

L ' E C R I T U R E P A R O D I Q U E

by

CATERINA M. WOLF

B.A., University of British Columbia, 1966

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Department of French)

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

October, 1976



Caterina M. Wolf, 1976

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date October 7, 1976

A B R E G E

Dans la première partie de notre recherche nous avons tâché d'établir un modèle hypothétique du texte parodique à partir des concepts et des instruments de la théorie sémiotique, de la linguistique et de la poétique. Dans la deuxième, nous avons vérifié nos résultats sur un texte spécifique: La Coscienza di Zeno de Italo Svevo.

Le concept d'écriture a été utilisé en application à la parodie pour désigner tous ces dispositifs et procédés de significations textuelles qui engendrent un sens "parodique" sans être, pour autant, nécessairement attribuables au genre littéraire de la parodie. Quant au terme de "parodie", diverses acceptions prélevées dans quelques dictionnaires et encyclopédies nous ont permis d'en dégager les traits distinctifs essentiels. La parodie se trouve ainsi définie en tant qu'elle est copie de quelque chose, en ce qu'elle tend à susciter certains effets, en ce qu'elle atteint ces effets au moyen de certains procédés.

Nous avons donc analysé le texte parodique à partir

de ces trois éléments qui agissent en dynamisme réciproque. Il s'agit:

- 1) de la présence d'un modèle et, partant, d'une imitation;
- 2) des modalités spécifiques des procédés imitatifs;
- 3) des effets, c'est-à-dire, des modalités de réalisation du signifié parodique.

En ce qui concerne le point 1), ce qui constitue la spécificité de l'é.p. n'est pas une imitation quelconque mais un ensemble de procédés imitatifs spécifiques, dont la nature consiste en la détermination d'un rapport. Les termes de ce rapport sont l'é.p. comme texte manifeste (réalisé au plan syntagmatique) et le modèle, texte évoqué, texte sous-jacent (inséré au plan paradigmatique), non nécessairement connu ou localisé.

Ce premier point a été analysé à partir du fonctionnement de la figure rhétorique en général, et du rapport qu'elle établit entre "norme" et "écart", rapport qui, en ses termes fondamentaux nous semble applicable à la présence du modèle dans le texte parodique, et qui produit des

dispositifs scripturaux analogues.

Elément constitutif de l'écart entre les deux termes de ce rapport est la marque qui se situe à l'intersection des deux plans, syntagmatique et paradigmatique.

Deux éléments principaux définissent la marque:

a) l'objet de l'imitation, c'est-à-dire, ce qui dans le syntagme rappelle le paradigme; b) la non-congruence sémantique, c'est-à-dire, ce qui dans le syntagme marque la distance au paradigme. C'est à partir de ces deux grandes classes qui caractérisent la marque que nous avons constitué une typologie le plus possible cohérente et simple des dispositifs formels de l'é.p.(point 2). C'est la présence d'une structure pluri-isotopique dans le texte parodique qui permet de maintenir, là où se manifeste la non-congruence sémantique, propre de l'é.p., l'homogénéité sémantique du texte.

Quant aux "effets" de l'é.p. nous nous référons par ce terme au mode par lequel l'écriture parle de ses objets, à la forme de l'énonciation qu'elle produit, aux dispositifs de sens qui la parcourent le long de la duplicité syntagmatique et paradigmatique. Deux concepts

nous ont guidés dans cette partie:

- 1) le concept de "fonction" du message (cf. R. Jakobson),
- 2) le concept de connotation tel que l'a défini la théorie sémiotique.

Du point de vue des "effets", l'écartement, le caractère "double" de l'é.p. se structure autour d'une fonction métalinguistique dominante: l'é.p. est une écriture dont le code "parle" du code même de l'écriture. L'équivalence métalinguistique, toutefois n'est que fictive, une sorte de duperie, une "ruse métalinguistique" qui souligne (aussi) la non prédétermination de la direction de l'objet de la parodie. Dans cette perspective on peut aussi concevoir l'é.p. et ses "effets" à partir du concept de connotation (cf. L. Hjelmslev).

Le signifié "second" qui s'ajoute au signifié directement "dénotatif" et qui prend son origine de l'énonciation "disloquée", de la non-congruence sémantique, de l'imitation du modèle, recouvre modèle et imitation, sature la non-congruence. La connotation n'est pas seulement projetée sur les citations et sur les fragments, elle est aussi immanente au texte qui les contient, et peut ainsi

réaliser une opération critique à l'intérieur du contexte même qui opère la citation.

Dans la deuxième partie de notre travail nous avons tâché de montrer comme La Coscienza di Zeno de Italo Svevo marque l'évolution d'une écriture autobiographique vers une écriture parodique.

T A B L E D E S M A T I E R E S

	Page
ABREGE	i
TABLE DES MATIERES	vi
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE: POUR UNE THEORIE DE L'ECRITURE PARODIQUE	6
Chapitre I	7
Chapitre II	62
Chapitre III	115
DEUXIEME PARTIE: L'ECRITURE PARODIQUE DE ITALO SVEVO	163
CONCLUSION	258
BIBLIOGRAPHIE	264
APPENDICE	278

Je tiens à remercier les personnes suivantes
pour leur collaboration:

Monsieur Gérard Tougas, mon directeur, qui m'a
assistée, conseillée et encouragée dans la rédaction et
la correction de la thèse.

Messieurs C. Chiarenza, F. Grover et H. Mowsho-
witz qui ont lu mes premiers essais de thèse et qui m'ont
rendu grand service en mettant en relief certaines fai-
blesses de mon travail et en m'aidant à y remédier.

Monsieur Joseph Bya qui aussi a corrigé le texte.

Madame Mariella Vacchini qui s'est chargée de
dactylographier la thèse.

Le Conseil des Arts du Canada dont la bourse m'a
permis de m'initier à la sémiotique et de mener à terme
ce travail.

I N T R O D U C T I O N

Wipe your glosses with what you know.

James Joyce

L'objet spécifique de cette étude est de définir ce qu'est et de quelle façon est construit un texte parodique. Notre point de départ a été l'étude des éléments qui composent ce qu'on dénomme, communément, "parodie". Nous avons tâché de développer les concepts de la théorie sémiotique et de la poétique¹ qui nous paraissent pertinents à notre analyse. Ensuite nous avons analysé les fonctions de la parodie et ses objectifs. Enfin, nous avons essayé de vérifier nos résultats théoriques sur un des romans les plus importants de l'histoire littéraire du xx^e siècle: La coscienza di Zeno d'Italo Svevo. Mais tout cela, chacun pourra le trouver (ou le chercher inutilement) dans notre texte.

Ce qui nous retient ici est un autre objet. Pourquoi choisir la parodie? Parce que, selon nous, elle représente un des procédés qui ont déterminé l'effacement du sujet en

1 cf. Tzvetan Todorov, Poétique (Paris: Seuil, 1968).

tant que sujet définitif, constitué (cette "brèche du moi" dont parle Julia Kristeva¹), et dont la subversion mine aujourd'hui une partie de la littérature occidentale. Ainsi, de la parodie selon la définition de Scaliger ("Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens")² jusqu'à la parodie en tant que production d'un texte polylexical dans lequel "la scène de l'écriture, à peine mise, est déjà glissante, tournante, toujours décentrée." Le discours de l'écriture parodique semble alors viser plus qu'un "dehors" concret, plus que l'"histoire" d'un sujet narré ou narrante, le "regard au miroir" d'un livre fait de commencements et de sorties sur d'autres commencements et d'autres sorties. Ensuite, pourquoi "écriture", "texte", "énonciation" et tout le reste du "bagage sémiotique" dans lequel la parodie semble impliquée par hasard?

En 1921 déjà, Roman Jakobson proposait que l'objet de l'étude littéraire n'est pas la littérature tout entière mais sa "littérarité" (literaturnost'), c'est-à-dire ce qui

1 Julia Kristeva, "Une poétique ruinée", préface à La poétique de Dostoïevski, de Mikhaïl Bakhtine (Paris: Seuil, 1970), p.15.

2 Julius Caesar Scaliger, Poetices libri septem, livre I, ch. XLII (1596), p.114.

3 Hélène Cixous, "Joyce, la ruse de l'écriture", Poétique, no.4 (1970), p.57.

fait qu'une oeuvre devient une "oeuvre littéraire". Il faut donc bien admettre la nécessité d'une discipline "assumant ces formes d'étude non liées à la singularité de telle ou telle oeuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires".¹ Il faudra saisir alors, là-même où elle se forme, la spécificité du discours littéraire, en tant que discours, avant tout, c'est-à-dire en tant qu'acte de codage de certaines compétences (communicative, textuelle, discursive, grammaticale, syntaxique, lexicale, etc.). Il s'agit donc, moins

d'une étude des formes et des genres au sens où l'entendaient la rhétorique et la poétique de l'âge classique, que d'une exploration des divers possibles du discours, dont les oeuvres déjà écrites et les formes déjà remplies n'apparaissent que comme autant de cas particuliers.²

Bien sûr, il serait parodique (comme l'enseigne Victor Hugo, tout peut être parodié, même la parodie, et même - ajoutons-nous - un discours sur la parodie) de soutenir que les catégories et les procédures adoptées puissent être sans défaut: il s'agissait, comme c'est souvent le cas, de choisir entre différents inconvénients. Ce qu'il importe de

1 Gérard Genette, Figures III (Paris: Seuil, 1972), p.10.

2 Ibidem, p.11.

relever, c'est que la spécificité du texte parodique ne concerne pas seulement les conditions extérieures de sa production (son origine et son objectif), mais concerne surtout la spécificité de sa propre logique interne.

Nous avons tenté d'établir un modèle hypothétique de description du texte parodique, plutôt que d'interpréter des signifiés particuliers. Bien sûr, on peut (on doit) reconnaître l'écriture comme mode de production de signification déterminé par le biographique et/ou par le système socio-culturel: et encore, on doit (on peut) reconnaître à l'écriture parodique un rôle important dans l'évolution des genres littéraires, dans la dynamique des avant-gardes, etc.etc. La voie que nous avons choisie était seulement une des options possibles et même praticables; certes pas la meilleure, mais peut-être pas la pire, non plus.

Enfin, pourquoi la première, et pourquoi la deuxième partie de notre étude? Non pas la raison pour laquelle nous avons choisi ce texte, mais un texte: c'est-à-dire les raisons d'une "lecture" qui, par rapport à la théorie ne pouvait que la réduire et peut-être même la démentir. Par cette voie, on n'accède certes pas directement à la fidélité; il arrive qu'on mette entre parenthèses certaines parties du

texte. Toutefois, même "sans jamais 'atteindre' le texte, la lecture pourra s'en approcher infiniment."¹ Son but, dans notre cas, c'est de souligner le système de l'écriture parodique. Les instruments théoriques dont se sert la lecture, cessent d'être un but en soi et deviennent un moyen au moment même où il sont pratiqués dans la recherche et dans la description du système individuel du texte choisi. La proximité-distance entre "théorie" et "lecture" devient alors seulement le pré-texte d'une autre "lecture" (et donc d'une autre théorie) à son tour, peut-être, pré-texte. . .

On pourra répéter alors que ce travail vise à rendre compte, le plus systématiquement possible, d'une hypothèse posée à titre de préalable théorique: celle du caractère "multiple" du texte parodique et de la marque de l'écriture parodique comme productivité.² C'est l'écriture parodique qui introduit dans les structures linguistiques et dans la constitution du sujet parlant dans l'énonciation, la rupture, la doublure, une pratique signifiante et "menteuse".

1 Tzvetan Todorov, Poétique de la Prose (Paris: Seuil, 1971), p.44.

2 "S'il y a donc un 'discours' qui n'est pas seulement un dépôt de pellicules linguistiques ou une archive de structures, ni le témoignage d'un corps retiré, mais qui au contraire est l'élément même d'une pratique impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales, dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive, c'est bien la 'littérature': nous disons, plus spécifiquement, le texte." Julia Kristeva, La révolution du langage poétique (Paris: Seuil, 1974), p.14.

"The true father of parody
may well have been the
neighbour of the first man
who sang."¹

P R E M I E R E P A R T I E

Pour une théorie de l'écriture parodique

1 Encyclopedia Britannica, s.v. "Parody".

CHAPITRE I

Le problème se pose de délimiter au moins partiellement le champ de l'enquête, de commencer, dès lors, par certains éléments centraux qui pourraient représenter un point de départ pour l'analyse ultérieure. En ce sens, nous tentons de bâtir une définition idéale du terme "parodie", en la déduisant de diverses acceptions prélevées dans quelques dictionnaires et encyclopédies (garants officiels et traditionnels dépôts du savoir lexical). Nous dresserons d'abord la liste de ces acceptions, pour dégager ensuite les traits distinctifs qui leur sont communs.

1. Poème composé à la ressemblance d'un autre; travestissement comique d'une composition sérieuse, poème ou drame.¹
2. (gr.parôdia, chant à côté; de para et ôdê). Imitation satirique d'un ouvrage sérieux, dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression. . . La parodie cherche ses effets dans la transposition burlesque d'ouvrages sérieux familiers au public.
.
Imiter, contrefaire les gestes, le langage, la conduite de. . .²

1 Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana, s.v. "Parodia". N.B. Sauf indication contraire, la traduction des citations en italien, anglais ou allemand est toujours de nous.

2 Grand Larousse Encyclopédique, s.v. "Parodie", et "Parodier".

3. (du latin parodia, de Para et ôdê, proprement: chant qui imite). Littérature: imitation satirique d'une oeuvre sérieuse dans le style burlesque; imitation du style, de la manière d'un écrivain, d'un artiste, d'une école (sans qu'il y ait copie d'une oeuvre particulière).¹
4. (Voir burlesque): Une oeuvre destinée à ridiculiser les attitudes, le style ou le sujet soit en traitant un sujet élevé de manière triviale, soit en traitant un sujet bas avec fausse dignité. Quoique le burlesque embrasse plusieurs types d'imitation satirique, il est utile de le distinguer de la parodie, un genre très voisin.

 L'intention est traditionnellement satirique et, dans son usage anglais le plus courant, le terme pastiche est un synonyme de parodie.²
5. (gr. para ôdê chant à côté): Couplets faits sur un air connu. Imitation burlesque d'une oeuvre littéraire célèbre. La parodie consiste le plus souvent à reproduire la forme, les images, le style, le ton du poème parodié, mais en les appliquant à un récit ou à des personnages ridicules. Comme telle, la parodie donna naissance au genre burlesque.³
6. Transposition burlesque d'une oeuvre d'art, dans un but satirique, humoristique ou encore critique; s'agissant d'oeuvres de poésie ou également de prose, elle consiste à contrefaire les vers en conservant le rythme, les rimes, le tissu syntaxique et quelques mots. La parodie peut être encore plus générale lorsqu'elle imite délibérément avec une intention plus ou moins caricaturale, le style caractéristique d'un écrivain, en insérant dans la nouvelle composition des passages qui en évoquent instantanément la manière.⁴

1 Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française, s.v. "Parodie".

2 Karl Beckson and Arthur Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms (New York: The Noonday Press, 1960), s.v. "Burlesque", et "Pastiche".

3 Dictionnaire Encyclopédique Quillet, s.v. "Parodie".

4 Dizionario Enciclopedico Italiano, s.v. "Parodia".

7. Composition littéraire ou spectacle dans lequel sont contrefaits le contenu ou le style et la langue d'un autre texte ou spectacle. L'oeuvre travestie devra répondre à la double caractéristique d'être sérieuse et d'être célèbre, de sorte que sa transposition soit immédiatement reconnue et suscite dès lors l'intérêt. La parodie prend le nom de "parodie" (France), "burlesque" (Angleterre), "comédias burlescas" (Espagne). La transposition en un registre humoristique de l'événement et du texte, les jeux de mots, la déformation satirique, le substrat intentionnel souvent moralisateur, toujours critique, sont autant d'éléments dirigés dans l'unique but de réagir polémiquement à des formules (théâtrales et/ou littéraires) dépassées.¹
8. Composition littéraire en vers ou en prose qui, par le biais d'une imitation menée avec une manifeste intention burlesque, vise à susciter le rire, en évoquant des situations ou des images, ou des formes d'expression propres à une oeuvre sérieuse ou de grande notoriété. Tout "langage" typique, poétique ou non, peut aussi être objet de parodie.²
9. Au sens strict du terme, implique une imitation comique d'un poème sérieux. Il faut se souvenir que des formes prosodiques rigides et une période littéraire excessivement sophistiquée constituent un sol propice pour le parodiste, tandis que le burlesque et la satire fleurissent d'abondance sur toute espèce de terrain. Il est à noter que la parodie, si elle veut être valable, doit être de la critique.³
10. Une forme de présentation comico-satirique. Elle transpose en comique une "littérature" (Dichtung) apparemment sérieuse, une matière et même des genres littéraires entiers, tout en conservant la forme et le ton du modèle, mais en introduisant en celui-ci un contenu transformé. . . La parodie est possible dans toute forme ou genre littéraire. . .⁴

1 Enciclopedia dell'Istituto Geografico De Agostini, s.v. "Parodia".

2 Grande Dizionario Enciclopedico Italiano, s.v. "Parodia".

3 Encyclopædia Britannica, s.v. "Parody".

4 Der Grosse Brockhaus, s.v. "Parodie".

11. Imitation satirique d'une oeuvre, ou type d'oeuvre, artistique, avec l'intention de ridiculiser par la caricature. Une parodie efficace dépend de la célébrité de l'oeuvre, ou de la classe d'oeuvre, parodiée et implique traditionnellement la familiarité du public avec les caractéristiques de pensée et de style de l'auteur original, bien que beaucoup des meilleures parodies puissent être appréciées comme telles, sans cette familiarité avec la matière tournée en ridicule. Deux techniques fondamentales peuvent être employées: ou bien le sujet original est travesti, ou bien le style et les procédés d'un original sérieux se voient appliqués absurdement à quelque sujet ridiculement trivial ou comique.¹
12. Ouvrage en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées dans un sens ridicule ou malin.²
13. Travestissement burlesque d'un texte ou d'un style, ou encore imitation de la façon de parler ou de faire des gestes d'une personne, dans un but le plus souvent satirique.³

Il nous paraît possible de dégager, en première approximation, cinq traits distinctifs, communs aux diverses définitions de la parodie. Ce sont:

- a) l'imitation
- b) l'intention satirique et/ou comique
- c) la "contrefaçon"
- d) le sérieux du modèle imité
- e) la notoriété et la célébrité du modèle imité.

1 The American People's Encyclopedia, s.v. "Parody".

2 Littré, Dictionnaire de la Langue Française, s.v. "Parodie".

3 Devoto-Oli, Dizionario della Lingua Italiana, s.v. "Parodia".

A partir de cette série, il nous est déjà possible de proposer quelques considérations: le trait distinctif e) notoriété et célébrité du modèle imité, ne se trouve cité seulement que dans les acceptions 7. et 11.; nous pouvons dès lors, pour le moment, le tenir pour secondaire, encore que nous aurons l'occasion par la suite, de revenir sur ce sujet. Ce qu'affirme, à ce propos Yoshihiko Ikegami est important: "Une autre caractéristique est retenue dans la . . . définition: c'est l'imitation d'un écrit 'élevé'".¹ Ce point particulier me paraît erroné. Des parodies ont été faites sur des écrits aussi peu "élevés" que des "nursery rhymes" et des chants populaires. Une bonne parodie peut même être conçue sans tel texte particulier comme modèle, mais sur la présomption qu'un écrivain déterminé pourrait écrire de telle ou telle façon.

Le trait distinctif d) sérieux du modèle imité, constitue une spécification du trait a) imitation (d'un modèle), en ce qu'il en dégage un aspect particulier: il peut dès lors (à cette étape du moins) être subsumé par lui.

1 Yoshihiko Ikegami, "A linguistic essay on parody", Linguistics, no.55 (1969), p.18.

Restent donc trois éléments auxquels peut se réduire la définition de la parodie. Ce sont: a) la présence de procédés imitatifs et, par conséquent, implicitement la présence d'un modèle sur lequel bâtir ces procédés d'imitation; b) la présence d'une intention satirique et/ou comique, ce qui revient à dire, la présence d'un effet satirique et/ou comique; c) les modalités de contrefaçon, c'est-à-dire les modes sous lesquels il est possible de "contrefaire les gestes, le langage, la conduite"¹ du modèle imité.

La parodie se verrait ainsi définie en tant qu'elle est copie de quelque chose, en ce qu'elle tend à susciter certains effets, en ce qu'elle atteint ces effets au moyen de certains procédés. De ces trois pôles, ou traits distinctifs, nous intéressons surtout le lieu central, entre point de départ et d'arrivée (le modèle et les effets), à savoir: les dispositifs d'ordre formel au moyen desquels l'écriture parodique est réalisée.

Dès lors, nous nous concentrerons surtout, pour

1 Grand Larousse Encyclopédique, s.v. "Parodie".

le moment, sur ce point: il est certes utile et légitime de discuter de la parodie à partir des conditions qu'elle doit remplir pour trouver sa légitimité (présence du modèle: effet comico-satirique), mais il nous semble nécessaire de dépasser la définition qui nous dit ce qu'est la parodie, pour chercher à connaître le mode sous lequel elle est produite.

Ainsi que nous le verrons en cours de travail, l'analyse des "modes de production" de l'écriture parodique influencera de manière décisive l'étude de ses "effets". Ceci confirme que la distinction des éléments et des moments divers répond à une nécessité purement analytique. Et ce, en dégagant les mécanismes formels grâce auxquels elle "fonctionne". C'est dans cette direction que nous entendons approfondir l'analyse, dans la mesure aussi où ce type de "vérification littéraire" nous offre, mieux que d'autres, la possibilité d'approcher les processus de signification textuelle.

Nous aurons pour principe d'éviter de mettre en discussion les fondements épistémologiques et/ou idéologiques des méthodes critiques que nous utiliserons: la justification la plus évidente en est qu'on ne peut, à chaque

fois, repartir "ab ovo". Comme avertissement inévitable, on peut dire que le type d'approche retenu s'insère dans le vaste domaine des "modes de fonctionnement" des systèmes discursifs (contes, mythes, discours divers, textes littéraires, etc.). En ce sens, nous pouvons affirmer que l'objet de la sémiotique est l'étude des systèmes sémiotiques et non des signes et que le problème, dès lors, consistera en une analyse d'une pratique signifiante récupérant le sujet de l'énonciation, et non seulement l'analyse des divers systèmes signifiants. Il nous importe surtout de constituer un ensemble cohérent de propositions et d'hypothèses à appliquer de manière explicite et exhaustive à l'objet de l'analyse, pour proposer de celui-ci une explication adéquate. D'autre part, nous tenterons de fournir une série de définitions (les plus claires possible) des termes employés, rappelant une fois encore que le but de cette étude est l'analyse des dispositifs formels de l'écriture parodique.

La recherche linguistique depuis Saussure a montré que la langue n'était pas neutre, justement, mais que, même dans ses structures ultimes, elle était informée de signification (pour respecter une proposition d'Émile Benveniste). Si l'on saute le palier linguistique, on se condamne à ne retenir que de vagues unités de signification, à la fois mal situés et mal délimités.¹

1 J.C. Coquet, Sémiotique littéraire (Paris: Mame, 1973), p.24.

En relation précisément à la nécessité de considérer à fond le plan de la réalisation linguistique, nous avons parlé jusqu'à présent d'"écriture parodique": il s'agit d'un terme qui, dans l'attente d'être défini exhaustivement, oriente l'attention vers ce que nous estimons être l'aire de pertinence de la signification linguistique et de ses processus. Il revient donc au sémioticien (et en ce cas, à la sémiotique littéraire) de préciser la nature de ce codage en analysant le statut du "sens linguistique", avant de faire miroiter l'infinité des significations, toujours secondes, coordonnées à l'ancrage (sur l'objet linguistique) politique ou économique ou social ou d'ordre esthétique et philosophique.

Selon nous, le linguiste (ce serait mieux de dire: le sémiologue de la littérature) doit laisser au message son statut d'infrastructure qui lui confère une relative autonomie et admettre en conséquence que la signification ne se détermine pas seulement (pas du tout) en deux points (émission et réception) mais en trois: et que ce troisième point, le message n'est pas situé au même niveau que les deux autres. Comme tout élément de la langue, il est analysable en structures et toute structure d'un système linguistique est informée de signification.¹

1 J.C. Coquet, op.cit., p.27.

Confirmation, nous semble-t-il, de la légitimité d'une étude de la parodie non plus, ou non seulement, à partir de l'intention du scripteur et, partant, du modèle parodié, ou encore à partir de l'effet obtenu et, par conséquent, de sa "résonance" auprès du récepteur, mais bien aussi du point de vue de sa structure de signification et donc comme "écriture parodique", comme écriture parodique du texte, étant donné que le processus de la signifiante s'opère dans le texte.

Une précision s'impose: s'il est vrai que la critique d'origine linguistico-structurale tente de mettre en lumière le caractère de totalité du texte, c'est-à-dire "la fonctionnalité et l'organisation interdépendante des éléments, le système formel des rapports"¹, il est tout aussi vrai que la dynamique interne du système lui-même (ce que l'on peut nommer: des engendremens formels propres) est également déterminée par des phénomènes culturels d'ordre général, extérieurs au système, de nature sociale, psychologique, etc.: on postule donc, d'une part, une possibilité d'accrochage de la critique sémiotique (formelle ou structuraliste, comme on voudra) à d'autres

¹ Letizia Grassi, "Considerazioni di stilistica strutturale", Lingua e Stile, no.2 (1969), p.267.

types de critique, et d'autre part, au même moment, la conscience de sa non-exhaustivité, sous certains aspects du moins. Notre propos suit donc son cours, non pas en termes d'exclusion ou d'hégémonie, mais seulement en termes de priorité et de critères de pertinence.

Demeure donc central le concept de texte, lié au concept de pratique signifiante: comme le dit Roland Barthes,

Le texte . . . pratique le recul infini du signifié, le texte est dilatoire; son champ est celui du signifiant. . . de même, l'infini du signifiant ne renvoie pas à quelque idée d'ineffable (de signifié innommable), mais à celle de jeu. . . Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée. . . Le pluriel du texte tient en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la pluralité stéréographique des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le texte est un tissu).¹

Pour en revenir à ce que nous disions plus haut sur le sens de la locution "écriture parodique", citons A. J. Greimas à propos du choix de la méthode d'analyse:

Un texte poétique quelconque se présente comme un enchaînement syntagmatique de signes ayant un commencement et une fin

1 Roland Barthes, "De l'oeuvre au texte", Revue d'Esthétique, no.2 (1971), p.227-228.

marqués par des silences ou des espaces blancs. Les signes, définis selon la tradition saussurienne par la réunion d'un signifiant et d'un signifié, peuvent être de dimensions inégales: un mot, une phrase sont des signes, mais aussi un discours, dans la mesure où il se manifeste comme une unité discrète. . . Dans une première approche, le discours poétique peut être considéré comme un signe complexe.¹

Si ceci est vrai, à savoir, si une théorie du texte, dépassant les limites de la phrase et de ses appareils linguistiques, recherche l'organisation formelle des unités transphrastiques en se posant ainsi comme une sémiotique littéraire, sa pertinence, dès lors, s'éprouvera en "mettant (ainsi) le texte et son engendrement formel au centre de nos préoccupations. . . L'écriture, dans son faire productif, sera l'objet d'une démarche régressive qui se fera à partir de sa réalisation linguistique concrète dans le texte".²

On peut proposer alors que sa spécificité (dans notre cas, celle d'"écriture parodique"), repérée intuitivement (c'est-à-dire, à partir de l'effet satirique et/

1 Algirdas J. Greimas, "Pour une théorie du discours poétique", Introduction aux (A.J.G., ed.) Essais de Sémiotique Poétique (Paris: Larousse, 1972), p.10.

2 Teun A. Van Dijk, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", ibidem, p.182.

ou comique et, en seconde instance, de la détermination du modèle "déformé") "ne pourra lui être reconnue que si l'effet produit est justifié par un arrangement structurel du discours qui lui soit propre".¹

En d'autres termes, il s'agit de "dégager le processus par lequel le texte est virtuellement producteur de signification".² Et, dans notre cas particulier, nous nous référons au texte parodique, ou, pour mieux dire, à l'écriture parodique, c'est-à-dire "au texte comme écriture".³ "L'écriture est une pratique spécifique du langage"⁴ et c'est en considérant cet aspect qu'il faut éviter l'erreur du langage critique (plutôt: de la critique) lorsqu'il considère les textes non comme des matières élaborées et polysémiques, moins encore comme les produits du travail scriptural, mais comme des choses et des natures. Les faits littéraires ont un statut, non de "choses", non de

1 Algirdas J. Greimas, "Pour une théorie du discours poétique", ibidem, p.7.

2 M. Hauser, "Sur le signifié poétique", Le français moderne, no.2 (1973), p.167.

3 Joseph Bya, "Entre texte et lecture", Littérature et idéologies, Colloque de Cluny II, dans La nouvelle critique, no. spécial 39 bis (1970), p.113.

4 Catherine Claude, Henry Meschonnic, Rolland Pierre, "Le rôle de l'écriture dans la transformation de l'idéologie", ibidem, p.60.

"natures", mais de travail produit par l'enchevêtrement des écritures; en ce sens, "le texte littéraire, parmi toutes les pratiques signifiantes, sera un texte privilégié"¹ dans la mesure où, comme texte poétique et "auto-réflexif"², il (nous) permet de "dégager" sa propre qualité formelle, avant toute préoccupation communicationnelle: son statut réclame véritablement une attention toute spécifique et particulière à ses dispositifs eux-mêmes.

Partant des présupposés désormais largement acquis, tant de la linguistique structurale que de la sémiotique et de la critique textuelle il nous est possible de procurer une première définition de ce que nous appelons "écriture parodique": ou, mieux, il nous est possible de différencier par certains aspects "écriture parodique" et parodie, et de fonder de la sorte les raisons de cette distinction. Le concept d'écriture sera utilisé en application à la parodie ("écriture parodique") pour désigner le travail

1 Mitsou Ronat, "Questions sur les idéologies qui président à l'utilisation des théories linguistiques par la littérature", ibidem, p.132.

2 cf. Roman Jakobson, Essais de Linguistique Générale (Paris: Editions de minuit, 1963), ch.4.

de production de signification textuelle, qui reproduit - ou produit - des procédés "parodiques" ou analogues à ceux de la soi-disant parodie: parodie que nous préférons cependant tenir à distance (du moins dans une phase analytique) en ce qu'elle nous paraît indiquer de façon trop univoque, un texte déjà réalisé, englobant par conséquent le moment de sa réception.

En d'autres termes, nous entendons, à travers cette différence terminologique, "suggérer" une différence bien plus substantielle. Ainsi,

La relation de texte à texte ne s'effectue pas de manière linéaire, selon un déterminisme rigoureux qui placerait le texte cité et le texte citatif aux deux extrémités d'une même ligne, l'un du côté de la cause, l'autre du côté de l'effet.

.
Il ne suffit pas de poser en axiome qu'un texte est toujours connecté dans son surgissement même, sur d'autres qui le précèdent. Il faut insister sur le caractère double de ce processus, à la fois de prélèvement et de transformation.¹

C'est ce doublage qui, selon nous caractérise de manière fondamentale l'écriture parodique. Il importe toutefois

1 Claude Bouché, Lautréamont: du lieu commun à la parodie (Paris: Larousse, 1974), p.65 et p.31.

de souligner aussi la trame ténue qui sépare l'un de l'autre.

La différence entre "écriture parodique" et parodie est donc une différence de point de vue qui doit servir, selon-nous, à accentuer d'une part tous ces dispositifs et procédés de signification qui engendrent un sens parodique sans être, pour autant, nécessairement attribuables au genre littéraire de la "parodie" et, d'autre part, à signaler, en revanche, un corpus désormais codifié de textes, universellement reconnus comme "parodiques".

En d'autres termes, nous voulons dire qu'il existe (et ce sera l'objet de notre étude) un mode de produire de la parodie non nécessairement limité et incarné dans les oeuvres reconnues comme telles.

La sémiotique littéraire (ou, pour le dire plus simplement, les instruments que nous utiliserons) doit nous fournir les concepts et les catégories aptes à

distinguer les niveaux du sens, identifier les unités qui les constituent, décrire les relations auxquelles celles-ci participent. A l'aide de ces catégories premières, on abordera l'étude de certaines configurations plus ou moins

stables de catégories, autrement dit
l'étude des types, ou des genres . . .¹

Se renforce, par ailleurs, le point dont nous sommes partis, de faire - le plus possible - abstraction de la considération des effets satiriques et/ou comiques que la parodie produit, pour étudier la manière dont de pareils effets sont atteints. Du reste, l'attribution d'un texte déterminé à un genre se fonde également sur l'existence d'une marque linguistique et stylistique commune (en même temps que sur une série de variables extra-linguistiques).² En fait

il est évident que si le concept de genre doit avoir un rôle dans la théorie du langage littéraire, on ne peut le définir sur la seule base des dénominations: certains genres n'ont jamais reçu de nom; d'autres ont été confondus sous un nom unique malgré des différences de propriétés. L'étude des genres doit se faire à partir des caractéristiques structurales et non à partir de leurs noms.³

1 Oswald Ducrot - Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage (Paris: Seuil, 1972), p.107.

2 "La typologie des textes se fonde encore sur des critères référentiels. Attitude générale défendable dans la mesure où les définitions s'inscrivent toutefois dans une perspective de socialité de l'écriture". Gérard Genot, "Théorie du texte et théories des jeux: style et stratégie", Colloque de Sémiotique textuelle (Urbino: Juillet 1973).

3 Oswald Ducrot - Tzvetan Todorov, op.cit., p.193.

En outre, il n'est nullement exclu que, procédant de la sorte, on ne puisse arriver, par un chemin de traverse à la redéfinition du "genre" parodie, pour autant qu'on puisse, à ce sujet, parler de "genre". De toute façon, ce n'est pas là le point qu'il nous intéresse de traiter. Il est important, selon nous, partant de la "spécificité" de certains textes - spécificité perçue de manière plus intuitive et naïve qu'autre chose - de parvenir à décrire, sous leurs caractéristiques fondamentales, les processus scripturaux qui fondent de telle "spécificités": de là, l'expression "processus scripturaux" désigne tous ces dispositifs formels de structuration des textes, indépendants du contenu sémantique exprimé, indépendants donc, dans notre cas, de ce qui se trouve parodié (que ce soit le style homérique, le roman de chevalerie, le western classique, le discours politique, etc.).

Une fois précisée, même sommairement, la nature de la méthode que nous comptons suivre, ainsi que son objet (les processus de signification de l'écriture parodique), nous ne pensons pas, pour autant, avoir éliminé toute possibilité d'ambiguïté. Il en est une, surtout, que nous voudrions, sinon éliminer, du moins exorciser. Nous pensons à ce danger de nous retrouver au bout de notre travail en

ayant ré-exposé en termes divers - et moins clairs - ce qui était déjà contenu dans les acceptions du terme "parodie", telles qu'elles ont été proposées au début de ce chapitre. Le risque est réel, si l'on n'évite pas la réduction des processus de signification qui engendrent un texte parodique à des éléments statiques, condensant autour d'eux-mêmes des facteurs formels ou non. Affirmer, par exemple, que la parodie est une "écriture double" n'est pas très différent, au fond, que définir la parodie comme l'imitation de quelque chose d'autre. Un discours mené entièrement sur ce registre légitimerait, au bout du compte, des questions du genre: "et après?", "à quoi cela sert-il?".

La démarche que nous entendons poursuivre est - dans les intentions, au moins - différente: nous ne partons de la définition de la parodie, comme "écriture double", par exemple, que pour voir comment se réalise cette écriture double, quels sont les mécanismes de ce redoublement, quel type de codification intertextuelle cette écriture met en oeuvre; pour mesurer enfin si le concept de connotation est pertinent à la définition même de parodie - ou, mieux, d'écriture parodique; et pour traiter d'autres problèmes encore.

Sous ce mode, les processus de signification ne se présentent pas (dans le texte critique) comme de nouvelles étiquettes sur des méthodologies "anciennes", mais plutôt comme des aspects jusqu'ici négligés à l'intérieur de la production littéraire ou, plutôt: à l'intérieur du "produire-littérairement".

Mais, une bonne part de ces difficultés seront éclairées dans le déroulement de cet essai.

Il convient à présent de revenir au point de départ de ce chapitre, c'est-à-dire aux éléments constitutifs communs de la définition de la parodie.

Le premier d'entre eux était la présence de l'imitation. Etant donné que, de toute évidence, l'imitation est imitation de quelque chose, ce premier point peut également être exposé comme la présence d'un modèle sur lequel opérer l'imitation. Il s'agit d'un élément constamment présent dans toute la bibliographie relative à la parodie et que l'on trouve exposé, localisé et classé sous les formes les plus diverses. En réalité, nonobstant les noms différents, il s'agit toujours du même concept, mais il est très intéressant de voir quelles nuances il acquiert d'un auteur à l'autre. Maurice J. Lefebvre, par exemple,

parle de la parodie comme écart par permutation ou inversion au niveau des figures de style.¹ Jury Tynianov affirme au contraire que "le pastiche n'a de vie littéraire que dans la mesure où l'oeuvre pastichée en a une".² Avec le rappel, toujours, de la présence d'une "écriture double" (pour utiliser une formule commode) dans l'écriture parodique, Todorov prétend que

le discours [plurivalent] n'évoque pas seulement sa référence immédiate mais toujours aussi d'autres discours. Plusieurs cas particuliers sont à distinguer ici. Le pastiche et la stylisation se caractérisent par l'unicité du texte évoqué; mais l'un inverse ironiquement la tendance du discours imité, l'autre la conserve.³

D'un autre point de vue, au contraire, Michaela Mancas, qualifiant la parodie comme une forme de style indirect libre et lui attribuant la fonction "d'escamoter l'auteur et son plan d'expression directe en le remplaçant par d'autres types de reproduction de l'énoncé", affirme qu'elle réalise

1 cf., Maurice J. Lefebvre, "Rhétorique du récit", Poétics, no.2 (1971).

2 Jury Tynianov "De l'évolution littéraire", dans (T. Todorov, ed.) Théorie de la Littérature (Paris: Seuil, 1965), p.126.

3 Oswald Ducrot - Tzvetan Todorov, op.cit., p.386.

une "interférence des plans formels de base du récit".¹

A propos de la parodie encore (mais il s'agit de considérations qui, par certains côtés, peuvent être étendues à la "citation") on affirme que "c'est dans la synchronie du corpus antérieur au texte que réside l'ambivalence de la parole", sa vocation à être, dans le même temps, elle-même et autre chose, parce que l'écrivain, dans l'acte d'en éprouver la disponibilité, établit un contact avec ce qu'on a suggestivement défini comme une "parole habitée".²

Poursuivons cette revue des auteurs qui ont identifié - à des titres divers et sous des formes différentes - la présence de l'élément "imitation" (et, partant, de "modèle") dans l'écriture parodique.

L'une des formes les plus répandues et les plus anciennes de représentation de la parole directe d'autrui est la parodie. . . Ainsi, dans la parodie, se sont croisés deux langues, deux

1 Michaela Mancas, "Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours", Cahiers de linguistique théorique et appliquée, no.9 (1972), p.103.

2 Attilio Brilli, "Per una semiotica della satira", Lingua e Stile, no.1 (1972), p.17.

styles, deux points de vue linguistiques, deux intentions linguistiques et, en substance, deux sujets linguistiques".¹

Chez un autre auteur, en revanche: "l'objet de l'imitation signifie. . . plus précisément: l'objet de l'imitation en tant que texte sous-jacent".² Ou bien nous trouvons également que le parodiste procède par l'imitation "aussi étroite que possible des conventions formelles de l'ouvrage parodié en matière de style, de diction, de mètre, de rythme, de vocabulaire, ainsi que des innombrables éléments divers subsumés sous le terme de forme".³

Et enfin: "mais ce n'est pas la reproduction pure et simple qui fait le style du pastiche".⁴

Déjà à travers ces brefs aperçus et ces rapprochements rapides, on comprend comment les mots "écarts",

1 Mikhail Bakhtine, "La preistoria della parola nel romanzo", Nuovi Argomenti, no.29 (1972), pp.161-162.

2 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.21.

3 G.D.Kiremidjian, "The Aesthetics of Parody", Journal of Aesthetics and Art Criticism, no.28 (1969), p.232.

4 Jean Milly, Les pastiches de Proust (Paris: A.Colin, 1970), p.29.

"objet", "discours plurivalent", "interférence", "ambivalence de la parole", "parole d'autrui", "texte sous-jacent", "reproduction" sont tous des termes qui indiquent - bien qu'avec des nuances différentes - un fait unique: une sorte de distance, de dislocation entre les éléments qui composent l'écriture parodique. Mais pour dépasser la simple énonciation de ce fait, pour comprendre comment cette distance (que l'on peut appeler autrement) se définit en tant que rapport entre deux termes, il est nécessaire de traduire le problème de façon différente.

Nous nous trouvons face à la définition d'un trait pertinent de l'écriture parodique, qui doit être reconduit à l'intérieur d'un système formel pour pouvoir être envisagé comme dispositif sémiotique de cette même écriture. Il faut dès lors passer outre à la détermination continue de ce qui est modèle et de ce qui est parodie, en un cas spécifique, afin d'introduire ce rapport comme mécanisme - un des mécanismes - de signification de l'écriture parodique. Nous rencontrons naturellement un des problèmes dont la solution ne peut être vérifiée qu'après avoir posé - avec une certaine marge d'approximation - des hypothèses de travail adéquates. En effet:

Un nombre trop restreint de règles signifie souvent une excessive généralité de la théorie: en pareil cas, celle-ci n'explique plus rien à force de vouloir tout expliquer, par la réduction du texte à un tissu de relations structurales trop "grosses". Au contraire, si la grammaire est trop "précise" et contient un nombre excessif de règles "superficielles", elle perd sa propre simplicité et occulte souvent les "régularités" fondamentales qui sous-tendent les règles tellement diverses de la superficie empirique du texte.¹

Prenant garde à cet écueil, il nous paraît cependant légitime de transposer le problème du modèle dans l'écriture parodique en termes d'écart dans la problématique rhétorique. Pareille affirmation doit évidemment être étayée et réclame quelque mots d'explication. Nous ne prétendons pas, naturellement, réduire chaque problème à l'existence d'une déviation vis-à-vis d'une quelconque norme hypothétique, à la manière dont "des idéologies ont pu définir la femme par ce qui lui manque pour être un homme, l'homme de couleur par ce qui lui manque pour être un blanc, etc. . .".² Nous dirons plutôt qu'il s'agit de calibrer correctement le concept même de norme, lequel a

1 Teun A. Van Dijk, "La metateoria del racconto", Strumenti Critici, no.4 (1970), p.142.

2 Groupe μ, Rhétorique générale (Paris: Larousse, 1970), p.17.

subi certaines modifications. L'altération principale consiste en ceci

. . . passer d'une notion de norme donnée ou léguée par une tradition (par une tradition culturelle qui l'identifie normativement, ou par une tradition épistémologique qui la situe hors du processus global de la communication) à la théorie d'une norme construite pour un objet spécifique, le texte lui-même, construit par et pour une discipline spécifique.¹

En ce sens, la norme institue la lisibilité du texte, pour autant que celle-ci soit comprise non pas comme sanction mais bien comme "parcours du texte", comme corrélations et hiérarchisations de ses propres parties. Le concept de norme assume donc d'un côté une série de limitations qui le relativisent et il subit, d'autre part, une dispersion, d'où il résulte qu'il est plus exactement formé par les différents indicateurs de modalisation d'un texte. L'étude d'une "normalité textuelle" devient donc l'étude des conditions de fonctionnement d'une textualité (et, par conséquent, de toutes ses articulations spécifiques).

Ce qui subsiste, en effet, n'est pas seulement une déviation, un écart: le producteur de la figure de rhétorique manifeste dans le même mouvement et ensemble écart

1 Philippe Hamon, "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique", Littérature, no.14 (1974), p.114.

et norme. "Une métaphore, par exemple, n'est perçue comme métaphore que si elle renvoie en même temps au sens propre et au sens figuré".¹ C'est donc le rapport norme/écart qui institue la figure rhétorique, et non l'écart en tant que tel. Ce qui signifie que la dimension paradigmaticque du discours sera activée, même si elle n'est pas explicitée.² La figure de rhétorique est comprise ici comme application spécifique d'une fonction plus générale, que nous appellerons fonction rhétorique.³

La rhétorique se définit à son tour comme l'étude des structures formelles qui transforment - ou peuvent transformer - le sens d'un usage linguistique. Structures

1. Groupe μ , op.cit., p.22.

2. A ce propos, la position de Jean Cohen s'avère importante: "toute figure, en fait, comporte un processus de décodage en deux temps, dont le premier est la perception de l'anomalie, et le second sa correction par exploration du champ paradigmaticque où se nouent les rapports de ressemblance, de continuité, . . . grâce auxquels sera découvert un signifié susceptible de fournir à l'énoncé une interprétation sémantique acceptable. La figure présente donc en définitive une organisation bi-axiale articulée selon deux axes perpendiculaires, l'axe syntagmaticque où s'établit l'écart, et l'axe paradigmaticque où il s'annule par changement de sens". Jean Cohen, "Théorie de la figure", Communications no.16 (1970), p.22.

3. "La fonction rhétorique a pour effet de réifier le langage", Groupe μ , op.cit., p.27.

formelles qui engendrent en propre des significations particulières.¹

Il ne s'agit pas (pour l'écrivain) d'orner un propos, mais de faire exister le langage sans la caution des choses: seule la figure, au sens généralisé qu'on lui a donné ici, est à même de permettre ce dessein. Les "structures additionnelles" ne sont donc pas de pures contraintes, . . . mais la seule façon de détourner le langage de son rôle utilitaire, ce qui est la première condition de sa métamorphose en poésie.²

Selon ces termes, la figure rhétorique est le changement ou le déplacement des oppositions qui définissent le niveau hiérarchique d'un élément quelconque dans le système de la langue, et la rhétorique sera l'ensemble des règles de transformation des éléments considérés. En ce sens: "il n'y a en effet aucun inconvénient à ce qu'un système des figures déborde du domaine linguistique traditionnel".³ En conséquence, les figures de mots peuvent comprendre plusieurs mots sans pour autant devenir des figures de syntaxe; d'autre part, il existe des niveaux trans-phrasti-

1 "Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune". Pierre Fontanier, Les figures du discours (Paris: Flammarion, 1968), p.64.

2 Groupe μ , op.cit., p.27.

3 Groupe μ , Ibidem, p.32.

ques et intra-lexématiques: "c'est ainsi qu'on trouve des figures de phonèmes (allitérations, assonances), des figures de syllabes (verlen), ou des figures portant sur des entités largement supérieures à la phrase (le roman Ulysse)".¹

Il s'agit, selon nous, d'une précision importante, qui a trait au niveau de pertinence de la notion de figure rhétorique, parce qu'elle permet en définitive d'envisager la présence d'un modèle dans l'écriture parodique, sous l'aspect de la fonction rhétorique. On a dit précédemment que celle-ci se réalise en tant que rapport entre une norme (ou degré zéro) et un écart: de la sorte, la figure rhétorique "modifie" une signification. Il est nécessaire, toutefois, de donner plus de précision à cette terminologie excessivement vague, surtout en ce qui concerne la signification de: écart, degré zéro, altération (ou encore, comme on voudra: marque, autocorrection, invariant).

Bien que, de manière intuitive au moins, la notion d'écart postule celle d'une norme par rapport à laquelle quelque chose est perçu précisément comme un écart, ce type

1 Ibidem, p.32.

d'approche se révèle facilement critiquable, en raison de son indétermination. Du reste, se révèle ardue l'identification de la norme à partir de laquelle se détermine l'écart. "La définition du style littéraire comme départ de la norme linguistique soulève des difficultés d'application dans l'analyse stylistique"¹; raison pour laquelle Michael Riffaterre lui-même substitue au concept de norme celui de contexte: "le contexte a , sur le concept de norme, l'avantage d'être pertinent par définition, immédiatement descriptible, variable avec chaque effet de style, et seule cette variabilité peut expliquer pourquoi un fait de langue acquiert, change ou perd son effet stylistique en fonction de sa position".² Nous n'entrons pas dans ce problème de la définition du style, notons cependant que la position de Michael Riffaterre nous paraît typique du refus d'un concept de norme (ou degré zéro) qui détermine statiquement tout écart par rapport à elle comme fait de style et, par conséquent, comme fait "poétique".

Par ailleurs, Gérard Genette, lui aussi, affirme

1 Michael Riffaterre, "Stylistic context", Word, no.2 (1960), p.207.

2 Michael Riffaterre, "Vers la définition linguistique du style", Word (December, 1961), p.335.

en affrontant ce problème: "Mais écart par rapport à quelle norme? . . . En fait, tout écart (à l'usage) n'est pas figure. . . et toute figure n'est pas écart à l'usage. . ."1. Position analogue soutenue également par Jean Cohen: "L'écart est donc une notion trop large et qu'il faut spécifier en disant pourquoi certains écarts sont esthétiques et d'autres non".2 Bien que plus attentives au problème du style qu'à la nature de l'écart et de la norme, toutes ces attitudes reflètent une exigence commune: celle de mettre complètement au point les termes utilisés comme instruments d'analyse.

Un dernier exemple: "Au lieu de ne songer qu'à des écarts par rapport à une norme inaccessible et extérieure à l'oeuvre, il faut fonder et respecter le postulat que l'oeuvre est un système stylistique fermé, à l'intérieur duquel les faits stylistiques marquants sont en dynamisme convergent".3 Bien que parfois le concept de norme apparaisse - au niveau intuitif - plus clair que ce qu'on devrait

1 Gérard Genette, "Introduction" à Les figures du discours, de Pierre Fontanier, op.cit., pp.9-10.

2 Jean Cohen, Structure du langage poétique (Paris: Flammarion, 1966), p.14.

3 Albert Henry, "La stylistique littéraire", Communication au XIIIe Congrès de Linguistique et de Philologie romanes (Québec: septembre 1972), p.5.

lui substituer, le problème demeure évidemment entier. Tentant de surmonter les difficultés rencontrées, nous pouvons dire que le concept de degré zéro, plutôt que de se présenter avec une délimitation précise, est la résultante d'une série localisée d'autres concepts qui définissent n'importe quel comportement linguistique; le concept de degré zéro se pose comme point de rencontre des concepts d'information, de codification, de redondance (ce dernier concept implique déjà comme son propre terme négatif celui d'altération significative ou non), de texte, de récit, de niveau narratif, etc., soit au niveau phonétique ou graphique, soit au niveau syntaxique et grammatical, ou encore sémantique. Nous pouvons dire alors que le code, comme système d'organisation syntagmatique, constitue le lieu de toutes les normes possibles et que l'écart, par conséquent, peut se manifester à travers une unité de signification de niveau quelconque.

On n'aura pas, ainsi, un degré zéro absolu - norme unique par rapport à laquelle comparer tout écart quelconque - mais seulement des normes localisées, des paramètres de cohérence sémantique du message, qui se trouvent modifiés de quelque manière. En ce sens, si la redondance - à quelque plan qu'elle se réalise - contribue à organiser

la cohérence sémantique du texte, l'écart se réalisera également comme contraction de la redondance même, altérant donc en partie la prévisibilité du texte même, c'est-à-dire sa codification comme opération conventionnelle.

L'écart et la norme ne sont pas perçus alors comme des termes - l'un, intérieur au message linguistique et l'autre, extérieur - mais comme des possibilités sémantiques, toutes deux présentes (l'une au plan syntagmatique, l'autre au plan paradigmatique) et qui se renvoient l'une à l'autre à la façon de choix paradigmatiquement co-présents, même à des niveaux différents de l'organisation textuelle.

L'écart. . . est une altération locale du degré zéro. . . Quant à l'invariant, il est la structure constitutive d'un paradigme: celui où figurent à la fois le degré zéro et le degré figuré. Le syntagme est actuel et le paradigme est virtuel: le problème de la réduction des écarts rhétoriques revient à déterminer leur point d'intersection".¹

Le degré zéro est donc toujours relatif, soit à des niveaux différents de l'organisation discursive, soit à des circonstances communicationnelles, variables, qui connotent diversement l'intelligibilité globale des messages. Ceci

1. Groupe *μ*, op.cit., pp.42-44.

nous paraît important - et sera approfondi - dans la mesure où la norme, plutôt que d'apparaître comme une entité rigide fixée une fois pour toutes, se voit confirmée au contraire comme organisation textuelle différente, co-présente au niveau paradigmatique.¹ Organisation textuelle différente par rapport, évidemment, à celle qui est réalisée syntagmatiquement et que l'on peut appeler "écart".

En résumé, la rhétorique est un ensemble d'écarts susceptibles d'autocorrection, c'est-à-dire modifiant le niveau normal de redondance de la langue, en transgressant des règles, ou en inventant de nouvelles. L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à une marque et ensuite réduit grâce à la présence d'un invariant. L'ensemble de ces opérations, tant celles qui se déroulent chez le producteur que celles qui ont leur siège chez le consommateur, produit un effet esthétique spécifique que l'on peut appeler éthos et qui est le véritable objet de la communication artistique. La description complète d'une figure de rhétorique doit donc obligatoirement comporter celle de son écart (opérations constitutives de l'écart), de sa marque, de son invariant et de son éthos.²

Nous ne voulons certes pas pousser au-delà des limites un certain type de discours, mais il nous semble que

1 Exprimé en d'autres termes: "Pour la rhétorique, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'expression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression simple: . . . le figuré n'existe qu'en tant qu'il s'oppose au littéral . . ."
Gérard Genette, op.cit., p.10.

2 Groupe μ , op.cit., p.45.

la description du fonctionnement de la figure rhétorique peut s'adapter, en ces termes, au processus de l'écriture parodique. Il s'agit d'une "suggestion de recherche" et certainement pas d'une hypothèse de travail clairement formulée; elle mérite toutefois de retenir l'attention.

La description ainsi faite du fonctionnement de la figure rhétorique en général, nous semble applicable, en ses termes fondamentaux, à l'égard de la parodie, pour ce qui concerne la présence d'un modèle:

Mais ce n'est pas la reproduction pure et simple qui fait le style propre du pastiche. L'expressivité principale et la force comique tiennent à ce que le lecteur perçoit, simultanément ou successivement, une ressemblance et une différence avec le modèle.¹

L'application du concept de fonction rhétorique au problème de l'écriture parodique, se fonde non seulement sur une coïncidence de termes et d'idées mais encore sur la présence dans l'un et l'autre champs (formation de figures rhétoriques et écriture parodique) de dispositifs scripturaux analogues. Nous ne voulons pas dire par là que

¹ Jean Milly, op.cit., pp.29-30 (souligné par nous.)

la parodie - ou, mieux: l'écriture parodique - soit une figure de rhétorique à côté des autres figures traditionnelles¹, mais que les concepts de base de norme et d'écart, qui fondent la "fonction rhétorique", peuvent être légitimement employés pour chercher à pénétrer expérimentalement les mécanismes constitutifs de l'écriture parodique.

On ne saurait insister assez sur le fait que le trope poétique est un écart manifeste, qu'il a. . . une marque. Pour qu'il y ait écart, il faut que subsiste une tension, une distance, entre les deux sémèmes, dont le premier reste présent, fût-ce implicitement. Pour percevoir cette marque, il faut nécessairement se placer sur un plan syntagmatique, c'est-à-dire partir d'un contexte linguistique et/ou extralinguistique.²

Passant de cette affirmation générale sur la rhétorique au domaine particulier de l'écriture parodique,

1 Il faudrait toutefois approfondir les rapports existant entre l'"ironie" comme figure rhétorique et l'écriture parodique. Une intéressante suggestion en ce sens nous est donnée dans ce passage: ". . . l'ironie, comme figure, consiste à dire le contraire non de ce que l'on pense, mais de ce que l'on dit, soit dans le contexte soit dans le texte suprasegmental, intonation ou mimique. On ne peut savoir que l'énoncé 'X est un génie' est ironique que si le locuteur exprime par ailleurs le contraire". Jean Cohen, Théorie de la figure, op.cit., p.11. Dans ce cas également, donc, la tendance est de focaliser l'attention sur le texte, plutôt que sur ses "effets" ou sur les intentions qui le motivent: intérêt conforme à celui qui nous inspire dans notre travail.

2 Groupe μ , op.cit., p.95 (souligné par nous.)

notons encore certains traits communs aux deux champs:

"la parodie. . . est un cas particulier d'imitation au moyen de langage, en ce qu'elle présuppose certains types d'incongruité entre l'expression linguistique en question et une autre expression dont la première est l'imitation."¹

Ce qui a été formulé jusqu'ici nous permet de préciser que le premier des trois éléments de la définition du terme parodie - à savoir, l'imitation - peut être redéfini en des termes plus précis. Dans l'écriture parodique, on n'a pas l'imitation "tout court", mais un certain type d'imitation qui se spécifie ultérieurement dans ses développements formels. En se limitant à parler de "l'imitation" de manière générale, nous ne pourrions caractériser la parodie qu'en recourant soit aux effets (satirico-comiques) produits par cette imitation, soit aux intentions qui la motivent (satirico-critiques) - donc considérées du point de vue du récepteur et de l'émetteur. En tout cas, on aurait recours à deux variables extra-linguistiques, introduisant de la sorte un facteur d'hétérogénéité que nous voulons éviter, tout en lui reconnaissant - nous le répétons une nouvelle fois - un caractère de légitimité.

¹ Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.19 (souligné par nous.)

Tentons de préciser comment se détermine la présence des procédés imitatifs dans l'écriture parodique: elle se pose, avant tout, comme la présence d'un rapport, d'une distance entre deux éléments que nous appellerons "modèle" et "écriture parodique". Un tel rapport est comparable à celui qui est déterminé, au niveau de la fonction rhétorique, entre la norme (ou degré zéro) et l'écart. Si la fonction rhétorique, qui engendre un éthos spécifique, "est un écart manifeste, qui à une marque", l'écriture parodique en tant que procédé imitatif est bien un écart manifeste qui possède une marque. Nous examinerons par la suite cette marque, sa nature et ses fonctions; pour l'instant, nous devons nous arrêter quelque temps aux définitions prioritaires.

Nous pouvons appeler le modèle norme ou degré zéro, en comparaison de quoi l'écriture parodique devient alors l'écart. Il est important de noter ceci: la définition de l'écriture parodique comme écart par rapport à la norme représentée par le modèle, permet d'élargir la définition de cette écriture parodique à tous ces cas où l'identification du modèle comme "texte sous-jacent" s'avérerait problématique; elle permet, au surplus, de qualifier l'écriture parodique en relation également à des substances

expressives non strictement littéraires (on pense, par exemple, au "genre" du "western à l'italienne", qui représente une écriture parodique dont le "texte sous-jacent" implique des problèmes d'identification notables). En ce sens la norme constitue uniquement le terme a quo, à partir duquel s'instaure le rapport qui définit dans l'ensemble de ses composantes les dispositifs de l'écriture parodique.

Rien, cependant, n'est encore formulé sur la conformation de ce rapport: jusqu'à présent, la présence des deux termes de ce rapport - l'écart et la norme, ou encore: l'écriture parodique et le modèle - épuise le rapport, mais ne rend pas compte de sa configuration. Une précision terminologique s'impose: la locution "écriture parodique" peut se révéler ambiguë dans la mesure où elle est ambivalente, en ce sens où elle paraît désigner soit l'un des termes du rapport (l'écart) soit l'ensemble ou la totalité du rapport lui même, sa résultante (précisément: l'écriture parodique). "C'est. . . le rapport norme-écart qui constitue le fait de style et non l'écart comme tel."¹ Nous employons ici le même nom pour l'écart et pour le

1 Groupe *je*, op.cit., p.22.

rapport norme/écart. Pareil inconvénient pourrait être dissipé par l'usage d'une dénomination différente pour l'un des deux éléments: si, par commodité et afin d'éviter des néologismes inutiles, nous conservons l'appellation commune, il demeure bien clair que ce que nous nommons "écriture parodique" est résultante du rapport et non pas l'un de ses éléments. (Dans le cas contraire, le contexte éclairera exactement l'exception et l'acception).

Comment se conforme donc le rapport entre modèle et écriture parodique?

Quand un mot change de sens, le signifié premier tend à disparaître au profit du signifié nouveau. . . Pour qu'il y ait écart, il faut que subsiste une tension, une distance entre les deux sémèmes, dont le premier reste présent, fût-ce implicitement. Pour percevoir cette marque, il faut nécessairement se placer sur un plan syntagmatique.¹

Notons dans cette citation, la présence de trois éléments déterminants: le signifié premier tend à disparaître; le premier sémème reste présent, ne serait-ce que de façon implicite; il est nécessaire de se placer sur le plan syn-

1 Ibidem, p.95.

tagmatique. Chacun de ces trois éléments définit une condition particulière du rapport que nous sommes en train d'examiner. Ce qui est avant tout présent dans le texte parodique, au niveau syntagmatique, c'est l'écriture parodique: l'élément réellement imité, le modèle ou la norme n'est pas présent dans le syntagme; il est seulement "évoqué", perçu plus ou moins précisément et directement, mais pas réalisé dans le syntagme lui-même. Des deux termes du rapport, donc, l'un est présent au plan syntagmatique, l'autre non: ceci signifie que l'écriture parodique réclame aussi un dédoublement des niveaux de lecture, ce qui implique, en un certain sens, un parcours inverse à celui de l'écrivain. Ce que nous avons appelé le modèle est donc, dans cette perspective, absent.

Le second élément nous propose, en revanche, que le modèle (ou la norme, ou le texte sous-jacent) demeure présent, "fût-ce implicitement". Proposition qui semble apparemment contredire la précédente.¹ La contradiction

1 En réalité, ainsi que l'observe Jean Cohen: "la figure présente donc une organisation bi-axiale articulée selon deux axes perpendiculaires, l'axe syntagmatique où s'établit l'écart et l'axe paradigmatique où il s'annule par changement de sens". Théorie de la figure, op.cit., p.22.

est surmontée en tenant compte de la double organisation du langage en ses coordinations diverses:

D'une part, dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue. . . Ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées syntagmes. . . D'autre part, en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports très divers. . . [Ces coordinations] nous les appellerons rapports associatifs. Le rapport syntagmatique est in praesentia; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes in absentia dans une série mnémonique virtuelle. A ce double point de vue, une unité linguistique est comparable à une partie déterminée d'un édifice, une colonne par exemple; celle-ci se trouve, d'une part, dans un certain rapport avec l'architrave qu'elle supporte; cet agencement de deux unités également présentes dans l'espace fait penser au rapport syntagmatique; d'autre part, si cette colonne est d'ordre dorique, elle évoque la comparaison mentale avec les autres ordres (ionique, corinthien, etc.), qui sont des éléments non présents dans l'espace: le rapport est associatif.¹

1 Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale (Paris: Payot, 1973), pp.170-171. Voir aussi, à ce propos, Umberto Eco: "En d'autres termes, la langue (le code) met à ma disposition un paradigme, un répertoire d'unités combinables dont je tire les unités à combiner syntagmatiquement. La notion de paradigme et de syntagme peut être étendue à des entités plus larges; . . . la même chose a lieu pour certaines solutions stylistiques", Il segno (Milano: I.S.E.D.I. 1973), p.68.

Par commodité, le rapport associatif sera appelé le plan paradigmatique, comme il est désormais établi en linguistique. Nous pouvons dès lors proposer que le modèle (ou la norme, ou le texte sous-jacent) est présent au plan paradigmatique en tant que degré zéro, par rapport auquel l'écriture parodique se réalise comme un écart au plan syntagmatique. Dans le texte, l'écriture parodique peut se réaliser comme telle, seulement en activant aussi le plan paradigmatique comme élément de base. En d'autres termes, la présence du modèle est assurée de manière implicite - mais implicite seulement en référence à l'explicite représenté par le syntagme; si, au contraire, nous déplaçons l'attention vers le paradigme, en lui, le modèle et l'écart sont coprésents en tant que possibilité scripturales. Dans cette perspective, donc, le modèle est présent. Nous avons ainsi la possibilité de parler de l'écriture parodique comme présence/absence d'un modèle, suivant les plans ou les niveaux (syntagmatique/paradigmatique) de l'organisation textuelle auxquels on se réfère.

Le troisième élément prévoit qu'il "faut nécessairement se placer sur un plan syntagmatique": ce qui nous est donné comme perceptible, c'est le texte; dans notre cas l'écriture parodique. C'est sur ce plan, en fait, que s'ef-

fectue l'écart: et, s'il est vrai que ce n'est par l'écart en tant que tel qui définit la fonction rhétorique, mais bien le rapport écart/norme, il est tout aussi vrai que ce qui est donné, c'est l'écart, et que c'est de lui qu'il faut partir pour déterminer la norme par rapport à laquelle il se constitue précisément comme écart. En outre: "on ne saurait insister assez sur le fait que la trope poétique est un écart manifeste, qu'il a une marque"¹; cette marque - pour l'instant encore à définir - est une partie essentielle de l'écart et se trouve précisément réalisée au seul plan syntagmatique.

Si l'écriture parodique peut, sans conteste, être définie comme une écriture qui engage le destinataire dans des choix linguistiques multiples, il est nécessaire toutefois de comprendre comment elle parvient à provoquer ce comportement et, pour le comprendre, il convient de considérer l'écriture parodique du point de vue de sa réalisation textuelle. En ce qui concerne le problème spécifique de l'imitation, il n'y a pas dans l'écriture parodique

1 Groupe ^μ, op.cit., p.95.

d'imitation qui coïncide exactement au modèle: pas d'imitation spéculaire de quelque chose.¹

Le genre d'imitation dont nous nous occupons implique toujours la définition d'un rapport spécifique entre modèle et écriture parodique, rapport spécifique qui a également une incidence sur la définition de la direction de l'ironie dans l'écriture parodique. Pour mieux désigner ce rapport, nous pourrions dire que l'imitation dont se compose l'écriture parodique se présente sous forme de rapport entre l'écriture parodique comme élément explicite, textualisé au plan syntagmatique, et le modèle (ou "texte sous-jacent") comme élément implicite, codifié culturellement, suscité au plan paradigmatique - plan sur lequel ce modèle se constitue comme norme, par rapport à l'écart re-

1 Mikhaïl Bakhtine observe, à propos "du mot orienté vers son objet, du mot qui assigne un nom, informe, exprime représente" qu'il peut imiter, lui aussi. "Le mot direct, dénotatif, ne connaît que lui-même et son propre objet auquel il essaie d'être aussi adéquat que possible. Si en outre il tente d'imiter, de s'inspirer de quelqu'un, cela ne change rien à l'affaire: ce sont des échafaudages qui ne font pas partie de l'ensemble architectural, bien qu'ils soient indispensables et prévus par le constructeur. Le moment de l'imitation du mot d'autrui et la présence de toutes sortes d'influences peuvent facilement être détectées par un historien de la littérature, ou par tout lecteur compétent, et n'entrent pas dans le dessein du mot lui-même". La poétique de Dostoïevski (Paris: Seuil, 1970), pp.244-245.

présenté par l'écriture parodique au plan syntagmatique. L'ensemble de ces deux termes (écart/norme; syntagme/paradigme; parodie/modèle), c'est-à-dire leur relation, constitue le premier élément de ce que nous appelons "écriture parodique". Par ailleurs, les termes de ce rapport sont situés à différents niveaux: ce que nous avons nommé la marque (et qui constitue, comme nous le verrons par la suite, un élément constitutif de l'écart) se situe à l'intersection des deux plans, syntagmatique et paradigmatique, déterminant la distance entre écart et norme et, par là-même, le point de jonction entre plan syntagmatique et plan paradigmatique. "Le syntagme est actuel et le paradigme est virtuel: le problème de la réduction des écarts rhétoriques revient à déterminer leur point d'intersection".¹

Si, au niveau de la manifestation, l'écart seul (c'est-à-dire la parodie) est réalisé, les deux termes, pa-

¹ Groupe μ , op.cit., p.44. "D'autre part, un énoncé figuré conserve avec son degré zéro un certain rapport non gratuit, mais systématique". Ibidem, p.44. Le terme "systématique" est très important: il implique exactement que écart et norme, tout en se situant à des plans différents au niveau de la manifestation, font cependant partie du même plan paradigmatique.

rodie et modèle, sont présents au plan paradigmatique. La présence de niveaux différents s'avère importante, parce que c'est à partir du plan syntagmatique - c'est-à-dire, de la manifestation - qu'est perçu et localisé l'écart (la distance), et non pas à partir de la connaissance du modèle comme "texte sous-jacent" ("Underlying text"). C'est donc au niveau syntagmatique que la marque - comme élément de l'écart - doit être étudiée.

Le fait même que le modèle soit ascrit au plan paradigmatique signifie que la reconnaissance du texte sous-jacent ("underlying text") ne constitue pas une condition, ni nécessaire ni suffisante, à la définition de l'écriture parodique. Si le paradigme est constitué d'un groupe ou d'un "rapport associatif", ou encore de "séries mnémoniques virtuelles" (pour continuer à parler le langage saussurien), ne sera pas nécessaire, alors, au fonctionnement de l'écriture parodique, l'identification exacte du modèle parodié, mais suffira plutôt l'inscription de l'écriture parodique dans une série paradigmatique qui contiendrait des éléments analogues au degré zéro "supposé". Ceci pourrait rendre compte de tous ce cas où l'on sait qu'un texte est parodie (parce que les dispositifs de

l'écriture parodique fonctionnent et sont perçus) sans pour autant en connaître exactement le modèle.

Dès lors, la reconnaissance du modèle (ou, ainsi que le proposent certaines définitions, sa renommée) ne constitue pas une condition formelle de base pour le fonctionnement de l'écriture parodique. "De même qu'il existe des cas d'ambiguïté à propos de l'objet réel du ridicule, de la satire, etc., il peut exister, de la même manière, des cas d'ambiguïté à propos de l'identité du texte sous-jacent".¹ Tout différent est le cas où ce qui est manifesté sur le plan syntagmatique ne peut être inséré dans une série paradigmatique, parce que celle-ci n'est pas en mesure de se constituer: ici, ce qui fait défaut, ce n'est pas la connaissance précise - ou imprécise - du modèle, mais bien plutôt les dispositifs mêmes de l'écriture parodique - laquelle, donc, ne se réalise pas. Ce qui manque, par conséquent, n'est pas la reconnaissance de l'objet de la parodie, mais la reconnaissance du parodique lui-même.²

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.22.

2 Le même concept, à peu près, est exprimé de la façon suivante par Mikhaïl Bakhtine: "Si nous ignorons ce deuxième contexte du discours (discours d'autrui), et si nous interprétons la stylisation ou la parodie comme un discours habituel dirigé uniquement sur son objet, nous ne pourrions pas comprendre l'essence de ces phénomènes; la stylisation sera prise pour le style, la parodie pour une oeuvre simplement mal écrite." La poétique de Dostoïevski, p.243.

Toujours à propos du plan paradigmatique, qui, comme nous l'avons vu, peut être tour à tour constitué d'un modèle précis ou d'une classe entière d'éléments entre lesquels il n'est pas possible (pour les motifs les plus divers) de choisir le modèle précis - à propos du plan paradigmatique donc, il convient d'observer encore qu'une homogénéité ne doit pas nécessairement exister en ce qui concerne l'ampleur ou l'extension des éléments qui le composent. L'homogénéité n'est pas impérative non plus entre le niveau syntagmatique et le niveau paradigmatique: l'écriture parodique peut donc se référer paradigmatiquement à un modèle constitué, par exemple, d'une oeuvre particulière, mais aussi d'un "genre" littéraire, ou d'un style, ou d'éléments caractéristiques et partiels d'une oeuvre particulière. Claude Bouché, à ce propos, articule une définition complète qui nous paraît assez importante sur ce point spécifique. Il affirme que:

il est possible de répartir les parodiants selon leur degré de conformité au(x) parodié(s) qu'ils prennent en charge. Le référent peut être, selon le cas:

- a) un texte unique. . .;
- b) l'ensemble des textes d'un même auteur. . .;
- c) un genre ou un sous-genre littéraire. . .;
- d) une école, une période, un courant littéraires. . .;
- e) un texte du même auteur. . ."¹

1 Claude Bouché, op.cit., pp.34-36.

Tout ceci ne préjuge évidemment pas de la conformation du rapport qui se fonde toujours sur la permanence d'un plan syntagmatique et d'un plan paradigmatique. Il suffit à présent d'indiquer que, si la détermination d'un modèle précis n'est pas nécessairement requise, il n'en faut pas pour autant postuler une coextensivité entre l'écriture parodique et le modèle.

Pour reprendre ce qui a été dit à propos du premier trait distinctif de la définition de la parodie: ce qui constitue l'écriture parodique n'est pas une imitation quelconque, mais un ensemble de procédés imitatifs spécifiques, dont la nature consiste en la détermination d'un rapport; les termes de ce rapport sont l'écriture parodique comme texte manifeste (réalisé au niveau syntagmatique), et le modèle comme "texte" sous-jacent (inséré au plan paradigmatique), non nécessairement connu, fameux, localisé, et objet de parodie. Ce rapport sera qualifié ultérieurement par une marque, dont nous examinerons la nature, et qui constitue le point d'intersection - et en même temps la distance - entre le modèle et l'écriture parodique.

Nous verrons par la suite comment se réalisent ces

procédés d'imitation: nous nous sommes gardés, jusqu'ici, d'approfondir ce concept dans les voies qui permettraient, par le progrès de l'analyse, "au texte d'être descriptible, même s'il n'est jamais parfaitement décrit".¹

D'autres problèmes sont reliés à ce premier point: nous y avons fait allusion et ils seront repris dans le cours de cette étude. Deux d'entre eux nous intéressent particulièrement en ce moment: le rapport entre l'écriture parodique et la direction de la "satire" ou du "comique"; la nature et la fonction de la marque qui caractérise l'écriture parodique en tant qu'écart.

En ce qui concerne la direction de la "satire", il s'agit d'un problème que nous traiterons exhaustivement quand nous parlerons des "effets" de la parodie; cependant ce problème revêt dès à présent une certaine importance en relation au rapport écart/norme, que nous avons vu caractérisant l'écriture parodique.

Il serait sans doute plus opportun, cependant, de

¹ Pierre Delbouille, "L'analyse textuelle", Etudes littéraires, no.2 (1972), p.183.

parler, en termes très généraux, d'"humour", plutôt que de singulariser sous le terme de "satire". Nous nous référons, en ce sens, à ce que formule Dominique Noguez à propos du "langage humoristique":

C'est même par cette horreur de la ligne droite et ce goût des détours qu'il [humour] se définirait le mieux. Amateur de courbes et de volutes, de venelles et de biais inattendus, l'humour est une langue, singulière, une langue parallèle, pour ne pas dire une anti-langue. C'est en tout cas une langue codée. . . jeu autour (et à partir) de la langue, ou parole glacée; code d'un code ou style collectif, l'humour, ce langage retors et dévoyé, apparaît donc une fois de plus comme quelque chose de mixte. . . Tout est donc dans cet entre-deux du signifiant et du signifié, dans leur jointure et il suffira que soit reconnu son caractère artificieux pour qu'on aperçoive l'intention humoristique et comprenne la nécessité d'un second décryptage.¹

Si l'imitation (trait distinctif de la parodie) prend la configuration d'un rapport, la direction de l'"humour" concourt également à la détermination précise de ce rapport. Par direction de la "satire" ou du "comique", nous entendons le point vers lequel elles se dirigent; s'agit-il nécessairement du modèle? Ou bien l'objet de l'"humour" peut-il être cherché ailleurs? De telles questions sont

1 Dominique Noguez, "Structure du langage humoristique", Revue d'Esthétique, no.1 (1969), p.40.

importantes, parce qu'elles ouvrent la voie à une définition plus exacte de la physionomie et, surtout, de la fonction historique de la parodie dans le champ des genres littéraires. Il en résulte sans doute que la direction de l'écriture parodique n'est pas toujours univoque et qu'elle ne porte pas nécessairement sur l'objet le plus évident, c'est-à-dire le modèle. Il est probable, en outre, que sa nature de "double écriture" se reflète également sur les effets qu'elle produit. "La position et la direction de la conscience parodique-imitative sont différentes: celle-ci est dirigée soit vers l'objet, soit vers le discours d'autrui parodié par cet objet, au discours qui devient par là image propre de soi-même".¹

Ajoutons pour l'instant que la composante "imitation", telle que nous l'avons esquissée jusqu'ici, sera envisagée de nouveau lorsque nous parlerons des "effets" de l'écriture parodique.

Tout ceci semble indiquer, une fois de plus, comment le mécanisme parodique est un jeu complexe, un parcours du texte dans le texte, un entrelacement de nom-

¹ Mikhail Bakhtine, La preistoria della parola nel romanzo, p.170.

breux éléments: l'écriture parodique est la résultante d'une série de niveaux hiérarchisés, chacun d'entre eux concourant, par sa compétence propre, à la détermination de "l'effet de sens" final.

Pour terminer ce premier chapitre sur les mécanismes de l'écriture parodique, nous soulignerons une fois de plus un point à nos yeux très important: la présence d'un modèle et, partant, d'une imitation, implique une "démarcation" par rapport au modèle lui-même. En outre, l'imitation étant plus ou moins "différente", se pose déjà, avec ce premier élément de définition, un processus dynamique de "ressemblance/dissemblance" entre le texte parodique et le modèle. A ce niveau, déjà, se manifestent comme évidents tout un ensemble de rapports fondamentaux pour l'écriture parodique. Il s'agit cependant de les définir ou, plus exactement, de clarifier la dynamique selon laquelle ils se développent. La caractérisation de l'écriture parodique ne peut être laissée de côté. Selon nous, la "citationnalité" de la parodie "fait du texte, non plus le réceptacle où coexisteraient des éléments 'prélevés' et des éléments 'créés', mais le lieu d'une transformation, au cours de laquelle l'écrivain réorganise en une totalité spécifique un certain nombre de

textes qui, avant lui, étaient déjà dotés d'une structure propre".¹

Le problème du modèle ne se pose donc pas seulement comme le problème des sources de l'auteur, mais plutôt comme aspect d'un travail scriptural, comme dispositif de signification, "comme procédé. . . faisant irruption, en un mouvement irréversible, sur l'avant-scène de l'écriture".²

1 Claude Bouché, op.cit., p.27.

2 Ibidem, p.23.

II CHAPITRE

Nous voudrions, à présent nous occuper d'un problème plus immédiatement important: à savoir, celui qui concerne la nature et les fonctions de la marque. Nous avons parlé de la marque antérieurement, relativement à l'élément d'intersection et d'union des plans syntagmatique et paradigmatique. Nous avons avancé que l'écart se réalise au plan syntagmatique, en se manifestant à travers une marque. La nature et les fonctions de cette marque se définiront mieux en précisant avec clarté les modalités par lesquelles l'écart advient. Enfin, nous avons cité, à divers passages, la présence d'une "incongruité" (sémantique et/ou contextuelle) entre le modèle et l'écriture parodique: il faudra, dès lors, envisager quelles relations existent - si elles existent - entre ce fait et l'existence de la marque.

Nous avons indiqué, à travers ces brefs aperçus, la nécessité de passer au deuxième trait pertinent de la définition de la parodie: la modalité de contrefaçon ou, en d'autres termes, les dispositifs d'ordre formel au moyen

desquels se réalise l'écriture parodique. Il n'existe donc pas une véritable solution de continuité entre les ensembles de concepts qui définissent les trois traits distinctifs: ceux-ci, au contraire, se renvoient l'un à l'autre.

Nous voudrions faire allusion au fait que ce deuxième point est aussi celui qui nous intéresse le plus, parce que ce dernier traite d'effets plus proches du travail scriptural - celui qui, sans doute, qualifie le mieux, d'un point de vue sémiotique, la spécificité de la parodie. Si, donc, la présence du modèle et la présence de certains effets se posent comme données externes au processus de signification (tout en en faisant partie), l'élément représenté par les dispositifs formels d'écriture est, en revanche, complètement interne à ce même processus de signification.

En affrontant ce deuxième élément, nous devons nous demander: comment se réalise l'écart, ou, mieux, comment se réalise le rapport entre le modèle et l'écriture parodique? En tant que syntagme l'écriture parodique est un écart manifeste par rapport à un modèle (en tant que paradigme); cet écart^{est} manifesté par une marque qui peut

être donc définie seulement en relation au rapport entre écart et norme.

Si la rhétorique est basée sur un double mouvement de création et de réduction d'écarts, il faut entre-temps que ces écarts soient décelés par le lecteur ou l'auditeur. Il faut donc qu'ils se signalent par une marque, et cette constatation est moins triviale qu'il n'y paraît. En effet, il est parfaitement possible de créer des écarts, à partir d'un degré zéro donné, qui aboutissent non à des expressions figurées décelables comme telles, mais à un autre degré zéro: dans ce cas le lecteur ne perçoit pas de variation du taux de redondance. Or, nous venons de voir que toute figure altère le taux de redondance du discours, soit qu'elle le réduise, soit qu'elle l'augmente. Comme le niveau normal de redondance constitue un savoir implicite de tout usager d'une langue, une altération positive ou négative de ce niveau est une marque.¹

La marque étant définie en ces termes, tentons de la mieux spécifier en relation à ce rapport particulier écart/norme, constitué par l'écriture parodique.

Il y a, selon nous, en ce cas particulier, deux éléments qui définissent la marque: 1) l'objet de l'imitation; 2) la non-congruence sémantique. L'objet de l'imitation et la non-congruence sémantique constituent donc deux classes qui caractérisent la marque: elles peuvent être remplies de manières variées, et ces modalités diverses se présentent comme divers types de marque qualifiant diffé-

¹ Groupe μ , op.cit. p.41.

rents types de rapport: modèle/écriture parodique.

A ce point, il est nécessaire de définir correctement tous les éléments qui peuvent par la suite constituer une typologie: l'analyse des dispositifs formels de l'écriture parodique peut avoir une valeur là où elle sera le plus possible cohérente et simple, même si cela doit avoir lieu au détriment de son exhaustivité. Nous commencerons donc par établir comment se constitue la marque, du point de vue de l'objet de l'imitation.

Avant toute chose, une imitation peut être totale ou partielle. Une imitation totale est une reproduction mot à mot de l'original, ou une citation. (Une citation donnée dans un contexte radicalement différent du contexte d'origine est un important moyen de parodie).

Une imitation partielle suit l'original sous certains aspects. . . Des éléments phonologiques peuvent être imités. . . Des exemples d'imitation d'éléments grammaticaux apparaissent, notamment, dans le choix de conjugaisons archaïques du verbe ou dans l'usage abondant de constructions participiales. . . Des éléments lexicaux peuvent également être imités. . . Ce que j'appelle ici des imitations linguistiques ne constitue qu'une partie du large éventail d'imitation dont le résultat final s'exprime dans le langage. Certaines imitations sous forme de langage sont soit "sub-linguistiques", soit "supra-lingui-

stiques", pour ainsi dire. . . Une prononciation singulière est sub-phonématique, et l'élément en question qui est imité est sub-linguistique. . . L'imitation d'éléments "supra-linguistiques" se réfère à ces cas où l'imitation est constituée de toute structure formelle ou sémantique dépassant les limites de la phrase, et de certaines fonctions inter-phrastiques.¹

Ceci constitue une première classification claire du champ de l'objet de l'imitation. Résumant:

En bref, les éléments imités peuvent être sub-linguistiques, linguistiques ou supra-linguistiques. Des exemples d'éléments sub-linguistiques sont des imitations de la prononciation, de l'intonation, de l'écriture singulières d'une personne, etc. Des éléments linguistiques imités peuvent être phonologiques, grammaticaux, sémiologiques ou lexicaux. Des exemples d'éléments supra-linguistiques imités seront la forme versifiée, la ligne argumentative d'un discours, etc. Tous ces types d'imitation peuvent se manifester par la parodie.²

Certaines observations formulées par Umberto Eco nous permettront une distinction ultérieure en ce qui concerne les "éléments sub-linguistiques" de l'objet de l'imitation:

Nous savons que celui qui parle, même s'il utilise de manière reconnaissable les différents phonèmes prévus par sa propre langue, les colore pour ainsi dire par des intonations individuelles, que ce soit ce qu'on appelle les traits supra-segmentaux ou les

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., pp.18-19.

2 Ibidem, pp.22-23.

variantes facultatives. Les variantes facultatives sont des simples gestes d'initiative libre dans l'exécution des sons déterminées (ainsi certaines prononciations individuelles ou régionales) tandis que les traits supra-segmentaux sont de purs et simples artifices signifiants: telles sont, par exemple, les intonations que nous donnons à une phrase pour lui faire exprimer alternativement la crainte, la menace, la peur ou l'encouragement, etc. . . (ce sont) les éléments d'un code prélinguistique. . . Entre le maximum de la conventionnalisation totale et le minimum d'exercice de l'idiolecte, les variations d'intonation signifient par convention.¹

Il est intéressant de noter combien l'accent est mis sur la possibilité d'imiter, non seulement le signe linguistique entendu au sens strict, mais encore toute une série de traits collatéraux qui constituent, eux aussi, un aspect très important de la signification. Ceci est capital, quant à la parodie, parce que sa possibilité de réalisation s'en trouve considérablement élargie. Sous cet angle, donc la terminologie peut être étendue à "une vaste gamme de signes para-scripturaux fonctionnant soit le long de l'axe scripteur-destinataire comme clés de la codification ironique, soit comme marquage du mot destiné à incarner un surplus de signification afin de se dédoubler de la signification dénotative".² Ici, le terme "signes para-

1 Umberto Eco, La structure absente (Paris: Mercure de France, 1972), pp.189-190.

2 Attilio Brilli, "Per una semiotica della satira", p.17.

scripturaux" prend une extension plus vaste que les termes précédents: "code prélinguistique", "éléments sub- ou supra-linguistiques". Tous, quels qu'ils soient, désignent cependant l'existence d'une hiérarchie des niveaux de signification qui s'entrecroisent, et qu'on ne peut laisser pour compte.

Revenant à l'objet de l'imitation, celui-ci pourra être spécifié ultérieurement en référence au concept de modèle:

L'objet de l'imitation comme texte sous-jacent peut ou peut ne pas être un texte écrit par la "victime" de la critique. Dans un premier cas: le texte peut être ou bien réel (c'est-à-dire, un texte réellement écrit par lui), ou imaginaire (un texte qui pourrait être écrit par lui). Dans l'éventualité d'un texte imaginaire, certaines indications au moins (à travers certains autres éléments) sont nécessaires pour montrer qu'il appartient potentiellement à la victime.¹

L'identification de ce qui a été imité peut évidemment se faire sous bien d'autres termes; c'est le cas de Jean Milly, qui parle de "langue d'auteur": pareil concept risque cependant d'être trop vague pour définir avec exactitude ce qui est imité (du modèle) et d'où l'écart prend son départ.

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.29.

Reste le style qui, dans ce genre, est à la fois style d'emprunt et marque personnelle du pasticheur. . . . Notons que, contrairement à l'affirmation de Riffaterre selon laquelle le style dispose uniquement, pour attirer l'attention sur un point du texte, de l'imprévisibilité (d'une manière plus générale l'imprévisibilité ne rend compte que d'une partie des faits de style, qui ne sont pas tous des faits d'opposition, mais aussi de relation, et ne se définissent pas uniquement dans le contexte d'expression immédiat, mais aussi dans un contexte d'ordre associatif), c'est ici le contraire qui est exigé, à savoir la reconnaissance: sans cette dernière, la plus grande partie des effets de l'imitation serait perdue. La reconnaissance du modèle par le lecteur est facilitée par l'appartenance dans la plupart des cas, des schémas d'expression empruntés à ce qu'on est traditionnellement convenu d'appeler la "langue d'auteur", c'est-à-dire en fait, la partie de son style qui est marquée par rapport à la communication minimale, mais sert de fond aux effets de détail: c'est ce fond stylistique d'auteur, plus que des figures originales, que nous retrouvons dans l'imitation.¹

A travers cette longue citation, la position de Milly semble intéressante dans la mesure où elle propose effectivement d'identifier le style de la parodie avec la reconnaissance du modèle parodié: ceci pourrait signifier que l'écriture parodique est liée et obligée à la reconnaissance du texte sous-jacent. Position toutefois mitigée par une note ("les faits de style se définissent aussi dans un contexte d'ordre associatif"), qui rappelle notre propre position sur l'importance du plan paradigmati-

1 Jean Milly, op.cit., p.29.

que de l'écriture parodique, position qui est surtout équilibrée par certaines affirmations suivantes ("mais ce n'est pas la reproduction pure et simple qui fait le style propre du pastiche: l'expressivité principale et la force comique tiennent à ce que le lecteur perçoit, simultanément ou successivement, une ressemblance et une différence avec le modèle"). Il s'agit donc d'une réflexion sur les critères formels de spécification de la parodie: le critère de l'imitation et, par suite, de la reconnaissance de ce qui est imité apparaît, tout bien pesé, comme inadéquat à une définition exhaustive de l'écriture parodique, surtout lorsqu'il n'est pas accompagné de spécifications ultérieures sur les traits imités, ou encore s'il se borne à les définir comme une "langue d'auteur".

Une perspective très intéressante, quant à elle, est ouverte, sur ces problèmes, par Mikhaïl Bakhtine: intéressante avant tout par les reflets qu'elle porte sur la question évoquée plus haut, à savoir celle de la direction de l'ironie dans l'écriture parodique.

La forme du sonnet, lorsqu'il est parodique, n'est pas la forme d'un tout, mais objet de représentation; le sonnet est ici le héros

de la parodie. Dans la parodie du sonnet, nous devons reconnaître le sonnet, sa forme, son style spécifique, sa façon de voir, de s'appropriier et d'évaluer le monde, soit, pour ainsi dire, sa conception du monde. La parodie peut représenter et ridiculiser ces particularités du sonnet, mieux ou pis, plus profondément ou plus superficiellement, mais pour nous, en tout cas, cela n'est pas un sonnet, mais bien l'image d'un sonnet.¹

L'importance d'une pareille conception apparaît à l'évidence: nous voudrions souligner comment tout élément quelconque, tout niveau de signification apte à marquer l'objet de l'imitation, s'intègre, se fait porteur de cette fonction "représentative" de l'écriture parodique. Chaque élément, donc, dans les limites de sa pertinence propre, concourt à la détermination de l'effet de sens final.

Mais s'il peut suffire, en commençant, de proposer que la parodie est l'ensemble de trois traits distinctifs, il faut ensuite analyser comment ils figurent en un système, quels éléments oeuvrent à leur caractérisation, et ainsi de suite. La description doit donc se transformer en définition.

Le mot parodique peut donc être extrêmement varié. On peut parodier le style d'autrui

¹ Mikhail Bakhtine, "La preistoria della parola nel romanzo", p.161.

en tant que style, ou bien la manière sociale ou caractérologique et individuelle de voir, de penser, de parler. Par ailleurs, la parodie peut être plus ou moins profonde: on peut s'en prendre simplement aux formes d'expression verbale, superficielles, ou au contraire aux principes les plus intimes du mot d'autrui.¹

Nous voulons reprendre, par cette dernière citation, ce qui a été avancé à propos de l'objet de l'imitation: nous pensons avoir suffisamment mis en relief la complexité du problème - complexité liée avant tout à l'interdépendance de cette question avec les autres aspects de l'écriture parodique. Il ne suffit pas de dire que dans la parodie on imite un modèle: il est nécessaire de faire l'analyse de ce qui est imité de ce modèle et d'apporter, dès lors, une attention particulière à toutes les composantes lexicales, grammaticales, sémantiques et stylistiques du modèle. Ce sera en relation avec celles-ci que la marque assumera des contours différents, chaque fois plus spécifiques: l'écart se manifestera à chaque fois de manière diverse, de la façon même dont varieront les modalités de l'effet comique/ironique/satirique. Enfin, l'emplacement même du modèle sur le plan paradigmatique se fera à des

1 Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, p.253.

lieux différents, en fonction du trait pertinent à la manifestation de la marque. Comme on le voit, à partir de l'objet imité, la "chaîne des effets" présente des possibilités multiples. Raison de plus pour distinguer les aspects proprement linguistiques de l'imitation des aspects sub-, para- et supra-linguistiques, et pour attribuer à chacun sa pertinence propre relativement à l'effet de sens final.

Passons à présent à l'examen de la configuration de la marque du point de vue de la non-congruence sémantique. C'est probablement ceci que constitue le centre du développement sur les modalités de réalisation de l'écart dans l'écriture parodique: en fait, dans presque toutes les citations sur la parodie, telles qu'elles sont reprises en tête du premier chapitre, on rencontre l'élément de la distance du "déplacement", du "mot double", de l'incohérence. Le concept d'"incohérence" (ou: non-congruence) sémantique ("incongruenza", "incongruity"), apparemment clair et suggestif, doit être approfondi et éclairé. Nous nous demanderons avant tout par rapport à quoi il y a incohérence sémantique, c'est-à-dire quels sont les facteurs qui fondent le rapport nommé "incohérence sémantique". En

première approximation, nous pouvons affirmer que l'incohérence sémantique s'établit entre un signe et ce qui se trouve autour de lui: c'est-à-dire entre une expression linguistique (peu importe son ampleur) et son contexte: la définition de l'incohérence (ou non-congruence) sémantique implique par conséquent celle de signe linguistique et de contexte. Nous comptons pour acquise la définition du signe linguistique (encore que celle-ci soit riche de problèmes) et nous nous concentrons, au contraire, sur celle du contexte. Restons-en pour l'instant à la définition générale de l'incohérence sémantique en tant que composante de l'écriture parodique.

L'ironie est un produit conjugué de la signification de l'expression linguistique elle-même et du contexte de situation dans lequel elle apparaît. . . nous avons affaire ici, non seulement avec l'expression linguistique en question et son contexte (linguistique ou autre), mais aussi avec certaines relations entre les deux, et ces relations (et non les caractéristiques formelles ou sémantiques de l'expression linguistique en question aussi bien que de son contexte) constituent les éléments de définition de ce groupe particulier de valeurs stylistiques.¹

Dans le cas de l'écriture parodique, la non-con-

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.15.

gruence (l'incohérence) s'établit le long des deux plans, syntagmatique et paradigmatique, sur lesquels se réalise le rapport entre écart et norme.

La parodie, d'une part, est un cas particulier de ce type de fait linguistique où il existe une discordance sémantique ["semantic incongruity"] entre certains aspects de l'expression linguistique en question et le contexte environnant (linguistique ou non-linguistique). D'autre part, la parodie est un cas particulier d'imitation par le langage, en ce qu'elle présuppose certains types de discordance entre l'expression linguistique en question et une autre expression, dont la première est une imitation.¹

Le double décalage qui se réalise dans le texte parodique constitue un élément supplémentaire à considérer dans l'étude de la direction de l'effet "comique/ironique". On commence de la sorte à entrevoir la richesse des possibilités sémantiques mises en oeuvre par l'écriture parodique, à travers les deux plans de signification, ou la "double écriture"/"double lecture" à qui nous avons fait allusion. Un tel phénomène ainsi que la possibilité pour la critique de l'étudier, on pourrait l'exprimer à travers ces mots: "Une des tâches de la théorie du texte

1 Ibidem, p.19.

littéraire consiste à isoler non des 'fautes de grammaire' mais une 'grammaire des fautes'".¹

Soulignons que ces "fautes" sont constituées par autant de rapports: la discordance sémantique est en soi une relation qui s'installe dans le champ d'un procès de signification et qui le constitue de manière spécifique.

Ce qui importe ici, c'est qu'il s'agit d'une nouvelle interaction et non de la simple introduction d'un facteur quelconque. Le mètre, par exemple, peut s'effacer quand il fusionne d'une manière complète et naturelle avec le système accentuel de la phrase et avec certains éléments lexicaux. Si nous remettons ce mètre en contact avec des facteurs nouveaux, nous le renouvelons, nous réveillons en lui de nouvelles possibilités constructives (c'est le rôle historique du pastiche poétique).²

Mais tentons à présent de préciser la notion de contexte, par rapport à laquelle se détermine celle de discordance sémantique:

1 Teun A. Van Dijk, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", p.184.

2 Jury Tynianov, "La notion de construction", dans Théorie de la littérature - Textes des formalistes russes, par Tzvetan Todorov (Paris: Seuil, 1965), pp.118-119. Voir aussi ce qu'affirme Julia Kristeva: "Cette ouverture vers ce qui engendre les sens trouve un agent efficace non seulement dans les complexes signifiants, mais aussi dans le "prélèvement", c'est-à-dire dans la citation sans indication d'origine". "L'engendrement de la formule", Tel Quel, no.37 (1969), p.72.

Le contexte est la résultante des amalgames de sémèmes et, en ce sens, il atteint au sémème; . . . le code assigne au système non seulement des marques sémantiques et des différenciateurs, mais encore des sélections restrictives qui indiquent à quels autres sémèmes le sémème peut être amalgamé et, si possible, également des sélections contextuelles et circonstancielles qui établissent quels sens du sémème doivent être amalgamés selon les circonstances.¹

Une première distinction est introduite, entre sélections contextuelles et circonstancielles: distinction qui paraît limiter le contexte à tout cet ensemble d'occurrences sémiques (extratextuelles ou infratextuelles) qui concourent au procès d'attribution du sens. De toute façon, cette distinction sera reprise par la suite. Notons, toutefois, qu'il est nécessaire de différencier le concept de contexte stylistique du sens courant qu'on attribue à celui de "contexte". "Un contexte stylistique n'est pas associatif: ce n'est pas le contexte verbal qui réduit la polysémie ou qui ajoute une connotation à un mot. Le contexte stylistique est une structure linguistique tout à coup brisée par un élément qui était imprévisible".²

1 Umberto Eco, Il segno, p.155.

2 Michael Riffaterre, "Criteria for Style Analysis", Word, no.1 (1959), p.170.

Cette différence sera prise en considération, même si nous retenons que la notion de "contexte stylistique" apparaisse difficilement assignable: subsiste pourtant le fait que, pour être tous deux (contexte et "contexte stylistique") d'ordre linguistique, ils constituent deux concepts différents, au plan opératoire. D'autre part, les précisions ultérieures de Riffaterre à propos de son concept, à savoir que:

le contexte stylistique, par définition inséparable des artifices stylistiques, 1) est automatiquement pertinent, 2) est immédiatement accessible parce qu'il est codé, ce qui ne nous amène pas à devoir nous fier à un sens de la langue ("Sprachgefühl") diffus et subjectif, 3) est variable et constitue une série de contrastes aux artifices stylistiques successifs.¹

ces précisions supplémentaires, disions-nous, rapprochent le concept de contexte stylistique à celui de "norme localisée" (nonobstant les intentions de l'auteur). Il en résulte que le contexte stylistique s'éloigne considérablement de l'acception plus normale et plus répandue de contexte.

Un passage de Umberto Eco, où se renforce l'opposition entre contexte et circonstance, nous permettra, à

1 Michael Riffaterre, "Stylistic context", Word, no.2 (1960) p.207

présent, d'approfondir les distinctions déjà produites:

Si une analyse componentielle réussissait à inclure parmi les composantes d'un lexème également des sélections précises de contexte (intérieur à l'énoncé) -ou de circonstance (extérieure à l'énoncé), on obtiendrait une théorie sémantique qui tiendrait compte de situations syntaxiques précises; . . . cette circularité se complique de la présence de la circonstance de communication, qui intervient avec le contexte du message, pour déterminer les choix des parcours du sens.¹

Notons alors que le décodage du syntagme est orienté par divers éléments:

- l'un est le contexte interne du syntagme (c'est-à-dire le syntagme comme contexte) qui peut fournir les clés pour l'interprétation du reste;
- l'autre est la circonstance de communication, qui me permet de comprendre à quel code l'émetteur se réfère. . .; les signifiants acquièrent des signifiés appropriés seulement à l'interaction contextuelle: à la lu-

1 Umberto Eco, Le forme del contenuto (Milano: Bompiani, 1971), pp.77-78. Et, dans un autre texte: "Il nous suffit d'admettre, pour le moment, que la structure profonde et superficielle du contexte entraînent, sans doute, des contraintes déterminant le choix des parcours de sens proposés par un lexème; il est tout aussi prudent de n'attribuer aucune priorité à l'un de ces deux moments et d'établir qu'un des buts de la recherche sémiotique consiste à approfondir une situation qui se présente actuellement comme dialectique et circulaire et que l'on devra probablement accepter ainsi. De plus, cette circularité est compliquée par la présence de la circonstance de communication qui intervient avec le contexte du message pour déterminer les choix des parcours du sens". Idem, La structure absente (Paris: Mercure de France, 1972), p.110.

mière du contexte, ils se ravivent sans cesse de clartés et d'ambiguïtés successives.¹

Nous dirons alors que la locution générale de "contexte" se particularise en "circonstance de communication",

1 Umberto Eco, Ibidem, pp.53-54.

Cf. Carlo Cipolli: "L'étude des processus discursifs suppose deux ordres de recherches: a) l'étude des variations spécifiques (sémantiques, rhétoriques et pragmatiques) liées aux procès de production particuliers, envisagés sur le fond invariant de la langue; b) l'étude du lien entre les "circonstances" ou conditions de production d'un discours et son procès de production". "Considerazioni teorico-metodologiche sull'analisi del discorso a proposito del metodo A.A.D. di M. Pêcheux", Lingua e Stile, no.1 (1972), p.212.

Reprenant cette polémique dans le domaine de la parodie, Attilio Brilli affirme que: "Alors qu'une analyse des contenus se limite à mettre en évidence les contrastes idéologiques les plus flagrants, une fois présente à l'esprit la définition de la parole, la citation agit: a) selon l'axe horizontal destinataire - destinataire, le texte appartenant à tous les deux; b) selon l'axe vertical texte - contexte, dans la mesure où la parole du texte est orientée vers le corpus antérieur". Op.cit., p.17.

Toujours à ce propos, M. Hauser affirme que "les contextes visés peuvent être très divers: culturels (lieu normal des connotations codifiées), historiques, littéraires, linguistiques, etc., Parmi ces contextes . . . en figure un privilégié: l'expérience individuelle du lecteur. C'est d'elle en fait que proviennent toutes les expériences contextuelles". "Sur le signifié poétique", Le français moderne, no.2 (1973), p.163.

Ces indications montrent bien l'importance du problème de la définition du contexte: importance d'autant plus grande si on la réfère à un type de signification qui a lieu par le contraste de deux contextes différents. Il faudra donc, par conséquent, préciser avec soin par rapport à quels types de contexte (interne, externe, circonstance de communication) s'effectue la discordance sémantique: et cela, parce que tout "déplacement contextuel" ne détermine pas un effet parodique. Si donc, d'une part, il importe de spécifier quel est le contexte qui intervient comme élément de l'écriture parodique, il importe aussi, d'autre part, de rappeler que ce n'est pas le contexte seul qui détermine l'écriture parodique et ses effets "comiques". L'importance du contexte réside exactement dans le fait que c'est lui qui concourt à déterminer quel peut être le sens d'un texte, en réduisant son ambiguïté, ou, au contraire, en le rendant ambigu.

"contexte interne" et "contexte externe", chacune de ces notions représentant des choix de sens qui se réalisent respectivement en milieu extra-linguistique, en milieu linguistique avec pertinence au syntagme, et en milieu linguistique avec pertinence extra-syntagmatique. Cette triple distinction requiert évidemment que, s'agissant de discordance sémantique, on spécifie bien auquel des trois éléments celle-ci se réalise. D'autant mieux que

La cohérence textuelle a lieu au niveau de la structure sémantique profonde et des règles (pratiques) de co-textualité et de contextualité correspondante; . . . l'intégration syntagmatique à des niveaux supérieurs et la clôture paradigmatisée des textes, avec la constitution d'isotopies définies, sélectionnent les traits sémiques d'un lexème et lèvent l'ambiguïté de son décodage.¹

¹ Paolo Fabbri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia", VS: Quaderni di studi semiotici, (mai-août 1973) pp.92. Cette citation nous a semblé importante parce qu'elle introduit un aspect supplémentaire: celui du "co-texte". "La connaissance du texte des mass media se complètera, en premier lieu, par la recherche d'un appareil de règles que nous appellerons co-textuelles. Cette recherche impose une double appréhension: (1) au niveau de l'expression, l'énumération des formes significatives et reconnues comme telles par une communauté socio-culturelle déterminée, et qui forment le 'moule' du texte: par exemple, les formules de genre du 'western' ou du 'gag' comique dans lequel celui-ci s'introduit, et qui intègre la compréhension culturelle avec des traits 'inhérents' même s'ils sont absents. C'est la clé ébauchée par les typologies discursives, mais en tant que perçues par les récepteurs et non en tant que déterminées par les émetteurs. (2) Au niveau de la structure sémantique: le texte-occurrence, en plus d'être perçu à travers le paradigme virtuel des autres textes (du 'genre') s'inscrit, par ses contenus, à l'intérieur du sub-univers sémantique, c'est-à-dire de l'articulation axiologique que les autres textes (engloutis et oubliés) ont contribué à constituer (il existe un univers idéologique particulier au western et au ro-

En ces termes, la définition du contexte n'apparaît plus comme une simple précaution de terminologie, mais dans toutes ses corrélations avec les problèmes de cohérence textuelle et de structuration de la signification, et si d'un point de vue strictement "parodique" un tel trajet peut représenter peut être un excessif élargissement du discours, du point de vue de la "signification parodique", en revanche, ce détour ne peut apparaître que comme un nécessaire approfondissement du thème. Mais, sur ce point, nous reviendrons par la suite.

Soulignons à présent le fait que l'affirmation initiale sur la possibilité de réalisation de la discordance sémantique entre un signe linguistique et un contexte peut et doit être précisée, en particularisant la notion de contexte sous ces acceptions plus spécifiques.

man policier, . . . la compétence co-textuelle, c'est la connaissance en grande partie implicite des règles (1) et (2) au sein de groupes socio-culturels différents". Ibidem, pp.87-88.

Il nous semble enfin qu'une composante de la discordance sémantique qui forme la marque, puisse aussi être trouvée dans ces règles co-textuelles; au contraire c'est vraiment par rapport à elles (surtout en (2)) que se détermine l'aspect novateur-critique de l'écriture parodique. Question qui nous reporte à celle de la direction de l'ironie, que nous traiterons par la suite. Il faudra donc également garder présent à l'esprit cet aspect de la compétence et des règles co-textuelles.

de contexte interne, contexte externe, circonstance de communication, règles co-textuelles, par rapport à chacune desquelles peut se réaliser la discordance sémantique.

La notion de contexte étant définie de cette manière - contexte dont nous rappelons qu'il forme un des éléments de la discordance sémantique - nous allons examiner maintenant comment on obtient cette même discordance sémantique, et en quoi elle consiste. Nous trouverons ainsi la manière de définir également la nature de la marque qui est manifestée par l'intermédiaire de la discordance. Nous veillerons en outre à considérer l'objet de l'imitation, qui constitue en partie le signe linguistique (ou sub-linguistique, ou supra-linguistique) et qui constitue un des pôles par rapport à quoi se réalise la discordance sémantique. De la sorte, nous nous occuperons des deux éléments qui définissent la marque. Ceci signifie également parler de l'écriture parodique du point de vue des dispositifs formels qui matérialisent la distance entre le modèle et le texte parodié purement et simplement. Examinons donc les modalités par lesquelles advient la discordance sémantique:

Nous pouvons dire en termes sommaires

qu'il y a deux catégories principales de discordance: quantitative et qualitative. Nous pouvons postuler que, étant donné un certain contexte, un locuteur natif sait ce que pourrai(en)t être une (ou des) expression(s) utilisable dans ce contexte. Ceci lui permet également de prévoir un certain éventail dans lequel un certain élément linguistique peut réapparaître dans un contexte déterminé. Si une ou des expressions inadéquates au contexte sont utilisées, nous nous trouvons devant un cas de discordance en termes de qualité.¹

Ce type de discordance sémantique peut également être exprimé, de la manière suivante:

contexte — artifice stylistique — contexte; ce type est caractérisé par le retour, après l'A.S., de la structure contextuelle qui l'a préparé. L'exemple le plus fréquent de ce type est l'injection dans le contexte d'un mot étranger au code utilisé (emprunt, archaïsme, néologisme, etc.). Cet effet est orienté par contraste avec le contexte dont il accentue la banalité et le côté ridicule. A la suite de cet artifice, la phrase se poursuit avec son vocabulaire ordinaire et la reprise de la ligne interrompue contribue à faire apparaître l'A.S. comme relativement anormal.²

Comme nous l'avons vu, ce n'est pas uniquement la qualité d'une expression qui institue la discordance, mais aussi l'aspect quantitatif, la fréquence avec laquelle elle apparaît.

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.16.

2 Michael Riffaterre, "Stylistic context", p.213.

Si une ou des expressions sont utilisées dans un contexte donné, de manière si fréquente qu'on les juge inadéquates, on se trouve alors devant un cas de discordance en termes de quantité. Des exemples de discordance quantitative apparaissent à travers un usage "immodéré" de l'allitération, une répétition trop abondante de "et", "etc.", ". . .".¹

De même, toujours selon Riffaterre, nous avons:

Contexte — artifice stylistique induisant un nouveau contexte — artifice stylistique. L'A.S. engendre une série d'A.S. de même nature (après un A.S. par archaïsme, prolifération d'archaïsmes): la saturation qui en résulte entraîne la perte, pour ces A.S., de leur valeur de contrastes, ruine leur aptitude à marquer un point particulier de l'expression, et les réduit à des composants d'un nouveau contexte: ce contexte, à son tour, permettra de nouveaux contrastes.²

Une distinction complémentaire relative à la discordance qualitative, est celle entre "sémantique/non-sémantique".

La discordance non-sémantique qualitative se rencontre, par exemple, lorsqu'une expression archaïque surgit tout-à-coup dans la conversation quotidienne. La discordance sémantique qualitative signifie l'application de catégories ou de qualités inadéquates au référent, comme dans une phrase au "non-sens" apparent: "Il est un radiateur". La discordance sémantique qualitative a cette propriété particulière de permettre, ou parfois même d'obliger l'auditeur ou le lecteur à une réinterprétation.³

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.16.

2 Michael Riffaterre, op.cit., p.213.

3 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.16.

A ces premières distinctions quant aux types de discordance sémantique, nous brancherons d'autres classifications qui portent sur son objet, et nous obtiendrons de la sorte des classifications plus complètes. Rappelons au passage que l'objet de l'imitation (et, partant, de la discordance) peut relever des aspects linguistiques, sub-linguistiques et supra-linguistiques. Nous aurons donc:

La parodie d'éléments phonologiques peut-être produite soit quantitativement (en utilisant, par exemple, certains éléments phonologiques dans une mesure inadéquate), soit qualitativement (en les utilisant, par exemple, dans un contexte inapproprié). Le plus souvent, les deux méthodes sont combinées. Un exemple courant de parodie d'éléments phonologiques se rencontre dans l'usage de l'al-litération. En général, l'imitation phonologique en soi est rare: elle est habituellement accompagnée par certains artifices sémantiques. Les éléments graphologiques peuvent également être des objets de la parodie. Une fois encore, ils peuvent être employés soit abusivement, soit dans un contexte inadéquat. On peut encore parodier des éléments grammaticaux, mais ceci est relativement rare. Des éléments sémiologiques (ou, en termes simples, les sujets ou les thèmes) sont très souvent les objets de la parodie. La manière habituelle par laquelle le thème d'un autre ouvrage est traité consiste à le modifier pour qu'il apparaisse ridicule, tandis que d'autres éléments de l'original sont gardés le plus possible inchangés, de sorte qu'on ne puisse perdre de vue l'objet du ridicule. Il existe, cependant, une autre méthode: garder l'original intact, en le plaçant dans un contexte inadéquat. Un thème ou sujet peut également être parodié en lui donnant une expression linguistique hautement inadéquate.¹

1 Ibidem, pp.23-27.

Comme on le voit par cette longue citation, qu'il était nécessaire de conserver inchangée, la classification des modalités de réalisation de l'écriture parodique est plutôt exhaustive.

Il reste à affronter une question: que signifie "inadéquat"? Nous pouvons avancer l'hypothèse que, dans notre cas, cela peut signifier "non-conforme", mais non-conforme par rapport à quoi? La non-conformité se réalise en relation au modèle (compris soit comme contexte interne, soit comme contexte externe). Dès lors, la discordance sémantique, qui résulte de cette non-conformité, c'est-à-dire la marque qui manifeste l'écart et le qualifie, rappelle nécessairement le modèle, c'est-à-dire le plan paradigmatique. Nous voyons ainsi, une fois de plus, que l'écriture parodique, en ce qui concerne également les modalités de contrefaçon du modèle est une écriture qui sollicite deux plans simultanément: le rapport modèle/écriture parodique n'est pas seulement présent en ce qui concerne l'imitation, mais aussi en ce qui concerne les modalités imitatives: et, de nouveau, on ne réalise pas l'écriture parodique au plan syntagmatique si l'on n'a pas l'ouverture d'un plan paradigmatique corrélatif.

Mais le mécanisme parodique peut également se trouver marqué avec d'autres procédés qui l'indexent sur le texte parodié. Claude Bouché en indique plusieurs qui se réalisent au plan de la parodie de la fiction. Ce sont la suppression et/ou adjonction; la condensation et fragmentation. Dans le cas du grossissement et/ou retrécissement on a

. . . l'exagération ou la minimisation. . . de certains éléments isolés (mais non pas de ces mêmes éléments envisagés dans leur succession chronologique ou dans leur agencement global, en tant qu'ils constitueraient l'intrigue ou le caractère d'un personnage, car on passe alors à un autre couple de procédés, la condensation et la fragmentation.¹

Dans le cas du déplacement, au contraire, "une série de mécanismes. . . ont tous pour motif principal un transfert: transfert d'une qualité d'un personnage sur un autre personnage pour lequel elle est en général inadéquante, transfert d'un auteur, d'une époque dans une autre, d'un milieu dans un autre, etc!".² Par égard à la schématisation, celle-ci "procède par élimination de certains éléments du texte référentiel - et non pas seulement des éléments accessoires - de telle façon que le texte parodique,

1-2 Claude Bouché, op.cit., pp.50-55.

par contrecoup, apparaisse comme privé de substance, atrophié, réduit à quelque noyaux dépourvus de leur 'tissu interstitiel'".¹ Quant au dédoublement, il "consiste dans la répétition. . . d'une même formule, d'un même motif, d'un même épisode dans le cours du texte, cet élément redoublé prenant l'aspect d'un leitmotiv ou d'une rengaine, en tirant son effet comique du fait, précisément, de sa réitération mécanique."²

Il est également intéressant de remarquer comment la classification proposée ci-dessus est obtenue à partir d'une approche linguistique, et d'une attention particulière à l'égard des dispositifs formels du processus de signification entre lesquels se réalise, en premier lieu, l'effet de la parodie. Se dessine, à ce propos, un problème intéressant que plusieurs auteurs déjà cités ont reconnu: celui de la saturation de l'écriture parodique, ou encore de la perte de l'effet de la parodie. On relève généralement la difficulté qu'il y a de conserver un équilibre entre l'accentuation parodique de certains traits du modèle imité et la redondance excessive de ces mêmes traits,

1-2 Claude Bouché, op.cit., pp.50-55.

qui provoque l'annulation de l'effet parodique. Il existe donc une limite (par ailleurs difficilement assignable) par laquelle la redondance, de trait distinctif devient trait non-distinctif, c'est-à-dire élément qui fait perdre à la parodie sa spécificité: s'il est difficile, en vérité, de donner les coordonnées de cette limite, il est cependant possible d'expliquer comment survient cette "saturation". "L'Artifice Stylistique engendre une série d'Artifices Stylistiques du même type. . . la saturation qui en résulte entraîne pour ces A.S. la perte de leur valeur de contraste".¹

Mais il existe aussi une limite "interne" créée par la saturation du contexte. Riffaterre a bien analysé ce phénomène: la trop grande densité des faits stylistiques empêche les marques de se manifester: elles se neutralisent les unes les autres. Dans le pastiche, le renforcement du décodage dû à la reconnaissance des traits du modèle n'est que provisoire, et le risque de monotonie apparaît vite. Aussi le pasticheur est-il entraîné naturellement vers des effets de plus en plus marqués et variés, qui à leur touraturent de plus en plus le contexte.²

1 Michael Riffaterre, op.cit., p.213.

2 Jean Milly, op.cit., p.35. "Il importe si peu qu'un pastiche soit prolongé, s'il contient les traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner". (Lettre de Marcel Proust à Jules Lemaître, Ibidem, p.35)

Nous pouvons supposer, ne serait-ce qu'en première approximation, que la saturation survient dans la mesure où une redondance (excessive) altère la série paradigmatique qui constitue le plan relatif; en somme, l'ouverture du second plan (niveau paradigmatique) est entravée par la mutation des traits distinctifs en traits non-pertinents, dans la mesure où, d'éléments de reconnaissance du modèle, il se transforment en connotateurs du plan syntagmatique: dès lors, l'objet de l'imitation qui constitue la marque n'est pas reconnu en tant qu'élément corrélatif du plan syntagmatique. Il s'agit, en définitive, d'un problème de gradation: toutefois il ne concerne pas seulement la réussite (ou pas) d'une "bonne" parodie, mais bien plutôt la réussite de l'écriture parodique en tant que telle. Une "mauvaise" parodie est une écriture parodique qui se présente inadéquate dans l'un de ses dispositifs, formellement inefficace. Considération qui ne s'oppose pas, évidemment, à la possibilité de mauvais fonctionnement, due au "bruit de fond". Nous devons souligner en définitive que s'il est difficile de faire de la bonne parodie, cela est peut être dû aux rapports complexes qui doivent se réaliser entre deux ordres d'écriture et leurs systèmes de signification.

Pour en revenir au problème des modalités sous lesquelles s'effectue la discordance sémantique, rappelons récapitulativement que celle-ci peut être soit qualitative, soit quantitative.

Notre développement suivant constitue une classification ultérieure des conditions par lesquelles se vérifie la discordance.

L'effet d'humour, d'ironie, de satire, etc. est obtenu par la modification du texte original ou par la modification du contexte, alors qu'on maintient le texte intact; . . . l'effet d'humour, d'ironie, de satire, etc. est atteint par la discordance entre le texte sous-jacent et le texte réel; . . . [si l'objet de l'humour est linguistique] les éléments linguistiques en question sont més-utilisés ["abused"] soit quantitativement (c'est-à-dire à un degré incongru) ou qualitativement (c'est-à-dire dans un contexte inadéquat); . . . si l'objet de l'humour est non-linguistique, les éléments non-linguistiques en question sont représentés verbalement en un style inadéquat ou en un contexte inapproprié.¹

A ceux qui ont été exposés, ajoutons d'autres modes de réalisation de l'écart qui forme l'écriture parodique. Nous devons préciser d'emblée que, quelquefois, les modes sélectionnés se différencient seulement par la terminologie utilisée: une opération réductive comprimera ces diffé-

1 Yoshihiko Ikegami, op.cit., p.30.

rences par la suite.

La parodie ne comporte pas obligatoirement l'intention parodique. . . . En tant que déformation (déviation), la parodie est inhérente à tout essai de maîtriser la langue du parodié. . . . La parodie serait un phénomène de parallélisme "externe" ("extratextuel") caractérisé, tout comme le parallélisme "interne" ("intratextuel") par. . . la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance.¹

Comme le fait remarquer Jean Milly, les procédés qui instituent la marque parodique ne sont pas réalisés uniquement dans le domaine de l'expression, mais aussi au niveau du contenu, par exemple par l'exagération ou la concentration des traits descriptifs, ou encore par l'activation d'une disparité burlesque entre les caractères réels d'un objet et l'attitude mentale adoptée pour le décrire, c'est-à-dire par une discordance entre la forme et le contenu.

Aux deux grandes séries de procédés stylistiques, par concentration et par décalage, . . . peut s'appliquer la distinction qu'établit Jakobson dans son étude "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie". . . . Lorsqu'il y a renforcement des marques formelles par exagération ou concentration, la démarche est synecdochique: le nouveau signifié est un accroissement du premier; lorsque,

¹ Sanda Golopentia-Eretescu, "Grammaire de la parodie", Cahiers de Linguistique théorique et appliquée, no.6 (1969), p.171.

sur des schémas formels identiques, se produit une substitution de contenu, l'opération est de type métaphorique. . . . Nous. . . . avons reconnu quatre types principaux de marques, dont l'ordre est caractérisé par une conformité décroissante au modèle:

- les marques par simple reconnaissance: le signifiant renvoie à deux signifiés, le référent direct et le message pastiché;
- les marques par inflation verbale: il y a surcroît de marques pour un contenu analogue à celui du modèle;
- les marques par discordance du contenant et du contenu: le changement n'est pas quantitatif mais qualitatif;
- les marques autonomes par rapport au modèle.¹

A la première classification d'Ikegami, nous avons ajouté celle de Milly, qui nous semble exhaustive. A travers un recueil d'autres définitions, nous parviendrons, pensons-nous, à délimiter les modes fondamentaux de l'écart.

Au moment même où il est revécu, le mot est relativisé. Ceci peut fournir un seuil initial, une première sous-catégorie de l'ambivalence du mot. On pourra donc établir: a) une relativisation du mot d'un autre contexte, utilisé sans altération de l'inclinaison originale; b) une parodie du mot appelé maintenant à une signification diamétralement opposée. Naturellement, ces deux catégories peuvent embrasser des sous-catégories: il suffit de penser aux multiples degrés de la parodie verbale, à l'intérieur de laquelle on pourrait tenter un catalogue des catégories de l'ironie, du comique, du grotesque, du burlesque, de la caricature.²

1 Jean Milly, op.cit., pp.28-35.

2 Attilio Brilli, op.cit., p.19.

Nous citerons une dernière classification, celle que propose Gilbert Highet:

Il est tentant de diviser les parodies en deux types principaux: un type formel et un type matériel. [Dans les parodies de type formel], l'accent est mis sur les absurdités massives de l'expression. Il existe d'autres parodies satiriques dans lesquelles la forme est tenue virtuellement inchangée, sans la présence d'exagération ni de distorsion, tandis que le contenu est rendu grotesquement ["hideously"] inadéquat à la forme, ou encore intérieurement distordu, ou enfin comiquement étendu. Voici ce que l'on pourrait appeler des parodies de type matériel.¹

Il serait possible de citer d'autres classifications, mais elle reproduisent - plus ou moins fidèlement - les catégories déjà citées. Selon nous, les modalités de réalisation de la discordance sémantique peuvent se réduire à cinq cas, à cinq modes de formation de l'écart entre modèle et parodie:

- a) une certaine expression est utilisée dans un contexte inadéquat. Le modèle se trouve donc successivement décontextualisé et re-contextualisé: l'écart, ou mieux, la discordance sémantique est le résultat de la non-pertinence du nouveau contexte externe;

¹ Gilbert Highet, The anatomy of satire (Princeton: Princeton University Press, 1962), pp.69-70

- b) une certaine expression est utilisée avec une telle fréquence qu'il en résulte une inadéquation (dans un contexte déterminé). En ce cas, la dé-contextualisation et donc la non-pertinence du contexte ne sont pas atteintes par le déplacement d'un contexte à l'autre, mais seulement par l'accentuation de l'objet de l'imitation. La discordance sémantique est ici quantitative;
- c) un thème est modifié en certaines de ses parties, le reste demeurant inchangé. Le modèle subit des modifications internes; la discordance sémantique dérive d'une variation du contexte interne, qui représentera ici l'élément de non-pertinence;
- d) un thème est exprimé sous une forme linguistique inadéquate. Le modèle, en ce cas, subit des variations relatives au contexte interne: la discordance sémantique dérive par conséquent d'une non-pertinence par rapport à la forme (et donc aussi au contexte interne) et par rapport au co-texte ou, mieux, à la compétence co-textuelle;
- e) le schéma formel d'un texte demeure inchangé, mais il y a substitution de son contenu. Dans ce cas également il y a une modification du modèle toujours relativement au

contexte interne et à la compétence co-textuelle. La discordance sémantique provient d'une non-pertinence par rapport au contenu.¹

Tels sont, à notre avis, les cinq cas par lesquels est rendue possible la vérification de l'écart par rapport au modèle. Il faut noter qu'il n'existe pas d'exclusivité mutuelle des uns par rapport aux autres: il y aura probablement des cas où l'écriture parodique s'effectue à travers l'usage simultané de plusieurs modalités d'engendrement de la discordance sémantique.

Rappelons aussi que les cinq cas mis à jour par nous ne prétendent pas épuiser toutes les possibilités de réalisation de l'écriture parodique: ils se proposent simplement comme autant de modes dont les termes ont été avantagusement définis. Au surplus, nous pourrions reformuler les cinq possibilités décrites plus haut en termes diffé-

1 Ces cinq modes de formation de l'écart entre parodiant et parodié se retrouvent aussi, plus ou moins exactement, dans la classification de Bouché. Dans sa terminologie, le mode a) pourrait correspondre au déplacement; le mode b) au dédoublement et, par certains aspects, également à la condensation; le mode c) pourrait, en revanche, correspondre à la schématisation ou encore à la fragmentation; le mode d) enfin trouve son équivalent dans l'inversion, à l'égal, pensons-nous, du mode e).

rents, en ayant recours à la définition de fonction sémiotique élaborée par Hjelmslev¹, et qui nous paraît fondamentale pour une étude sémiotique, quelle que soit la matière expressive dont elle s'occupe. Nous nous référons à la distinction entre Expression et Contenu (qui rappelle par certains aspects la distinction saussurienne du signifiant et du signifié), à leur tour divisés en Forme de l'Expression - Substance de l'Expression et Forme du Contenu - Substance du Contenu. "La forme sémantique n'est pas distincte de la langue; au contraire elle est une part importante de la langue elle-même."²

C'est en vertu de la forme du contenu et de la forme de l'expression, et seulement en vertu d'elles, qu'existent la substance du contenu et la substance de l'expression qui apparaissent quand on projette la forme sur le sens, comme un filet tendu projette son ombre sur une face ininterrompue. . . Qu'un signe soit signe de quelque chose veut donc dire que la forme du contenu d'un signe peut comprendre ce quelque chose comme substance du contenu. . . Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le signe est donc à la fois signe d'une substance du contenu et d'une substance de l'expression. C'est dans ce sens que l'on peut dire que le signe est signe de quelque chose. . . Mais il semble plus adéquat d'employer le mot signe pour désigner l'unité constituée par la forme du contenu et la forme de l'expression et établie par la solidarité que nous avons appelée fonction sémiotique. . .

1 cf. Louis Hjelmslev, : Essais linguistiques. Paris: Editions de Minuit), 1971.

2 Ibidem, p.100.

Tout signe, tout système de signes, tout système de figures au service des signes, toute langue enfin renferme en soi une forme de l'expression et une forme du contenu. . .¹

Ainsi précisés les termes "forme du contenu" et "forme de l'expression", nous pouvons proposer alors que l'écriture parodique, dans son élément de discordance sémantique, peut être atteinte si:

- e) la forme de l'expression reste inchangée, alors que change la forme du contenu;
- d) la forme du contenu reste inchangée, alors que change la forme de l'expression;
- c) il y a un changement partiel, soit de la forme de l'expression, soit de la forme du contenu;
- b) il y a un changement de la forme de l'expression, de même que pour la forme du contenu;
- a) la forme de l'expression reste inchangée, alors que change la forme du contenu(à cause du changement de contexte).

1 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage (Paris: Editions de Minuit, 1971), pp.75-77. Souligné par nous.

Cf. également Umberto Eco: "Ce qui était la substance du contenu, l'amas imprécis de toutes les expériences possibles, devient un système d'expériences organisées et nommées. Tout le point est justement là. Une culture, pour organiser ses expériences propres, doit les nommer: elle doit donc faire correspondre à des éléments de forme de l'expression des éléments de forme du contenu". Le forme del contenuto, p.9.

Pour l'ensemble, on peut observer que:

1. les cas d) et e) constituent le contraire l'un de l'autre;
2. le cas c) constitue un cas intermédiaire entre d) et e);
3. le cas b) ne peut être assimilé au cas c), dans la mesure où dans ce cas b), le changement est quantitatif tandis que dans le cas c), le changement est d'ordre qualitatif;
4. on peut se demander pourquoi il n'existe pas également un cas opposé à a), c'est-à-dire un changement de la circonstance de communication à quoi correspondrait une variation de la forme de l'expression, la forme du contenu demeurant inchangée.¹ S'il en était ainsi, on aurait (avec le changement des circonstances de communication) deux signifiants différents avec un signifié analogue pour le modèle et pour l'écriture parodique,

1 Ce cas apparaîtrait semblable au cas d). En réalité, ils diffèrent profondément car, tandis que dans le cas d) c'est l'expression qui change alors que le contenu reste identique (en somme: la discordance sémantique est relative au contexte externe - ou interne), dans ce cas hypothétique opposé à a), la discordance sémantique est relative à la circonstance de communication, et ce serait celle-ci qui provoquerait le changement de sens.

ce qui contredit la définition de la parodie comme "mot d'autrui", "double écriture", "imitation satirique", et davantage encore l'existence des procédés de contrefaçon de l'objet d'imitation.

On saisit de la sorte que la discordance sémantique qui manifeste la marque (laquelle, à son tour, manifeste l'écart) consiste en des configurations différentes du rapport forme du contenu/forme de l'expression; ce rapport, en outre, implique les deux plans, syntagmatique et paradigmatique, du langage. Il importe aussi de considérer la dimension contextuelle (interne et externe) et la compétente co-textuelle, qui définissent un aspect complémentaire du rapport forme du contenu/forme de l'expression. Comme on le voit, l'écriture parodique s'enrichit, tout en allant, de caractères et de dimensions nouveaux, qui fondent sa complexité sémantique. Il faut évidemment garder toujours présent à l'esprit "qu'il n'y a pas de relation directe entre cet engendrement formel et la "création" (écriture)/interprétation (lecture) concrète de la performance (qui est déterminée par des paramètres psychologiques et sociologiques)".¹

1 Teun A. Van Dijk, "Aspects d'une théorie générative du texte poétique", p.184.

En légitimant cette précaution méthodologique qui reconnaît la présence de réalités étrangères à celle qu'elle envisage, l'adoption des concepts hjelmsleviens répond à des intentions sémiotiques précises:

La sémiotique s'occupe des formes du contenu non seulement parce qu'elle constitue l'univers des signifiés portés par la forme de l'expression, mais parce que cet univers de signifiés doit être constitué, dans une certaine mesure, sur un mode homologue à la forme de l'expression.¹

Nos conclusions, jusqu'à présent, se rapportent uniquement aux dispositifs d'ordre formel, au moyen desquels se réalise la "parodie". Nous estimons que dans l'analyse effective d'un texte, il convient de tenir compte d'autres variables qui concourent à déterminer l'effet de sens final: sur la base d'une mise à jour des structures linguistiques, il sera possible d'observer le mode de réalisation du langage poétique et/ou littéraire en relation avec une série de faits non-linguistiques. Ou, pour mieux dire, si l'exigence de l'analyse nous suggère de séparer la variable linguistico-signifiante des variables extra-textuelles, ce n'est pas pour autant qu'on perd de vue le

1 Umberto Eco, op.cit., p.10.

moins du monde la corrélation "inextricable" qui se réalise entre elles. Nous sommes loin d'oublier que "tout texte est déjà une disposition du procès selon des noeuds où se constituent des 'objets' qui représentent, ou des 'objets' à représenter. . ." ¹

Le texte est une pratique dans laquelle, comme dans d'autres pratiques, se constitue et se détruit une "formation économique et sociale". Il ne reflète pas de façon inerte ce qui s'est constitué ailleurs dans l'économie ou dans les idéologies non verbalisées. ²

Un autre problème mérite d'être traité dans ses aspects généraux. Il s'agit de ce que nous appellerons, pour l'instant, les isotopies de l'écriture parodique. Un tel problème nous paraît important, dans la mesure où il est inhérent à la "contrefaçon" du modèle et à la permanence du sens de celui-ci, à côté des autres sens.

Mais la définition plus précise des isotopies dans l'écriture parodique se détermine en partant de la constatation de la cohérence sémantique de tout texte: tout texte (auquel on reconnaît l'existence d'une hiérarchie tex-

1 Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, pp.361.

2 Ibidem, p.371

tuelle) est perçu comme tel, en tant qu'il se développe selon un niveau d'homogénéité sémantique différent de celui de ses constituants (les syntagmes).

Le texte n'est pas une somme quelconque, une juxtaposition de phrases discrètes. Comme entre les morphèmes d'une phrase, il y a des liens structurels entre les phrases du texte, tant dans la structure profonde qu'à la surface. . . La règle de ré-écriture initiale devra donc spécifier que ce n'est que sous certaines conditions qu'on peut ré-écrire T comme un ensemble de phrases, car inversement tout ensemble de phrases ne constitue pas nécessairement un texte. On peut noter cette condition primordiale de la cohérence structurelle du texte comme un symbole complexe S (structurateur).¹

L'importance de ce concept se révèle fondamentale surtout en relation à la production littéraire (ou, de manière plus générale, artistique), là où apparaît quelquefois assez délicate l'aperception d'une structuration du sens selon la codificabilité "normale".²

En tout cas, le concept en question tend à

1 Teun A. Van Dijk, op.cit., pp.188-191

2 "La caractéristique du message esthétique est de formuler une séquence signifiante hautement improbable (ambiguë selon les règles du code comme système codificateur) afin de suggérer des signifiés improbables et multiples - et donc de formuler des univers sémantiques contradictoires par rapport aux règles usuelles de formalisation du contenu". Umberto Eco, "Introduzione" (a cura di U. E.), Estetica e teoria dell'informazione (Milano: Bompiani, 1972), p.24.

. . . donner un fondement à l'idée de totalité de signification, postulée à un message, ou même à un texte entier, pourtant constitué d'un ensemble hiérarchique de significations, et cela en vue de faciliter la description des significations manifestées. On saisit d'emblée l'importance de ce concept pour l'analyse du discours, puisque celui-ci se définirait non seulement par des règles logiques d'enchaînement des séquences mais aussi par une cohérence sémantique encore à décrire.¹

Et si, d'une part, la capacité du texte ou du message de posséder une cohérence sémantique est également liée à des éléments qui lui sont externes (contexte, circonstance de communication), il est d'autre part évident que "la cohérence du message ne doit être évaluée que sur des critères intérieurs au message".² Nous pourrions dire enfin que c'est véritablement la "cohérence structurelle sémantique" qui articule un ensemble de phrases discrètes en un texte comme tel. Il est évident, par conséquent, que les textes parodiques, eux aussi, présenteront ce caractère de cohérence sémantique, en tant qu'ils sont des textes.

Par ailleurs, nous avons observé précédemment qu'un

1 Jean M. Klinkenberg, "Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire", Le français moderne, no.3 (1973), p.285.

2 Michael Riffaterre, "Vers la définition linguistique du style", Word, Decembre (1961), p.325.

trait pertinent de l'écriture parodique est constitué par l'existence de la non-congruence (discordance) sémantique: celle-ci sera définie comme une variation, une altération, qui intervient entre la forme de l'expression et la forme du contenu(en référence au plan syntagmatique constitué par le modèle et par rapport au contexte) capable d'engendrer un des (cinq) dispositifs parodiques évoqués plus haut.

Les textes parodiques présenteront donc ce caractère de discordance sémantique en tant qu'ils sont parodiques. On peut se demander alors en quels termes se réalise la coexistence de ces deux traits apparemment contradictoires que sont la cohérence sémantique et la discordance sémantique, l'un et l'autre concourant à la définition des textes parodiques. Nous avons dit "apparemment contradictoires": il semble bien que dans ce cas l'on puisse utilement appliquer le concept d'isotopie. Sa définition ne va pas sans différences (parfois consistantes) d'un auteur à l'autre; nous essayerons donc de proposer la version la plus partagée et la plus courante de cette définition.

L'isotopie est définie par Greimas comme

. . . permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes que sont les catégories

classématiques, les variations des unités de manifestation, variations qui, au lieu de détruire l'isotopie, ne font, au contraire, que la confirmer.¹

Ou bien, dans une seconde définition du même Greimas:

Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés, qui est guidée par la recherche de la lecture unique.²

En ce sens, il nous paraît possible de localiser dans l'isotopie (en tant qu'elle existe au plan du contenu) l'élément qui garantit la cohérence sémantique d'un texte.

François Rastier, cependant, élargit les contours des définitions reprises plus haut, en déterminant la possibilité d'isotopie au plan de l'expression, en plus de celui du contenu:

On appelle isotopie toute itération d'une unité linguistique. L'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifesta-

1 Algirdas J. Greimas, Sémantique structurale (Paris: Larousse, 1966), p.96.

2 Algirdas J. Greimas, Du Sens (Paris: Seuil, 1970), p.188. Ou encore, "faisceau de catégories redondantes, sous-jacentes au discours considéré". Ibidem, p.10.

tion linguistique. Une isotopie a une définition syntagmatique, mais non syntaxique: elle n'est pas structurée, en d'autres termes, il s'agit d'un ensemble non ordonné. Une isotopie peut être établie dans une séquence linguistique d'une dimension inférieure, égale ou supérieure à celle de la phrase. Elle peut apparaître à n'importe quel niveau d'un texte; on peut donner des exemples très simples au niveau phonologique: assonance, allitération, rime; au niveau sémantique, équivalence définitionnelle, triplification narrative, etc.¹.

La différence entre les définitions de Rastier et de Greimas réside dans la localisation de l'isotopie au seul plan du contenu ou bien aux deux plans de l'expression et du contenu; d'autres éléments de différence ont trait à la non-structuralisation de l'isotopie pour Rastier (au contraire: "permanence d'une base classématique hiérarchisée" selon Greimas) ainsi qu'à la considération des seules unités manifestées, alors que Greimas fait explicitement référence à des unités non manifestées (la base classématique). Teun Van Dijk définit à nouveau, sur les traces de Greimas, les termes de l'isotopie:

Un des concepts fondamentaux de cette description sémantique des textes entiers, celui d'isotopie, est basé sur une récurrence hié-

1 François Rastier, "Systématique des isotopies", dans (A.S.Greimas, ed.), Essais de sémiotique poétique, p.83

rarchique de sèmes (le sème est le constituant fondamental dans la structure profonde de la phrase). La découverte d'un certain nombre de sèmes ou de catégories identiques dans un texte n'est que la condition minimale de l'existence d'une isotopie.¹

Sont présentes, de nouveau, et la structuration ("récurrence hiérarchique") et la nature non-manifeste de la catégorie de l'isotopie (les sèmes).

Bien que Greimas lui-même admette, dans un texte postérieur, la possibilité d'une isotopie également au plan de l'expression ("théoriquement, rien ne s'oppose à l'emprunt au plan de contenu du concept d'isotopie; c'est l'isotopie sémantique de nature sémémique qui permet de surmonter les obstacles qu'oppose à la lecture le caractère polysémique du texte manifesté").², et bien que, sur ce fait, M. Arrivé propose une définition extensive d'isotopie, ("l'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu")³, nous préférons la définition

1 Teun A. Van Dijk, Ibidem, p.199.

2 Algirdas J. Greimas, Ibidem, p.16.

3 Michel Arrivé, "Pour une théorie des textes poly-isotopiques", Colloque de sémiotique textuelle, (Urbino: Centre International de Sémiotique et de Linguistique, Juillet 1973), p.2. (Mimeo).

de l'isotopie dans une acception plus restreinte, la limitant à l'itération d'unités appartenant au plan du contenu, dont la manifestation peut se produire, mais n'est pas requise.

Le concept d'isotopie étant de cette façon défini, voyons comment il est applicable dans le cas de l'écriture parodique. La chose est possible dans la mesure où, en tout texte poly-isotopique, il existe un terme connecteur commun entre les (deux) isotopies en présence. Dans le cas de l'écriture parodique, le terme connecteur commun serait constitué par l'objet de l'imitation ("l'identité, ou même la simple ressemblance du formant, suffit pour connecter les deux isotopies")¹, lequel, participant soit au modèle soit à l'écriture parodique (plan paradigmatique/plan syntagmatique) relie et manifeste ainsi les deux isotopies respectivement représentées par le sens du texte-modèle et par le sens du texte-parodie. Ce que nous avons défini, au début du premier chapitre, comme "lecture double", pourrait donc à présent être proposé comme une lecture simultanée sur plusieurs plans isotopes (deux plans,

1 Algirdas J. Greimas, Sémantique structurale, p.71.

en ce cas-ci). L'écriture parodique se présenterait alors comme un cas d'écriture dont "la clef de la lecture bi-isotope est clairement indiquée par la formulation affichée des articulations complexes des catégories classématiques".¹

L'effet comique et/ou satirique est relié, enfin, à la découverte de deux isotopies différentes (interférant entre-elles) à l'intérieur du même contexte.²

Et ceci rejoint ce qui a été dit auparavant quant à l'impossibilité d'appréhender la parodie comme telle, alors que fait défaut l'ouverture du plan paradigmatique correspondant, ou lorsque n'est pas découverte la seconde isotopie où elle se trouve manifestée. Il faut donc admettre et reconnaître l'existence de certains types de

1 Ibidem, p.98.

2 "Si le Virgile Travesti diffère des autres traductions ou adaptations de l'Enéide, ce n'est pas par une structure narrative originale, mais par son code lexical. Ce que l'on appelait le ton d'un texte correspond en général à un type d'isotopie lexématique. Ces isotopies sont produites par la redondance de lexèmes codés de la même façon par le système axiologique social qui connote par exemple onde comme coursier et flotte comme canasson". François Rastier, op.cit., p.99.

discours qui se développent simultanément sur plusieurs plans isotopes.¹ Cela dit, cependant,

il devrait être entendu que la pluri-isotopie du texte n'a rien à faire avec "l'infinité des lectures possibles", propos à la mode tendant à nier la possibilité de toute analyse scientifique d'oeuvres littéraires: les lectures possibles peuvent en effet être en nombre "infini" mais ces variations relèvent uniquement de la performance des lectures, sans pour autant "détruire" ou "détruire" le texte.²

En définitive, la présence de deux isotopies dans la parodie est l'élément qui permet de maintenir, là où se manifeste la noncongruence sémantique propre à l'écriture parodique, l'homogénéité sémantique du texte, grâce

1 A ce propos il importe de noter (ou encore, d'anticiper) comment peut résulter de cette simultanéité de plans isotopes une isotopie connotée. "Le lieu de manifestation de l'isotopie connotée n'est pas le texte, mais l'intertexte, l'intertexte étant défini à son tour comme l'ensemble des textes entre lesquels fonctionnent les relations d'intertextualité (L'intertextualité est à son tour défini, selon Julia Kristeva, comme l'interaction textuelle à l'intérieur d'un seul texte). On pourrait parler de transformations intertextuelles comme de transformations d'enchaînement dans tous les cas où des éléments d'un texte quelconque apparaissent dans un autre texte". Michel Arrivé, op.cit., p.9. Dans l'écriture parodique se réalise donc (en tant que transformation intertextuelle) le lieu de manifestation d'une isotopie connotée: ainsi, l'une des deux isotopies est connotée, mais rien ne nous est encore précisé quant à la direction de cette connotation.

2 Algirdas J. Greimas, Essais de sémiotique poétique, p.18.

précisément à la découverte de la seconde isotopie: celle-ci ouvre le nouveau plan de signifié qui permet au texte parodique de se produire comme tel. La cohérence structurale du texte parodique réside dans la présence simultanée de deux isotopies, l'une desquelles étant manifestée par le biais de la discordance sémantique.

On voit comment une théorie des isotopies pourrait participer à une typologie des discours selon leurs structures stylistiques. Une telle théorie permettrait de définir à tous les niveaux linguistiques ce système de redondances instituant dans un texte les cohérences et les incohérences, réglées, qui le constituent en discours.¹

Tout ceci est formulé à propos des dispositifs de l'écriture parodique. Mais les dispositifs de l'écriture parodique ne figurent pas tous dans cette formulation. Il y a, par exemple, une observation très importante à faire sur le rapport de déplacement qui s'installe entre parodiant et parodié, à savoir que ce dernier, "même lorsqu'il s'agit d'un texte unique, doit nécessairement présenter, en ses thèmes, structures ou modes d'expression, un certain

1 François Rastier, Ibidem, p.106.

nombre de motifs susceptibles de se figer en lieux communs ou en 'topoi', de manière à en rendre possible la citation caricaturale".¹ Mais cette citation caricaturale dérive-t-elle toujours et uniquement du déplacement dont on a parlé dans ce chapitre? Ou encore, la citation de l'écriture parodique est-elle toujours et uniquement caricaturale? Les mécanismes examinés jusqu'ici ne nous montrent que quelques unes des procédures de l'intertextualité. Il importe donc à présent d'affronter le thème des "effets" de la citation, le fait que le texte multiplie les indices d'un sens second, produit une "confusion" de voix dans l'énonciation du parodiant.

1 Claude Bouché, op.cit., p.61

CHAPITRE III

Die Schilderung des Verwirrten ist nicht
dasselbe wie eine verwirrte Schilderung.

Walter Benjamin

Dans les chapitres précédents nous avons montré que la parodie pourrait être définie comme la copie de quelque chose, qu'elle tend à susciter certains effets, et qu'elle atteint ces effets moyennant certains procédés. C'est précisément à ces "effets" que nous allons maintenant consacrer notre attention. Il s'agit en fait d'un problème très étroitement lié aux problèmes antérieurs et, ainsi que nous l'avons souligné à plusieurs reprises, lié surtout à la détermination de l'objet du comique, de l'ironie, de la satire, etc. Nous devons, d'autre part, préciser une affirmation antérieure; nous écrivons¹ que si la présence du modèle et la présence de certains effets se produisent comme des données externes au procès de signification (tout en faisant cependant partie), l'élément représenté par des dispositifs formels d'écriture est, lui, en revanche, absolument interne au procès de signification. En vérité, nous tombons là dans une ambiguïté et une imprécision.

1 Voir page 63.

Les "effets" se produisent comme un donné extérieur au texte, uniquement si l'on entend par ce terme les "réponses" que font les récepteurs au "stimulus-texte". De la même manière, le modèle représente un donné extérieur en tant qu'il est "occasion", "prétexte", "origine", du texte parodique. Il est évident que d'un point de vue communicationnel, embrassant donc la totalité du processus de passage d'une série d'informations, ces deux éléments sont internes, et non externes (à ce même processus de communication).

Mais notre point de vue est celui des conditions formelles qui permettent une signification. En ce sens, ces mêmes "effets" qui nous occupent doivent être mieux caractérisés: ce ne sont pas, en réalité, les effets qui se produisent auprès de tel ou tel lecteur ou auditeur. Les "effets" que nous étudions sont à comprendre comme des dispositifs textuels: des effets de sens internes à la structure signifiante du texte, et non pas, répétons-le, des effets spécifiques de la situation psychologique-émotive du lecteur. "En fait, le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur; il est de décrire le

code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même".¹

Les "effets" pourraient être entendus, alors, comme des composantes d'un code parodique qu'il faut décrire dans ses articulations internes: de telles composantes pourraient être identifiées à travers celles qui attribuent un caractère particulier (parodique, dans notre cas) à la signification textuelle.

Il reste donc à approfondir le concept d'effet.² Nous avons soutenu antérieurement le caractère spécifique de l'écriture parodique, en relation soit aux procédés imitatifs, soit aux modalités de ces procédés. Une spécificité analogue caractérise, à nos yeux, le "résultat", "l'aspect final" de l'écriture parodique: "l'effet de forme" qu'elle détermine dans le texte.³ Ce que, de

1 Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, no.8 (1966); p.19.

2 "Le message poétique est une totalité et une totalité apte à produire des effets (terme commode, encore que peu significatif et sur lequel il faudra revenir)". M. Hauser, "Sur le signifié poétique", p.156.

3 Subsiste toujours la précision sur l'utilité et l'intégrabilité d'autres types d'approche, également pour ce thème des "effets". "Bien que la poétique qui interprète l'oeuvre du poète à travers le prisme du langage et qui étudie la fonction dominante dans la poésie, représente par définition le point de départ dans l'explication des poèmes, il

manière générale, nous avons appelé le comique, l'ironie, l'humour, etc. du texte parodique, n'est pas une réponse à un stimulus, mais un effet des sens qui se réalise dans la signification textuelle en raison de son "engendrement formel" spécifique. "Le choix méthodologique de la sémiotique à l'égard de l'analyse du comique engage, auparavant, à substituer à la question 'qu'est-ce que le comique?' la demande 'comment fonctionne l'organisation codique des signes, sur la base de laquelle se vérifie le comique?'.¹

C'est sur le fond de cette même interrogation que nous avons bâti tout notre itinéraire sur l'écriture parodique: ce que nous nommions "l'effet" de la parodie apparaît maintenant, en congruence avec le reste du travail, comme le résultat, comme une forme (de l'expression et du contenu) d'une organisation codique, du code parodique.

il va de soi que leur valeur documentaire, soit psychologique ou psychanalytique, soit sociologique, reste ouverte à l'investigation des spécialistes dans les disciplines en question". Roman Jakobson, Questions de poétique (Paris: Seuil, 1973), p.487.

1 Giovanni Manetti: "Aspects ontologiques et aspects sémiotiques de la théorie du comique" (1973). (Mimeo).

Sur ce point de l'existence d'un code, beaucoup d'auteurs s'interrogent et il nous semble intéressant de nous y arrêter quelque peu, aussi bien en raison de l'importance que la notion de code a revêtu dans la sémiotique littéraire que parce que ce même concept nous permettra de clarifier le problème des effets de l'écriture parodique. De fait, nous verrons que "l'effet" peut être défini comme les traits du code qui marquent la présence d'un sujet énonciateur à l'intérieur de l'écriture parodique. Selon Barthes, en effet, il convient de décrire le code à travers lequel, le long du récit lui-même, narrateur et lecteur sont signifiés. Mais aussi "dans la satire, les signes de la codification linguistique comme avertissement au lecteur sont marqués en tant que protocoles suivant lesquels le récit est consommé".¹

La figure du trait ironique-satirique est soumise à un processus de codification précis. Cela signifie que, une fois entré en possession de la clé du code, le lecteur est en mesure de déchiffrer le message, de résoudre l'ambiguïté ou de confronter plusieurs sens du même mot. . . Le message ironique provoque en fait une tension dans l'esprit du lecteur, puisque celui-ci doit dépasser l'hiatus entre le signal ironique,

1 Attilio Brilli, op.cit., p.20.

qui vise précisément à indiquer un type de codification particulier, et la clé qui y préside, à travers laquelle le sens du complexe de signes qu'est le message est clarifié.¹

Retenons, que dans ce sens, l'existence d'une codification ironique (se référant, dans la citation, à la satire, mais extensible à la parodie également), même si elle est posée comme un élément central de l'effet ironique, est bien trop liée à son décodage par le lecteur: en d'autres termes, la codification ironique fonctionnerait quasi exclusivement comme "structure signalétique" pour donner avis au récepteur qu'il se trouve face à quelque chose d'"étrange".²

Nous pouvons également rencontrer une position semblable dans la citation suivante:

1 Attilio Brilli, Retorica della satira (Bologna: Il Mulino, 1973), p.121.

2 "Si la communication du message peut être jugée d'un degré optimal lorsque destinataire et destinataire ont recours au même système de codification, le langage satirique, quant à lui, joue délibérément sur l'ambiguïté de la codification. Soit que le destinataire ait recours à un langage extra-textuel (citations, imitations, parodie, mimicry des langages historique, épique, dénotatif, etc.), soit qu'il administre au lecteur son propre langage, il lui communique dans le même temps les signes de sa propre codification". Attilio Brilli, "Per una semiotica della satira", p. 20.

Il semble en fait que l'"Ostranénié"¹ à des fins poétiques puisse être décrite comme le produit de deux fonctions: a) une fonction centrée sur le message, essentiellement auto-réflexive; b) une fonction centrée sur l'émetteur du message, lequel à travers la variation du point de perspective habituel, fait surgir du message même de nouveaux contenus artistiques ou idéologiques. Le straniement comique semble se qualifier au contraire, comme une fonction centrée sur le destinataire du message, car on peut vérifier le cas suivant, où seul le destinataire décide, à travers une réponse à caractère pragmatique, de l'effet comique du message même: 1) l'émetteur codifie un certain message à travers certains signaux conformes à une intention comique: le destinataire décodifie le message en tant que comique (comique volontaire); 2) l'émetteur codifie un certain message à travers des signaux selon son jugement, conformes à une intention non-comique: le destinataire décodifie le message en tant que comique (comique involontaire ou ridicule); 3) l'émetteur codifie un message en signaux conformes à une intention comique: le destinataire décodifie le message en tant que non-comique (comique manqué) à cause d'une mauvaise réalisation du message.²

Le "straniement comique" est ici ramené à une relation émetteur/récepteur, relation qui semble constituer, dans les diverses modalités dont elle tire sa configuration, la sanction de l'effet comique. Mais, dans cette perspective, la question sur "comment fonctionne l'organisation codique des signes" du comique semble justement per-

1 Ostranénié: terme russe très employé par les formalistes, signifiant "singularisation".

2 Giovanni Manetti, op.cit., p.17.

dre de vue cette organisation codique sur laquelle elle porte, pour privilégier une intentionnalité et une correspondance. Il s'agit là, sans doute, de positions légitimes, même si, à notre avis, elles risquent de faire perdre de vue "l'engendrement de la signification".

S'il est vrai qu'une "mauvaise parodie" est telle, parce qu'elle met en oeuvre des dispositifs sémantiques incohérents et, par conséquent, défaillants, il est tout aussi vrai qu'une "bonne parodie" est telle, dans la mesure où la "portion de sens" qu'elle nomme s'inscrit de façon adéquate dans le code que nous appelons parodique. Et ce code est tel (c'est-à-dire; "code" et "parodique") en ce qu'il réalise des modalités spécifiques de signification et de lieux d'énonciation:

Parler de l'intentionnalité d'un texte, c'est mettre l'accent, plutôt que sur sa signification immanente, sur ce qui subsiste en lui d'un modèle de la communication. C'est donc se reporter à son origine et à ses finalités, mais non telles qu'on peut les connaître extérieurement à lui: telles qu'elles font partie de son actualisation. Toujours à quelque degré, le texte se donne pour message émis à partir d'une certaine instance et destiné à un certain usage (voire à un certain usager). Il explicite sa visée et le lieu de son énonciation et, centrant sa parole sur un certain axe, il lui confère statut. Cette disposition du texte recoupe sans doute ce que la linguistique ou la sémiotique désignent par énonciation.

Mais elle ne se limite pas là et l'intentionnalité s'étend aussi, par exemple, à des formes de la convocation en texte du sujet de l'expression et de la communication - qu'il soit sujet écrivant ou sujet lisant. . . Certes, d'un texte à l'autre, l'intentionnalité ne s'affirme pas toujours sur le même mode. A chaque "genre" à chaque ensemble peut correspondre une actualisation particulière du code de l'intention. . . L'intentionnalité n'est pas une, mais apparaît comme un jeu de directions. . . Le texte met donc en place un modèle (ou des modèles) de déchiffrement, un programme (des programmes) de décodage.¹

Les effets auxquels nous nous référons peuvent donc être compris comme des dispositifs (internes à l'écriture parodique) de "déchiffrement", à la manière de lieux de l'énonciation que le texte parodique dispose comme des points nodaux de sa voix. Nous espérons ainsi avoir mis en lumière que les pages à venir traitent des effets de l'écriture parodique en ce sens-là. Il ne nous intéresse pas de savoir comment le récepteur (auditeur ou/et lecteur) perçoit une certaine parodie, s'il en appréhende le comique (satire, ironie, etc.), s'il la saisit comme parodie ou non (pour une enquête semblable, les instruments à utiliser sont évidemment différents de ceux que nous adopterons).

¹ Jacques Dubois, "Code, texte, métatexte," Littérature, no.12 (1973), p.7. (Souligné par nous).

Si nous parlons des "effets" de l'écriture parodique, c'est parce que nous nous référons au mode par lequel l'écriture parodique parle de ses objets, à la forme de l'énonciation qu'elle produit, aux dispositifs de sens qui la parcourent le long de la duplicité syntagmatique et paradigmaticque. Peut-être, dans cette perspective, le terme "effet(s)" n'est-il pas complètement exact et peut-il se prêter à des malentendus: nous avons cependant essayé de clarifier le sens où nous parlons d'"effets" et c'est pourquoi nous maintenons l'usage de ce terme afin de ne pas, au surplus, faire abondance de néologismes.

Toutes questions de terminologie mises à part, soulignons encore que notre tentative est de définir comment fonctionne l'écriture parodique, comment se réalise le signifié parodique d'un texte, quelles sont les trames et quels sont les modes à travers lesquels ce signifié se condense.

Dans cette partie, nous nous référons à deux concepts: le concept de "fonction" du message, tel qu'il a été élaboré par Roman Jakobson, et le concept de connotation tel que l'a défini la théorie sémiotique. Nous estimons qu'il est possible, à la lumière de ces références

théoriques, d'analyser les modes par lesquels l'écritu-
re parodique parle de ses objets: les "effets" précisé-
ment. Le concept de "fonction poétique" constitue, chez
Jakobson, un des points principaux de l'analyse litté-
raire menée d'un point de vue linguistique: la fonction
poétique n'est cependant que l'une des six fonctions que
Jakobson définit comme constitutives (de façon diverse)
de tout acte de communication.¹ Ces fonctions correspon-

1 "Le langage doit être étudié dans toute la variété de
ses fonctions. Avant d'aborder la fonction poétique, il
nous faut déterminer quelle est sa place parmi les autres
fonctions du langage. Pour donner une idée de ces fonctions,
un aperçu sommaire portant sur les facteurs constitutifs
de tout procès linguistique, de tout acte de communication
verbale, est nécessaire. Le d e s t i n a t e u r envoie un
m e s s a g e au d e s t i n a t a i r e . Pour être opé-
rant, le message requiert d'abord un c o n t e x t e auquel
il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une termino-
logie quelque peu ambiguë, le référent), contexte saisissable
par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit su-
sceptible d'être verbalisé; ensuite le message requiert un
c o d e, commun, en tout ou au moins en partie, au destina-
teur et destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur
et au décodeur du message); enfin, le message requiert un
c o n t a c t, un canal physique et une connexion psycho-
logique entre le destinataire et le destinataire, contact qui
leur permet d'établir et de maintenir la communication.
Ces différents facteurs inaliénables de la communication
verbale peuvent être schématiquement représentés comme suit:

	contexte	
destinateur.....	message	destinataire
	contact	
	code	

Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction
linguistique différente. . . La diversité des messages ré-
side non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction mais
dans les différences de hiérarchie entre celles-ci.
. . . Nous pouvons compléter le schéma des six facteurs fon-

dent à six facteurs qui, par leur présence, rendent possible l'acte et le processus de la communication.

La fonction poétique est celle qui est déterminée par la présence du message en tant qu'il se donne pour ambigu, autoréflexif, terme primaire de l'axe de la communication. De toute manière, ce qu'il importe d'établir ici, ce ne sont pas tant les dénominations des diverses fonctions, que le rôle que certaines d'entre-elles peuvent jouer dans l'analyse de l'écriture parodique. En disant "certaines d'entre-elles", nous nous référons à la fonction poétique et à la fonction métalinguistique.

Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle est seulement la fonction dominante.¹

damentaux par un schéma correspondant des fonctions:

	référentielle	
émotive.....	poétique	 conative
	phatique	
	métalinguistique	

Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, pp.213-220 (Souligné par nous).

1 Ibidem, p.218. La fonction poétique est expliquée par l'auteur de la façon suivante: "En particulier, quel est l'élément dont la présence est indispensable dans toute oeuvre poétique? Pour répondre à cette question, il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement

Il nous est donc légitime, dans cette mesure, de chercher la spécificité de l'écriture parodique (au moins au niveau des fonctions) dans la simultanéité d'autres fonctions, à côté de la fonction poétique.

Comme nous l'avons dit, l'étude linguistique de la fonction poétique doit outrepasser les limites de la poésie, et d'autre part, l'analyse linguistique de la poésie ne peut se limiter à la fonction poétique. Les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable.¹

La fonction métalinguistique est, à notre avis, celle qui caractérise par sa présence l'écriture parodique du point de vue des effets de sens que celle-ci produit. Si, d'un côté, le texte parodique se présente comme un texte à fonction poétique² dominante (en tant que

utilisés dans le comportement verbal: la sélection et la combinaison. . . La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence". Ibidem, p.220.

1 Ibidem, p. 219. (Souligné par nous).

2 Sur le danger d'assimiler fonction poétique et poésie le même auteur affirme que "Si une oeuvre poétique ne se laisse pas entièrement définir par sa fonction esthétique, la fonction esthétique ne se limite pas à l'oeuvre poétique: le discours d'un orateur, la conversation quotidienne,

texte doté d'une cohérence expressive propre et codifié sur un mode ambigu par rapport à une codification immédiatement communicative), il semble, d'autre part, se caractériser également comme texte parodique, par sa propre fonction métalinguistique. Cette fonction, qui correspond à la présence d'un code comme élément du procès de communication, est décrite en ces termes par Jakobson:

Une distinction a été faite dans la logique moderne entre deux niveaux de langage, le "langage-objet", parlant des objets, et le "métalangage" parlant du langage lui-même. Mais le métalangage n'est pas seulement un outil scientifique nécessaire à l'usage des logiciens et des linguistes; il joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours. . . . nous pratiquons le métalangage sans nous rendre compte du caractère métalinguistique de nos opérations. Chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même code, le discours est centré sur le c o d e: il remplit une fonction m é t a l i n g u i s t i q u e On peut faire remarquer que le métalangage lui aussi fait usage séquentiel d'unités équivalentes, en combinant des expressions synonymes en une phrase équationnelle: $A = A$. . . Entre la poésie et le métalangage, toutefois, il y a une opposition diamétrale: dans le métalangage, la séquence est utilisée pour construire une équation, tandis qu'en poésie c'est l'équation qui sert à construire la séquence.¹

les articles des journaux, la publicité, les traités scientifiques, toutes ces activités peuvent tenir compte de considérations esthétiques. . . les mots y sont souvent employés en eux-mêmes et pour eux-mêmes, et non pas simplement comme procédé référentiel". Questions de poétique (Paris: Seuil, 1973), p.147.

¹ Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, pp.217-221.

La fonction métalinguistique est donc actualisée lorsque le code parle de lui-même, un message parle d'un autre message, un énoncé "explique" un énoncé différent. "Le discours cité. . . est un énoncé à l'intérieur d'un énoncé, un message à l'intérieur du message, et en même temps c'est aussi un énoncé sur un énoncé, 'un message à propos d'un message'".¹ Cet énoncé à l'intérieur d'un autre énoncé, qui en même temps est un énoncé qui "parle" de l'autre énoncé, cette "formule" en somme de la fonction métalinguistique, voilà qui nous semble être la marque de l'écriture parodique. Depuis le début, déjà, on a mis en lumière la présence d'une certaine duplication, comme trait constitutif de l'écriture parodique: nous pouvons dire à présent que cette sorte d'écartement caractérise le texte parodique en tant qu'il se structure autour d'une fonction métalinguistique dominante.

Ceci signifie que l'écriture parodique représente son objet propre en un énoncé qui reproduit d'autres énoncés; c'est une écriture dont le code "parle" du code même de l'écriture, même si c'est à travers une dislocation spatiale et temporelle qui fait du "modèle" imité quelque cho-

1 Ibidem, p.177.

se qui existe en dehors de ce code parodique. C'est un jeu de réfractions et d'échos, qui semble laisser intact l'énoncé-citant pour se confondre avec l'énoncé-cité, seulement à la façon d'une "trace".

La fonction métalinguistique semble donc jouer le rôle d'indicateur à la série de rappels que pratique le texte parodique: mais ceci nous enseigne-t-il quoi que ce soit sur la "direction" de ces rappels, sur la fonction même de ces citations, de ces prélèvements? Le problème n'est pas sans importance: en définissant l'écriture parodique comme une écriture orientée par les fonctions poétique et métalinguistique, nous indiquons un type d'"effet" de cette écriture: le repliement sur soi en tant que code, la re-proposition par elle d'énoncés déjà présents ailleurs. Nous désignons en somme un texte dans lequel le "comique" constitue le "parler" d'un autre texte, établissant une équivalence (apparente) par le seul fait d'être fondus en une énonciation unique.

Mais il s'agit d'une énonciation "diffuse", fragmentée en énoncés disloqués: l'équivalence métalinguistique est fictive, c'est une empreinte, une sorte de duperie, et la reprise continuelle d'une unicité (d'énoncia-

tion) et d'une duplicité (d'énoncés), et de cette unicité-duplicité se continue "la ruse métalinguistique", qui établit une équivalence (c'est le code qui parle de lui-même) désormais insoutenable (c'est un code qui parle d'un autre code). Ce qui se relève ainsi est une pratique du discontinu manifestée par la continuité illusoire du flux de l'énonciation.

Pourquoi, alors, nonobstant l'indication à peine donnée de la direction que peut prendre le problème, acceptons-nous de définir, en un certain sens, l'écriture parodique comme un type d'écriture à fonction métalinguistique? Pourquoi pourrions-nous appeler le langage parodique "un métalangage qui devient un univers (parfaitement structuré, mais à rebours, selon les anti-lois de la parodie)?"¹ Parce que le métalangage pratique un jeu incessant de rappels, de prélèvements, de réponses et qu'il met en action des parcours divers et constants: "ce fonctionnement métalinguistique d'un discours qui tourne perpétuellement sur lui-même, en passant successivement d'un niveau à un autre, fait penser au mouvement oscillatoire

¹ Luisa Avellini, "Metafora "regressiva" e degradazione comica nei sonnetti del Burchiello", in Lingua e stile, no.2 (1973), p.318.

entre l'expansion et la condensation, la définition et la dénomination".¹

C'est en ce sens, en accentuant ce mouvement d'oscillation, cette ambiguïté du trajet, de la direction à prendre, qu'il nous semble possible de parler de fonction métalinguistique à propos de l'écriture parodique. C'est parce que nous voulons, avec cette fonction, souligner (étant donné cette équivalence, du reste fictive, entre énoncé-citant et énoncé-cité) la non prédétermination absolue de la direction de l'objet de la parodie. Entre énoncé-citant et énoncé-cité, entre plan syntagmatique et plan paradigmatique, nous ne savons pas quel est celui qui "explique" l'autre: dans le sens où nous ne savons pas lequel des deux "ironise" (sur) l'autre. Si, parlant de texte parodique et de parodie, nous désignons un texte dans lequel la nature du comique est constituée par le "parler" (dans ce texte) d'un autre texte, il nous paraît nécessaire de souligner la non-nécessité de la prédétermination de l'"effet comique" entre énoncé-citant et énoncé-cité. C'est un motif sur lequel nous reviendrons souvent, car accepter de donner le contraire pour sûr nous apparaît comme un ap-

¹ Algirdas J. Greimas, Sémantique structurale, p.75.

pauvrissement excessif des possibilités expressives et de la force critique sises dans l'écriture parodique.

On peut, à coup sûr, trouver d'innombrables exemples qui témoigneraient de la qualité comique de la parodie en tant que parodie du modèle: malgré cela, il ne nous paraît pas légitime de tirer des conclusions généralisantes sur l'efficace et la fonction de la parodie elle-même. Nous rappellerons que l'analyse des fonctions historiques effectives que la parodie a développées comme "genre littéraire" sera menée en relation avec les situations socio-culturelles particulières et spécifiques dans lesquelles elle a pu agir et se former. En d'autres endroits déjà, nous avons insisté à la fois sur la particularité de notre type d'approche et sur sa possibilité de connexion avec d'autres voies: c'est pour éviter la monotonie que nous ne répétons pas ce discours.

Revenant au problème antérieur, si nous parlons de fonction métalinguistique à propos de l'écriture parodique, c'est bien pour souligner une illusion que l'écriture propose et sa fongibilité, plutôt que pour sanctionner des "priorités comiques". En vérité, parler de "métalangage" ne signifie nullement impliquer une dimension

comique: cela signifie plutôt poser un rapport d'équivalence qui naît de et dans une séquence. Dans notre cas, le comique naît parce que cette équivalence est démentie, brisée, irréalisée au moment même où se réunissent les pièces pour la réaliser: c'est la séquence elle-même qui est brisée, rognée; c'est la séquence elle-même qui, se posant comme écriture parodique (c'est-à-dire comme lieu d'énonciations différentes) signale comme illusoire l'appropriation des voix comme instance d'unification (l'énonciation unique). Le "mot dialogique", selon la définition de Mikhaïl Bakhtine est vraiment tel parce qu'en lui se réalise "le style d'un discours intérieur perpétuel, qui peut être interrompu mécaniquement mais non achevé organiquement".¹ Le jeu de définitions et de dénominations est le jeu de plusieurs voix qui se rappellent, qui se recourent, chacune d'entre-elles trouvant son origine dans des énonciations différentes:

La rupture du contexte monologique ne peut se produire que lorsqu'il y a rencontre entre deux énoncés également et directement orientés vers l'objet, à l'intérieur d'un même contexte. Et deux mots dénotatifs et équivalents ne peuvent se trouver l'un à côté de l'autre sans se croiser dialogiquement.²

1 Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, p.304.

2 Ibidem, p.247.

En posant alors l'écriture parodique comme écriture à fonction métalinguistique, nous voulons marquer le repliement du code parodique sur lui-même, sa fragmentation (dans cette opération) même des "voix" qui le composent, sa recomposition (fictive) dans la monodie de l'énonciation.¹ L'effet qui en dérive est une dissémination de voix, l'ambiguïté d'un discours déjà construit en d'autres temps, qui se répète et se rénove en modifiant ses voix, en les falsifiant, en les mettant en cercle. L'effet ainsi (sommairement) délimité se caractérise donc, non pas par le fait d'être un "effet comique" auprès du recepateur (lecteur), mais au contraire par le fait qu'il marque l'activité du sujet de l'énonciation sur une autre écriture, sur une trame d'énonciations, sur une foule de voix qui sont tour à tour "nommées".

Le problème peut être exploré dans d'autres directions: il reste toujours celui de la signification, de la richesse, de la fonction d'une écriture parodique. Une telle fonction peut être conçue comme un aspect d'un système de connotation: l'écriture parodique comme écriture connotative. Le comique de la parodie, son "effet", conçu comme

¹ Fictive parce que en contraste avec sa nature "parodique" (littéralement: para + ôdê = chant à côté).

une grande connotation, dont l'énonciation s'investit elle-même et investit ses énoncés, sa voix et ses voix, son être présent et son être antérieur. Il convient alors, afin de pouvoir approfondir cette tentative d'explication, de clarifier ce que nous entendons par connotation: faute de quoi, on risque de couvrir sous ce terme une série de phénomènes (de type psychologique, associatif, émotif, etc.) qui ne rentrent en rien dans nos intentions. Ce n'est pas ici le lieu de reparcourir toutes les définitions successives que le concept de connotation a connues: nous ferons essentiellement référence à ce concept, tel qu'il se trouve exprimé par Hjelmslev.

Il semble. . . légitime de considérer l'ensemble des connotateurs comme un contenu dont les sémiotiques dénotatives sont l'expression, et de désigner le tout formé par ce contenu et cette expression du nom de sémiotique, ou plutôt de sémiotique connotative. . . Une sémiotique connotative est donc une sémiotique qui n'est pas une langue et dont le plan de l'expression est constitué par les plans du contenu et de l'expression d'une sémiotique dénotative.¹

1 Louis Hjelmslev, Prolégomènes à une théorie du langage (Paris: Ed. Minuit, 1971), pp.149-50.

Voir aussi Umberto Eco qui définit la connotation comme "l'ensemble de toutes les unités culturelles qu'une définition intensionnelle du signifiant peut mettre en jeu"; Eco tente de structurer les modalités génératives du "sens connoté" en partant du concept d'"interprétant". cf., Le forme del contenuto, pp.59 sv.

Tout autres sont les caractéristiques qui viennent s'ajouter à ces définitions: mais elles ont tendance à perdre de vue la signification purement sémiotique du concept de connotation pour l'enrichir par d'autres dimensions:

Est volontiers considéré comme "connotation" le monde de suggestions, d'impressions et de sentiments éprouvés à la lecture d'un texte. Emploi commode mais dangereux et abusif, ne serait-ce que parce qu'il exclut en fait la connotation du procès de signification pour en faire un simple prolongement affectif.¹

Une fois soulignée la pertinence strictement sémiotique du concept de connotation, se clarifiera une sémiotique connotative. En quelque manière (manière qui reste à préciser), elle ajoute un signifié second au signifié directement "dénotatif": un signifié qui, prenant son origine de l'enon-

1 M. Hauser, "Sur le signifié poétique", Le français moderne, no.2 (1973), p.163.

Le même auteur affirme qu'il y a "un élément qui nous semble essentiel à la définition de la connotation: le contexte. Un syntagme connote parce qu'il entraîne avec lui un autre ou d'autres contextes que celui dans lequel il apparaît effectivement. Telle est à nos yeux la seule définition linguistique valable de la connotation: un syntagme peut, dans certaines conditions, conserver le souvenir, la trace de contextes dans lesquels il a figuré. Un syntagme connote dans la mesure où cette mémoire contextuelle est intégrée au procès de signification". Ibidem, p.163. (Souligné par nous).

ciation "disloquée", de la non-congruence sémantique, de l'imitation du modèle, recouvre modèle et imitation, recoud les énoncés fragmentés, sature la non congruence.

Qu'est-ce donc qu'une connotation? Définitionnellement, c'est une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte): il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommée diversement (fonction ou indice, par exemple), sauf seulement à ne pas confondre la connotation et l'association d'idées: celle-ci renvoie au système d'un sujet; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes; ou encore, si l'on veut, c'est une association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système. Topiquement, les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte. Analytiquement, la connotation se détermine à travers deux espaces: un espace séquentiel, suite d'ordre, espace soumis à la successivité des phrases, le long desquelles le sens prolifère par marcotte, et un espace agglomératif, certains lieux du texte corrélant d'autres sens extérieurs au texte matériel et formant avec eux des sortes de nébuleuses de signifiés. Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte (le sens est d'or). Sémiologiquement, toute connotation est le départ d'un code (qui ne sera jamais reconstitué), l'articulation d'une voix qui est tissée dans le texte. Dynamiquement, c'est une subjugation à laquelle le texte est soumis, c'est la possibilité de cette subjugation (le sens est une force). Historiquement, en induisant des sens apparemment repérables (même s'ils ne sont pas lexicaux), la connotation fonde une Littérature (datée) du Signifié. Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication: c'est un "bruit", volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref, une contrecommunication (la Littérature est une cacographie intentionnelle). Structuralement, l'existence

de deux systèmes réputés différents, la dénotation et la connotation, permet au texte de fonctionner comme un jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins d'une certaine illusion. Idéologiquement enfin, ce jeu assure avantageusement au texte classique une certaine innocence: des deux systèmes, dénotatif et connotatif, l'un se retourne et se marque: celui de la dénotation; la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est pas finalement que la derrière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature. . .¹

L'écriture parodique comme système connotatif apparaît comme une extension de significations qui passent du modèle parodié à l'énonciation parodiante.

Si, plus haut, en parlant de la fonction métalinguistique, nous avons dit que le code parodique se replie sur soi, sur les énoncés qu'il a englobés et qu'il les reflète comme des lieux broyés d'une énonciation unique, maintenant, à propos de la sémiotique connotative, en reprenant le motif de la non-prédétermination de l'effet de la parodie (est-ce le modèle? est-ce autre chose?), nous pouvons dire que l'écriture parodique nous apparaît comme une connotation. Elle nous apparaît telle dans la mesure

¹ Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970), pp.14-16.

où la non-congruence sémantique, par la récupération et la dislocation du matériel sous quelque aspect hétérogène, élargit sa signification, du modèle parodié, à la situation de récupération, du contexte récupéré au co-texte ainsi fêlé. Autant, tout à l'heure, la fonction métalinguistique apparaissait-elle élément fictif d'une situation décevante, autant, à présent, la connotation de l'écriture parodique se relève-t-elle évidente: elle ne se cache pas, elle subvertit un "ordre" dénotatif en un "désordre" qui, à la polyphonie des rappels et des citations, ajoute la polysémie d'un signifiant double, complexe, connotatif.

L'écriture parodique nous apparaît comme un système de connotation, non seulement parce qu'elle jette un signifié "comique" sur le modèle parodié, non seulement parce qu'à travers citations et rappels elle se charge d'autres écritures qu'elle situe dans des contextes impropres, mais aussi parce que, à travers ces citations et ces rappels, elle réalise une opération critique à l'intérieur de ce contexte même qui opère la récupération et la citation. La connotation n'est pas seulement projetée sur les fragments, mais elle est aussi immanente au texte qui contient ces fragments.

Le "décollage entre signifiant et signifié"¹, entre un signifiant "ici" et un signifié "ailleurs", est le décollage qui se reproduit entre la connotation du modèle parodié et la connotation de l'écriture parodique. Et ici se retrouve - aspect à approfondir - la distinction initiale opérée entre "parodie" et "écriture parodique". Par ce terme, nous voulons aborder cette partie des "effets" qui, à nos yeux, ne se limitent pas à la dérision - à la caricature - du modèle, mais se prolongent de manière plus complexe sur la signification totale du texte parodique lui-même.² On retrouve, en outre, à ce point,

1 Attilio Brilli, Retorica della satira, p.98.

2 Très claires nous apparaissent, à ce propos, les observations de Simone Lecointre: "On en prendra pour exemple, dans l'épilogue de Jacques le Fataliste, l'énonciation suivante:

' Et moi je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais.

- Et les amours de Jacques?

- Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mademoiselle Agathe. L'analyse de la valeur illocutoire confère à cette énonciation le caractère d'un acte de refus - refus d'appropriation - d'un texte dont la responsabilité est, en apparence, imposée tantôt au personnage et tantôt au lecteur. Dans la situation conventionnelle de discours où ils sont produits, ces actes sont voués à l'échec. Echec qui accomplit la transformation de la valeur illocutoire 1 (refus d'appropriation) en valeur illocutoire 2 (dérision), dans un processus de décalage parodique. Dans l'ensemble de l'épilogue, la saisie des valeurs illocutoire 1 au plan décalé 2 réalise le milieu homogène où s'avoue le projet qui instaure le sens. Ce pro-

la problématique de la direction du comique, dont on a parlé précédemment. Si la connotation, comme système de signification immanent au texte, n'est pas seulement apte à ridiculiser le modèle, mais se développe comme signifié global de l'écriture parodique entière, la direction du comique, du "ridicule", ne procède pas seulement de la parodie au modèle parodié: ce dernier ne constitue donc pas l'unique objet de "ridicule".

Il nous paraît plutôt que l'écriture parodique comme système de connotation engendre des signifiées "comiques" dans la mesure même où elle s'investit de cette non-congruence qu'elle faisait jaillir de la récupération de matériels dé-contextualisés. Ainsi, l'objet de ridicule

cès de transfert détermine ce que nous appellerons la valeur illocutoire du texte, laquelle ne peut trouver son élucidation (registre du texte) que dans la prise en compte du lieu de production de ce texte. Ce lieu est double ici: un modèle socio-culturel déjà figé (la critique du genre romanesque) y devient prétexte à circonscrire l'espace d'un spectacle où le texte simultanément se joue comme un roman et comme son propre pastiche". Simone Le-cointre, "Le je(u) de l'énonciation", Langages, no.31 (1973), p.69.

Le lieu de production, lieu d'énonciation, du texte est double parce qu'il constitue un système connotatif, parce que tel signifié de connotation investit non seulement le modèle parodié mais encore - et peut-être surtout - les conditions mêmes de l'écriture, son insuffisance à n'être qu'une écriture parodique: donc déjà en pièces au départ et non récupérable sous la voix unique de l'Auteur.

n'est pas unique; ce n'est pas seulement le modèle (peut-être n'est-ce pas le modèle du tout) mais bien quelque chose d'autre: l'écriture elle-même, la condition de sa propre production, son impossibilité à se déterminer comme seul plan dénotatif.¹

Les "effets" de sens dans l'écriture parodique peuvent donc, selon nous, investir soit le modèle purement et simplement (qui s'en trouve de la sorte tourné en dérision/ironisé/etc.), soit l'écriture parodique. De sorte que la récupération d'énoncés antérieurs, les citations et les superpositions peuvent être opérées pour parodier non tant ces éléments que les conditions d'énonciation présentes. En ce sens, ce qui acquiert pleinement son relief, c'est l'ambiguïté de la parodie, sa nature d'"écriture double", de "voix dialogique", de "parole habitée".²

1 "Le texte est un travail de reprise et de transformation qui met en jeu des éléments extérieurs à lui. Il répète, il reproduit, il reprend des unités déjà soumises à différents codages. Donc, à chaque instant, il s'indexe sur une certaine extériorité ou antériorité, par "emprunt" à des systèmes de représentation et à des pratiques signifiantes". Jacques Dubois, Code, texte, métatexte, p.14.

2 "Si l'effet prédominant d'une telle oeuvre est la perception d'un contraste dégradant entre la qualité de ton et de style et la scène représentée, contraste habituellement circonscrit dans la formule du style élevé qui déclame la scène la plus frivole, en fait le mécanisme de l'héroï-comique possède un fonctionnement complexe, dont l'axe est la repro-

Cette parole est "habitée" non tant par les fantômes de textes antérieurs, ni par des énonciations disloquées et fragmentées que par son impossibilité à s'énoncer sans le recours à des paroles déjà prononcées, à des paroles "autres". La "pluralité synchronique d'échos diachroniques"¹ est le signe tangible de cette opération de repliement sur soi-même du code parodique. Dans ce repliement, la citation "diachronique" agit plus que comme récupération pure et simple, comme "élément catalyseur": par sa non-congruence, cette citation manifeste et rend évident

duction en échelle, soit par excès soit par défaut, de la narration épique. Les deux perspectives de la magnification ou de l'agrandissement et de la dégradation ou du rapetissement deviennent comiquement efficaces par le renversement des termes: ce qui est minuscule, frivole, vulgaire devient grandiose, élevé, héroïque, et inversement. Et il s'impose, de façon préliminaire, de mentionner une sorte de dialogue infratextuel ou de lecture divergente, en laquelle le lecteur se trouve opérer, instaurée par les deux perspectives des similitudes et des contrastes en expansion. Dans la sublimation d'un texte se lit la dégradation d'un autre".

Attilio Brilli, op.cit., p.90. (Souligné par nous). Cette remarque, même si elle ne se réfère pas directement à la parodie, nous semble intéressante, en relation avec notre argument: l'oscillation entre sublimation et dégradation (chez Bakhtine, l'oscillation entre "haut" et "bas") n'est pas seulement l'oscillation entre le modèle et la récupération "non-congruente" du modèle, c'est en elle que nous paraît résider, précisément, l'ambiguïté de la parodie comme parole connotée qui, bouleversant un modèle et faisant de lui la cible de l'ironie (ou de la satire, etc.) découvre la cible réelle de ses propres signifiés.

1 Attilio Brilli, op.cit., p.87.

que le sens qui voudrait se dé-tendre se cache dans les plis de sens déjà dévoilés autrefois, continuellement repris et perdus, comme si la citation répétait un jeu pour la milliè^me fois.¹

L'intertextualité², règle de ce jeu, est la trace que l'écriture parodique offre à son déchiffrement.³ Mais l'intertextualité est aussi "le lieu de manifestation de l'isotopie connotée"⁴ nous trouvons ici un point de contact avec l'hypothèse de l'écriture parodique comme écriture fondée sur plusieurs isotopies. L'"effet" comique lié

1 "Le déguisement, la parodie, le burlesque sont du même ordre, bien que d'une nature différente. Ces instruments du comique nous renvoient, ainsi que l'action, à un contexte qui paraît déplacé; ce faisant ils tournent en dérision des procédés de construction plus structurés tout en mettant en oeuvre ces mêmes procédés, mais sous forme de références implicites". David Hayman, "Au-delà de Bakhtine", Poétique, no.13 (1973), p.12.

2 "Le texte est une productivité. Cela signifie que: 1) son rapport à la langue dans laquelle il est situé est redistributif; 2) il constitue une permutation de textes, c'est-à-dire une intertextualité; dans l'espace d'un texte, divers énoncés extraits d'autres textes se croisent et se neutralisent". Julia Kristeva, "Problemi della strutturazione del testo", Nuova Corrente, no.54 (1971), p.7.

3 "Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait". Roland Barthes, S/Z, p.11

4 Michel Arrivé, "Pour une théorie des textes poly-isotopiques", p.9.

à la découverte de deux isotopies différentes au sein du même texte est l'"effet" comique qui découvre aussi qu'une de ces deux isotopies agit comme système de connotation par rapport à l'autre. Et si la cohérence sémantique du texte est assurée par son caractère bi-isotope, le rapport de connotation que les isotopies présentent garantit une fois encore que l'intertextualité fonde le rapport "parodique" avec le modèle, et se pose comme condition principale de cette écriture et de sa signification.¹

Les deux isotopies sont en relation de connotation parce qu'elle se basent - en la fondant - sur l'intertextualité de l'écriture parodique; intertextualité qui définit en outre le sens de la connotation elle-même comme connotation de l'écriture (à côté du modèle parodié). Parler d'écriture parodique à la façon d'un système de connota-

1 "C'est ainsi que l'isotopie connotative nous paraît devoir être située uniquement sur le plan de la langue-discours . . . Il y a glissement du sémiotique au sémantique, de la signification de l'unité "mot", qui s'associe à d'autres mots par concaténation, au sens de l'unité discours". J.C. Coquet, "Sémiotiques", Langages, no.31 (1973), p.10.

tion, nous permet alors, d'une part: de différencier davantage encore la "parodie" de "l'écriture parodique" (en relation à l'objet de la parodie: le seul modèle; la possibilité de l'écriture - donc le texte réalisé -, les deux pôles); d'autre part, de souligner que la connotation n'est absolument pas centrée sur le seul modèle récupéré dans l'énonciation.

L'effet (que la connotation dirige et amplifie) engendré par la non-congruence sémantique, par la dé-contextualisation, par la "ruse métalinguistique" qui feint d'unir des fragments difformes, se retourne sur des objets différents des fragments mêmes. Cet effet utilise les "morceaux" pour rendre telle - c'est-à-dire "en morceaux" - l'image d'une énonciation par ailleurs impossible. Il est clair que ce problème de la "direction de l'ironie", de l'"objet de la parodie" est essentiel pour chercher à connaître la fonction de la parodie du point de vue de la poétique, de l'évolution des genres, etc. Si on limite l'"effet" de la parodie à la caricature, à la dérision, à la dévaluation du modèle imité, la parodie remplira certaines fonctions et une certaine position dans le champ des genres littéraires où elle opère. Si, au contraire, approfondissant l'examen des formes de l'écriture parodi-

que, on s'avise qu'en réalité les effets de la parodie (et donc les nouveaux signifiés) investissent non seulement le modèle parodié mais également le texte réel, alors le lieu même de la parodie, ainsi que sa fonction historique, revêt un relief différent. Le genre d'étude que nous entreprenons s'oriente évidemment dans cette seconde direction, sondant les possibilités expressives, critiques, idéologiques et créatrices de l'écriture parodique.

Chacun, sur ces divers aspects, choisit les exemples et se réfère aux situations capables d'étayer les hypothèses avancées: c'est pourquoi il est intéressant de considérer combien de "types" de parodie se présentent, lorsqu'on la considère du point de vue des fonctions qu'elle peut remplir dans le champ de l'histoire littéraire. Fonctions qui, à travers les citations qui suivent, apparaissent quelquefois contrastées.

La cohabitation de deux ou plusieurs sens dans le même mot se révèle à l'effet et libère un potentiel "explosif" dans la mesure où la solution engage le lecteur: solution calculée, puisque les deux sens contraignent le lecteur à lire le mot comme un ensemble de présences et le texte comme une mosaïque de citations; et enfin (solution) désacralisante puisqu'elle relativise toute sédimen-

tation univoque et dogmatique du mot au moyen de son renversement.¹

Il vient à l'esprit, en référence au potentiel désacralisant que le "renversement" met en mouvement, ce que Bakhtine appelait la fonction représentative de l'écriture parodique: "la parodie ne représente pas un sonnet, mais l'image d'un sonnet".² Le même Bakhtine, à propos d'une époque historique différente, écrit:

Au cours de siècles d'évolution le carnaval du Moyen Age, préparé par les rites comiques antérieurs, vieux de milliers d'années, a donné naissance à une langue propre chargée d'exprimer les formes et symboles du carnaval, d'une extrême richesse et apte à traduire la perception carnavalesque du monde unique mais complexe du peuple. Cette perception, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable, et à l'éternel, nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques, changeantes, fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau de la conscience, de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut en bas, de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire.

1 Attilio Brilli, op.cit., p.123. (souligné par nous).

2 Mikhail Bakhtine, "La preistoria della parola nel romanzo", p.101.

re, comme "un monde à l'envers". Il importe cependant de souligner que la parodie carnavalesque est très éloignée de la parodie moderne purement négative et formelle; en effet, tout en niant, la première ressuscite et renouvelle tout à la fois. La négation pure et simple est de manière générale totalement étrangère à la culture populaire. . . C'est ce qui fait que la parodie médiévale ne ressemble en rien à la parodie purement formelle de l'époque moderne. Comme toute parodie, celle-ci rabaisse, elle aussi, mais ce rabaissement a un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice. C'est pourquoi la parodie, en tant que genre, et les rabaissements de toute nature, ne pouvaient évidemment pas conserver à l'époque moderne leur immense signification antérieure.¹

Bakhtine identifie l'ambivalence régénératrice (ce qui différencie la parodie carnavalesque-populaire de la parodie littéraire-cultivée) dans le fait que "les deux pôles du changement, l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre".²

1 Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais, p.19-21. (Souligné par nous). Cf. également ce que dit Jakobson dans l'un de ses essais: "Dans sa pénétrante étude, Bogatyrev met en évidence le fait qu'il n'y a pas de contradiction entre la profonde piété des paysans arpatho-russes et leurs audacieuses parodies funéraires des rites religieux, car leur attitude à l'égard de la parodie diffère essentiellement de la nôtre. L'analyse de la parodie, dans les jeux funéraires des Carpathes et dans les farces médiévales montre que cette parodie a la fonction d'un sortilège. Le triomphe de la vie sur la mort peut être assuré en mimant la Réurrection dans une fausse résurrection. La parodie se fond ainsi avec la magie sympathique". Roman Jakobson, "Le mystère burlesque du Moyen Age", Critique (mars 1974), p.288.

2 Mikhaïl Bakhtine, op.cit., p.33.

Le "rire" suscité par la parodie devient alors "une vérité dite sur le monde, vérité qui s'étend à toute chose et à laquelle rien n'échappe. C'est en quelque sorte l'aspect de fête du monde entier".¹ Soulignons le lien étroit et nécessaire entre ce genre de caractérisation de la parodie et l'époque historique dans laquelle elle s'inscrit. Il est évident que la positivité reconnue par Bakhtine au rire parodique-carnavalesque est due à sa capacité de purifier "de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, . . . de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur un plan unique, de l'épuisement stupide".² L'exercice parodique-carnavalesque, en s'opposant au comportement sanctionné par l'idéologie officielle, nie à celle-ci la légitimité de son dogmatisme et de sa prétendue univocité: signalant en elle la contradiction, et la relativisant, il lui ouvre la possibilité d'un vrai renouvellement. Une fois institutionnalisée, cependant, la parodie est perçue comme un "rabaissement" qui contient déjà la régénération, le "haut".³

1 Ibidem, p.93.

2 Ibidem, p.127.

3 Intéressante, à ce propos, l'observation suivante: "Il n'est pas étonnant qu'à cause de ce discours subversif, le terme de "carnaval" ait pris dans notre société une signification fortement péjorative et uniquement caricaturale. . .

La position de Roland Barthes (tout comme ses références) est différente:

Déclaré par le discours lui-même, le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là détruit la multivalence qu'on pouvait espérer d'un discours citationnel. Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que s'il subvertit l'opposition du vrai et du faux, s'il n'attribue pas ses énoncés (même dans l'intention de les discréditer) à des autorités explicites, s'il déjoue tout respect de l'origine, de la paternité, de la propriété, s'il détruit la voix qui pourrait donner au texte son unité ("organique"), en un mot s'il abolit impitoyablement, frauduleusement, les guillemets qui, dit-on, doivent en toute honnêteté entourer une citation et distribuer juridiquement la possession des phrases, selon les propriétaires respectifs, comme les parcelles d'un champ. Car la multivalence (démentie par l'ironie) est une transgression de la propriété. Il s'agit de traverser le mur de la voix pour atteindre l'écriture: celle-ci refuse toute désignation de propriété et par conséquent ne peut jamais être ironique;, ou du moins son ironie n'est jamais sûre (incertitude qui marque quelques grands textes: Sade, Fourier, Flaubert). Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole classique. Que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle? C'est le problème posé à l'écriture moderne: comment forcer le mur de l'énonciation, le mur de l'origine, le mur de la propriété?¹

Dans la société moderne (le mot "carnavalesque") connote en général une parodie, donc une consolidation de la loi. . . Julia Kristeva, Sémiotikê. Recherches pour une sémanalyse (Paris: Seuil, 1969), pp.161-162. (Souligné par nous).

1 Roland Barthes, S/Z, pp.51-52. (souligné par nous).

Pour Barthes, donc, la parodie reste de toute façon dans l'aire de la marque de l'origine contrôlée. Elle est la connotation, au moyen d'une parole classique, d'une parole classique. Elle est, en d'autres termes, la parodie du modèle. Mais si l'on pouvait penser que les prélèvements, les citations, les énoncés cités sont eux-mêmes les connotateurs d'une énonciation qui de cette manière perdrait sa propriété, si le sujet du discours reconnaissait sa propre impossibilité à parler - ne pouvant recourir qu'à des mots d'autrui ⁻¹, si donc la connotation n'était pas seulement la parodie du modèle, mais si le modèle devait parodier l'écriture, aurait-on alors la possibilité de l'ironie, même incertaine? Nous pensons que oui; nous pensons qu'il s'agirait peut-être d'une parodie qui se montrerait comme telle, mais en partie seulement: qui montrerait son habit de "pastiche" et qui dissimulerait peut être sa nature d'"écriture parodique".

En référence à la satire, plutôt qu'à la parodie,

1 "Citer c'est être la putain (Whore) de la littérature et de l'intertextualité. Ce jeu n'a pas d'origine, le langage lui-même en est rendu responsable; ou plutôt les langues, dont le conflit vient décentrer radicalement la parodie". Jean Michel Rabaté, "La missa parodia de Finnegans' Wake", Poétique, no.17 (1974), p.81.

certaines auteurs mettent en relief son caractère novateur et créatif.¹ Ce caractère peut se manifester, quant à la parodie, dans la mesure où, selon nous, l'univers de signification actualisé par elle ne se limite pas à la caricature pure et simple du modèle.

Ce qui est visé, c'est le statut du simulacre, du contrefactum, niant à la fois l'original et la copie, et affirmant la priorité de l'hilarité parodique. . . . Le texte "original" est toujours remplacé par un "autre" texte, comme dans le contrefactum musical de certains motets.²

L'imitation devient alors "une imitation disséminatrice"³ qui confond ses échos dans l'énonciation citationnelle.

La dissémination nous apparaît en ce sens comme une négation (un oubli?) de la propriété d'auteur de l'énoncé cité: une possibilité supplémentaire pour l'écriture parodique comme connotation des conditions de l'écriture elle-même.

1 A côté d'Attilio Brilli, il faut considérer, à propos cette fois de la parodie, ce que propose Luisa Avellini: "La parodie généralisée est toujours une attaque contre toute forme de savoir assertif et théologique. . . . La parodie est une contrestylisation qui joue avec elle-même et avec les autres objets stylisés de la hiérarchie littéraire dont elle fait partie, et mettant tout sur le même plan". "Metafora regressiva e degradazione comica nei sonetti del Burchiello", pp.295 et 319.

2 Jean Michel Rabaté, op.cit., p.95.

3 Ibidem, p.80.

Encore une citation sur la fonction de la parodie:

La substance des parodies [de Nekrassov] n'est pas la dérision envers le poète parodié, mais la perception même de la déformation de la vieille forme par l'introduction d'un thème et d'un lexique prosaïques. Aussi longtemps que cette forme est liée à des oeuvres bien précises, l'oscillation entre les deux oeuvres réelles, qui naît à la suite de la parodie, produit un effet comique. Mais à peine disparue la perception d'une autre oeuvre bien déterminée, le problème de l'introduction d'éléments stylistiques nouveaux dans la forme ancienne est résolu. La parodie nekraïssovienne (comme toute autre parodie en vers) associait les figures rythmico-syntaxiques du genre "élevé" avec des thèmes et le lexique "bas". Une fois perdue l'évidence du caractère parodique, se trouvaient introduits et fondus dans les formes élevées des éléments stylistiques et thématiques qui leur étaient étrangers jusque là. Tout ceci peut se dire aussi bien des petites que des grandes unités de son art: des phrases où la parodicité est dissimulée et qui n'ont déjà plus de fonction comique, mais qui sont perçues comme un procédé nouveau. . . Ceci concerne également les oeuvres qui ne sont pas clairement parodiques, dans lesquelles la parodie est dissimulée, dont l'élément comique est ainsi éliminé et dans lesquelles une forme nouvelle est déjà née. La limite entre parodie manifeste et parodie dissimulée est extrêmement mince.¹

¹ Jury Tynianov, Formalismo e storia letteraria (Torino: Einaudi, 1973), pp.142-143. (Souligné par nous). Cf. également: "Ce qui importe ici, c'est qu'il s'agit d'une nouvelle interaction et non de la simple introduction d'un facteur quelconque. Le mètre, par exemple, peut s'effacer quand il fusionne d'une manière complète et naturelle avec le système accentuel de la phrase et avec certains éléments lexicaux. Si nous remettons ce mètre en contact avec des facteurs nouveaux, nous le renouvelons, nous réveillons en lui de nouvelles possibilités constructives (c'est le rôle historique du pastiche poétique)". Idem, "La notion de construction", dans Tzvetan Todorov (par) Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes (Paris: Seuil, 1965), pp.118-119. La fonction novatrice de la parodie est marquée à plusieurs reprises par Tynianov, qui relève surtout comment la fonction comique et le "style parodique" peuvent parfois se dissocier.

La parodie existe lorsqu'à travers l'oeuvre transparait un deuxième plan, le plan parodié: plus ce second plan est restreint, défini, limité; plus tous les détails de l'oeuvre ont une double nuance et peuvent être interprétés d'un double point de vue, et plus forte alors est la parodicité. Si le second plan est étendu jusqu'à inclure la notion générale de "style", la parodie devient l'un des éléments de l'alternance dialectique des écoles (littéraires).¹

Cette citation nous paraît importante pour deux raisons: en premier lieu, Tynianov introduit, le problème (du reste toujours présent dans cette dernière partie) de la possible "non comicité" de l'écriture parodique. Ensuite, il attribue clairement une fonction dialectique, évolutive, à la parodie dans les alternances de mouvements littéraires. Sur ce deuxième aspect, il semble exister, à travers les citations proposés, un accord quasi général: la parodie serait une sorte de catalyseur des poussées dynamiques internes aux "styles" littéraires, aux formes, aux genres; elle serait également (ou du moins était) le lieu de la désacralisation idéologique du monde, des hiérarchies. Mais tout ceci, uniquement en vertu du "rire", et grâce à lui? Est-ce la force comique de la parodie qui sup-

1 Jury Tynianov, Avanguardia e tradizione (Bari: Dedalo, 1968), p.153. (Souligné par nous).

porte sa valeur "dialectique" et, de plus, cette force comique persiste-t-elle parallèlement à la permanence du texte parodique?

Comme on le voit, les problèmes s'élargissent et se recourent: nous avons dit auparavant (à propos de la fonction métalinguistique de l'écriture parodique) que nous ne savons pas, ou, plus exactement, qu'il est dans certains cas problématique de déterminer quel énoncé (le "citant" ou le "cité") parodie l'autre. Nous ajoutons à présent que, parfois, nous ne savons pas franchement si l'un "ironise" vraiment l'autre: si donc l'écriture parodique est, ou doit être forcément "comique", si l'"effet" comique est un trait essentiel de son existence (en tant qu'écriture parodique).

Et si le second plan, même déterminé, existe mais n'est pas encore entré dans la conscience littéraire, s'il n'est pas remarqué, s'il est oublié?... quand il y a arrachement d'avec le deuxième plan (qui peut être simplement oublié) la parodicité, naturellement, se perd. Cet aspect résout la question de la parodie comme genre comique.

 Le comique est la coloration qui accompagne d'habitude la parodie, mais il n'est pas du tout la couleur de la parodicité. La parodicité de l'oeuvre s'efface, tandis que la couleur reste. Toute la parodie est dans le jeu dialectique avec le "procédé".¹

¹ Jury Tynianov, Ibidem, pp.153 et 171 (Souligné par nous).

Tyniánov résoud donc ce problème en séparant "parodicité" et "comique", liant la permanence de la première à la perception du niveau paradigmatique, du "second plan". Le même Tynianov parle de "parodie non dévoilée", de "parodie dissimulée", dans les cas, par exemple, de la parodie des schémas de l'intrigue, difficilement identifiables: si la parodie n'est pas dévoilée (si, donc, le "second plan" n'est pas actualisé) "alors, naturellement, la parodie n'est perçue que sur un seul plan, exclusivement sur le plan de son organisation, autrement dit comme toute oeuvre littéraire".¹

Cet aspect de non-coïncidence entre "comicité" et "parodicité" se relie à ce que nous disions au début du premier chapitre sur la non-nécessité de la reconnaissance du "texte sous-jacent", en entendant par là l'identification exacte du modèle parodié. On affirmait que suffit (afin que se réalise la signification parodique) l'inscription du texte parodique dans une série paradigmatique idoine: la "parodie non dévoilée" ou "dissimulée" active justement son propre paradigme sans pour autant spécifier, à l'intérieur d'elle-même, le modèle précis auquel elle se

¹ Ibidem, p.153.

réfère¹ (ce modèle peut tout bonnement ne pas exister comme objet précis, spécifique et unique). Naturellement, il existe des degrés divers de "dissimulation" de la parodie, jusqu'au cas, extrême, où le plan paradigmatique lui-même (le "second plan") n'est plus sollicité. A propos de l'oscillation qui dérive de l'opposition "disloquée" des deux plans, en ce qui concerne la définition de l'écriture parodique comme système de connotation, il résulte que dans le cas de la parodie non dévoilée, la connotation agit non pas sur le modèle parodié (c'est-à-dire comme caricature) mais comme connotation sur l'écriture parodique, dont la parodicité ne renvoie pas à un référent immédiat et précis.² "L'oeuvre arrachée au contexte

1 "Il manque donc le finale, et c'est typique chez Sterne. . . Il s'agit naturellement d'un artifice stylistique, dont l'efficace repose sur le contraste avec la clôture conventionnelle des romans. Sterne travaille en maintenant présent, dans le fond, le roman d'aventures qui a notoirement des formes très rigides... Les formes du roman de Sterne sont une déformation et une violation des formes traditionnelles". Victor Sklovskij, Una teoria della prosa, (Bari: De Donato, 1966), p.158.

2 "Un combat littéraire était en cours, qui se manifestait parfois par la parodie. (Celle-ci, naturellement, n'était pas la parodie: les instruments étaient parodiques en rapport avec la ballade de Joukovski, mais leur fonction était différente: celle de modifier le style, qui n'était pas comico-satirique)". Jury Tynianov, Formalismo e storia letteraria, p.31.

d'un système littéraire et transportée dans un autre, acquiert une coloration et des caractéristiques différentes; elle finit par appartenir à un genre différent, en perdant le sien propre: en d'autres mots, sa fonction se déplace".¹

A ce point, il nous paraît possible d'affirmer que la fonction de l'écriture parodique est déterminée par les "objets" qui lui sont propres: si, dans la parodie carnavalesque populaire, la fonction est celle de l'innovation, qui opère "idéologiquement" en renversant les rites officiels, dans la parodie littéraire, qui a pour objet des conventions formelles et stylistiques, la fonction sera de les transformer et de les investir de significations nouvelles. Tynianov, par exemple, attribue à la parodie une fonction innovatrice, à travers la mécanisation du procédé. Le nouveau matériau littéraire réside précisément dans la mécanisation du procédé ancien.²

Dans l'opération innovatrice et dialectique qui s'effectue, l'aspect comique est uniquement contingent, temporaire, lié à la perception (transitoire) des deux plans qui la composent.

1 Ibidem, p.154.

2 Jury Tynianov: Avanguardia e tradizione, p.138

L'aspect le plus fertile en possibilités, selon nous, n'est pas celui du retournement de la signification (par rapport au modèle), mais il réside dans la recherche de la signification intertextuelle, c'est-à-dire dans une thématique en vertu de laquelle la citation, le rappel, l'allusion, etc., ne servent pas seulement d'appui pour opérer un renversement, mais deviennent, eux aussi, des "connotateurs"¹ en même temps que des "connotés". Il faudrait alors vérifier, même dans les textes où l'intertextualité n'apparaît pas rigoureusement parodique, la présence d'une signification parodique, sa trace dans l'écriture. Les traces de la signification parodique, soulignons-le, ne s'identifient pas avec les traces des citations, avec les traces du modèle: dans la "restauration de la tradition" s'effectue une opération de destruction (en plus d'une attribution de sens) et une opération de redéfinition. Se trouve récupéré un élément, un énoncé, un signe dont se voit détruite, fragmentée, dispersée la signification dans un contexte qui n'est pas le sien (sous cet aspect il se sémantise simultanément en tant que "signe citationnel");

1 Nous employons le terme dans l'acception où Louis Hjelmslev (op.cit.) l'utilise à propos des sémiotiques connotatives.

à travers cette introduction, cette citation, se trouve aussi "redéfinie" la signification du nouveau contexte.

Par conséquent, l'usage d'un modèle comme élément de base de l'écriture parodique n'implique pas nécessairement la parodisation de ce modèle, mais peut très bien impliquer une signification parodique du contexte nouveau, qui est médiatisé par le modèle. C'est en somme le code parodique qui ne "nomme" pas seulement les énoncés qu'il s'approprie, mais accomplit en outre une sorte d'auto-citation, d'auto-parodie.

D E U X I E M E P A R T I E

L'écriture parodique de Italo Svevo

Ed ora che cosa sono io? Non colui
che visse ma colui che descrissi.

Italo Svevo

Cette deuxième partie reprend les conclusions théoriques de la première partie, à travers la lecture d'un texte dans lequel nous avons trouvé les signes et la manifestation des processus scripturaux et des effets de sens correspondant à l'écriture parodique.

Il s'agit de La Conscience de Zeno¹, une oeuvre qui a marqué un tournant décisif dans l'histoire de la

1 Nous avons groupé à la fin de notre travail toutes les citations de Italo Svevo en italien. Celles qui sont extraites des romans renvoient à l'édition des: Opere di Italo Svevo (Milano: dall'Oglio, 1954), sous l'abréviation Opere suivie de l'indication de la page. Toutes les autres renvoient à l'édition des Opera Omnia publiées en quatre volumes (Milan: dall'Oglio, 1966-69), sous l'abréviation O.O., suivie de l'indication du volume et de la page. Toutes les traductions, excepté celles qui concernent La coscienza di Zeno, sont de nous. Pour Zeno, les citations en français sont prélevées dans l'édition Gallimard, Paris, 1954, reproduite en 1973 (chez le même éditeur) dans la collection "Folio" (no.439). Nous suivons donc, sauf indication contraire, la traduction de Paul-Henry Michel; après chaque citation, le nombre entre parenthèses renvoie à la page de l'édition Gallimard-"Folio". Les passages soulignés le sont par nous.

littérature italienne. C'est un ouvrage qui se distingue des romans antérieurs par l'évidence même avec laquelle il assume, à l'intérieur de lui-même, la problématique de l'écriture et les solutions auxquelles celle-ci aboutit.

Il nous paraît nécessaire d'avancer quelques considérations préliminaires. Nous savons que l'oeuvre entière d'Italo Svevo (et l'auteur lui-même en a largement témoigné) est indissolublement liée à des motifs autobiographiques. Nous n'entendons nullement, par cela, faire simplement allusion aux correspondances, du reste flagrantes, entre la vie de l'auteur et l'univers fictif de ses romans, mais bien plutôt souligner le rapport que Svevo lui-même a instauré entre les mobiles autobiographiques et la pratique de la connaissance par laquelle, du début à la fin, il pouvait assigner à la pratique littéraire la fonction de concilier expérience et conscience, tout en reconnaissant en elle le lieu de ce clivage.¹

1 "Je veux seulement à travers ces pages arriver à me comprendre mieux. L'habitude que je partage avec tous les impuissants, de ne savoir penser qu'avec la plume à la main (comme si la pensée n'était pas plus utile et nécessaire au moment de l'action) m'oblige à ce sacrifice. Ainsi donc, une fois encore, instrument raide et grossier

Présence, donc, de mobiles autobiographiques,
mais déterminés par des raisons historiques précises:

Il nous parut à nous, en ces trente dernières années, de ne pas accomplir autre chose que notre devoir en nous laissant uniformiser et discipliner dans la plus cruelle des collectivités. . . Comme résultat, aucun de nous, à un âge déterminé, n'est plus du tout celui à quoi le destinait mère nature; on se retrouve avec un caractère tordu, comme cette plante qui aurait voulu suivre la direction indiquée par sa racine, mais qui a dévié pour se frayer un chemin à travers les pierres qui lui barraient le passage.¹

Svevo, dès lors, se servira de la littérature comme d'un instrument de connaissance, afin de rechercher la signification de sa propre existence et de sa propre dimension humaine et dans le but, enfin, de remonter aux origines de cette "déviance" que la "plus cruelle des collectivités" a opérée.

L'investigation sur sa propre expérience vient s'inscrire ainsi dans la signification globale assignable

la plume m'aidera à parvenir à ce fond tellement complexe de mon être. Ensuite, je la jetterai pour toujours et je veux savoir m'accoutumer à penser dans l'instant même de l'action. . . " 0.0., III, p.818.

1 0.0., III, p.603.

à la crise de l'individu dans sa socialité, dans sa solitude et sa maladie intérieure, aussi bien qu'à ses possibilités de salut.

La quête du sens se déplace alors du lieu qui semblait lui être propre (la vie, la réalité, l'action) vers l'écriture. C'est dans l'écriture (et par elle) que la signification est produite; c'est en elle que le sujet fixe la réalité, la reproduit, la corrige, lui confère un sens.

Ces jours-ci, j'ai découvert dans ma vie quelque chose d'important; en fait, la seule chose importante qui me soit arrivée: la description que j'ai faite d'une partie de cette existence. . . . Combien vivante est cette vie, et comme est définitivement morte la partie que je n'ai pas recontée. . . . La seule part importante de la vie est ce qu'on en recueille par écrit. Le jour où tous le comprendrons aussi clairement que moi, tous, ils écriront. La vie sera littérisée. . . . Et l'enregistrement écrit occupera le temps le plus long lequel sera, de la sorte, soustrait à l'affroyable vie réelle. . . . Et la vie même en sortira ou plus claire ou plus obscure, mais elle se répétera, elle se corrigera, elle se cristallisera. Au moins ne restera-t-elle pas ainsi dénuée de relief, inhumée alors qu'à peine elle naît.¹

La vraie valeur, désormais, n'est plus cette "effroyable vie réelle", mais l'enregistrement (l'écriture) grâce à quoi on parvient à situer l'expérience dans le cadre d'un espace significatif.

1 O.O., III, p.372.

Italo Svevo, ainsi qu'il le comprit lui-même, est l'auteur d'un seul roman, mais ce même roman se transforme d'une singulière façon en La Coscienza di Zeno. Le personnage autobiographique qui se trouve au centre, ici, comme dans les autres romans, demeure substantiellement égal à lui-même; formellement, il subit une métamorphose d'autant plus notable que la matrice en paraît inchangée et propose à nouveau les mêmes thèmes, les mêmes caractéristiques et la même problématique. La transformation du personnage autobiographique est une transformation scripturale et c'est cela, précisément, qui réussit à bouleverser la thématique au moyen de nombreux procédés qui déforment, disloquent et font éclater la matrice commune.

La grande découverte du roman "psychanalytique" n'est autre chose, en fait, que la mise en lumière du processus scriptural le plus conforme et le plus fidèle à l'angoisse autobiographique de l'écrivain, masquée ou sublimée dans les ouvrages précédents par une poétique naturaliste ou réaliste qui peut fourvoyer, et qui réussit à transformer les mobiles autobiographiques en "symptômes" formalisés par l'écriture même, par delà les limites de la thématique. De cette façon, la contradiction, jamais abolie,

entre l'expérience et la conscience, qui fondait l'autobiographisme et qui se développait dans la série fameuse des antinomies (santé/maladie; action/contemplation; etc.) pour donner corps au protagoniste inepte, sénile, etc., s'incarne à présent dans sa propre énonciation ambiguë, incomplète, truffée de doubles sens; écriture qui se donne pour aussitôt se démentir, en impliquant dans sa propre ambiguïté le lecteur lui-même.

L'incapacité de Zeno se confond avec sa propre inclination auto-analytique réalisée dans le texte, paralysante au plan de l'action: déterminante, dès lors, au niveau de l'expression. Dans l'oscillation entre candeur et mauvaise foi, vérité et mensonge, dit et non-dit, la thématique de l'inapte (ou de l'inepte) s'élève au rang de procédé scriptural et l'énonciation, fictivement autobiographique, aboutit à la subversion des bases mêmes de l'autobiographisme: la recherche et l'objectivation d'une identité propre coïncident avec la pratique scripturale; elles se fixent dans l'écriture, mais uniquement pour nous faire découvrir l'ambiguïté fondamentale de l'objet fixé, à savoir: son irréductibilité.

Le résultat final de l'autobiographisme de Svevo est le refus, au niveau implicite, au moins, d'objectiver le héros autobiographique; le refus, ou l'impossibilité de se montrer, de se définir et de s'accomplir tout à fait. Les procédés scripturaux que Svevo met en oeuvre (et qui, selon nous, coïncident avec ceux de l'écriture parodique) non seulement élèvent la thématique au rang de procédé, mais encore inscrivent dans le texte lui-même la problématique de l'écriture et convertissent l'autobiographisme en objet de représentation.

C'est donc dans le rapport problématique de l'individu avec la réalité, dans sa rencontre avec une situation sociale particulière, historiquement déterminée, que l'autobiographisme apparaît et se spécifie. Cette "problématicité", ce malaise, cette crise s'incarnent dans le héros autobiographique, lequel, par rapport aux modèles socialement positifs, se définit comme "inapte", "sénile", "malade". Ces modalités se déterminent, tour à tour, selon une hiérarchie de valeurs et de règles sociales ou personnelles; ainsi peut-on dire, en schématisant: tandis que, dans le premier roman, c'est le conditionnement externe qui prévaut puis, dans le deuxième, le conditionnement

intérieur et psychologique, dans le dernier, ces deux pôles se synthétisent et se fondent dans la "conscience" qui devient ainsi le lieu (d'articulation) de toutes ces instances. Mais toujours, cependant, la "différence" du héros (ou anti-héros) de Svevo ressort au moment de la confrontation avec une norme sociale, c'est-à-dire la norme sanctionnée par l'idéologie bourgeoise.

Toutefois, le héros autobiographique vit sur un mode problématique son propre rapport à la réalité: dans les premiers romans parce qu'il est "différent" (inapte, sénile); dans La Coscienza di Zeno, dans la mesure où il tente de remonter aux origines de cette "différence" (la maladie). Zeno ne renonce pas, ne s'évade pas, ne sublime pas: il diffère. Aussi, entre une résolution et une infraction, il interroge sa maladie. Confrontant sa propre différence à la "normalité" à laquelle il tente d'accéder, il découvre, en bouleversant avec éclat toute expectative, qu'en fait, c'est celle-ci même qui est malade. L'intégration au corps social, la santé, cela lui échappe dans la mesure où il exige et refuse d'identifier pratique et idéologie (ou morale) et la façon dont elles se réalisent dans la société bourgeoise, c'est-à-dire,

dans la mesure où sa conscience en vit la contradiction. Cette non-conformité de la pensée qui tente l'impossible conciliation (et qui, pour ce faire, ment et se dément, balance de la candeur à la mauvaise foi, forge des alibis, dit et se contredit) cette indécision se voit reproduite dans l'écriture parodique, inorthodoxe et déviante par rapport à l'"objectivité" de l'autobiographique, en tant qu'elle est le lieu d'une stratigraphie d'énonciation.

Au plan thématique, la conscience est le lieu où la morale (ou, plus généralement, l'idéologie) et ce qui le nie ou bien la déforme sont coprésents. Se manifeste en elle la scission entre aspirations, idéaux et pratique concrète, y compris celle qui englobe, à côté des raisons de Zeno, celles de son auteur: cet autobiographisme qu'on a désigné, qui connote ce roman et en fonde la signification, pour le transformer en parodie de lui-même.

Da me, invece, una di quelle figure,
quando l'ho fatta, mi si appiccica e
non me ne libero più, così ch'essa
s'intrufola nella figura seguente e
la sforma.

Italo Svevo

Dans les pages précédentes, nous avons tenté d'explicitier le problème de l'autobiographisme chez Svevo et l'importance qu'il revêt quant à l'évolution vers une écriture parodique. Il convient à présent de retourner à La coscienza di Zeno, pour chercher dans le texte les divers éléments qui constituent cette écriture parodique et, le premier de tous, la présence du modèle.

Pour des raisons d'analyse, il nous paraît opportun de distinguer trois facteurs différents qui, ensemble ou séparément, concourent à la constitution de l'objet (ou : des objets) de l'imitation et qui, à divers niveaux, déterminent et conditionnent l'ouverture des plans paradigmatiques de l'écriture parodique. Il s'agit :

A) des modèles internes au texte ; ils représentent, pour Zeno, le protagoniste, la dimension normative par rapport à laquelle il se définit comme "déviant" et se relie en

ce sens à un modèle externe: l'idéologie dominante;

B) des modèles représentés par les romans antérieurs (Une Vie, Sénilité) et par la tradition littéraire au sein de laquelle ils se situent, tradition qui constitue le paradigme par rapport à la transformation parodique réalisée par La conscience de Zeno (modèle externe);

C) du modèle autobiographique auquel nous avons déjà fait allusion, et qui englobe tous les mobiles créatifs et expressifs de Svevo.

Nous partons des traces du (des) modèle(s) interne(s) au roman, lequel s'articule autour de la quête, par Zeno, de la santé (et du salut), ou bien (parallèlement) à l'observation et à l'analyse de sa maladie. "Cette maladie détermine opportunément, dans l'espace d'une biographie partielle, l'horizon problématique du roman."¹

"La maladie est une conviction" observe Zeno, au début de son récit "et je suis né avec cette conviction".²(23)
Mais c'est seulement dans l'épisode consacré à la mort du

1 Eduardo Saccone, Commento a Zeno (Bologna: Il Mulino, 1973), p.67.

2 Opere, p.577.

père que s'institue clairement le rapport entre écart et modèle: rapport où Zeno représente l'écart, la "différence", la "maladie", par rapport à la "normalité" et à la "santé" incarnées par le père; et c'est encore dans cet épisode que se constituent la nature et la fonction du modèle.

Remarquons tout d'abord que cette différence que se reconnaît Zeno au début de la confrontation avec le père n'est pas marquée négativement: au contraire, elle est interprétée en sens positif:

. . . j'ai toujours été possédé... de l'impétueux désir de devenir meilleur... Mon père ignorait tout cela. (48)¹

Nous avons l'un pour l'autre un même sourire de pitié; mêlé d'amertume, chez lui, à cause de son inquiétude paternelle de mon avenir, et chez moi, pénétré d'indulgence, car j'avais le sentiment que ses faiblesses étaient sans conséquences désormais; je les attribuais même en grande partie à son âge. (47)²

. . . je puis dire que, de nous deux, c'était moi qui représentais la force et lui la faiblesse (47).³

C'est seulement à la mort du père que la "différence" du protagoniste se transforme en "maladie", et

1 Opere, pp.573-574.

2 Ibidem, p.573.

3 Ibidem, p.575.

cette mutation fait suite au geste qui confirme la faute en une réponse sur le mode tacite, mais définitif, à l'ancienne question de Zeno enfant: "Je suis bon ou je suis méchant?"¹ "Si au moins je l'avais mieux soigné, au lieu de pleurer tant!" observe pertinemment le "héros" à la fin de sa rétrospective, "j'en aurais été moins malade" (47).²

Zeno, exclu du corps social par l'interdit paternel (il est placé sous tutelle), assimile à présent son désir de santé au vœu d'intégration sociale (ce qui signifie l'abolition de la différence "coupable"). C'est à travers un renversement significatif³ que le père devient finalement un modèle d'identification et le premier, contre toute attente, de toute une série d'objets d'imitation en lesquels, de délai en délai, Zeno réinvestit sa propre quête de la santé (et du salut). Nous faisons ré-

1 Opere, p. 879.

2 Ibidem, p.573. C'est nous qui traduisons cette dernière proposition, à partir de la stricte version svévienne qui propose la leçon suivante: "sarei stato meno malato". Ce que P.H.Michel, dans la traduction "Gallimard" rend (erronément, à nos yeux) par: "j'aurais été moins éprouvé" (47). La "malattia", "malato": signifiants majeurs, inlassablement récurrents dans la langue svévienne.

3 Ce fut "comme un songe délicieux. Désormais nous étions parfaitement d'accord l'un et l'autre, lui devenu le plus fort et moi le plus faible". (81). Ibidem, p.596.

férence à la succession de modèles qui se substituent l'un à l'autre selon un mouvement métonymique: le père, Malfenti, Ada¹, Augusta, Guido, etc., et qui marquent, de déplacement en déplacement, la dégradation progressive du modèle.

Ainsi qu'on peut le remarquer, l'expression "objet d'imitation" revêt ici deux significations. La première procède de ce que Zeno lui-même instaure comme modèles toute une série de personnages qu'il reconnaît comme adéquats ou appropriés, et dont il s'efforce de reproduire les comportements, les idées, les manières et les attitudes. L'autre signification, en revanche, est inhérente au processus de production de l'écriture parodique, laquelle prend réalité (aussi) par substitution ou déplacement de l'"objet d'imitation" par le biais d'une imitation décalée.

Sous cette deuxième signification, les comportements réels des personnages "concrets" se révèlent en fait moins importants que les rapports signifiants qui s'in-

1 Ada: "Adeline" propose (curieusement) P.H.Michel.

staurent entre les différentes instances narratives.

Nous approfondirons cette relation écart/norme lorsque nous rencontrerons, pour les analyser, les procédés imitatifs de l'écriture parodique.

Pour Zeno, la recherche de la santé (et la quête du salut) dérive de la perte de l'innocence (et le dernier geste paternel, la gifle, ne peut que confirmer la faute) et coïncide avec les diverses phases qui se succèdent selon le processus de socialisation à travers lequel l'individu assume son propre rôle social, un rôle qui le réduira peut-être à n'être plus celui "à quoi mère nature le destinait".¹ Il est intéressant de noter que le rapport norme/écart ou parodié/parodiant ne se présente pas tout soudain en sa complète détermination dans le texte; il se dessine plutôt progressivement, au fur et à mesure que s'accomplit le trajet de la recherche de la santé; une fois posé, cependant, ce rapport finira par s'étendre et par qualifier, en un sens parodique, cette recherche même du protagoniste.

¹ O.O., III, p.605.

Les modèles de Zeno, ces objets de désir et d'imitation à travers lesquels il tente d'accéder à la "santé" et à la "légitimité"¹, définissent sans équivoque possible le statut de la "normalité": il s'agit du comportement pratique et moral codifié par l'idéologie bourgeoise, de ce système de certitudes (qui, grâce à l'extrême généralité de ses formulations, s'est transformé en lieu commun) qui sait garantir la stabilité et la légalité de ses institutions. La quête de la santé, "isotopie fondamentale" du récit, est orientée vers ce modèle normatif qui, pourtant, se voit progressivement révoqué comme vecteur de valeurs positives et cela, d'autant plus que le héros s'en approche et s'y conforme.

Cette transformation passe par des phases diverses et se réalise selon des modalités différentes. Retenons brièvement les principales:

- 1) l'opposition entre modèle et écart (en est l'exemple le rapport entre Zeno et son père, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler);

1 "Je courais après la santé et après la légitimité" (93) rappelle Zeno à propos de sa première visite chez les Malfenti, où il a déjà décidé de trouver femme. Opere, p.604.

2) La substitution du modèle. Par exemple, la substitution du père par Malfenti: "Il ne tarda pas à s'apercevoir de mes sentiments admiratifs et il y répondit par une affection qui, dès le début, me sembla paternelle."(84)¹

Cette intuition se voit confirmée par la répétition de l'interdit paternel:

Quand un soir, enthousiasmé par l'exemple de son activité, je déclarai vouloir me libérer d'Olivì et prendre mes affaires en main, il m'en dissuada et parut même alarmé de mon projet. Je pouvais travailler de mon côté mais je devais me tenir solidement à Olivì. Il connaissait cet homme-là (84).²

3) Le déplacement du modèle. Ainsi, la proximité entre Ada et son père est ce qui détermine l'amour de Zeno:

. . . je suis sûr de n'avoir pas eu, pour Adeline, ce qu'on appelle le "coup de foudre". J'eus en revanche dès que je la vis, la conviction que seule cette femme pourrait me ramener à la santé physique et morale par le moyen de la sainte monogamie. . . Il semblerait donc qu'Adeline m'eût séduit d'abord, non par sa beauté et sa grâce, mais bien par son sérieux, son énergie, en un mot par les qualités mêmes, un peu atténuées et adoucies, que j'admirais chez son père. (97-98)³

1 Opere, p.598.

2 Ibidem, p.588.

3 Ibidem, p.607.

4) Le renversement du modèle et la recomposition des termes opposés (santé/maladie, modèle/écart) dans l'unité de l'ambivalence. Notons à ce propos, et nous y reviendrons, que l'ambivalence entretenue par Zeno à l'égard de ses "modèles" se développe progressivement et devient toujours plus flagrante aux yeux mêmes du protagoniste (par exemple, son rapport avec Guido).

Ce qui sépare Zeno de la santé, c'est-à-dire de l'adhésion au modèle social assumé avec une apparente candeur, est la conscience "qui se pose comme principale interprète et qui établit une relation perpétuelle d'antagonisme avec la réalité et elle-même".¹

Le parcours vers la santé est semé d'échecs² mais aussi d'une progressive réévaluation (déévaluation) de l'objet d'imitation. Le rapport entre la norme (constituée par les valeurs et les comportements répandus) et l'écart (représenté par Zeno, son comportement, sa conscience de la réalité) sera progressivement renversé.

1 Salvatore Battaglia, "La coscienza della realtà in Svevo", Il Veltro, a.VI (1962), p.614.

2 Le père Malfenti et Augusta confirment l'interdit paternel (Zeno est prié de ^{ne pas} s'occuper de ses affaires); Ada épouse Guido, etc.

Il est, dans La conscience un thème par lequel le passage vers l'ambivalence des termes santé/maladie (norme/écart) est saisi sur le vif. Il s'agit des différentes façon de jouer du violon.

On ne pourra pas dire que je me fais des illusions sur mon compte. J'ai conscience d'avoir un sentiment profond de la musique; et si j'aime la musique la plus complexe, ce n'est nullement par affectation. D'autre part, ce sentiment même m'avertit que je ne jouerai jamais assez bien pour donner du plaisir à qui m'écoute. Je sais cela depuis des années. Malgré tout, je continue à jouer, comme je continue à me soigner et pour la même raison. Je jouerais bien si je n'étais pas malade et, sur les quatre cordes, je cherche mon équilibre. La légère paralysie qui affecte mon organisme, elle se révèle à l'état pur au moment où je donne le coup d'archet. A l'état pur, donc plus facilement guérissable. L'être le plus bas, quand il sait ce que sont les tierces, les quartes, les sixtes, sait également passer de l'une à l'autre avec la même facilité que d'une couleur à une autre couleur. Mais moi, quand j'ai produit une de ces figures, je ne puis plus m'en libérer; elle adhère à moi, elle contamine la figure suivante et la déforme. Pour remettre les notes à leur juste place je suis obligé de battre la mesure du pied, de la tête. Mais alors adieu désinvolture, adieu sérénité, adieu musique! La musique provenant d'un organisme équilibré crée elle-même et épuise le temps. Quand je jouerai vraiment bien, je serai guéri (147-148).¹

"La musique désaccordée de Zeno" remarque Sergio Finzi "constitue, au fond, le rythme du réalisme critique

1 Opere, p.641.

de Svevo. Les fausses notes, les éléments désagréables expriment la 'crise' de la réalité. Les contradictions entre pensée et réalité, résolutions et actions, entre l'art et la vie, expriment la nature épique d'un présent de crise".¹ Vis-à-vis de la "paralysie", de la "maladie" exprimées par la musique de Zeno, la "désinvolture" et la "sérénité" de la musique de Guido se révèlent toutefois "inférieures", parce que, elle ne coïncide pas avec la réalité de celui qui la produit.

Son chant s'élevait avec passion aux notes les plus hautes, puis descendait jusqu'à rejoindre cette basse obstinée, gravée dans la mémoire, pressentie par le cœur, mais, pour l'oreille, toujours surprenante. Elle arrivait au juste point. Un instant plus tôt, elle se serait évanouie sans atteindre la résonance, un instant plus tard, elle se serait superposée au chant qu'elle eût étouffé. Mais Guido était trop sûr de lui. Son bras ne tremblait point en affrontant Bach. Et cela, c'était une vraie infériorité (163).²

Le modèle est donc réévalué et transformé grâce au rapport critique que la conscience établit avec lui, en l'arrachant à l'univers de la pure virtualité pour le

1 Sergio Finzi, "Il realismo critico di I. Svevo", Aut Aut, no.52 (1959), p.267.

2 Opere, p.652.

ranger, impitoyablement peut-être, dans la dimension de sa signification réelle. Comme nous le verrons mieux par la suite, le modèle subit, au moyen de l'ironie, une sorte de décontextualisation: "transporté" de l'univers des rapports bourgeois à l'univers de la conscience, du "dehors" au "dedans" de Zeno, il perdure comme la trace d'un fossile, amalgame d'empreintes sans corps intérieur. Nous citons ci-dessous un long passage qui illustre, en même temps que la nature du modèle, le procédé selon lequel sa signification se trouve renversée.

Mais je compris finalement que l'homme ne trouve qu'en cette ignorance sa parfaite tranquillité; je compris que la vie présente était pour Augusta la réalité tangible où l'on peut se mettre à l'abri et se tenir au chaud. J'essayai d'être admis dans ce monde clos et d'y résider à mon tour, bien décidé à m'abstenir des critiques et des railleries qui étaient les signes d'une maladie dont je ne devais pas infecter celle qui s'était confiée à moi. Mon effort pour la préserver me permit d'imiter quelque temps les réflexes d'un homme sain. Toutes les choses qui font mon désespoir, elle les savait comme moi, mais quand elle les prenait en main, ces choses-là changeaient de nature. La terre tourne: est-ce une raison d'avoir mal au coeur? La terre tourne, mais tout reste en place. Et tout ce qui faisait partie de ce monde immuable avait pour elle une importance énorme: son anneau de mariage, ses bijoux, ses vêtements, le vert, le noir, la robe d'après-midi qui rentrait dans l'armoire aussitôt après la promenade, et celle du soir que, sous aucun prétexte, elle n'eût portée dans la journée. Et les heures des repas, aussi immuables que celles du lever et du coucher! Elles avaient comme une

existence réelle; c'étaient des êtres qu'on trouvait là, toujours à leur poste. Le dimanche elle allait à la messe. Je l'accompagnais quelquefois pour voir comment elle supportait les images de la douleur et de la mort. Mais ces images n'existaient pas pour elle, et de sa visite à l'église elle emportait de la sérénité pour toute la semaine. Elle allait encore aux offices certains jours de fête bien déterminés et c'était tout. Si j'avais eu de la religion, moi, je serais resté à l'église tout le jour, afin d'être assuré de la béatitude éternelle. Il y avait, ici-bas aussi, un monde organisé d'autorités qui la déchargeait de toute inquiétude. D'abord l'administration autrichienne ou italienne qui assurait la sécurité de la rue et de la maison et pour laquelle je m'efforçais de partager son respect. Puis, par exemple, les médecins. Ceux-ci ont fait régulièrement toutes les études requises pour vous assister et vous guérir, s'il arrivait - ce qu'à Dieu ne plaise - qu'il y eût à la maison quelque maladie. A cette autorité-là j'avais recours chaque jour, elle jamais. Et pourtant je savais bien la chose affreuse qui arriverait quand la maladie mortelle m'aurait enfin saisi. Elle, au contraire, solidement étayée là-haut et ici-bas, ne doutait nullement, même alors, de pouvoir se tirer d'affaire. Mais je m'aperçois qu'en décrivant la santé d'Augusta, mon analyse la convertit, je ne sais comment, en maladie. A mesure que j'écris, j'en viens même à me demander s'il ne faudrait pas soigner cette santé et avoir recours, pour la guérir, à un traitement médical. Pendant tant d'années où je vécus près de ma femme, jamais cette idée ne m'était venue (199-200).¹

Les objets, les valeurs, l'ordre du monde d'Augusta, qui représente la santé, sont "les fragments du système bourgeois qui flottent comme des épaves après un naufrage, et la conscience de Zeno ne peut les recomposer".² La mala-

1 Ibidem, pp.676-677.

2 Sandro Maxia, Lettura di Italo Svevo (Padova: Liviana, 1971), p.154.

die de Zeno est précisément aussi la conscience de l'instabilité et de la corrosion des choses, ainsi que de leur statut de simulacre: il sait bien, lui, que derrière l'apparence de la stabilité et de la sécurité, c'est la "maladie mortelle" qui se cache. Ainsi que l'observe Maxia:

Par un seul couplage ironique et paradoxal (guérir de la santé) il réussit à enserrer l'un à l'autre le fait ainsi que son jugement et à nous communiquer le sens d'une réalité qui est parfaitement ambivalente. Et le roman développe en effet le lien santé-maladie vers la plus parfaite ambivalence des deux termes.¹

La Conscience de Zeno s'achève en effet sur l'observation que c'est la vie elle-même qui est malade, et c'est là le résultat historique de la socialité: "La vie actuelle est contaminée aux racines" (535).²; "La santé, pour l'homme, est bien chimérique" (535)³; l'espérance ambiguë ne peut se résoudre qu'à l'occurrence définitive d'une destruction totale:

Peut-être une catastrophe inouïe, produite par les machines, nous ouvrira-t-elle de

1 Ibidem, p.152.

2 Opere, p.904.

3 Ibidem, p.905.

nouveau le chemin de la santé. . . Une détonation formidable que nul n'entendra - et la Terre, revenue à l'état de nébuleuse, continuera sa course dans les cieux délivrée des hommes - sans parasites, sans maladies. (536-537).¹

Remarquons, pour résumer, que si dans une première phase l'inadéquation de Zeno le situait en tant qu'écart vis-à-vis d'une norme positive, pour terminer, au contraire, l'écart se situe à l'intérieur du modèle lui-même en le dissolvant comme paradigme de "santé" et de "normalité". Par ce retournement, le rapport entre modèle et écart, entre parodié et parodiant, entre maladie et santé, est reconduit à l'intérieur d'un univers unique de valeurs qui en englobe les aspects contradictoires aussi bien que les ambivalences, et dont l'écriture parodique constitue à point nommé le lieu d'énonciation. La voie de l'écriture est le parcours d'une santé qui se révèle "parodique" et la dissolution du modèle ouvre le texte à un processus de dé-construction, de répétition (ré-interprétation) par lequel le lecteur, la lecture (la lettre) refait à rebours le trajet du scripteur.

¹ Ibidem, p.905. Le texte italien ne porte pas ce "délivrée des hommes".

Ainsi que nous l'avons jéjà noté, le plan paradigmatique, cependant, n'est en rien réductible au seul modèle idéologique incarné par les divers personnages auxquels le protagoniste fait référence: lui-même, la thématique prise dans son ensemble (et non plus décomposée comme dans l'analyse précédente), la forme même du roman, rappellent (ou citent) toute une série de textes sous-jacents et de référents extérieurs.

Les romans antérieurs à La coscienza di Zeno, c'est-à-dire Una Vita et Senilità, sont construits, eux aussi, autour d'un personnage principal qui possède en substance les mêmes caractéristiques et la même physionomie que Zeno¹, mais par rapport à eux, l'écriture de La coscienza di Zeno paraît se dérouler comme énonciation parodique. Des trois protagonistes, Zeno apparaît comme le terme d'une évolution dont Alfonso et Emilio représentent les étapes obligées. C'est la raison pour laquelle "l'art de Svevo, à travers la variété des oeuvres particulières, se présente comme une réalité uni-

1 Le statut social de Zeno change tout comme a changé, nous le savons, celui de Svevo.

taire et cohérente, qui présente naturellement un développement interne, mais sans contradiction ni reniement".¹

En effet, l'inaptitude d'Alfonso, la sénilité d'Emilio et la maladie de Zeno ont des origines historiques et personnelles communes:

. . . c'est à partir des données les plus dramatiques de sa propre personnalité et de sa propre expérience que Svevo a entrepris de créer [ses personnages], comme pour se débarrasser, en les projetant [sur des personnages imaginaires], des traits les plus inquiétants et les plus troubles de son propre caractère.²

Le rapport problématique avec la réalité se reproduit successivement dans les trois romans, et les modalités suivant lesquelles ce rapport se réalise et se résoud renvoient et rappellent de l'une à l'autre les occurrences textuelles diverses. Ainsi, le perpétuel renvoi de Zeno à établir un contact responsable avec le monde, rappelle la fuite (le suicide) d'Alfonso, qui renonce à opposer aux normes du système social en place,

1 Salvatore Battaglia, "La coscienza della realtà in Svevo, Il Veltro, a. VI, 1962, p.661

2 Mario Fusco, Italo Svevo, conscience et réalité (Paris: Gallimard, 1973), p.251.

les siennes propres; ou encore l'échappée d'Emilio, qui idéalise les données du réel et fuit ses propres contradictions intérieures en les projetant et en les "corrigéant" dans le rêve.

Avec les traits communs aux trois protagonistes¹ (également relevés par les antagonistes auxquels ils sont opposés)² se détermine et se précise le caractère de leur rapport à la réalité, un rapport qui n'est jamais intégralement vécu, mais bien médiatisé par l'exaspération analytique qui exprime, tour à tour, l'insuffisance fonctionnelle du personnage et qui relève, à travers sophismes, rationalisations et mauvaise foi, la nature de leur aliénation. A ces formes de la pensée, correspondent certains modes du comportement, lequel est marqué par le renoncement, par le renvoi à plus tard et par la fuite devant la réalisation d'un contact effectif avec le réel (l'autre versant du désir d'intégrer sa propre expérience et sa présence propre au monde).

1 Rappelons-en quelques uns: inertie, infériorité, faiblesse, inefficacité, incertitude, réserve, gaucherie.

2 Le rapport entre le héros (ou l'anti-héros) et son antagoniste se fonde sur une série d'antinomies qualifiantes: santé/maladie; force/faiblesse; activité/pensée; etc.

Mais la parabole stylisée par les trois romans indique une radicalisation progressive de la problématique initiale, laquelle se déplace de la scène extérieure (la ville, les milieux, etc.) pour se situer sur le terrain qui lui est propre, à l'intérieur de la conscience qui deviendra le protagoniste authentique du dernier roman, donnant lieu à la transformation "parodique" de la phénoménologie courante. Nous ne voulons toutefois pas dire ici que le monde extérieur, la société, disparaissent de l'horizon du roman, alors que, justement, La Coscienza di Zeno en est toute envahie. Nous voulons simplement faire allusion au point de vue privilégié que la conscience assume et au fait que ce soit elle-même qui, par la voix du protagoniste, en vienne à régir et commenter la narration; elle-même qui, sélectionnant la réalité pour la raconter, se raconte elle aussi.

Avant tout, ce sont les analogies thématiques, accentuées par des situations, des incidents, des observations réapparaissant dans les trois romans, qui ouvrent l'espace paradigmatique de Zeno, mais également le profil psychologique du protagoniste - qui renvoie sans équivoque possible à Svevo. En l'occurrence: cet infatigable sondage

intime qu'il pratique sur lui-même et qui, chez Zeno, s'affranchira de toute contrainte narrative, de lieu ou de temps, pour exprimer, avec une exubérante ambiguïté, cet auteur finalement "laissé pour compte".

Tentons plutôt, de manière toute indicative, de confronter certains passages de Zeno qui reprennent, répètent et corrigent des motifs similaires des autres romans. Considérons, pour débiter, ce trait déterminant et spécifique des protagonistes svéviens: à savoir, leur "culture" et cette propension littéraire qui colore et marque profondément leur inefficacité pratique. Cette caractéristique réfère de nouveau, avec un relief tout particulier, à l'auteur lui-même et à sa poétique: l'action et la réflexion, la réalité et le rêve, la plénitude existentielle et l'aliénation, et ainsi de suite. Voici comment, dans Zeno, Giovanni Malfenti diagnostique le protagoniste:

Il connaît ses classiques par coeur, mon gendre. Il sait toujours de qui est ceci, qui a dit cela. Mais il est incapable de lire un journal (86).¹

1 Opere, p.600.

Et Zeno prolonge l'analyse:

Et c'était vrai! Si j'avais su découvrir ce décret dans un des cinq journaux que je lisais quotidiennement, je ne serais pas tombé dans le piège. J'aurais dû toutefois comprendre aussitôt le sens du texte, en apercevoir les conséquences. . . Mais moi, pas du tout. Quand je lis un journal, je m'identifie à l'opinion publique. Cette réduction d'une taxe d'octroi m'aurait fait songer à Cobden, au libre-échange, sujets très importants qui, dans mon esprit, n'auraient guère laissé de place au souvenir de mes modestes transactions particulières (87).¹

Ces classiques, que Zeno "connaît par coeur", nous rappellent Alfonso qui, dans Una Vita, tente désespérément de compenser son sentiment d'infériorité sociale par la conscience qu'il a de sa supériorité culturelle:

Je veux tout te dire! [s'épanche-t-il auprès sa mère.] Ce n'est pas de peu que l'orgueil de mes collègues et de mes chefs accroît ma douleur. Peut-être me traitent-ils de haut parce que je m'habille plus mal qu'eux. Ce sont tous de petits gandins qui passent la moitié de la journée devant leur glace. Quelle sottise espèce! s'ils me présentaient un classique latin, j'en ferais le commentaire entier, alors qu'eux n'en connaissent même pas le nom.²

Dans ce passage, l'ironie de l'auteur transparaît clairement à travers le choix des éléments dialectiques qui mettent en évidence l'impuissance pathétique du per-

1 Ibidem, p.600.

2 Ibidem, p.84.

sonnage et le caractère "utopique"¹ de son option. Dans la citation de Zeno, en revanche, l'ironie de l'auteur se fonde et se confond avec celle du narrateur-protagoniste, lequel s'analyse et se critique lui-même en convertissant son insuffisance personnelle en une lucidité satirique. Le comportement incongru et hyperbolique de Zeno, capable de se transformer en "opinion publique" et de généraliser ses conclusions individuelles au point de se refuser de les appliquer pour son intérêt propre, accuse encore sa déviance par rapport au cliché de l'homme d'affaires qu'il s'est choisi pour modèle. Au contraire, dans le passage où parle Alfonso, le moment auto-critique fait défaut: l'impuissance n'est pas présentée comme la "déviance" vis-à-vis d'un modèle, mais bien comme le contraste et l'incompatibilité mutuelle de deux univers de valeurs.

Dans la première citation, nous relevons donc la co-présence de deux modèles: le premier est le modèle intérieur, auquel nous réfère Zeno (il s'agit de Malfenti, qui incarne le cliché de l'homme d'affaires); le second

1 cf. Sandro Maxia, op.cit., p.36.

est Alfonso et l'écriture de Una Vita, en regard desquels le syntagme qui y fait référence manifeste la transformation parodique, grâce aux divers procédés scripturaux qui y inscrivent l'écart.

De la sorte, l'écriture de La coscienza di Zeno nous apparaît comme une écriture grevée par un autobiographisme qui se dédouble dans l'autobiographisme de Zeno, le fruit de cette "longue inertie, que je crois très instructive",¹ et qui le connote, aussi bien qu'il connote, au plan paradigmatique, les tentatives littéraires d'Emilio, qui voudrait transposer dans l'univers fictif d'un roman son aventure avec Angiolina:

Il déposa la plume, enferma le tout dans un tiroir et se dit qu'il le reprendrait plus tard, peut-être déjà le jour suivant. Ce projet suffit à le tranquilliser; mais il ne se remit plus au travail. Il voulait s'épargner toute douleur, mais il ne se sentait pas assez fort pour analyser sa propre incapacité et la vaincre. Il ne savait plus penser la plume à la main.² Lorsqu'il voulait écrire, il sentait son cerveau se rouiller, et il demeurait inerte, extasié, devant ce papier blanc, tandis que l'encre séchait sur sa plume.³

1 Opere, p.598.

2 Se retrouvent ici les termes déjà cités d'un extrait célèbre du journal de Svevo. cf. O.O., III, p.818.

3 Opere, p.476.

Le rapport entre le réel et l'imaginaire se voit momentanément suspendu, mais pour Zeno, ce "rude et grossier" instrument de l'écriture se transforme pour devenir cela même qui le sauve de la torpeur et de l'oubli - ce qui restitue à l'événement enseveli dans le passé son épaisseur significative. "Aujourd'hui, grâce à ce crayon que je garde à la main, je demeure éveillé" (12).¹ C'est le début, pour Zeno, de son "autobiographie".

Par le ton d'ironie que transforme parodiquement la répétition, et en constitue la "différence", le texte de Zeno délègue ainsi d'amples réverbérations sur les textes qui l'ont précédé et il met implicitement en cause l'autobiographisme qui constitue le fondement de l'écriture svévienne: très précisément sa recherche du salut par l'affrontement de la conscience et de la réalité matérielle par la grâce d'une opération de mutuelle illumination. La fonction "créative", en tant que substitut au "réel", définit l'écriture comme l'alternative à la vie présente dans les trois romans et toujours déléguée en relation à la pathologie du protagoniste. "Rapport ambigu" note Eduardo Saccone, "parce que - curieusement - on écrit pour ne plus écrire; pour éliminer un

1 Ibidem, p.550.

délai gênant, pour régler une in-coïncidence suspecte; pour substituer ou abolir un écart ou reconstruire une entité qui fait défaut: perdue ou rêvée, rêvée perdue."¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question, parce qu'il nous semble, en effet, que l'écriture parodique confère une forme et un sens particulier à cet aspect de l'autobiographisme.

Nous tenterons plutôt d'indiquer encore tel ou tel exemple de ces coïncidences qui nous renvoient et nous relancent (par le texte de Zeno), du niveau syntagmatique de l'écriture de parodie, au plan paradigmatique, c'est-à-dire, du texte effectué, aux textes évoqués. Envisageons, parmi d'autres, l'un des "symptômes" flagrants de la si mystérieuse maladie de Zeno: sa "miseria", sa malchance avec les femmes. C'est en ces termes qu'il en parle au médecin:

J'en vins à causer avec lui comme s'il avait pu comprendre la psychanalyse dont j'étais un modeste précurseur. Je lui racontai mes malheurs avec les femmes. Une seule ne me suffisait pas, et plusieurs, pas davantage. Je les désirais toutes! Dans la rue mon agitation était effroyable: toutes les femmes qui passaient m'appartenaient. Je les dévisageais avec insolence par besoin de me sentir brutal. En pensée je les déshabillais, complètement, les bottines exceptées, je les

1 Eduardo Saccone, Op.cit., pp.18-19.

emportais dans mes bras; quand je les abandonnais, elles n'avaient plus rien de secret pour moi. Vaine sincérité, vains discours! Le docteur haletait: - J'espère bien que mes applications électriques ne vous guériront pas de cette maladie-là. Il ne manquerait plus que ça! Je ne toucherais plus une bobine de Rhumkorff si je redoutais de tels effets!

. . . Je fus aussi sincère qu'à confesse.
Les femmes ne me plaisaient pas en bloc, mais
.....en détail! (24-26)¹

Et voici le passage de Una Vita dans lequel Alfonso nous apparaît affligé de la même maladie:

A vingt-deux ans, ses sens avaient la délicatesse et la fragilité de l'adolescence. Il lui venait des désirs qu'il ne pouvait réprimer qu'au prix de grandes souffrances. Pour provoquer ces désirs. . . il suffisait d'un jupon ou simplement le pensée d'un jupon, et ils étaient assez forts pour l'arracher à la lecture lorsqu'il s'y était mis et pour le faire courir à travers les rues, poussé par une agitation vague, indéfinie, s'il n'en connaissait pas, lui, l'origine. . . Un soir, en courant, il se trouva derrière une femme qui, en passant, l'avait regardé. Vêtue de noir, elle tenait haut sa jupe et laissait voir un petit pied chaussé d'escarpins luisants, un bas noir, l'attache du pied très gracieuse pour un corps agile mais nullement maigre. Alfonso aperçut aussi le cou, d'une peau très blanche, mais rien du visage.²

Si le passage qui concerne Alfonso peut être considéré comme le "modèle" implicite de l'autre, qui repro-

1 Opere, pp.558-559.

2 Opere, pp.133-134.

duit la même situation (le même objet du désir, la même tendance à décomposer cet objet et un malaise identique en face du désir même), il existe aussi des différences flagrantes qui dépendent essentiellement de l'intervention différente du narrateur dans la trame textuelle. Dans l'épisode extrait de Una Vita, l'anecdote est présentée par un narrateur omniscient et les impressions, les sensations, les émotions du personnage sont médiatisées et relayées par la conscience du narrateur, qui, le cas échéant, coïncide avec celle du protagoniste (par exemple: "une agitation vague, indéfinie, s'il n'en connaissait pas, lui, l'origine. . ."), mais souvent aussi, se place en deçà du personnage, pour le définir et l'expliquer (par exemple: "A vingt-deux ans. . .", etc.).

Dans le premier texte cité, par contre, narrateur et protagoniste coïncident. Les impressions et les sensations suscitées par sa propre "disposition coupable" produisent l'occasion et la circonstance du récit de Zeno et elles définissent la nécessité interne du discours. L'arbitre des choix opérés par le narrateur pour prêter vie au personnage (Alfonso); se déplace de l'extérieur vers l'intérieur: non seulement Zeno assume-t-il l'autonomie de

sa propre énonciation, mais encore il sélectionne et introduit le discours de l'autre dans son propre discours; il crée un contrepoint dialogique, une pluralité de points de vue qui concourent à instituer l'effet de sens parodique, la relativisation du (ou des) modèle(s).

Le côté pathétique du comportement d'Alfonso, relevé par l'intervention du narrateur ("A vingt-deux ans, ses sens avaient la délicatesse", etc.) et dont la suite constitue un exemple "démonstratif", est "corrigé", dans le passage où Zeno se raconte, par une série de marques et de traits. Le protagoniste se raconte lui-même, mais pris dans le feu de son auto-dénonciation il se laisse emporter par sa propre imagination, au point de s'y perdre ("Quand je les abandonnais, elles n'avaient plus rien de secret pour moi"). Enfin, le "modèle" social de la "santé" se voit vidé et renversé à travers le refus - de la part de celui qui représente le plus adéquatement ce "modèle": le médecin - de percevoir et d'appréhender la psychologie déviante et anormale du "malade". C'est de cette façon que s'amorce l'incohérence entre idéologie et pratique et que le discours s'enrichit d'une connotation parodique inédite: la référence à la confession, mais une con-

fession singulière, où c'est le pécheur qui doit convaincre le prêtre de ce qu'est réellement le péché.¹

Ensuite, toujours à propos des traits communs aux trois protagonistes autobiographiques, nous pouvons relever les stratégies courantes de la conscience (l'alibi, le sophisme, la mauvaise foi) et la façon dont elles se répètent et se transforment d'un roman à l'autre. En voici quelque exemple:

Par toute ma conduite [avoue Zeno] je m'efforçais d'atténuer d'avance mes remords futurs. J'ai une conscience si délicate! (230).²

C'est bien de cette même façon qu'Alfonso se défend de sa faute:

Se sachant un homme aux regrets amers et aux remords, il s'était donné la peine, tout ces jours-là, de se comporter de telle manière qu'il n'aurait pas un mot, pas un geste, à se reprocher. . .³

1 C'est le même mécanisme qui joue dans le cas de la cigarette ou de l'infidélité, et cela confirme bien que l'une des caractéristiques de la "maladie" de Zeno consiste à considérer comme pathologiques les contradictions que les "bien portants" vivent sans difficulté. Et ce sera là l'un des paradoxes moteurs de l'écriture parodique.

2 Opere, p.696.

3 Ibidem, p.294.

Nous sommes en face de la même réserve, de la même anticipation. Ou encore, mettant Zeno en contrepoint avec Emilio:

Comment aurais-je éprouvé du remords quand je retournais avec tant d'amour et de joie à ma femme légitime? Depuis longtemps je ne m'étais senti le coeur si pur (269-270).¹

Cette attitude de Zeno après la trahison appartient en propre à la psychologie du personnage svévien; on peut le retrouver fréquemment dans les trois romans. Voici, comme nous l'avons anticipé, Emilio dans Senilità:

Pour mieux réagir à l'attaque, il perdit subitement la conscience de son propre tort et il se sentit pur de toute tache.²

Dans ces exemples, l'écart par rapport au modèle est réalisé avant tout par le glissement de la troisième à la première personne, ce qui marque cet écart dans le sens de l'auto-ironie. Il s'agit d'une répétition "parodique" non seulement du modèle externe, mais aussi du modèle interne, explicité, dans le cas qui est repris ci-dessus, par la forme interrogative qui ménage dans son dis-

1 Ibidem, p.723.

2 Ibidem, p.424.

cours une pluralité de "possibles" et par conséquent le relativise, le rend ambigu.

Effet qui est également produit par la figure de l'ironie, présente dans la première citation, où les remords et les regrets d'Alfonso se sont transformés en la conscience "délicate" que s'attribue Zeno. Nous pouvons dès lors conclure que les prélèvements, les répétitions et la persistance dans l'aire de toute la production svévienne (y compris dans l'oeuvre plus strictement privée: les lettres, les journaux), d'une thématique clairement définie dans son profil essentiel, ouvrent dans le texte de Zeno un plan paradigmatique qui transcende l'occurrence de redoublements particuliers au plan syntagmatique. Et c'est par rapport au continuum de la réalisation thématique que La coscienza di Zeno est perçue comme transgression; c'est dans son écriture que se produit l'écart par rapport au modèle constitué par les textes "sous-jacents" et par les textes "cités". Ces présences et ces références, qui parlent et qui s'entrecroisent au-dessus du texte, isolent et reproposent ces motifs thématiques sur lesquels opère l'écriture parodique. Comme on l'a dit déjà:

La relation de texte à texte ne s'effectue pas de manière linéaire, selon un déterminisme rigoureux qui placerait le texte cité et le texte citatif aux deux extrémités d'une même ligne, l'un du côté de la cause, l'autre du côté de l'effet. Au contraire, le texte qui sert de support à la citation (soit, dans notre cas, le parodié) ne peut être envisagé autrement que comme un point dans un réseau qui ne commence ni ne finit avec lui.¹

Il importe aussi, à ce sujet, de bien éviter de circonscrire le problème du modèle ou de l'intertextualité au seul oeuvre de Svevo. Ainsi que l'ont montré et démontré bien des spécialistes², son oeuvre prend place dans le champ de cette tradition littéraire qui reflète, de la fin du dix-huitième siècle et au-delà, la crise de la bourgeoisie européenne. Les problèmes majeurs de la culture du dix-neuvième siècle (le rapport entre littérature et politique, l'intellectuel et la société bourgeoise, etc.) se développent à travers le Romantisme et le Décadentisme pour converger finalement en une thématique, en un système de motifs qui reflètent ces problèmes: ainsi,

1 Claude Bouché, Op.cit., p.65.

2 Voir, en particulier, Giorgio Luti: Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento (Milano: Lerici, 1961); Norbert Jonard, I. Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne (Paris: les Belles-Lettres, 1969); Giuliano Manacorda, "La fortuna letteraria di I.S.", Rinascita, aVI (1949).

l'ennui (la "noia"), l'aliénation, l'impuissance réémergent tour à tour dans Onéguine, Pétkhorine, Oblomov, dans les personnages de Tourguéniev, d'Amiel ou de Svevo. "Si, des différences spécifiques, nous voulons remonter au genre universel qui les réunit, nous trouverons que toutes ces figures confluent dans la catégorie spirituelle de la superfluité".¹ C'est Hamlet, observe Norbert Jonard (dans une étude déjà citée²), qui constitue l'exemple paradigmatique de cet homme superflu, et ce qui se manifeste comme le complément de l'hamlétisme, c'est la méditation stérile, tournée, plutôt que vers l'action, du côté de l'analyse infatigable de ses propres états d'âme: ce vice du civilisé dont, pour Tourguéniev, Méphistophélès est le symbole. Il existe une convergence évidente entre le protagoniste svévien et l'"homme superflu" de la littérature russe, dont la version de Tourguéniev est le modèle le plus probable, mais se fait jour aussi une différence majeure.

Svevo a saisi le moment idéal de la faiblesse de la bourgeoisie; ses personnages, contrairement à ce qui se passe pour les "superflus" russes, sont tous clairement des bour-

1 Giuliano Manacorda, op.cit., p.279, "La fortuna letteraria di Italo Svevo", in Rinascita, aVI, 1949, p.279.

2 cf. Norbert Jonard, Op.cit., p.44.

geois (employés, représentants des professions libérales), si bien qu'on peut donner au "zénisme" une signification de classe bien plus nette qu'à l'"oblomovisme": si ce dernier représentait le processus de désintégration de tout un système, de la société entière, celui-là représente, lui, le processus analogue pour une classe sociale particulière.¹

Ces prémisses nous paraissent utiles pour comprendre aussi les raisons historiques du débouché parodique de la production svévienne, ainsi que de toutes les références qui constituent le tissu textuel ou l'intertexte de son écriture. Le héros inutile, avec son impuissance caractéristique et avec l'envie correspondante d'une expérience dénoncée et dissipée par une pratique d'analyse stérile ne pouvait évoluer (dans un contexte de valeurs consumées, mais apparemment et effectivement irremplaçables) que dans cette direction: la répétition parodique, la réduction des personnages "à leur juste proportion de 'petits hommes'", ("di Cosini")². C'est aussi la conclusion à laquelle semble être parvenu implicitement Glauco Gambon, qui a proposé une lecture de La Coscienza sur le paradigme contrapuntiste de Faust.

1 Giuliano Manacorda, Op.cit., p.280.

2 Ibidem (Faut-il souligner le jeu de mots sur le nom de famille de Zeno?)

A une échelle réduite, l'inquiétude créatrice de Faust se reflète dans la conscience de Zeno; mais c'est précisément par le fait de cette échelle réduite que le personnage svévien doit être considéré comme parodie, plutôt que comme prolongement, de Faust. . . Le problème crucial de Faust et de Zeno est "hamlétiquement" le même: à quel pris l'expérience est-elle possible, et quelle est sa valeur? quelles sont ses limites? Le poème de Goethe répond à la question en créant le mythe de l'homme moderne auquel toutes les possibilités sont ouvertes; au contraire, le roman-antienne de Svevo démythologise ce mythe.¹

Nous devons passer à présent au troisième élément constitutif du "modèle" de l'écriture parodique, à savoir l'élément autobiographique. La question du rapport entre l'oeuvre et la biographie, d'ailleurs soulevée par Svevo lui-même², a constitué l'un des thèmes constants de la critique svévienne, et cela paraît plus que naturel, étant donné l'évidence manifeste du lien entre l'une et l'autre.

Il est un aspect particulier du rapport entre Svevo et le personnage autobiographique que Bruno Maier a défini comme "l'objectivation de son propre mythe négatif". Cette définition évoque aussitôt les options scripturales, les solutions formelles à travers lesquelles est passée

1 Glauco Cambon, "Zeno come anti-Faust", Il Verri, a.VIII (1963), p.75

2 cf. par exemple O.U., III, "Profilo autobiografico!"

l'"objectivation", d'Alfonso à Emilio, avant que la poétique svévienne n'arrive à sa pleine et entière réalisation, avant que-selon la formulation de Sandro Maxia, partagée par d'autres spécialistes de Svevo - personnage et auteur ne puissent coïncider. Sur la question de cette coïncidence, nous reviendrons par la suite: nous voudrions d'abord définir le parcours de cette poétique et le mode sur lequel s'est réalisé ce rapport entre l'écrivain et le héros autobiographique. Reportons-nous ici à une synthèse des observations sur ce problème, extraites de l'oeuvre déjà citée de Sandro Maxia:

Dès les premières pages de Una Vita, le lecteur est frappé par une sorte de curieux contrepoint ironique par lequel l'auteur souligne pas à pas les réflexions et les sentiments de son personnage. En d'autres termes, la conscience que le personnage a de soi et celle que l'auteur possède du personnage (et par conséquent le lecteur, en une sorte d'impitoyable entente entre les deux, derrière lui) ne coïncident pas et sont au contraire maintenus sur deux plans séparés.

Svevo a besoin de ce double niveau de conscience afin de créer l'espace narratif nouveau de l'analyse, qu'il instaure précisément entre les deux niveaux de conscience juxtaposés et initialement irrésolus: la tension autoanalytique constante ne représente rien d'autre que la peine endurée, et prévue, par le protagoniste pour remonter la pente et atteindre le niveau de conscience de l'auteur qui l'a conçu.

La recherche de Svevo fut constamment vouée à découvrir un plan narratif nouveau dans lequel la dialectique entre auteur et personnage ainsi que la médiation analytique relative pour-

raient se résoudre intégralement à travers le rythme narratif, à l'exclusion de ces juxtapositions de niveaux de conscience qui demeureraient irrésolues dans l'organisation traditionnelle du roman, et qui subsistent, en fait, dans une plus ou moins large mesure, dans les deux premiers romans. (...) C'est une absolue nécessité artistique (...) qui guidait Svevo dans la voie de l'adoption du seul plan autobiographique.¹

Le "seul plan autobiographique" est finalement atteint et réalisé dans La Coscienza di Zeno, et c'est dans la conscience même que l'écriture autobiographique, tournée sans relâche vers la recherche passionnée de la "santé" (et du salut)², guidée par une profonde anxiété morale, trouve finalement son point de pertinence. L'univers romanesque, autrefois reconstruit par l'auteur-créateur pour son personnage, et dans lequel s'explicitait la thématique du rapport problématique de l'individu avec le monde, désormais n'existe plus. C'est à présent le personnage fictif, tout engagé dans l'écriture de son autobiographie, qui, par l'évocation, reconstruit son monde, son expérience et son image propre. Son écriture, sa voix, sont l'expression de sa conscience.

1 Sandro Maxia, Op.cit., pp.10, 130, 32.

2 "Hors de la plume il n'y a pas de salut". O.O., III, p.816

C'est ainsi que Svevo se débarrasse de toutes les contraintes imposées par les formes traditionnelles du récit romanesque. Dès lors, le personnage devient l'interprète de soi-même et de son monde: par l'évocation, il arrache les événements à leur ordre spatio-temporel et il les recompose selon un ordre inédit qui vise avant tout à en fixer le sens (ou un sens, un des "possibles"). La cure psychanalytique qui constitue l'origine ou encore le prétexte, de l'évocation procure un point de vue singulier sur les faits évoqués: elle les situe entre les pôles qui marquent respectivement la conscience et l'inconscient; et pose, dès lors, le problème de leur interprétation. Une telle intériorisation de la réalité marque l'évolution de la poétique svévienne vers la découverte que ce ne sont ni la vie, ni l'action, ni la réalité qui constituent le lieu propre de la signification, mais bien la réflexion, l'"enregistrement" (il "raccoglimento"), l'écriture, où, précisément, la signification est "produite", où la réalité est redoublée et corrigée, où, enfin, elle acquiert une signification¹, même si, quelquefois, il s'agit d'une signification ambiguë.

1 cf., O.O., III, p.372, déjà cité à p.167.

Le rapport scriptural entre auteur et personnage autobiographique suit une évolution identique: ainsi que nous l'avons vu par les citations de Sandro Maxia, la distance structurale entre l'un et l'autre se réduit progressivement. Le "contrepoint ironique" à travers lequel, dans les deux premiers romans, l'auteur soulignait les réflexions, les sentiments et les actions de ses personnages pour les juger, l'intervention ironique, voire polémique, qui marquaient à la fois l'étrangeté et la présence de l'un par rapport aux autres, tous cela se dissout complètement dans La Coscienza di Zeno. Le point de vue externe de l'auteur s'efface. Il n'existe plus de point de vue supérieur ou transcendant avec lequel le héros autobiographique aurait à se mesurer: les critères de jugement et d'analyse sont désormais exclusivement les siens. Il existe bien encore une ironie, ou plutôt, une auto-ironie du personnage, mais elle lui reste liée, ainsi qu'à son caractère, et elle représente son point de vue sur le monde: principe intérieur, donc, et nullement causalité externe. Et paraîtrait à coup sûr une énigme le fait que, précisément au moment où l'autobiographisme est formellement assumé, le rapport entre personnage "autobiographique" et auteur devient plus incertain, plus

indécidable, si ne nous secourait ici l'hypothèse d'une écriture parodique. Ecriture qui (nous l'avons vu dans la première partie de notre essai) pose comme conditions la distance entre le modèle et son imitation, entre parodié et parodiant; une distance qui trouve sa loi, précisément, à travers l'écart entre l'un et l'autre, un écart qui s'inscrit dans la trame textuelle elle-même.

Pour en revenir au problème indiqué à la page 208 on ne peut, selon nous, parler de coïncidence entre auteur et personnage.¹ Il s'agit seulement d'un simulacre de coïncidence: la répétition "corrigée" d'un écart, d'un vide (une absence) béant et jamais comblé. L'insuffisance du personnage autobiographique (ici, sa "maladie", de même que dans les deux premiers romans, son inaptitude ou sa sénilité) se manifeste de manière autonome, se voit commentée, analysée ou dissimulée par le personnage lui-même, mais elle n'est jamais colmatée par l'intervention d'un quelconque point de vue transcendant. La seule intervention extérieure, s'il en est, est celle du lecteur lui-même (convoqué, s'il se doit, par le Docteur S. à la première

1 Sandro Maxia corrige du reste l'hypothèse de la coïncidence, lorsqu'il propose que la présence de l'auteur est "dramatisée" dans un personnage.

page du roman), lecteur auquel est confiée la tâche de l'interprétation. Mais sur ceci également, nous nous proposons de revenir par la suite.

Notons, pour conclure, que la coïncidence entre auteur et personnage ne peut avoir lieu pour une autre raison. Ainsi que le remarque Tzvetan Todorov: "Dès que le sujet de l'énonciation devient sujet de l'énoncé, ce n'est plus le même sujet qui énonce. Parler de soi-même signifie ne plus être le même 'soi-même'. L'auteur est innommable. . . Le sujet de l'énonciation du texte où un personnage dit 'je', n'en est que plus travesti."1

Quel est alors le statut de l'autobiographisme svévien? Nous pensons pouvoir dire qu'il est réductible à deux éléments différents: le premier est fourni par la thématique sous laquelle les divers protagonistes se relient à l'auteur autant qu'à sa problématique, dont ils rendent l'explication possible; le second relève des techniques narratives au moyen desquelles l'écrivain explicite (peu importe s'il le fait de façon volontaire ou

1 Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique (Paris: Seuil, 1968), pp.65-66. (C'est nous qui soulignons.)

non) sa propre présence dans l'univers narratif qu'il crée.

En fait, Una Vita et Senilità inaugurent la "tradition" autobiographique de l'écriture svévienne, tradition à laquelle renvoie La Coscienza di Zeno, à travers le tissu complexe de référents extra et inter-textuels que nous avons signalés (le paradigme du "modèle autobiographique"). Lorsque l'auteur opte, toutefois, pour la "forme autobiographique", il crée de la sorte un personnage fictif auquel il délègue la production et le contrôle de son univers propre autant que de soi-même, l'autobiographisme, d'instrument d'objectivation qu'il était, se transforme en objet de représentation. Le centre de l'attention se déplace de la circonstance narrative aux processus d'écriture grâce auxquels la matière est organisée et mise en forme.

Nous tenterons, dans la prochaine section, consacrée aux procédés d'imitation de l'écriture parodique, de préciser ultérieurement les modalités utilisées par Svevo pour transformer le modèle autobiographique dans le sens parodique.

Concluons cette discussion sur les modèles auxquels fait référence La Conscience de Zeno tout en notant combien nous avons en partie manqué à l'ordre que nous avons établi au départ. Les distinctions entre modèles internes, externes et modèle autobiographique se sont plus d'une fois confondues, et ce ne fut pas rare que l'examen d'un élément ait pu se voir traversé par l'irruption d'un autre. Et ce n'est pas tout: nous n'avons su, bien souvent, exclure de la discussion du modèle les problèmes inhérents à sa transformation. Aussi bien, plus d'une fois, avons-nous traité non seulement du rapport entre norme et écart, entre paradigme et syntagme, mais encore des modalités selon lesquelles ce rapport s'est réalisé et des effets de sens qu'il a pu produire.

Par delà les limites de tout qui écrit, ce fait présente une autre explication, pourtant évidente: c'est que dans la "lecture" d'un texte, à la lumière de l'écriture parodique ou de tout autre type de production scripturale, les distinctions théoriques et analytiques peuvent difficilement être maintenues puisque, dans leur réalisation, les divers éléments qui composent l'écriture s'entre-

coupent, se superposent, se confondent l'un l'autre.

C'est bien pour cette même raison qu'il nous a été plus d'une fois impossible d'éviter de parler de faits ou de problèmes non directement pertinents à la thèse que nous proposons.

Quando si viene colti nel
sogno è difficile di difendersi.

Italo Svevo

Con i miei sforzi a me toccava
come a quel tiratore cui era
riuscito di colpire il centro del
bersaglio, però di quello posto
accanto al suo.

Italo Svevo

Dans cette section, nous tenterons d'expliciter les dispositifs les plus intéressants qui réalisent l'écriture parodique du texte et, plus précisément, ceux-là mêmes que nous avons définis, dans la première partie, comme les caractères de la non-congruence et la nature de la marque.

Afin de préserver une certaine continuité dans la discussion, nous poursuivrons l'analyse déjà entamée sur la transformation de ce que nous avons nommé le "modèle autobiographique", lequel est constitué, ainsi que nous l'avons vu, d'un ensemble d'éléments auto-réflexifs et fonctionnels.

Nous avons déjà fait allusion au prétexte qui se trouve à l'origine du récit énoncé par le héros de La Con-

science, à savoir: la cure psychanalytique. Le psychanalyste n'est pas seulement le médiateur entre Zeno et l'écriture, il l'est aussi entre le narrateur et le lecteur. C'est le Docteur S. qui réclame la publication du "récit" de son patient; c'est lui qui le propose au lecteur et c'est encore lui qui en explique l'origine, nous indiquant ainsi la clé de la lecture.

Comme on sait, le roman débute par une préface dans laquelle le Docteur S. s'adresse, à la première personne, au lecteur:

Je suis le médecin dont il est parlé en termes parfois peu flatteurs dans le récit qui va suivre. Quiconque a des notions de psychanalyse saura localiser l'antipathie que nourrit le patient à mon adresse" (9).¹

Il explique ensuite avoir amené son patient à rédiger sa propre autobiographie, dans l'espoir que "cet effort d'évocation rendrait vigueur à ses souvenirs"(9)², pour regretter après que les résultats n'aient pas répondu à l'attente, étant donné qu'"au moment le plus intéressant", le malade s'est soustrait à la cure. Et de poursuivre:

1-2 Opere, p.549.

Je publie ces mémoires par vengeance et j'espère qu'il en sera furieux. Qu'il sache cependant que je suis prêt à partager avec lui les sommes importantes que je ^{ne} manquerai pas de retirer de cette publication. Je n'y mets qu'une condition: qu'il reprenne le traitement. Il semblait si curieux de lui-même! S'il savait toutes les surprises que lui réserverait le commentaire du tas de vérités et de mensonges qu'il a accumulés dans les pages que voici!

Docteur S. (9-10).¹

D'emblée, une première observation: faisant précéder le récit "autobiographique" de la présentation d'un personnage fictif l'auteur révèle l'évidence de son artifice. Le "je" du Docteur S. a la même origine que celui du protagoniste: tous deux sont dus à l'auteur qui, au moyen de cette double attribution, annihile toute identification possible entre auteur/narrateur/personnage, identification qui est la condition même sur laquelle se fonde le "pacte autobiographique".²

Par la médiation du Docteur S., l'auteur prend non seulement ses distances vis-à-vis du protagoniste "autobiographique" mais il met aussi, par cette opération, son propre récit en question. Il demande qu'à la transpa-

1 Opere, p.549.

2 Voir: a) Elisabeth Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", Poétique, no.17 (1974).
b) Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique", Poétique, no.14 (1974).

rence de l'énoncé soit opposée l'opacité du doute, l'optique du lecteur, et que le discours soit ouvert à l'interprétation, à la recherche du sens "autre" qu'il dissimule.

Le "mensonge" de Zeno, dénoncé par le Docteur, est donc aussi le mensonge de l'auteur qui (se) le dénonce par ce même procédé. L'autobiographie de son personnage en arrive ainsi à connoter critiquement (parodiquement) son propre autobiographisme. Nous avons déjà noté comment La coscienza di Zeno - le texte énonciatif de Svevo, son "discours indirect"¹ - est constituée par deux discours, deux énoncés, chacun desquels impliquant deux sujets différents: d'un côté, le Docteur S., sujet de l'énonciation de la préface destinée au lecteur et à Zeno; de l'autre, Zeno, sujet d'une énonciation plus vaste - contrôlant toutes les autres voies et tous les événements de son récit - et destinée au Docteur S.

Le trajet de l'énonciation et les rapports à travers lesquels l'acte de communication est réalisé, apparaîtront peut-être plus clairement si on les représente par un schéma:

1 Eduardo Saccone, Op.cit., p.62.

d'une marque parodique. Le comportement du psychanalyste apparaît, selon les termes de l'éthique professionnelle, ouvertement déviante: le lecteur se voit donc ainsi averti que ce qu'il est sur le point d'accomplir (la lecture), de connivence avec le Docteur S. s'avère une indiscretion, une trahison à l'égard du narrateur ignorant, un pur acte de voyeurisme. La lecture, elle aussi (et le lecteur) se trouve dès lors investie de connotations parodiques: d'une part, on demande à celle-ci l'intégrité de jugement (l'interprétation et l'évaluation objective de la "confession" de Zeno); de l'autre, on la compromet, dès le début, dans une double complicité. De même que le Docteur S., le lecteur auquel il s'adresse ne peut être que fictif, lui aussi. Nouveau dédoublement, autre écart par rapport à une norme qui dispose que le lecteur soit "innocent".

A un autre niveau encore, à travers le "chantage" du docteur qui déclare: ". . . je suis prêt à partager avec lui les sommes importantes que je ne manquerai pas de retirer de cette publication. . . pourvu qu'il reprenne le traitement" (9-10)¹, Svevo bouleverse avec éclat son pro-

1 Opere, p.549.

pre rapport au public: lui, qui n'avait jamais trouvé de lecteurs, lui, qui fut contraint de publier ses romans à son propre compte, voici qu'il renverse à présent le modèle de ce rapport en infligeant, pour châtement, des lecteurs au héros autobiographique (mais aussi, à un pacte: les "sommes importantes"). Ce renvoi à l'auteur comme "modèle" nous semble justifié par une considération qui concerne les règles du genre. Le récit de Zeno, qui se présente comme autobiographique, ne l'est nullement, nous l'avons vu: en s'offrant comme tel, toutefois, "il détermine en fait l'attitude du lecteur (du lecteur réel, cette fois-ci): si l'identité (Auteur-Narrateur-Personnage) n'est pas affirmée (cas de la fiction) le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur"¹ (ou s'agit-il bien dans ce cas d'un calcul dissimulé de celui-ci, qui se donne et se nie en même temps?).

De cette façon, un référent extra-textuel est introduit dans le récit: le modèle, en ce cas, est représenté par l'existence, par la réalité de Svevo lui-même. Ce référent s'inscrit dans la dimension paradigmatique qui

¹ Philippe Lejeune, Op.cit.

comprend, entre autres, le paradigme suscité — à un autre niveau — par l'auteur de la préface, lorsque celui-ci indiquait la présence dans la narration de Zeno de la vérité et des mensonges. L'indétermination qui caractérise le sujet de l'énonciation (Svevo) trouve son pendant en celle qui caractérise le sujet de l'énoncé (Zeno), et elle institue la dimension du doute, relevée avec perspicacité par Jean Pouillon¹, doute qui constitue un élément important dans l'oeuvre de reconstruction du lecteur.

Ainsi, en un jeu d'inclusions et d'exclusions réciproques, se posent le modèle et son double. Et la fonction communicative qui préside à leur origine instaure un jeu de reflets, de dédoublements, d'ambiguïtés, destinés

1 "Pour que nous puissions ainsi douter de Zeno, il faut que le roman soit subtilement déséquilibré, que le portrait de Zeno par lui-même s'offre à une contestation, qu'il apparaisse comme un document à interpréter et non comme un tableau objectif ayant son sens en lui-même, à prendre ou à laisser. Il faut qu'une relation contingente s'instaure entre le lecteur et le personnage. Il faut donc que cette contestation soit simplement indiquée mais non expressément formulée, afin que le lecteur puisse librement la reprendre à son compte. Or il y a précisément dans le roman une place vide qui lui est comme spécialement réservée: celle du psychanalyste." Jean Pouillon, "La Conscience de Zeno: Roman d'une psychanalyse", Les Temps Modernes, (Octobre 1954), pp.557-558.

à annoncer, de façon parodique, ce qui est considéré par la "doxa" comme le genre narratif le plus "pur" et le plus "transparent". Si, dans La Coscienza di Zeno, Svevo semble vouloir conférer une forme correspondante à la fonction "autobiographique" de son écriture, il la détruit en fait par la "ruse" de la préface, qui marque sur un mode paradoxal-incongru le statut du récit autobiographique. Loin de fonder l'identification entre Auteur - Narrateur - Personnage, La Coscienza, ainsi que nous le verrons par la suite, constitue le lieu de l'impossible conciliation. Parce que, de plus, le je du narrateur ne sera pas celui avec lequel le lecteur tendra à s'identifier. L'acte de locution de Zeno implique, en effet, un interlocuteur et il le trouve en la personne du Docteur S., lequel, toutefois, après avoir suggéré le type de rapport à établir avec le protagoniste, abandonne sa place au lecteur. Et ce sera précisément avec l'analyste absent que le lecteur tendra à s'identifier et c'est son rôle qu'il cherchera à assumer. Le lecteur "entre alors de plain-pied dans le roman, de simple spectateur il devient partenaire d'une action".¹

¹ Giuditta Rosowsky "Théorie et pratique psychanalytiques dans La Coscienza di Zeno", Revue des Etudes Italiennes, no.1 (1970), p.70. Comme nous pouvons le comprendre, la duplication des rôles s'étend de l'intérieur à l'extérieur du roman, jusqu'à recouvrir la personne même du lecteur.

Ce rapport "dialogique" mis en oeuvre par Svevo (par l'intermédiaire du psychanalyste) entre Zeno et le lecteur, entraîne une autre conséquence.

A la suite du psychanalyste, le lecteur est conduit à voir dans le récit une auto-révélation involontaire: il croit comprendre un névrosé qui ne se comprend pas lui-même et qui d'ailleurs se rebelle finalement contre l'explication ainsi proposée de sa vie et de ses souffrances. L'habileté de Svevo est de ne pas nous dire ce que le docteur pense de son malade et de nous laisser le soin d'interpréter le document qui nous est livré, tout en nous faisant oublier que nous avons été délibérément provoqués à le considérer comme un "document psychologique". C'est ainsi que nous apprenons vite à lire entre les lignes, à déceler la mauvaise foi qui ronge les relations de Zeno avec son entourage. . . Mais, il faut insister sur ce point, la thèse du docteur n'est jamais clairement définie; on peut seulement la deviner à travers les stéréotypes psychanalytiques contre lesquels Zeno s'insurge. En fait, c'est le lecteur qui analyse Zeno et c'est pourquoi il ressent comme dirigée contre lui la "résistance" et donc, en un certain sens, la vie, que Zeno oppose au "traitement".

Seulement, une fois que nous avons compris qu'en lisant nous tenons un rôle habilement préparé comme un piège par un auteur rusé, il se produit un renversement, lui aussi préparé à l'avance dans la préface à double fond citée précédemment. Au premier abord elle nous prévient contre Zeno. Mais, plus subtilement, le comique de cette note préliminaire nous prévient également contre le docteur. . . Son impartialité — la nôtre, par conséquent, puisque nous tenons son rôle — est certainement aussi contestable que celle de Zeno.¹

Ce renversement du dispositif autobiographique est

1 Jean Pouillon, Op.cit., pp.558-559.(Souligné par nous).

certes un élément important: c'est ce que nous dit un mode de lecture de ce texte (psécifique et, plus généralement, une fonction propre à l'écriture parodique. Comme l'affirme Claude Bouché,

L'usage généralisé de la déformation parodique, frappant d'inanité les "thèmes" du romantisme, retournant les "topoi" sur eux-mêmes pour en faire apparaître les coutures (ou la doublure), se renforce d'autant que la dérision touche aussi, par d'autres voies, les conventions propres aux divers "genres" romantiques, mettant du même coup en procès, comme ailleurs pour les thèmes, cette notion suspecte qu'est la notion de genre elle-même.¹

La capacité du texte parodique d'être à la fois un texte et un autre texte se manifeste précisément par des traces de ce type: dans la "fiction" (mais aussi bien, la "feinte") d'un genre, dans le "vidage" des modèles, dans l'affolement des voix. Mais, comme pour la "fiction" d'un genre, dont nous avons vu qu'elle se réalise sous la ruse d'assumer les formes comme telles (c'est-à-dire comme "formes", et non plus comme des "types naturels du discours"), ainsi, le "vidage" des modèles ne s'opère pas seulement par la dislocation haut/bas des éléments qui le composent. Nous ne sommes pas en présence, uniquement, d'une dynamique de la dégradation.

¹ Claude Bouché, Op.cit., p.109.

Il nous semble que les dispositifs de l'écriture parodique du texte de Svevo soient différenciables sous deux grandes formes spécifiques: celle que nous appellerons la "forme du renversement" et celle que nous nommerons la "forme du déplacement". Essayons maintenant de mieux distinguer ces deux procédés. Selon nous, la forme du renversement consiste en une instance narrative "productrice" qui peut ressortir à plusieurs niveaux: lexical, syntaxique, sémantique. Dans la forme du renversement, la signification se redouble, oscillant et parcourant sans relâche l'espace compris entre "l'aridité et la luxuriance qui la bordent, entre la masse des textes d'où elle est issue, et l'absence de texte vers quoi elle mène".¹

Il s'agit donc d'une instance de nature ambivalente et dont l'ambivalence peut être (et finalement, doit être) décomposée de différentes façons, soit dans l'espace temporel de l'évocation, soit par la reconstruction conceptuelle du sous-entendu ou encore par l'identification — à posteriori — d'éléments subvertis, etc. La "forme du renversement" parcourt tout le roman et doit être

1 Claude Bouché: Op.cit., p.207.

reconstruite à l'intérieur de la hiérarchie des niveaux qui la composent. Au niveau sémantique, du point de vue de la thématique du récit autobiographique, la "forme du renversement" se constitue sur le parcours de ce que nous avons nommé la "quête du salut".

En fait, cette quête, que l'on peut définir comme l'isotopie "principale" du texte, se voit tout à coup doublée (ainsi qu'on l'a vu) d'une interrogation sur l'objet même de la recherche. S'instaure alors l'espace propre à abriter un jeu de dissimulations et de réfractions, chacune desquelles impliquant toujours l'autre. Ainsi, tour à tour, on a

. . . l'amour (de Zeno) pour sa belle-soeur dissimulé par son amour prétendu pour sa femme, sa haine profonde pour son beau-frère sous l'amitié agissante qu'il lui porte en apparence, son perpétuel sentiment de frustration et enfin son souci d'auto-défense qui lui fait tantôt prendre les devants et s'abandonner à la lucidité la plus cruelle pour lui, tantôt refuser avec acharnement et subtilité l'évidence de ses torts.¹

L'autre isotopie qui, sur ce mode, se développe et parcourt le roman, n'est donc pas réductible au seul renversement des contenus d'une santé (salut) recherchée

1 Jean Pouillon, Op.cit., p.558

et trouvée "malade", inconsistante et fausse. C'est plutôt l'isotopie qui détruit tout trace qui apparaîtrait trop "claire", trop univoque, trop assurée et dépourvue d'ambiguïté. Elle renverse aussi le qualificatif "principal" d'abord attribué (provisoirement) à l'isotopie de la quête. En réalité (et nous relevons ici qu'on ne devrait pas utiliser cette expression à propos de ce texte et de cette écriture parodique) — il ne s'agit pas de l'histoire d'une "quête" ("Zeno sait très bien qu'il a détesté son père, qu'il aime sa belle-soeur Adeline et hait Guido, le mari de celle-ci".¹), mais plutôt du fonctionnement des dispositifs qui rendent cette quête possible et la vouent à l'échec. "C'est en toute lucidité que Zeno choisit d'être de mauvaise foi; . . . en tout cas la 'guérison' de Zeno ne prouve rien".²

La "forme du renversement" implique alors pour le bouleverser le contenu du "salut" (et de la santé) recherché(e) — et trouvé(e) malade — , mais dans la mesure où ce contenu est un élément d'une figure plus étendue, l'iso-

1 Ibidem, p.560.

2 Ibidem, pp.560-561.

topie "principale" nous semble donc résider dans ce fait que nous pouvons exprimer et indiquer dans la dégradation que le texte opère sur tout indice de certitude, sur tout trait non ambigu ou impropre à tout dédoublement. Partant, sur cette ligne, cela même que nous concevions comme "salut" nous révèle d'insondables abysses de misère et de dégradation. Du reste, il est facile de retrouver le même procédé à d'autres niveaux encore, et nous le verrons par la suite. En ce qui concerne la "fiction" d'un genre, elle s'opère par démontage de l'intérieur (on l'assume apparemment et on entraîne le lecteur dans le jeu). De même l'évidement (sinon le vidage) du modèle se fait, lui aussi, de l'intérieur. Nullement à travers la dynamique de la dégradation, non pas en en proposant d'autres en contrepoint, mais plutôt à travers, pourrait-on dire, une sorte de "décontextualisation" interne. C'est la non-congruence des parties qui, définies rigoureusement à l'intérieur du modèle, peuvent être échangées à l'intérieur de ce modèle. Et qu'est-ce donc, sinon cela, précisément, que la métaphore du pénitent qui doit convaincre son confesseur de la culpabilité de ses propres actes? Le résultat n'est nullement que le confesseur devient le pénitent, et le pénitent, le confesseur (ce qui rétablirait encore des rôles

définis), mais plutôt que tous deux miment le rôle de l'autre jusqu'à en perdre la conscience du leur. Le texte nous enseigne à ne pas compter sur les significations univoques, à rejeter les grilles qui menacent la fécondité du texte même, à chercher et à approfondir, car il y a toujours un au-delà du sens.

Pour en revenir à Zeno: "entre l'idée que nous nous faisons de lui, celle qu'il a de lui-même, celle enfin qu'il voudrait nous imposer, nous avons bien du mal à établir une cohérence durable".¹ C'est précisément la rupture de cette cohérence stable qui constitue, selon nous, l'un des aspects les plus intéressants du texte. Et le dispositif qui interdit toute lecture "naturaliste" de ce roman, qui le détache des deux précédents, c'est, selon nous, l'écriture parodique, précisément: une écriture "non-congruente", qui oblige à lire le texte "d'un seul regard comme lui-même et comme autre chose que lui: c'est de ce double mouvement, de référence et de différence, qu'elle tire son pouvoir subversif, en ce qu'elle nie profondément toute idéologie de la non-contradiction, toute forme de logique exclusive et unitaire."²

1 Jean Pouillon: Op.cit., p.557. (C'est nous qui soulignons)

2 Claude Bouché: Op.cit., p.188

Que ce dispositif de la forme du renversement — entendu comme on l'a dit non seulement comme un retournement du haut vers le bas, mais avant tout comme l'"instabilité du tracé" — opère comme un procédé important de l'écriture parodique en relation aux modèles, nous paraît tout aussi assuré à propos des modèles du type A),¹ ceux qui incarnent l'idéologie, ou, pour mieux dire, ses lieux communs. Le vidage du modèle s'accompagne dans ce cas du rétrécissement de la perspective. Donnons-en un exemple représentatif, prélevé au début du chapitre que Zeno consacre à l'histoire de son mariage:

Dans l'esprit d'un jeune homme de souche bourgeoise, le concept de vie humaine se relie à celui de carrière, et, dans la première jeunesse, on entend par carrière celle de Napoléon. Ce n'est pas qu'on rêve pour cela de devenir empereur: on peut ressembler à Napoléon en restant au-dessous, mais très au-dessous. Le bruit élémentaire des vagues est un récit synthétique de la vie la plus intense. A peine il naît, il se modifie jusqu'à l'instant où il meurt. Moi aussi, je voulais me transformer puis me défaire, à l'exemple de Napoléon et à la manière des flots. Mais voilà: je ne pouvais tirer de ma vie qu'une seule note, sans la moindre variation; une note assez haute et que plus d'un m'enviait, mais affreusement ennuyeuse. Mes amis me conservèrent toute ma vie durant la même estime et je crois bien que mon opinion sur moi-même ne s'est guère modifiée depuis que j'ai l'âge de raison. Il est donc possible que l'idée de me marier me soit venue par lassitude, à force d'émettre et d'entendre cette unique note! (82).²

1 cf. p.173

2 Opere, p.597.

La perspective s'aplatit dans le passage du modèle hyperbolique (Napoléon) à l'"unique note" du sujet (à travers la vague). La réduction du personnage et du contexte dans lequel il vit se réalise à travers le passage par le "stéréotype": mais quelle est la signification de ce passage? Probablement nous trouvons-nous en face de deux "évacuations": celle du modèle du type B) (en pratique, l'anti-héros des romans antérieurs) et celle du stéréotype.

En ce qui concerne l'anti-héros, que Svevo avait déjà fait vivre dans Una Vita et dans Senilità, son drame était d'affronter sa propre inadéquation, l'étroitesse de son contexte, l'absence — dans l'espace de sa propre réalité sociale — de perspectives authentiques et d'alternatives praticables. Les modèles dont il disposait étaient des modèles utopiques (utopiques relativement aux possibilités qu'il avait de les réaliser, mais tout à fait "corrects" selon l'idéologie qui les proposait et les rendait "indispensables"), des modèles qui, le contraignant à une identification absolument "fantastique", le réduisaient à vivre et à se projeter dans la dimension de l'"irréalité". Le rapport de Zeno à son con-

texte social et à ses modèles est profondément différent. Si Napoléon et la vague représentent l'alternative et la perspective héroïques, Zeno, tout en se les proposant sous le sceau de l'ironie, en arrive ainsi non seulement à mettre en doute le caractère idoine de ses modèles (en fin de quoi, on n'aurait qu'un simple renversement: la découverte de la maladie dans le salut), mais il parvient finalement à entamer l'hypothèse même d'un modèle. Ceci apparaît bien dans l'exemple suivant:

Sans doute, derrière cet A initial, se cachaient quatre jeunes filles, mais trois d'entre elles seraient éliminées du premier coup et la quatrième subirait un sévère examen. Oui, j'allais être un juge très sévère. En attendant, je n'aurais pas su dire quelles qualités bonnes ou mauvaises j'exigerais ou réprouverais chez ma future épouse (93-94).¹

Le "vidage" du modèle externe, de l'anti-héros, nous semble reparcourir ici les étapes qui sont également relatives au modèle autobiographique. L'incertitude s'étend, du drame de l'inadaptation personnelle et sociale à la désagrégation de toutes les coordonnées (de même que le confesseur doit être instruit sur ce qui est péché,

1 Opere, p.604.

le juge très sévère, pour sa part, est dans l'ignorance de ce qu'il doit juger). Zeno est bien, lui aussi, un anti-héros, mais c'est moins parce qu'il ne serait pas à la hauteur de la réalité qui l'entoure, que parce qu'il reconnaît en elle une insuffisance dont il participe lui-même.

On l'a dit: Zeno dénonce lui-même sa duplicité et il la montre comme partie d'une duplicité plus vaste. Ce qui survit du combat contre le monde, n'est pas un vaincu, ni un rêveur, mais au contraire — et c'est très significatif — mais un homme qui se met "à acheter". L'anti-héroïsme de Zeno est la soustraction, consommée dans ses rapports, en deça de tout point ferme et stable (et ce n'est pas par hasard qu'il se porte "acheteur de n'importe quelle marchandise qui (lui) serait offerte").¹ Le modèle se voit, de cette façon, projeté et expulsé sur le fond d'indécidabilité qui constitue la dimension authentique de Zeno et du roman. Il est clair, en tout cas, que l'écart entre ce livre et les autres romans svéviens se révèle, de ce point de vue, plutôt remarquable. Mais nous

1 Opere, p.903.

avons observé auparavant que l'évacuation du modèle externe passe conjointement par le rétrécissement de la perspective, à savoir, l'exclusion du stéréotype. La nature hyperbolique du stéréotype n'est rien d'autre qu'un premier indice de ce procédé. Nous nous sommes servi de l'exemple de Napoléon, mais, en réalité, le roman est truffé de modèles (dans le sens de: stéréotypes, de figures-type, de "topoi" codifiés) que le protagoniste assume et distingue selon leur "face-value": leur "valeur nominale". Entre ces modèles et le processus d'exclusion du modèle (aussi bien interne qu'externe) s'instaure un processus d'absorption par lequel le caractère hyperbolique du stéréotype sert d'amplificateur à sa propre désagrégation. La non-congruence paraît donc se stabiliser "à posteriori", ou bien, en d'autres termes, ce qui apparaissait initialement comme exclusivement hyperbolique, légèrement exagéré, ironique, devient — une fois entraîne dans la désagrégation et dans l'"ambiguation" du modèle — un signe et une marque de parodicité de l'écriture. Il y a donc un lieu de la non-congruence. C'est le stéréotype qui se trouve impliqué dans la dynamique de la dévaluation, et qui indique, par sa non-congruence, "une dé-

perdition, une 'déception' de sens".¹

Tout ce que nous avons proposé jusqu'ici se rapporte au niveau sémantique de la forme du renversement: sa signification se détermine par le jeu spéculaire de ses motifs. Il n'y a donc pas un autre texte (un texte autre) qui soit parodié (même si, comme nous l'avons vu, divers éléments peuvent se singulariser et fonctionner comme autant de modèles), mais un Narrateur (un Auteur?) qui, tel Alice au Pays des Merveilles, erre dans un paysage de signes qui signifient toujours autre chose (l'au-delà du sens, un autre sens, un sens autre). Si, au niveau sémantique, la forme du renversement s'effectue grâce à une inversion/duplication - et comme si le noyau sémique du sémème "maladie" se dilatait jusqu'à coïncider avec le noyau sémique du sémème "santé" - elle est caractérisée différemment à d'autres niveaux.

Prenons un exemple au plan lexical: une des instances les plus voyantes est la présence "marquée" (nullement par hasard) d'un élément lexical par ailleurs indifférent, celle de l'épithète "dernier(e)". Son union à certains

1 Claude Bouché, Op.cit., p.76.

substantifs (cigarette, trahison, étreinte, etc.), correcte du point de vue de la syntaxe, crée un halo sémantique singulier. La dernière cigarette¹ n'est pas seulement un signe de la nécessité ressentie par Zeno de sonder sa volonté, son aptitude à la vie (par une preuve qui peut demeurer telle et ne garder toute sa force que si sa réalisation était différée), mais elle devient un élément narratif stable, un dispositif parmi les plus nets de la marque parodique de l'écriture.

Voici trois exemples, mais on peut en trouver beaucoup d'autres:

Dans mon carnet d'adresses, à la lettre C (Carla), la date du jour où je vécus ces heures d'angoisse fut marquée en gros caractères, avec la mention 'dernière trahison'. (259)²

Et encore:

— Pour le dernière fois!
Ce fut une minute délicieuse. Cette résolution prise à deux avait une efficace qui effaçait toutes les fautes. (318)³

1 "Puisque tout cela me fait du mal, je ne fumerai plus, mais d'abord je veux fumer une dernière fois." (19). Opere, p.555.

2 Ibidem, p.716.

3 Ibidem, p.757.

Tout de même, j'étais satisfait d'avoir osé lui dire un mot qui laissait prévoir une autre dernière rencontre. (319)¹

Ainsi cet adjectif devient-il le signal d'une narration qui nous tend la clé de sa lecture. Cet usage singulier de l'adjectivation charge le substantif accompagné de l'épithète d'une connotation particulière, inédite: la "dernière" cigarette est la cigarette qui se réfléchit (mélancoliquement en tant que résolution, mais triomphalement en tant que résolution dernière et définitive) dans la prochaine cigarette.

Tentons donc d'examiner mieux comment se produit cette forme spécifique du renversement. Le retournement de la signification adjectivale entre dans ce que la rhétorique appelle la figure de l'ironie. Et, de fait, les premières apparitions de l'adjectif "dernier" sont perçues comme ironiques, démenties par les faits et par les circonstances adverses. Mais, avec la progression du récit, la décodification de cette occurrence sur le registre ironique se fait, selon nous, limitative. Il s'opère donc un

1 Ibidem, p.757. Ici, comme en bien d'autres endroits, la traduction française Gallimard-"Folio" est rien moins qu'approximative: aucun équivalent pour cet "ultimo abbraccio... desiderato".

écart, soit par rapport à la signification "usuelle" de l'adjectif "dernier", soit par rapport à sa "stylisation ironique". Et c'est précisément celle-ci qui se voit démentie: on ne se trouve plus en face d'un usage lexical impropre, mais au contraire devant une sorte de dislocation de la non-congruence entre l'adjectif et le substantif. La "dernière cigarette" n'a rien d'ironique, parce que nous savons désormais qu'il y en aura d'autres: c'est plutôt la cigarette qui ne peut plus être jamais que la "dernière", parce qu'elle est le lieu d'une volonté, d'une épreuve, érodées dans leur sens et vidées de leur substance. C'est le contexte, — qui au cours du récit se montre de plus en plus impropre et "faux" — qui met l'accent sur et stabilise le déchiffrement renversé (parodique) de toutes les futures occurrences lexématiques semblables.

Il se crée ainsi une sorte d'effet qui annule le "lieu commun" qui veut qu'un engagement pris sérieusement et solennellement soit définitif (dernier). (Ou peut-être le lieu commun se détermine-t-il précisément dans l'annulation et le renvoi de l'engagement "dernier"?). Sur ce point, la marque consiste d'abord en l'autorisation d'une lecture sur le monde ironique du syntagme (substantif+adjectif "dernier") puis dans l'ambiguïté de la décodification par le déplacement de la non-congruence de l'usage de l'adjectif au sens du subst

tif. La perception de la première partie de la marque seulement pourrait permettre une lecture du texte sur le mode humoristique, à la façon d'une écriture rapide, auto-ironique et peut-être frivole; mais qu'il n'en soit pas seulement ainsi, c'est ce que nous indique un autre élément. On sait bien que nulle figure n'est plus manifestement exposée à l'usure que la figure de l'ironie qui, à l'emploi, risque de devenir redondante, attendue sans surprise et inefficace.

Si, chez Svevo, la "dernière cigarette" ne court pas ce risque, si donc la redondance de l'occurrence lexicématique ne débouche pas sur une perte de valeur et d'efficacité, cela signifie que nous ne sommes pas en face d'une forme ironique seulement. D'où, la seconde partie de la marque, celle qui sépare l'ironie de l'écriture parodique. Celle-là, donc, qui distingue la ruse à l'égard du lecteur de la "tromperie" que le narrateur ne peut éviter de commettre vis-à-vis de lui-même. Que ces marques singulières de l'écriture parodique fonctionnent aussi comme des pistes permettant de "lire" d'autres éléments textuels, voilà qui nous paraît vérifiable à propos de la non-congruence, ou, mieux, à propos de certaines construc-

tions phrastiques en apparence paradoxales. Elles sont identifiables comme telles par une non-conformité qui a lieu entre un (ou plusieurs) lexème(s) et le contexte où ils apparaissent. Nous nous référons ici à tous les cas (assez fréquents dans le roman) où nous nous trouvons en présence d'une conclusion formellement irréprochable mais absurde ou paradoxale par rapport au contexte précédent: il peut s'agir soit d'une déduction non-cohérente par rapport à ses prémisses, soit de l'immixtion d'un lexème inadéquat au contexte.¹

Voici quelques exemples de ce dispositif:

. . . la douleur de ma trahison pouvait être épargnée à la pauvre Augusta par Carla elle-même, à qui, en sa qualité de femme, il appartenait de résister. (229)²

Je ne fus donc pas autorisé à prêcher la morale à Carmen; malheureusement pour moi, car la prédication m'aurait mené tout droit à des discours plus sincères, peut-être même à des gestes. . . (367).³

1 A cette catégorie appartiennent les rationalisations du héros, ou ce qu'on a pu nommer sa "mauvaise foi". Se rappeler, au début, le prétexte conçu par Zeno pour interrompre le traitement avec le Docteur Muli; ou encore, après sa "trahison", le sentiment d'innocence qu'il tire de l'équivoque où est tombée sa femme.

2 Opere, p.696.

3 Ibidem, p.791. De nouveau, une traduction quelque peu inadéquate.

. . . (elle) ne m'avait jamais demandé que la permission de vivre en ma compagnie, jusqu'au jour où elle me demanda celle de ne plus me voir. . . (366).¹

Je pouvais me montrer sévère à (l')égard (de Guido), étant donné qu'il n'avait absolument rien su de mes promenades au Jardin Public. (363).²

Quand elle (Augusta) fut partie, je m'exagérai le danger que j'avais couru et je pensai que je ferais bien de ne pas garder chez moi ce traité compromettant. L'hésitation n'était plus permise: il fallait le porter tout de suite à l'intéressée. Et voilà comment je fus contraint de suivre ma destinée. J'avais trouvé mieux qu'un prétexte pour ne plus résister à mon désir. (233)³

. . . Augusta ne reçut de moi d'autre marque d'affection qu'un baiser distrait, avant de sortir. Et pourtant, Dieu sait si j'étais tout à elle! Je n'allais à Carla que pour me renflammer pour elle. (263)⁴

Selon nous, cette forme de non-congruence et de paradoxe s'insère parfaitement dans la signification parodique qui marque le texte.

L'ironie qui dérive de cette "incongruence" — la même ironie qui détermine la distance entre Narrateur et Personnage et qui, dans les autres romans sanctionnait

1 Ibidem, p.790.

2 Ibidem, p.788.

3 Ibidem, p.698.

4 Ibidem, p.719.

parfois les interventions de l'Auteur — se comprend et se fonde sur la parodicité d'une écriture qui fait de la distance entre le Narrateur et ses modèles l'espace d'une trame continuellement défaite. Le paradoxe de certaines assertions, de certaines conclusions et de certaines inclusions est tel en raison de son rapport (le rapport des propositions qu'il véhicule) à un monde de certitudes et de recherches des certitudes. Mais lorsque c'est le "lieu commun" (et son assomption comme univers "normal" du discours) qui se trouve mis en doute, disloqué, délité, la "paradoxalité" retourne à ses origines étymologiques (littéralement: para = contre et doxa = opinion). On passe donc, une fois de plus, d'une décodification ironique (et partielle autant que partielle: le paradoxe comme procédé stylistique) à une signification plus profonde (la mobilité de l'énonciation entre des doxai irréductibles): la signification parodique. Par ailleurs, qu'entre "lieu commun" et écriture parodique il puisse exister, pour ainsi dire, un rapport privilégié, voilà qui est assez évident.¹

1 A ce propos, citons un passage de Claude Bouché: "Cautionnés par une longue tradition littéraire, élevés au rang d'archétypes sociaux, de paradigmes ancrés dans le discours culturel occidental, par une idéologie avide de modèles, ce sont tous ces lieux communs qui ont permis,

Le stéréotype, le modèle, le lieu commun se construisent comme autant de bastions fermes entre lesquels l'énonciation doit se frayer un passage, au risque de s'y assujettir. L'énonciation parodique n'esquive pas le stéréotype, ni le modèle, ni le lieu commun: elle ne se fait ni imaginative ni fantaisiste pour les éviter. C'est plutôt dans son intérêt qu'elle revient au lieu commun: elle l'adopte et le courtise, mais, ce faisant, elle y ouvre une petite brèche, la fissure de l'incertitude que le lieu commun a bannie au nom du "bon sens". Et lorsque ce "bon sens" ne sait plus où se mettre, quand la Doxa ("un mauvais objet: aucune définition par le contenu, rien que par la forme, et cette forme mauvaise, c'est sans doute: la répétition"¹) est assumée et répétée à l'intérieur d'un déplacement, alors les dispositifs du discours font chavirer, eux aussi, la logique de la certitude et du lieu commun.

Ce que nous avons tenté d'exposer, ce sont des

par leur extrême généralité (et qui, par leur usure même ont postulé) leur réinvestissement parodique. . ." Op.cit., p.107.

1 Roland Barthes, Roland Barthes par roland barthes (Paris: Seuil, 1975), p.75.

ruses, des trucages, des mensonges pour soustraire le discours à sa logique, pour lui permettre de laisser des traces de sa propre instabilité. L'écriture parodique du texte de Svevo ou, mieux, les marques de cette écriture sont un peu la "dernière" intention du discours de se laisser réduire dans un métalangage.

Nous tenterons à présent d'explicitier la deuxième des formes spécifiques des dispositifs de l'écriture parodique, c'est-à-dire, le forme du déplacement. La quête du héros (on l'a noté) procède par étapes, et chaque étape est le lieu d'un échec: la "santé" des modèles choisis par Zeno (celle du père, de Malfenti, d'Adeline, de Guido)¹ se révèle en dernière analyse "malade". Ceci nous aide à localiser le niveau à travers lequel passe la forme du déplacement: elle peut être établie par rapport au niveau thématique du récit. En nous référant à la tension, à la tentative de Zeno pour imiter et assumer un modèle, observons comment ce type de mouvement se trouve à l'origine de chaque épisode du roman: le mouvement de Zeno

1 Il serait intéressant, à ce propos, d'identifier les personnages réellement "sains" dans ce roman. Selon nous, on pourrait en trouver deux: Carla et Lali. Il est évidemment significatif que tous deux sont en quelque sorte déviants par rapport à la norme sociale bourgeoise.

vers son père, puis vers Giovanni Malfenti, vers Adeline et vers Guido.¹ Se voit de la sorte mis en évidence ce que nous entendons par "forme du déplacement", c'est-à-dire la mise en place du sens toujours "ailleurs", hors du sujet, mais dans son voisinage (de même que, justement, la parodie surgit près d'un autre texte: littéralement, "chant à côté").

Le glissement, ou, plus exactement, l'élan vers un "ailleurs", ou encore, cette forme du déplacement revêt l'aspect spécifique d'un déplacement métonymique du modèle de Zeno, modèle qui subit une dislocation progressive, due au fait que chaque étape de la quête du héros se conclut par une sorte d'interdiction. En effet, le point d'origine de la quête est précisément l'interdiction sous laquelle Zeno est placé par son père: c'est bien cette interdiction qui transforme ce qui au début était la recherche velléitaire d'un but, en une quête du salut.

1 Ce n'est pas par hasard qu'Augusta soit absente de ce "mouvement". Elle représente, en effet, un repliement par rapport à Adeline, bien plus qu'une possibilité de parcours spontané de Zeno vers elle: elle ne constitue d'ailleurs pas véritablement un objet d'identification: ". . . J'en viens même à me demander s'il ne faudrait pas soigner cette santé. . ." (200). Opere, p.677.

Nous avons vu comment le salut (la santé) est lié à l'image qui l'incarne aux yeux du héros, et elle correspond à une sorte de "normalité" qui est, en effet, la "norme sociale". Tous les efforts de Zeno sont donc dirigés vers l'intégration à la norme, intégration qui ne peut être sanctionnée que par ceux qui la règlent. C'est ainsi que la recherche du protagoniste devient celle d'un objet d'identification. Nous assistons, de cette manière, à un déplacement (contigu) progressif, spatial et temporel, de l'identification que Zeno, d'étape en étape, se voit refusée. La "forme du déplacement", trace de l'énonciation parodique, dévoile, d'instance en instance, sa propre répétition quelque peu déformée. Nous pouvons dessiner deux mouvements (complémentaires) à l'intérieur de la forme du déplacement: le premier, relatif à Zeno en route vers son modèle, un modèle extérieur à lui, mais disloqué dans sa proximité (déplacé relativement à Zeno, mais contigu); le second, relatif, en revanche, au mouvement que le modèle subit, par un déplacement progressif qui suit la série d'interdictions successives. Il y a donc un mouvement de Zeno vers le (un) modèle, et il y a une série de mouvements des modèles, qui se déplacent diachroniquement. Chaque nouveau déplacement érode

un peu plus la "crédibilité" du sujet; les interdictions s'accumulent et la "normalité" fait le même chemin que la "santé".

La signification parodique ne réside pas seulement dans les interstices entre Zeno et son modèle (c'est Zeno qui, chaque fois, représente le "chant-à-côté" du modèle), mais aussi, tout au long des déplacements du héros, dans un enchaînement d'étapes manquées qui rappelle l'autre enchaînement, la série de "propos" définitifs destinés à n'être résolus que la fois d'après.¹

Mais comme la séquence de résolutions "définitives" n'est pas autre chose que le symptôme de l'improbabilité d'une résolution, de même, la séquence des identifications manquées est le signe du manque d'un sens ou, davantage encore, de son indécidabilité. Et d'ailleurs,

1 "J'étais décidé à parler, mais plus tard. La façon dont je doutais de moi-même et dont je diviniais cette enfant expliquait ma réserve: il me fallait d'abord devenir plus noble, plus fort, plus digne d'elle. Cela pouvait se produire d'un jour à l'autre. Pourquoi ne pas attendre le bon moment?" (108). Opere, p.614. L'ajournement (le propos différé) est structurellement nécessaire pour manifester l'écart entre le désir et sa réalisation, entre l'illusion et la réalité, écart qui constitue aussi l'espace de la "conscience" (conscient sv. inconscient; fait vs. interprétation, etc.).

dans la "fuite" du modèle, se réfléchit l'image fragmentée du sujet qui procède d'interdiction en interdiction: la meilleure définition de cette forme du déplacement qui régit toute la structure thématique du roman, est donnée par Zeno lui-même: "Beaux résultats de tant d'efforts! Je ressemblais à un tireur qui, visant une cible, fait mouche sur celle d'à côté." (109)¹

Il nous est possible de déterminer un élément commun aux deux formes qui constituent les dispositifs textuels de l'écriture parodique. Dans la "forme du déplacement", tout aussi bien que dans celle du "renversement", agit le dispositif de la répétition: répétition et différence, cette fois, qui connotent l'inaptitude du sujet dans sa quête du salut, mais aussi l'inaptitude du "salut" comme objet d'une quête, et celle, enfin, de la quête comme objet de salut.

Mais on peut parler aussi de différence et de répétition dans un autre sens: dans la "forme du renversement" s'établit proprement une différence (la duplication:

1 Ibidem, p.615.

"maladie/santé"; "écriture/vie"; "dernière/non-dernière", etc) qui marque une répétition.¹

Dans la "forme du déplacement" s'établit une répétition qui sanctionne, chaque fois, une différence. Nous pouvons donc affirmer que l'espace de l'écriture parodique (lié aux formes du "renversement" et du "déplacement") est l'espace d'une différence et répétition, et d'une répétition et différence: où la répétition est différence — et c'est l'écriture parodique qui en est la trame.

A la propriété de l'énoncé, à la présence d'un "je" dans le discours, se substitue la conscience de l'Auteur que l'écriture elle-même est le domaine de l'incertitude: un monde habité, dont lui, l'Auteur, n'est pas le seul maître. L'homologie entre "santé" et écriture est ainsi accomplie: "l'humour est une expression qui masque, plutôt qu'elle ne révèle."² Le "subvertissement" de l'idée (de la pensée) correspond au suvertissement du signe qui

1 C'est l'indécidabilité qui résulte d'une répétition dans l'échange des parties; c'est la répétition du syntagme "substantif + adjectif dernier" qui transforme le substantif en quelque chose de différent que ce qu'il indique normalement.

2 O.O., III, p.685.

la "manifeste". Mais le "signal humoristique" (si fréquent dans le texte) ne doit pas être isolé, à la dérive d'une "histoire" qui n'est point humoristique: il doit, au contraire, être pleinement assimilé à la logique du récit qui n'est pas seulement distributive mais aussi cumulative.¹

A partir de l'énoncé particulier (à partir de l'interdiction, de l'échec ou du symptôme, pris isolément) il faut recomposer l'activité d'énonciation (comme il faut recomposer la totalité des interdictions, des échecs, etc.: "tout effort pour trouver la santé est vain"²); il faut recomposer l'écriture qui, elle aussi, aboutit à un échec: elle n'est pas, elle ne peut pas être, le lieu d'un Auteur, d'une voix, mais seulement d'une distance, d'un reflet (d'un Auteur et de son moi passé;

1 C'est ce que l'on disait auparavant, à propos du syntagme (substantif + adjectif "dernier"). Sa dissémination dans le texte, dans l'aire d'une logique distributive de la narration, en fait un simple "signal ironique". Mais si on passe, au contraire, à une logique cumulative de la narration, (les indices, en se multipliant, s'épaississent et, en se stratifiant, se modifient), alors la signification du même syntagme change et devient plus complexe. C'est la même opération qui se déroule sur les deux isotopies "fondamentales" du texte.

Le thème de la quête, répété et agrégé aux indices scripturaux analysés progressivement, se trouve redoublé par le thème que nous avons appelé celui de l'"instabilité du tracé" ou de l'"indécidabilité".

2 Opere, p.905.

d'un Auteur avec un autre Auteur), d'une incertitude.

L'écriture à ce point occupe de nouveau l'espace d'une maladie, mais d'une maladie qui, cette fois, trouve dans le refus même de la santé sa valeur et sa justification.

"Pourquoi vouloir soigner notre maladie? Pourquoi vouloir ôter à l'humanité ce qu'elle a de meilleur?"¹ Le but n'est plus celui de l'intégration, mais, au contraire, celui de l'éversion: "Nous sommes la protestation vivante. . ."²

(O.O., I, 859). Et l'écriture parodique porte en elle cette éversion qui est le non-savoir-dire qui parle. Pourtant, le scepticisme de Svevo n'est pas dupe: il refuse, une fois de plus, toute rhétorique, tout romantisme: "Qui pourrait m'ôter le droit de parler, de crier, de protester?" demande-t-il. Et il ajoute: "D'autant plus que la protestation est le chemin le plus court vers la résignation."³

A ce point, la dévaluation du modèle — qui, depuis longtemps, n'est plus la vie mais le mythe de son objectivation, l'écriture autobiographique — est accomplie et l'écriture ne peut être autre chose qu'écriture parodique.

Il est facile d'observer, à ce point, le malaise

1 O.O., I, 859

2 O.O., I, 859

3 Opere, 1030.

du métalangage vis-à-vis de deux objectifs. En premier lieu, sa "réticence", en face de la richesse et de l'exubérance du texte, à en nommer tous les motifs, toutes les fioritures, tous les échos. Comme le dit Greimas, l'aspect négatif lié à l'élimination des éléments des autres isotopies contenues dans le texte est tellement évident et irréductible, qu'il faut à chaque fois le citer et l'exorciser afin de s'excuser auprès de cette "institution nationale" qu'est l'explication de texte.

A côté de l'appareil formel et théorique sur l'écriture parodique, à côté de sa "rigoureuseté" (en tant que discours métalinguistique avec un début, un milieu et une fin), nous découvrons au contraire un texte et un discours réticents, qui surprennent et surpassent de partout l'appareil métalinguistique préparé. Et ce qui reste accroché en eux est moins que ce qu'on ne vous laisse prendre. Mais ceci n'est rien d'autre que la spécificité du texte littéraire et la spécificité du métalangage. Il y a une sorte d'incontinence du premier à l'égard du second, que viennent prouver, justement l'allusivité et la métaphoricité mises en oeuvre pour la "décrire".

En second lieu, le métalangage est mal à l'aise dans sa confrontation avec le texte, en raison d'une certaine rupture des marges. Ce que le métalangage appelait les effets de l'écriture parodique ont été nommés en même temps que les modèles, et les dispositifs en même temps que les effets. Il y a une impossibilité à rétablir une hiérarchie, un ordre: c'est l'incapacité du métalangage à se les réappropriier à l'intérieur du texte. Mais, au-delà de cette incapacité prouvée, la tentative même de reproduire cet ordre dans le texte nous paraît le résultat d'un effet de forme du métalangage. Tenir séparés et distincts (sous peine de mort pour l'un d'eux) ces deux types de discours est une opération exactement opposée à celle de l'écriture parodique: c'est l'espérance de démêler, dans le tissu des voix, celle de l'aède et celle du maître.

Peut-être l'aporie métalinguistique éprouvée dans ces pages est-elle le résultat d'une impossibilité plus large. Certes, la "cohérence" de l'écriture parodique n'est pas du même genre que celle du "discours scientifique", et prétendre les mélanger serait fort peu prudent (du moins à l'intérieur d'un "genre de discours" spécifique).

Toutefois, constater l'incapacité du métalangage critique de se réappropriier son "ordre du discours" à l'intérieur du texte littéraire, signifie peut-être que l'on pousse à l'extrême la cohérence d'un type de discours (le discours parodique) aussi bien que de l'autre (le discours critique).

C O N C L U S I O N

Nous désirons revenir sur la différence qui a cours entre parodie et écriture parodique. Il a été dit que la parodie, c'est l'ironie, la mesure de la distance, du recul pris par rapport au texte plagié. Ou encore, que dans le plagiat d'un texte, on mesure toute la machinerie du parodié, et que le parodiant "démonte" cette machine. Nous avons tenté de montrer comment on peut élargir les limites d'une telle opération et comment l'écriture parodique peut être "quelque chose de plus" (une chose différente) que la parodie au sens traditionnel. Ou, pour mieux dire, comment la parodie assume, dans certains types de poétiques, les dispositifs d'une écriture parodique. C'est dans cette direction que se situe, peut-être, la contribution que nous avons tenté d'apporter par cette recherche.

Mais il convient de reprendre quelques points.

La parodie classique explicite une relation intertextuelle, fonde son sens dans cette relation. A la différence du plagiat, "honteux"

toujours, qui cache le texte d'origine, occulte son propriétaire, du pastiche qui stylise les procédés les plus marquées d'un texte individuel, la parodie prend comme support plus général la hiérarchie des sujets et des styles: à sujet noble, style noble; à sujet bas, style bas. La parodie classique est burlesque, elle croise: à sujet noble, style bas (Enéide travestie, Bible en argot, Le Cid en chtimi); à sujet bas, style noble (guerre des fouaciers, Le Lutrin). Elle est généralisation. Mais le présupposé du genre, c'est qu'un texte d'origine est inscrit dans la mémoire des doctes comme texte exemplaire et définitif. La parodie, texte second, ne prend son sens ludique que par rapport à la prégnance du texte premier.¹

L'écriture parodique, texte non plus second, tire son sens de la réverbération de tous les textes possibles, et, par conséquent, de tous les sens possibles. Elle est texte non plus second; dès lors, sa position d'écriture parodique n'est pas en relation avec un "avant-texte" (pré-texte) qui dérive d'une "source d'auteur"; il est plutôt le résultat d'une opération de repliement de l'énonciation sur elle-même. Il n'y a pas un texte à l'origine de l'écriture parodique: il y a les textes, formule dont le pluriel est uniquement la marque d'une indécidabilité (quels textes? combien de textes?).

Le double discours qui le constitue dès son

¹ Lucienne Rochon, "Le trajet de Mervyn ou le roman parodique de lui-même", Littérature, no.16 (1974), p.81

début, l'un manifeste, l'autre sous-jacent, n'opère plus une inversion des signes "haut" et "bas". L'inversion a une autre portée logique. Elle dénonce l'illusion de la nomenclature, la croyance à l'antériorité des choses par rapport au mot.¹

Il est important de comprendre que la logique de la dégradation (ou de la nobilisation) n'est plus essentielle à l'écriture parodique (bien qu'elle puisse y être présente, comme élément parmi d'autres), et surtout que celle-ci ne peut être réduite à celle-là. L'"altération" que l'écriture parodique institue est tout autre: c'est l'évidement du dispositif du texte, de l'intérieur, en en assumant les contours et en les multipliant, en en faisant non pas un texte distinct des autres, mais le texte, résultat d'un parcours hasardeux et accidentel à travers une infinité d'autres textes, tous possibles. Le "haut" et le "bas" ne sont plus les coordonnées de deux styles, mais plutôt les restes d'une logique que l'écriture parodique tente de subvertir. En fait, elle "produit une inversion qui frappe les signes 'référentiels' de la marque rouge: celle de la fiction, de l'imaginaire, du calembour, du paragramme, celle de la pulsion et du désir et de leur relation au langage".²

1 Lucienne Rochon, Op.cit., p.82

2 Ibidem, p.85.

Entre parodie et écriture parodique semble pourtant s'instaurer encore un rapport de continuité: l'écriture parodique porte à son terme et radicalise un procédé que la parodie avait déjà introduit. Le "renversement" que la parodie érigeait en un genre, par ses procédés stylistiques ou par ses contenus, se trouve exacerbé dans l'écriture parodique, jusqu'à entamer la signification même du rapport entre Auteur et texte, entre énoncé et énonciation. Ce que, dans le troisième chapitre de la première partie, nous avons appelé les "effets" de l'écriture parodique sont précisément la réduction métalinguistique de ce retournement jusqu'aux racines.

Ainsi donc, par delà une série de différentiations extrêmement importantes, entre parodie et écriture parodique, on peut probablement quand même esquisser un rapport de continuité. Et c'est intéressant par deux aspects.

Avant tout, la permanence de certains processus scripturaux justifie l'exigence d'étudier dans la parodie (et dans l'écriture parodique) l'un des "types de discours" qui ont certainement eu leur importance dans l'histoire littéraire. Il s'agissait donc de réussir à expliciter

quelques éléments minimaux, certains dispositifs de base, pour déterminer dans sa spécificité ce genre de discours.¹

En second lieu, la différenciation opérée entre parodie et écriture parodique, loin d'être inutile, se relie à la vaste problématique à laquelle Roland Barthes a donné le nom de "mort de l'Auteur". "Rechercher les 'sources', les 'influences' d'une oeuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irrepérables et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemets."²

Auteurs, poétiques et méthodes critiques ne sont pas passés en vain et il ne nous paraissait pas correct d'ignorer les ruptures que ceux-ci ont entraînées dans l'histoire d'un genre déterminé (et par conséquent le passage de la parodie à l'écriture parodique). Voici donc comment une étude sur l'écriture parodique (ou, si l'on préfère, sur l'évolution actuelle du genre "parodie") acquiert son relief à la fois en rapport aux caractères

1 Une autre motivation du présent travail réside précisément dans la rareté des textes sur ce problème précis.

2 Roland Barthes, "De l'oeuvre au texte", op.cit., p.229

saillants du genre le plus proche, la parodie, et en rapport à la problématique de l'écriture du texte littéraire (l'énonciation, le texte, l'Auteur, etc.).

Nous voudrions enfin éclaircir un dernier point, à savoir, justement, ce qui subsiste de "parodistique" dans l'écriture parodique, c'est-à-dire ce qui peut l'apparenter (que ce soit indirectement ou historiquement) à la parodie et à ses "effets". La pratique de l'écriture parodique consiste à dépouiller l'Auteur de sa propriété sur l'énoncé, à rendre incertain le "je" de l'énonciation, tout comme la pratique de la parodie était de rendre incertains (même pour peu, peut-être seulement pour le temps du Carnaval): l'Ordre existant, le Seigneur et le Sacré. C'est en cette érosion interne, c'est par ce mécanisme qui, se répétant, produit sa propre caricature, que consiste probablement l'aspect parodistique de l'écriture parodique: "la pratique du texte est une sorte de rire sans autres éclats que ceux de la langue."¹

¹ Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p.197.

B I B L I O G R A P H I E

Première partie:

- Adam, J. M. "De la théorie linguistique au texte littéraire." Le français moderne, no.3 (1973).
- Agosti, Stefano. Il testo poetico. Milano: Rizzoli, 1972.
- Arrivé, Michel. "Pour une théorie des textes poly-isotopiques." Colloque de sémiotique textuelle, Urbino, Juillet 1973. (Mimeo.)
- Avellini, Luisa. "Metafora 'regressiva' e degradazione comica nei sonetti del Burchiello." Lingua e Stile, no.2 (1973).
- Bakhtine, Mikhail. Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa. Moskva: 1965. (tr.fr. L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.)
- Problemy poetiki Dostoevskogo. Leningrad: 1963. (tr.fr. La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.)
- "La preistoria della parola nel romanzo." (tr.it.) Nuovi Argomenti, no.29-30 (1972).
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.

"Introduction à l'analyse structurale des récits." Communications, no.8 (1966).

S/Z. Paris: Seuil, 1970.

"De l'oeuvre au texte." Revue d'Esthétique, no.2 (1971).

Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.

Beckson, Karl, and Ganz, Arthur. A Reader's Guide to Literary Terms. New York: The Noonday Press, 1960.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.

"L'appareil formel de l'énonciation." Langages, no.17 (1970).

Bouché, Claude. Lautréamont: du lieu commun à la parodie. Paris: Larousse, 1974.

Brilli, Attilio. "Per una semiotica della satira." Lingua e Stile, no.1 (1972).

Bya, Joseph. "Entre texte et lecture." Colloque de Cluny II, sur la relation entre 'Littérature et Idéologie'. La Nouvelle Critique, no. spécial 39 bis (1970)

Celati, Gianni. "Beckett, l'interpolation et le gag." Poétique, no.14 (1973).

"Il racconto di superficie." Il Verri, no.1 (1973).

"La tradizione ideologica del riso." Periodo Ipotetico, no.4-5 (1973).

Chatman, Seymour. "On the theory of literary style." Lin-

- guistics, no.27 (1966).
- Cipolli, Carlo. "Considerazioni teorico-metodologiche sull'analisi del discorso a proposito del metodo A.A.D. di M. Pecheux." Lingua e Stile, no.1 (1972).
- Cixous, Hélène. "Joyce, la ruse de l'écriture." Poétique, no.4 (1970).
- Claude, Catherine; Meschonnic, Henry; et Pierre, Rolland. "Le rôle de l'écriture dans la transformation de l'idéologie." Colloque de Cluny II, sur la relation entre 'Littérature et Idéologie'. La Nouvelle Critique, no. spécial 39 bis (1970).
- Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.
- "La comparaison poétique: essai de systématique." Langages, no.12 (1968).
- "Théorie de la figure." Communications, no.16 (1970).
- Coquet, J. C. et Derycke M. "Le lexique de Benveniste." Centre International de Sémiotique, Urbino. Documents de travail et prépublications, no.8 (1971).
- Coquet, J. C. "Sémiotiques." Langages, no.31 (1973).
- Sémiotique littéraire. Paris: Mame, 1973.
- Corti, Maria. "Aspetti nuovi della prosa letteraria in prospettiva semiologica." Atti del V Convegno Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana. Roma (Giugno 1971).
- Delbouille, P. "L'analyse textuelle." Etudes Littéraires,

no.2 (1972).

Deleuze, Gilles. Logique du sens. Paris: Minuit, 1969.

Dijk, Teun A. van. "La metateoria del racconto." Strumenti Critici, no.4 (1970).

"Aspects d'une théorie générative du texte poétique." dans A. J. Greimas (ed.) Essais de poétique sémiotique. Paris: Larousse, 1972.

Dubois, Jacques. "Énoncé et énonciation." Langages, no.13 (1969).

"Code, teste, metatexte." Littérature, no.12 (1973).

Dubois, Jacques et Sumpf, Jacques. "Problèmes de l'analyse du discours." Langages, no.13 (1969).

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan. Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Paris: Seuil, 1972.

Eco, Umberto. La struttura assente. Milano: Bompiani, 1968.
(tr.fr. La Structure absente. Paris: Mercure de France, 1972.)

Le forme del contenuto. Milano: Bompiani, 1971.

(a cura di) Estetica e teoria dell'informazione. Milano: Bompiani, 1972.

Il segno. Milano: I.S.E.D.I., 1973.

Fabbri, Paolo. "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia." VS: Quaderni di studi semiotici (Maggio-agosto 1973).

Fontanier, Pierre. "Traité général des figures du discours

autre que les tropes." (1827) et "Manuel classique pour l'étude des tropes." (1830) dans Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1968.

Fortini, Franco. "Avanguardia e mediazione." Nuova Corrente, no.45, 1973.

Genette, Gérard. "La rhétorique des figures." Introduction à Pierre Fontanier Les figures du discours. Paris: Flammarion, 1968.

Figures III, Paris: Seuil, 1972.

Genot, Gérard. "Théorie du texte et théorie des jeux: style et stratégie." Colloque de sémiotique textuelle, Urbino, Juillet 1973.

Godel, Robert. Les sources manuscrites du 'Cours de Linguistique Générale'. Genève - Paris: Droz, 1957.

Golopentia-Eretescu, Sanda. "Grammaire de la parodie." Cahiers de linguistique théorique et appliquée, no.6, 1969.

Grassi, Letizia. "Considerazioni di stilistica strutturale." Lingua e Stile, no.2 (1969).

Greimas, Algirdas J. "Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique." Communications, no.8 (1966).

Sémantique Structurale. Recherche de méthode. Paris: Larousse, 1966.

Du Sens. Essais Sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

"Pour une théorie du discours poétique." dans Greimas, A. J. (ed.) Essais de sémiotique poétique. Paris: Larousse, 1972.

"Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur." Langages, no.31 (1973).

Groupe *μ*. Rhétorique générale. Paris: Larousse, 1972.

Guglielmi, Guido. "Norma e espressione." Convegno internazionale sulla teoria della scrittura, Urbino, aprile 1974. (Mimeo.)

Hayman, David. "Clowns et farce chez Joyce." Poétique, no.63 (1971).

"Au-delà de Bakhtine." Poétique, no.13 (1973).

Hamon, Philippe. "Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit." Le français moderne, no.3 (1972).

"Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique." Littérature, no.14 (1974).

Hauser, M. "Sur le signifié poétique." Le français moderne, no.2 (1973).

Henry, Albert. "La stylistique littéraire." Communication présentée au XIII congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Québec, Septembre 1971.

Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton University Press, 1962.

Hjelmslev, Louis. Omkring Sprogteoriens Grundloeggelse. Copenhagen: Munksgaard, 1943. (tr.fr. Prolégomènes à une théorie du langage. Paris: Minuit, 1971).

Essais linguistiques (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague). Copenhagen: Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959. (Paris: Minuit, 1971).

Ikegami, Yoshihiko. "A Linguistic Essay on Parody." Linguistics, no.55 (1969).

Jallat, Jeannine. "Le masque ou l'art du déplacement." Poétique, no.8 (1971).

Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris: Minuit, 1963.

Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.

"Le mystère burlesque du Moyen Age." Critique, (Mars 1974).

Kiremidjian, G. D. "The Aesthetics of Parody." Journal of Aesthetics and Art Criticism, no.28 (1969).

Klinkenberg, Jean-Marie. "Le linguistique et le sémiologique." Le français moderne, no.3 (1972).

"Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire." Le français moderne, no.3 (1973).

Kristeva, Julia. "Du symbole au signe." Tel Quel, no.34 (1968).

Séméiotikè. Recherches pour une Sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

"L'engendrement de la formule." Tel Quel, no.37 (1969).

"Narration et transformation." Semiotica, no.4 (1969).

"Une poétique ruinée." Préface à Mikhail Bakhtine La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.

"Problemi della strutturazione del testo." Nuova Corrente, no.54 (1971).

- La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.
- Lecointre, Simone. "Le je(u) de l'énonciation." Langages, no.31 (1973).
- Lefebvre, Maurice J. "Rhétorique du récit." Poetics, no.2, 1971.
- Lotman, Jurij M. "Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure." Linguistics, (June 1964).
- Mancas, Michaela. "Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours." Cahiers de linguistique théorique et appliquée, no.9 (1972).
- Manetti, Giovanni. "Aspects ontologiques et aspects sémiotiques de la théorie du comique." 1973 (Mimeo.)
- Milly, Jean. Les pastiches de Proust. Paris: Colin, 1970.
- Milner, G.B. "Homo Ridens: Toward a Semiotic of Humour and Laughter." Semiotica, no.1 (1972).
- Noguez, Dominique. "Structure du langage humoristique." Revue d'Esthétique, no.1 (1969).
- Rabaté, Jean Michel. "La 'Missa Parodia' de Finnegans Wake." Poétique, no.17 (1974).
- Rastier, François. "Systématique des isotopies." dans A. J. Greimas (ed.) Essais de sémiotique poétique. Paris: Larousse, 1972.
- Riffaterre, Michael. "Criteria for Style Analysis." Word, no. 1 (1959).

"Stylistic Context." Word, no.2 (1960)

"Vers la définition linguistique du style." Word
(December 1961).

Ronát, Mitsou. "Questions sur les idéologies qui président à l'utilisation des théories linguistiques par la littérature." Colloque de Cluny II, sur la relation entre 'Littérature et Idéologie'. La Nouvelle Critique, no. spécial 39 bis (1970).

Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 1922 (1973).

Scaliger, Julius Caesar. Poetices Libri Septem. Livre I, Ch. XLII, 1596.

Šklovskij, Victor. O teorii prozy. Moscow: 1929 (tr.it. Una teoria della prosa. Bari: De Donato, 1966).

Todorov, Tzvetan (ed.) Théories de la littérature. Textes des formalistes russes. Paris: Seuil, 1965.

Poétique. Paris: Seuil, 1968.

"Problèmes de l'énonciation." Langages, no.17 (1970).

Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

Tynjanov, Juri. "Stikhovye formy Nekrasova." 1921; "Oda i elegija." 1922; Arkhaisty i Pushkin." 1926. (tr.it. Formalismo e storia letteraria. Torino: Einaudi, 1973).

"Problema stikhotvornogo jazyka." 1924; "O literaturnoj èvoljucii." 1927 (tr.fr. "La notion de construction." et "De l'évolution littéraire." dans Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes par Tzvetan Todorov (ed.) Paris: Seuil, 1965).

Arkhaisty i novatory. Leningrad: 1929. (tr.it.
Avanguardia e tradizione. Bari: Dedalo, 1968.)

Deuxième partie:

Svevo, Italo. Opere. (Una Vita, Senilità, La coscienza di Zeno, ^{La novella del} Abbon vecchio e della bella fanciulla, Vinō generoso, La madre, Il vecchione) Milano: Dall'Oglio, 1954.

Opera Omnia. vol. I (Epistolario) Milano: Dall'Oglio, 1966.

vol. III (Racconti, Saggi, Pagine Sparse) Milano: Dall'Oglio, 1968.

Barilli, Renato. Le barriere del Naturalismo. Milano: Mur-
sia, 1964.

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." Manteia, no.5 (1968).

roland BARTHES par roland barthes. Paris: Seuil, 1975.

Battaglia, Salvatore. "La coscienza della realtà in Svevo." Il Veltro, a.VI (1962).

Biasin, Gian Paolo. "Literary Diseases: from Pathology to Ontology." Modern Language Notes, (January 1967).

Bonora, Ettore. "Italò Svevo" Belfagor, a.IV (1949).

Bouissy, André. "Les fondaments idéologiques de l'oeuvre de I. Svevo." Revue des Etudes Italiennes, no.12 (1966).

Bruss, Elisabeth. "L'autobiographie considérée comme acte littéraire." Poétique, no.17 (1974).

Cambon, Glauco. "Zeno come Anti-Faust." Il Verri, a.VIII (1963).

David, Michel. La psicoanalisi nella cultura italiana. Torino: Boringhieri, 1966.

De Benedetti, Giacomo. Saggi critici. Milano: Mondadori, 1955.

Finzi, Sergio. "Svevo e la misura del tempo presente." Aut Aut, no.40 (1957).

"Il realismo critico di I. Svevo." Aut Aut, no.50 et 52 (1959).

Forti, Marco. Svevo romanziere. Milano: Scheiwiller, 1966.

Furbank, P. M. Italo Svevo: The Man and the Writer. Berkeley: University of California Press, 1966.

Fusco, Marco. Italo Svevo: conscience et réalité. Paris: Gallimard, 1973.

Guglielmi, Guido. Letteratura come sistema e come funzione. Torino: Einaudi, 1967.

Guglielminetti, Marziano. Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento. Torino: Silva, 1964.

Jonard, Norbert. Italo Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne. Paris: Belles Lettres, 1969.

Kezich, Tullio. Svevo e Zeno: vite parallele. Milano: Scheiwiller, 1970.

Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique." Poétique, no.14 (1974).

Leone De Castris, Arcangelo. Italo Svevo. Pisa: Nistri Lischi, 1959.

Levi, Eugenio. Il lettore inquieto. Milano: Il Saggiatore, 1964.

Luti, Giorgio. Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento. Milano: Lerici, 1961.

Narratori italiani dell'Otto e Novecento. Firenze: Sansoni, 1964.

Maier, Bruno. Italo Svevo. II ed., Milano: Mursia, 1968.

"Introduzione" a I. Svevo Opera Omnia, vol. I. Milano: 1966.

Manacorda, Giuliano. "La fortuna letteraria di Italo Svevo." Rinascita, a. IV (1949).

Maxia, Sandro. Lettura di Italo Svevo. Padova: Liviana, 1971.

Montale, Eugenio. Omaggio a Italo Svevo. Trieste: Ed. Universitarie, 1951.

Nanni, Luciano. Leggere Svevo. Antologia della critica sveviana. Bologna: Zanichelli, 1974.

Poggioli, Renato. "An essay on Svevo." Introduction à Confessions of Zeno. New York: New Directions, 1950.

Pouillon, Jean. "La conscience de Zeno, roman d'une psychanalyse." Les Temps Modernes (Octobre 1954)

Rochon, Lucienne. "Le trajet de Mervyn ou le roman parodi-

que de lui-même." Littérature, no.16 (1974).

Rosowsky, Giuditta. "Théorie et pratique psychanalytique dans 'La coscienza di Zeno'." Revue des études italiennes, XII (1970).

Saccone, Eduardo. "Dati per una storia del primo Svevo (1880-1889)." La Rassegna della Letteratura Italiana, no.3, 1962.

Commento a "Zeno". Bologna: Il Mulino, 1973.

Spagnoletti, Giacinto. "Da Svevo a Zeno." Il Veltro, no. 8-9 (1957).

"La giovinezza e la formazione letteraria di I. Svevo." Studi Urbinati, no.2 (1953).

Svevo-Veneziani, Livia. Vita di mio marito. Trieste: Zibaldone. 1958.

Tedesco, Natale. "Autobiografia e invenzione in Italo Svevo." Filologia e Letteratura, no.12 (1966).

A P P E N D I C E

Liste des citations

p.165-166) note 1: Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre e voglio saper abituarmi a pensare nell'attimo stesso dell'azione. . . (O.O., III, p.818)

p.166) A noi di quest'ultimo trentennio parve di fare soltanto il nostro dovere lasciandoci monturare e disciplinare nella più feroce delle collettività. . . In tal modo a una data età nessuno di noi è più quello a cui madre natura lo destinava; ci si ritrova con un carattere curvo come una pianta che avrebbe voluto seguire la direzione che segnava la radice, ma che deviò per farsi strada attraverso a pietre che le chiudevano il passaggio. (O.O., III, p.603)

p.167) Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: la descrizione da me fatta di una sua parte. . . Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che (non) raccontai. . . L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho, tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. . . E il raccoglimento occuperà il massi-

mo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. . .
E la propria vita risulterà più chiara o più oscura, ma
si ripeterà, si correggerà, si cristallizzerà. Almeno
non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena
nata. (O.O., III, p.372)

p.174) La malattia, è una convinzione ed io nacqui con
quella convinzione. (Opere, 557)

p.175) . . . in me c'è e c'è sempre stato. . . un impe-
tuoso conato al meglio. . . Mio padre non conosceva nul-
la di tutto ciò. (Opere, 573-4)

Guardandoci, avevamo ambedue lo stesso sorriso di compa-
timento, reso in lui più acido da una viva paterna ansie-
tà per il mio avvenire; in me, invece, tutto indulgenza,
sicuro com'ero che le sue debolezze ormai erano prive di
conseguenze, tant'è vero ch'io le attribuivo in parte al-
l'età. (Opere, 573)

Insomma io, accanto a lui, rappresentavo la forza. . .
(Opere, 575)

p.176) Sono buono o cattivo, io? (Opere, 819)

Magari l'avessi assistito meglio e pianto meno! Sarei
stato meno malato. (Opere, 573)

p.176) note 3: Fu come un sogno delizioso: eravamo ormai
perfettamente d'accordo, io divenuto il più debole e lui
il più forte. (Opere, 596)

p.179) note 1: Correvo dietro alla salute, alla legitti-
mità. (Opere, 604).

p.180) Egli presto s'accorse della mia ammirazione e vi corrispose con un'amicizia che subito mi parve paterna. (Opere, 598)

Quando, entusiasmato dall'esempio della sua grande attività, una sera dichiarai di voler liberarmi dall'Olivi e dirigere io stesso i miei affari, egli me ne sconsigliò e parve persino allarmato dal mio proposito. Potevo dedicarmi al commercio, ma dovevo tenermi sempre solidamente legato all'Olivi ch'egli conosceva. (Opere, 598)

. . . io sono certo che da me mancò il cosiddetto coup de foudre per Ada. Quel colpo di fulmine, però, fu sostituito dalla convinzione ch'ebbi immediatamente che quella donna fosse quella di cui abbisognavo e che doveva addurmi alla salute morale e fisica per la santa monogamia. . . Sembra dunque ch'io non abbia visto subito tutta la grazia e tutta la bellezza di Ada e che mi sia invece incantato ad ammirare altre qualità ch'io le attribuii di serietà e anche di energia, insomma, un po' mitigate, le qualità ch'io amavo nel padre suo. (Opere, 607)

p.182) Nessuno potrà dire ch'io m'abbandonai ad illusioni sul conto mio. So di avere un alto sentimento musicale e non è per affettazione ch'io ricerco la musica più complessa; però il mio stesso alto sentimento musicale m'avverte e m'avvertì da anni, ch'io mai arriverò a sonare in modo da dar piacere a chi m'ascolta. Se tuttavia continuo a sonare, lo faccio per la stessa ragione per cui continuo a curarmi. Io potrei sonare bene se non fossi malato, e corro dietro alla salute anche quando studio l'equilibrio sulle quattro corde. C'è una lieve paralisi nel mio organismo, e sul violino si rivela intera e perciò più facilmente guaribile. Anche l'essere più basso quando sa che cosa sieno le terzine, le quartine e le sestine, sa passare dalle

une alle altre con esattezza ritmica come il suo occhio sa passare da un colore all'altro. Da me, invece, una di quelle figure, quando l'ho fatta, mi si appiccica e non me ne libero più, così ch'essa s'intrufola nella figura seguente e la sforma. Per mettere al posto giusto le note, io devo battermi il tempo coi piedi e con la testa, ma addio disinvoltura, addio serenità, addio musica. La musica che proviene da un organismo equilibrato è lei stessa il tempo che essa crea ed esaurisce. Quando la farò così sarò guarito. (Opere, 641)

p.183) Cantava in alto con passione e scendeva a cercare il basso ostinato che sorprendevo per quanto l'orecchio e il cuore l'avessero anticipato: proprio al suo posto! Un attimo più tardi e il canto sarebbe dileguato e non avrebbe potuto essere raggiunto dalla risonanza; un attimo prima e si sarebbe sovrapposto al canto, strozzandolo. Per Guido ciò non avveniva: non gli tremava il braccio neppure affrontando Bach e ciò era una vera inferiorità. (Opere, 652)

p.184-185) Compresi finalmente cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi. Cercai di esservi ammesso e tentai di soggiornarvi risoluto di non deridere me e lei, perchè questo conato non poteva essere altro che la mia malattia ed io dovevo almeno guardarmi dall'infettare chi a me s'era confidato. Anche perciò, nello sforzo di proteggere lei, seppi per qualche tempo muovermi come un uomo sano. Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti,

il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi la marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto.

Di domenica essa andava a Messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte. Per lei non c'era, e quella visita le infondeva serenità per tutta la settimana. Vi andava anche in certi giorni festivi ch'essa sapeva a mente. Niente di più, mentre se io fossi stato religioso mi sarei garantita la beatitudine stando in chiesa tutto il giorno. C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie e nelle case ed io feci sempre del mio meglio per associarmi anche a quel suo rispetto. Poi v'erano i medici, quelli che avevano fatto gli studii regolari per salvarci quando - Dio non voglia - ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quell'autorità: lei, invece, mai. Ma perciò io sapevo il mio atroce destino quando la malattia mortale m'avesse raggiunto, mentre lei credeva che anche allora, appoggiata solidamente lassù e quaggiù, per lei vi sarebbe stata salvezza.

Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perchè m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. Ma vivendole accanto per tanti anni, mai ebbi tale dubbio.
(Opere, 676-7)

p.186) La vita attuale è inquinata alle radici. (Opere, 904)
Qualunque sforzo di darci la salute è vano. (Opere, 905)

p.186-187) Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta

dagli ordigni ritorneremo alla salute. . . Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie. (Opere, 905)

p.192-193)-Conosce i classici a mente. Sa chi ha detto questo e chi ha detto quello. Non sa però leggere un giornale!

Era vero! Se avessi visto quel decreto apparso in luogo poco vistoso dei cinque giornali ch'io giornalmente leggo, non sarei caduto in trappola. Avrei dovuto anche subito intendere quel decreto e vederne le conseguenze. . . Invece io, quando leggo un giornale, mi sento trasformato in opinione pubblica e vedendo la riduzione di un dazio ricordo Cobden e il liberalismo. E un pensiero tanto importante che non resta altro posto per ricordare la mia merce. (Opere, 600)

Voglio dirti tutto! Non poco aumenta i miei dolori la superbia dei miei colleghi o dei miei capi. Forse mi trattano dall'alto in basso perchè vado vestito peggio di loro. Son tutti zerbinotti che passano metà della giornata allo specchio. Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome. (Opere, 84)

p.195) Depose la penna, richiuse tutto in un cassetto, e si disse che l'avrebbe ripreso più tardi, forse già il giorno appresso. Questo proposito bastò a tranquillarlo; ma non ritornò più al lavoro. Voleva risparmiarsi ogni dolore, non si sentiva forte abbastanza per studiare la propria inettitudine e vincerla. Non sapeva più pensare con la penna in mano. Quando voleva scrivere, si sentiva arrugginire il cervello, e rimaneva estatico dinanzi alla carta bianca, mentre l'inchiostro s'asciugava sulla penna. (Opere, 476)

p.196) Mercè la matita che ho in mano, resto desto, oggi.
(Opere, 550)

p.197-198) Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte! Per istrada la mia agitazione era enorme: come passavano le donne erano mie. Le squadravo con insolenza per il bisogno di sentirmi brutale. Nel mio pensiero le spogliavo, lasciando loro gli stivaletti, me le recavo nelle braccia e le lasciavo solo quando ero ben certo di conoscerle tutte.

Sincerità e fiato sprecato! Il dottore ansava:
-Spero bene che le applicazioni elettriche non vi guariranno di tale malattia. Non ci mancherebbe altro! Io non toccherei più un Rumkorff se avessi da temerne un effetto simile! (Opere, 558-9)

. . . Fui sincero come in confessione: La donna a me non piaceva intera, ma. . . a pezzi! (Opere, 559)

p.198) A ventidue anni i suoi sensi avevano la delicatezza e la debolezza dell'adolescenza. Aveva dei desideri ch'egli sapeva reprimere soltanto con grandi sofferenze. A provocare questi desideri. . . bastava una gonnella o anche il pensarci, ed erano forti abbastanza per toglierlo improvvisamente alla lettura quando vi si era messo e farlo correre per le vie, spinto da un'agitazione vaga, indefinita, s'egli non ne avesse conosciuta l'origine. . . Una sera, correndo, si trovò dietro ad una donna che passando lo aveva guardato. Vestita di nero, teneva molto alta la sottana e lasciava vedere un piedino calzato in eleganti scarpette lucide, una calza nera, l'attaccatura del piede gentilissima per un corpo agile ma non misero. Alfonso vide ancora il collo, dalla pelle bianchissima; nulla della faccia. (Opere, 133-4)

p.201) La mia coscienza è tanto delicata che, con le mie maniere, già allora mi preparavo ad attenuare il mio fu-

turo rimorso. (Opere, 696)

Conoscendosi uomo dai rimpianti amari e dai rimorsi, s'era dato cura in tutti quei giorni di portarsi in modo da non avere a rimproverarsi nè una parola nè un cenno. . . (Opere, 294)

p.202) Dove poteva esserci posto per il rimorso in me che con tanta gioia e tanto affetto correvo dalla mia legittima moglie? Da molto tempo non m'ero sentito tanto puro. (Opere, 723)

Per reagire meglio all'attacco perdette subito la coscienza del proprio torto e si sentì puro di ogni macchia. (Opere, 424)

p.209) note 2: Fuori della penna non c'è salvezza. (O.O., III, p.816).

p.218) Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica. (Opere, 549)

. . . Io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse. (Opere, 549)

p.219) Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto a dividere con lui i lauti onorarii che ricaverò da questa pubblicazione a patto che egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate! . . . (Opere, 549)

p.222) . . . sono pronto a dividere con lui i lauti onorarii che ricaverò da questa pubblicazione a patto che egli riprenda la cura. (Opere, 549)

p.233) Nella mente di un giovine di famiglia borghese il concetto di vita umana s'associa a quello della carriera e nella prima gioventù la carriera è quella di Napoleone I. Senza che perciò si sogni di diventare imperatore perché si può somigliare a Napoleone restando molto ma molto più in basso. La vita più intensa è raccontata in sintesi dal suono più rudimentale, quello dell'onda del mare, che, dacché si forma, muta ad ogni istante finché non muore! M'aspettavo perciò anch'io di divenire e disfarmi come Napoleone e l'onda! La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni mi invidiano, ma orribilmente tediosa. I miei amici mi conservarono durante tutta la mia vita la stessa stima e credo che neppur io, dacché son giunto all'età della ragione, abbia mutato di molto il concetto che feci di me stesso. Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota. (Opere, 597)

p.235) Sta bene che in quell'iniziale a erano racchiuse quattro fanciulle, ma tre di loro sarebbero state eliminate subito e in quanto alla quarta anch'essa avrebbe subito un esame severo. Giudice severissimo sarei stato. Ma intanto non avrei saputo dire le qualità che avrei domandate da lei e quelle che avrei abbominate. (Opere, 604)

p.236). . . ero compratore di qualunque merce che mi sarebbe stata offerta. (Opere, 903)

p.239) Fu marcata in quelle ore angosciose in caratteri grandi nel mio vocabolario alla lettera C (Carla) la data

di quel giorno con l'annotazione: "ultimo tradimento".
(Opere, 716)

Mormoravamo ambedue:

- Per l'ultima volta!

Fu un istante delizioso. Il proposito fatto a due aveva un'efficacia che cancellava qualsiasi colpa. (Opere, 757)

note 1: "Giacchè mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta." (Opere, 555)

p.240) Io mi sentii tuttavia sollevato di aver osato dire la parola che poteva avviarmi ad un altro ultimo abbraccio quando l'avrei desiderato. (Opere, 757)

p.243). . . la povera Augusta poteva essere salvata da un mio tradimento da Carla stessa che, come donna, aveva la missione della resistenza. (Opere, 696)

. . . non mi fu concesso di predicarle la morale e fu un danno per me. Predicandole la morale certamente sarei arrivato ad un grado superiore di sincerità, magari tentando di prenderla di nuovo fra le mie braccia. (Opere, 791)

p.244). . . non m'aveva chiesto altro che il permesso di vivermi accanto finchè non domandò quello di non vedermi più. (Opere, 790)

Io potevo essere molto severo con lui visto ch'egli non sapeva assolutamente nulla delle mie gite. . . (Opere, 788)

Io, quand'essa mi lasciò, esagerai il pericolo che avevo corso e pensai che per la mia sicurezza avrei fatto bene di non tenere nel mio studio quel libro. Bisognava portar-

lo subito al suo destino, ed è così che fui costretto di andar dritto verso la mia avventura. (Opere, 698)

. . . Augusta non ebbe da me altro segno di affetto che un lieve bacio prima di uscire. Se ero tutto suo! Andavo da Carla per riaccendere la mia passione per lei. (Opere, 719)

p.248) note 1: . . . comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. . . già in viaggio non mi fu sempre facile l'imitazione che mi ero proposta. (Opere, 677)

p.250) note 1: Io avrei parlato, ma più tardi. Se non procedevo, ciò era dovuto ai dubbii su me stesso. Io m'aspettavo di divenire più nobile, più forte, più degno della mia divina fanciulla. Ciò poteva avvenire da un giorno all'altro. Perchè non aspettare? (Opere, 614)

p.251) Coi miei sforzi a me toccava come a quel tiratore cui era riuscito di colpire il centro del bersaglio, però di quello posto accanto al suo (Opere, 615.)

p.252) . . . il riso è un'espressione che cela invece che rivelare il pensiero. (O.O., III, p.685)

p.253) Qualunque sforzo di darci la salute è vano. (Opere, 905)

p.254) E perchè voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? (O.O., I, p.859)

Noi siamo una vivente protesta. . . (O.O., I, p.859)

Chi può togliermi il diritto di parlare, gridare, protesta-

re? Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione. (Opere, 1030)