pour l'ironie, et c'est la parenté de structure et de stratégie qui existe entre l'ironie et la parodie qui rend l'association si compatible et naturelle. L'auteur peut apparaître, telle romancier-narrateur de Fowles dans *The French Lieutenant's Woman*, pour détruire la classique illusion mimétique de sérieux et d'authenticité. Cependant, un écrivain comme Fowles dépasse l'usage destructeur de la parodie et, à travers elle, établit un nouveau sérieux, une nouvelle authenticité, pour remplacer le sérieux et l'authenticité strictement mimétiques que sa parodie avait démasqués dans ce roman. En cela il va au-delà de « l'ironie romantique ». On assiste à l'émergence d'un genre nouveau qui maîtrise l'ambiguïté à la fois du roman moderne et de la moderne « réalité ». De l'incorporation d'une technique littéraire historiquement, philosophiquement et techniquement dépassée, jaillit l'illumination du contraste ironique, à l'intérieur d'une forme nouvelle qui fonctionne mieux que l'idéal réussi par Conrad et Ford. Non seulement Fowles veut faire « voir » à son lecteur mais il veut lui montrer les mécanismes de la vision et de la création mêlées. S'il regarde la vie à travers des lunettes livresques, il le fait afin que son lecteur voie plus, et voie différemment. Historiquement, il n'a pas le choix: il écrit après le *nouveau roman*. Tout en conservant l'ensemble des préoccupations morales d'un Henry James et de la tradition romanesque anglaise, Fowles sait qu'une forme nouvelle doit naître de ses conventions peut-être à présent usées. S'il ironise consciemment George Eliot, c'est pour lui une manière d'aller vers Roland Barthes.

La parodie, aujourd'hui, est à la fois un « hommage » respectueux et un ironique « pied de nez » à la tradition. C'est ce qu'ont perçu Fowles, Barth, Borgès, Nabokov, Murdoch, et bien d'autres romanciers contemporains. Dans la musique moderne, Bartok, Stravinsky, Mahler, Vaughan Williams et Prokofiev ont fait des découvertes semblables. Côté arts plastiques, nous avons déjà cité Picasso et Bacon, et au cinéma il y a les œuvres de metteurs en scène comme Lucas, Godard, Bogdanovich, et d'autres. La parodie ironique, à ce qu'il semblerait, fleurit dans des sociétés d'une certaine sophistication culturelle. Doivent exister une connaissance des stratégies de la communication, l'acceptation de l'intention prioritairement formelle (plutôt que sociale) de la forme, et une compétence à effectuer la superposition des textes - littéraires, filmiques, musicaux, etc. - est réclamée. La parodie est, structurellement, un acte d'incorporation. En tant que telle, elle ne cherche pas à avilir ou à tourner en ridicule le matériau d'arrière-plan, mais

plutôt à tomber d'accord avec lui - *via* l'ironie. L'artiste ne peut ignorer ce qui, avant lui, l'a précédé. Comme l'écrit Harold Bloom à propos du poète souffrant de « l'anxiété de l'influence » : « Le poème est à l'intérieur de lui-même, et cependant il connaît, par expérience, la honte et la gloire *d'être trouvé par* les poèmes - les grands poèmes - qui sont à l'extérieur de lui²⁵. » Mais si l'acte parodique est un acte de synthèse, sa fonction ou sa stratégie est, paradoxalement, celle d'une séparation, d'un contraste. La différence entre le texte d'arrière-plan et sa nouvelle manipulation devient claire dans le temps où ils sont l'un contre l'autre (et l'un par l'autre) mesurés. La parodie dans l'art moderne est l'actualisation achevée de cette différence ironique.

McMaster University

Traduit de l'anglais par Philippe Hamon

25. *The Anxiety of Influence*, ouvr. cité, p. 26; souligné par l'auteur.