

L'écriture au second degré et sa valeur communicationnelle dans le discours poétique

CARMEN POPESCU

Abstract. *Writing in the second degree and its communicational value in poetic discourse.* The article takes a look at some poetic strategies pertaining to writing “in the second degree”, and their more general implications, mostly from a communicational perspective. The cognitive metaphor of palimpsest covers various forms of rewriting and absorption of discursive otherness. Against this theoretical background, the dialogic-communicative framework is deemed highly adequate for the comparative analysis as a whole and acquires renewed importance in the context of contemporary productions, where ironic double-voicedness, reported discourse, polyphony and intertextuality have become the very texture of poetic discourse. A new reading contract is established by the specificity of postmodern intertextuality, due to its inherent ambivalence towards previous texts. By drawing on examples from the Romanian poets Radu Andriescu, Mircea Cărtărescu and Alexandru Mușina, I argue that the differential re-enunciation of already codified texts and discourses relies, for its illocutionary and communicational impact, on the deliberate vacillation between pastiche and parody.

Keywords: palimpsest, writing in the second degree, rewriting, dialogism, poetic communication

DOI: <http://dx.doi.org/10.12697/IL.2013.18.1.05>

Introduction

Mon étude se veut une réflexion sur l'écriture «en palimpseste» ou «au second degré» (cf. Genette 1982) dans un cadre théorique fondé sur l'idée de dialogisme généralisé, un horizon d'analyse que je considère apte d'enrichir et de dynamiser les relations inter-littéraires abordées par le comparatisme. Un moyen par lequel le discours littéraire en général (et le discours poétique en particulier) se communique aux lecteurs est la référence implicite et explicite à la tradition littéraire et aux divers discours, textes et écritures qui l'entourent ou qui l'informent.

L'écriture «au second degré» évoque nécessairement la *réécriture*¹, mais il faut noter aussi que l'écriture en elle-même est souvent déjà *double*, en vertu de l'autoréflexivité omniprésente de la littérature. Le degré «zéro» de la modernité accrédité par Barthes (1953) et le «second» degré de la poétique comparatiste et intertextuelle s'avèrent affines, même indissociables. Je crois que les écrivains analysés par Roland Barthes se sont efforcés d'obtenir un degré de neutralité de l'écriture précisément parce que les conventions figées de l'écriture en tant que fonction sociale parlaient par plusieurs *voix*, et avec certaines de ces inflexions étrangères ils ne voulaient pas s'identifier. En même temps, le degré zéro de l'écriture est évidemment une utopie, et les tendances les plus récentes ont abandonné la lutte inutile contre l'intertexte *infini* (une autre interprétation soutenue par Barthes²). Selon Didier Coste,

[...] le contexte post-moderne et postcolonial dans lequel nous sommes censés opérer a certes attiré notre attention sur l'omniprésence des phénomènes de réécriture et sur les enjeux de cette notion : au cours de trois dernières décennies environ, la réécriture systématique est devenue un outil multifonctionnel et une arme à double tranchant qui manifeste la mondialisation culturelle et y résiste à la fois. Dans un seul geste, elle couple l'ironie et la légitimation par le lignage [...] (2004: 8).

Dans la poétique (post)moderne, le texte de l'autre est parfois préservé dans sa différence, inséré tel-quel et à la fois assimilé, intégré dans le discours propre. D'où, probablement, la préférence contemporaine pour la citation, le centon et le collage, à part la propension très évidente pour le pastiche ironique et la réécriture *différentielle*, le plus souvent dans la forme de la parodie.

La relevance pour la méthode comparatiste des théories du palimpseste, de l'intertexte/hypertexte et de la métalittérature devrait être, à ce moment, incontestable. En fait, le comparatiste roumain Cornel Mihai Ionescu a écrit sur la littérature comparée comme *métalittérature* (2000). L'intertextualité, en particulier, est une théorie qui peut être invoquée avec grand profit pour la

¹ Et aussi la *réécriture* (cf. Gignoux 2006). Le terme proposé par Gignoux est destiné à couvrir les relations de palimpseste, tandis que *réécriture* appartient à la génétique littéraire et devrait désigner le travail d'un même auteur sur des variantes antérieures qui n'ont été pas publiées. La distinction est certainement nécessaire et motivée, mais la plupart des critiques emploient déjà *réécriture* pour la reprise transformatrice d'un texte étranger.

² Dans *Le plaisir du texte*, Barthes définit l'intertexte comme « l'impossibilité de vivre hors du texte infini » (1973a: 59).

méthodologie comparatiste, qui est elle-même tout à fait pluraliste et interdisciplinaire. La plupart des comparatistes d'aujourd'hui ne conteste pas la légitimité de l'approche intertextuelle et celle qui met en évidence les procédés de la littérature au second degré. L'étude des palimpsestes, des emprunts, des imitations et transformations d'un thème ou d'un texte fait partie depuis longtemps de l'instrumentaire consacré du comparatisme. Les rapports «binaires» et causals préférés par le comparatisme traditionnel auront une nouvelle dimension dans la lumière des études intertextuelles. Un point important de la recherche dans ce domaine devrait être la distinction entre *intertextuel*, *interlittéraire* et *interculturel* et aussi la fructification de ces concepts dans la théorie du comparatisme et dans les analyses appliquées (cf. Popescu 2009a et 2009b).

Parmi les genres littéraires, la poésie serait-elle encore plus *narcissique* que les autres genres ou types de discours – qui, d'ailleurs, dans le contexte de la modernité, sont devenus de plus en plus «poétiques», ça veut dire, autoréférentielles, autotéliques, repliés sur eux-mêmes. Quand Linda Hutcheon (1977) a décrit le *narcissisme* littéraire, elle a mis l'accent sur les exemples narratifs d'autoréflexivité.

La nouveauté que la théorie de l'intertexte peut apporter dans le champ de la littérature générale et comparée réside dans un appareil conceptuel et une typologie qui mènent au-delà des «sources» et des «influences». En utilisant la création terminologique de Julia Kristeva, Barthes avait asserté que

tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets (Barthes 1973b: 1017).

Il est vrai qu'au cours des dernières années, l'usage du terme intertextualité a perdu beaucoup du radicalisme que lui avaient prêté les Tel-Quel-istes. En même temps, leur laxisme exagéré en véhiculant le terme est peut-être à l'origine de la dilution ultérieure et des abus du mot *intertextualité*, qui a fini par signifier, chez beaucoup des utilisateurs, une notion un peu plus technique pour les anciennes *sources* et *influences*. Parfois il est nécessaire d'accepter une

définition plus restreinte de l'intertextualité, comme celle proposée par Genette (1982: 8): «la présence effective d'un texte dans un autre».

Une modalité de revigorer la notion en l'empêchant de tomber en désuétude serait d'attirer l'attention, encore une fois, sur les bases *dialogiques*³ de la théorie et de les transférer, à la fois, sur l'entière sphère des phénomènes palimpsestiques: «Il semble qu'on a tout à gagner à interroger la relation parodique – et, plus largement, la relation intertextuelle – comme *discours*, en considérant les implications de chacune des composantes qui font de cette relation un acte communicationnel» (Saint-Amand 2009: 14).

Une contribution importante de cette théorie a été, d'ailleurs, la focalisation de la lecture, et du rôle du lecteur dans le décodage de la référence intertextuelle: «Le propre de l'intertextualité, est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte» (Jenny 1976: 266). Michael Riffaterre, à son tour, a insisté sur l'importance du palier pragmatique et a configuré une véritable poétique de la lecture intertextuelle (1979a, 1979b, 1980).

Intertexte, palimpseste, dialogisme

Gérard Genette a dressé un tableau assez rigoureux des pratiques hypertextuelles, mais seulement pour le faire éclater après⁴, ce qui prouve que la réalité concrète des relations dialogiques entre les textes et les auteurs ne pourrait pas être réduite à un système et une typologie rigides. Les stratégies intertextuelles et hypertextuelles employées par les écrivains des dernières décennies ont généré, au-delà du niveau mimétique, de vraies (re)créations entretenant une relation dialogique avec leurs hypotextes: pastiches, parodies, imitations, stylisations, allusions, citations, collages, textes *à la manière de*, etc.

Intertexte, *hypertexte*, *palimpseste* et «littérature au second degré» sont à peu près synonymes pour le sens commun mais, en réalité, chacun de ces

³ Selon Julia Kristeva (1969: 85), le dialogisme est «une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiologiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents.»

⁴ «Tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer» (Genette 1982: 38).

termes a sa propre légitimité épistémologique. Si on essayait de configurer une typologie (et une poétique) des pratiques du palimpseste, l'écriture *au second degré* devrait être le hyperonyme. On peut déceler la logique du palimpseste dans l'autoréférentialité, l'autotextualité, les structures de type *mise-en-abyme*, mais aussi au cœur même du langage, des actes communicatifs. Le dialogisme/ l'interlocution, le mot *bivocal* et la *stylisation* (telle qu'ils ont été définis par Bakhtine 1981), le discours rapporté, la polyphonie linguistique, l'acte verbal en tant que réponse à une interpellation implicite de la voix de l'autre, l'ironie en tant que double énonciation (donc un palimpseste rhétorique), tous sont des phénomènes qui s'inscrivent dans la sphère généreuse du «second degré» : «Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense» (Todorov 1981 : 98).

L'ironie, un procédé fréquemment associé avec l'écriture moderniste et postmoderniste, relève de la même énonciation double, en palimpseste: la voix fausse de l'ironiste crée plusieurs niveaux de l'énonciation. Du point de vue de la communication ironique, le mécanisme pragmatique est de nature citationnelle: «[...] toutes les ironies sont interprétées comme des mentions ayant un caractère d'écho: écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis» (Sperber & Wilson 1978: 408). Berrendonner (2002: 3) préfère parler d'un «double jeu énonciatif», qui produit «des effets communicatifs contradictoires». L'ironie mais aussi la greffe intertextuelle ou l'insertion d'une modulation énonciative différente peuvent certainement générer de tels effets.

Si on pense, par exemple, au concept *palimpseste* (du grec *palimpsēstos*, «gratté de nouveau»)⁵ on voit qu'il s'agit en effet d'une métaphore heuristique employée pour la littérature faite «avec de la littérature», pour les textes qui réfèrent (d'une manière surtout explicite) à d'autres textes. En tant que métaphore cognitive, le palimpseste est tout à fait adéquat pour l'écriture à plusieurs niveaux, caractérisée par la superposition des voix et des points de vue différents.

⁵ L'*hypertexte* genettien exprime très bien cette dimension de la superposition, parce qu'il entre en relation avec un *hypotexte* qui le précède, qui est déjà une partie de la conscience du public. Mais il faut se rappeler que dans le système des catégories proposées par Genette (1982), la *transtextualité* est la catégorie sur-ordonnée. Néanmoins, la plupart des théoriciens préfèrent le terme «intertextualité» même pour les cas de palimpseste que Genette caractérise par la dérivation et par une relation qui est à la fois «massive» et «déclarée» (1982: 17), c'est-à-dire l'hypertextualité.

Palimpseste poétique postmoderne et passion du «livresque»

La différence spécifique du palimpseste est déterminée, dans une grande mesure, par la spécificité des paradigmes stylistiques. La relation avec la précédence et/ou l'altérité littéraire peut varier beaucoup à travers les époques et les paradigmes culturels. Chaque mouvement littéraire préfère certaines modalités du palimpseste et met en lumière une attitude différente envers les textes appropriés et transformés. L'imitation/ l'hommage néo-classique d'une part et les récritures ironiques ou révisionnistes de la (post)modernité d'autre part sont les extrêmes sur ce continuum diachronique. Comme Ulrich Broich (1997: 249–255) l'a noté, la manifestation de l'intertextualité postmoderne est plus évidente, et a de fonctions nouvelles, étant liée à une conception différente de l'acte littéraire; le procès communicatif impliqué par les versions plus vieilles de l'intertextualité présuppose le caractère marqué et distinct des passages intertextuels⁶, alors que dans le contexte radical du postmodernisme la distinction entre passages intertextuels et passages non-intertextuels n'est plus aussi saillante.

Dans l'écriture postmoderne, la référence inter- ou hypertextuelle est souvent explicite, marquée, affichée, avec une certaine ostentation, dans la structure de surface du texte. On dirait que ce sont des situations claires et simples. Mais cette transparence est peut-être trompeuse et la difficulté réside non pas dans l'identification des «sources» mais dans la compréhension et le décodage du contrat pragmatique de la réécriture: inférer l'*ethos*⁷ (dans ce cas-là, l'intention transformatrice de l'énonciateur de second degré) et le système d'attente qui s'établit du côté du lecteur.

Afin de rendre compte de l'*attitude* spécifique de l'énonciateur envers le discours autre et son introjection dans/la greffe sur le propre discours, il faut connaître les paramètres de la poétique postmoderne: l'intertextualité auto-consciente, le penchant marqué vers l'ironie, la déconstruction des clichés et des idées reçues, mais aussi la propension pour la récupération des codes et des modèles qu'elle a déjà subvertis. Le paradoxe est d'habitude considéré comme le trait caractéristique du

⁶ «This form of intertextuality will therefore as a rule be intended, distinct from non-intertextual passages, and marked, and it is held to be different from influence and plagiarism» (Broich 1997: 250).

⁷ «Puisque la pragmatique s'occupe des effets de l'encodage et du décodage, il nous faut une notion d'*éthos*, tel que défini, par exemple, par le Groupe Mu mais accordant plus d'importance au processus d'encodage. L'*éthos* sera donc une réponse dominante qui est voulue et ultimement réalisée par le texte littéraire» (Hutcheon 1981: 145). Pour une analyse récente de l'*éthos* dans la poésie postmoderne roumaine, cf. Parpală (2011: 233–239). Ici la notion est vue, dans le sillage d'Aristote, en tant qu'auto-image que le locuteur construit dans le discours.

postmodernisme, précisément à cause de cette ambivalence envers le déjà-dit et le *préconstruit*. La parodie et l'ironie sont également définies par un paradoxe constitutif, surtout dans le contexte du (post)modernisme.

Je vais analyser un poème par le poète roumain Radu Andriescu; c'est un texte que je trouve exemplaire pour le fonctionnement particulier du dialogisme intertextuel dans la poétique postmoderne. Le poème est intitulé *Ultimii poeți* (*Les derniers poètes*) et fait partie du volume *Pădurea metalurgică* (*La forêt métallurgique*) (2008):

Les derniers poètes

*When the revolution comes
When the revolution comes
some of us will catch it on TV*

Les derniers poètes étaient des rappers *hip* de NY-City. Comment traduire *obstreperous verse*. Des vers fâchés et bruyants, qui font la nique à l'ordre sociale. C'est une traduction figée dans les clichés verbales des années 80, mais ça va. Il faut être noir de colère quand tu écris *obstreperous verse*. Une combinaison de Nimigean et Decuble et des millions de schtroumpfs industriels. *Quand le moment sera né dans le ventre du temps, il n'y aura plus d'art des mots. Le seul poème qu'on entendra sera la pointe de la flèche poussée dans la moelle du vilain. Par conséquent, nous sommes les derniers poètes du monde* (*Willie Kgositsile*)⁸. (Andriescu *Les derniers poètes*, 2008: 46)⁹

⁸ Le passage en italique est la traduction roumaine de l'original anglais: «When the moment hatches in time's womb there will be no art talk. The only poem you will hear will be the spearpoint pivoted in the punctured marrow of the villain....Therefore we are the last poets of the world» (*Willie Kgositsile*) – http://www.math.buffalo.edu/~sww/LAST-POETS/last_poets0.html.

⁹ *When the revolution comes/When the revolution comes/some of us will catch it on TV//Ultimii poeți* erau rapperi *hip* din NY-City. Cum să traduc/*obstreperous verse*. Versuri supărate și/ gălăgioase, care dau cu tifta ordinii sociale. E o traducere/ înțepenită în clișee verbale de prin anii 80,/dar merge. Trebuie/să fii negru de supărare când scrii/*obstreperous verse*. O combinație de Nimigean/și Decuble și milioane de ștrumfi/industriali. Când se va naște clipa/ în pântecul timpului, nu va mai exista o artă/a vorbelor. Singurul poem pe care-l vei auzi/va fi vârful suliței înfipt în măduva/ omului rău. Prin urmare, noi suntem ultimii poeți/ai lumii (*Willie Kgositsile*) (Andriescu 2008: 46).

Cette évocation littéraire d'un mouvement littéraire américain illustre assez bien le caractère spécial de l'usage postmoderne et contemporain de l'inter- et l'hypertextualité, qui inclut: 1) la greffe citationnelle (dans le texte proprement dit mais aussi au niveau du péritexte, l'épigraphe étant une citation en anglais); 2) le code-switching interlinguistique (le mélange de roumain et d'anglais); 3) l'angoisse du traducteur qui ne peut s'empêcher de trahir l'original (« Comment traduire *obstreperous verse*... »); 4) l'appareil métatextuel de présentation du matériel adopté (informations didactiquement offertes sur le groupe de *Derniers poètes*); 5) le parallélisme avec le contexte culturel contemporain et national, notamment l'époque qui vient après la révolution anti-communiste roumaine. Il y a une comparaison implicite entre les poètes afro-américains et ses collègues de génération et de groupe littéraire («Club 8») dans la ville de Jassy (Iași) – Ovidiu Nimigean et Gabriel H. Decuble, ainsi que Marius Ianuș, un poète de Bucarest. Seulement, cette dernière référence est repérable par la métonymie, l'allusion à l'un des volumes de Marius Ianuș: *Ștrumpfii afară din fabrică ! / Les schtroumpfs dehors la fabrique !* (2007). Les premiers deux poètes, tout comme Andriescu, sont les représentants de la soi-disante promotion des années quatre-vingt-dix, tandis que Marius Ianuș est un «angry young man» des années deux milles, le promoteur du courant neo-avant-gardiste appelé «fracturisme».

Le degré de participation, pour ainsi dire, à l'univers de l'intertexte, de la part du poète, est également typique pour le postmodernisme, car il y a toujours un certain détachement affectif dans la profusion de références, échos et allusions dont il fait usage, même quand le texte crée un palimpseste d'histoire littéraire universelle. La référence à une nécessité d'être «noir de colère» pour écrire «obstreperous verse» exploite le cliché verbal pour encrypter une allusion à l'origine ethnique des «Last Poets», qui étaient «Black», ou afro-américains, comme on dit aujourd'hui; la révolution qu'ils attendaient et préparaient était, dans une très large mesure, une «Black Revolution». Cette information pourrait passer inaperçue et c'est pour ça que l'écrivain postmoderne, malgré sa loquacité et la manière généreuse d'offrir de nombreuses dates culturelles, veut aussi co-opter le lecteur dans une démarche d'actualisation du sens poétique. Si quelqu'un avait une objection au parallélisme américain-roumain établi par le poète (tenant compte, en premier lieu, de l'importance que les poètes mêmes attribuaient au fait d'être *Black/nègre*), il serait implicitement invité de sélectionner le sens figuré du mot roumain «negru», comme dans l'expression «negru de supărare» («noir de colère»). L'énergie subversive des minoritaires de l'Amérique est tout à fait similaire à celle manifestée par n'importe quelle minorité (ou majorité) qui se trouve opprimée. En fait, la «prophétie» pessimiste des «derniers poètes» concernant la «révolution»

longtemps attendue et désirée (et qui finalement sera un spectacle médiatique) a une résonance particulière pour les lecteurs roumains qui ont vécu précisément comme ça la révolution anti-communiste de 1989 – la révolution *télévisée*: «When the revolution comes,/ when the revolution comes,/ some of us will catch it on TV».

Le statut sylleptique de l'adjectif «noir» (qui est ici pris dans deux sens différents, le second étant généré par l'association phraséologique – en roumain «negru» signifie en même temps «noir» et «nègre»), indique assez clairement l'ambivalence postmoderne envers les sources, les modèles et la tradition, c'est-à-dire le mouvement presque simultané d'identification, d'appropriation et de différenciation à l'égard de l'hypotexte.

Je veux proposer l'hypothèse que, dans le cas des postmodernes (du moins les roumains), l'insertion constante de l'intertexte est subordonnée à l'*(auto)biographisme* (le terme utilisé par les poètes mêmes). Le livresque, l'univers de la bibliothèque représente une partie importante (et tout à fait «naturelle») de la vie quotidienne du poète postmoderne, qui souvent est aussi, comme dans le cas de Radu Andriescu, professeur, théoricien, traducteur... Le texte et l'intertexte/ le livresque ne s'opposent plus, dans cette poétique, à l'authenticité de la vie, à la vraie *Erlebnis*.

La dominante postmoderne – pastiche ou parodie ?

On peut débattre longtemps si le pastiche serait plutôt neutre ou ludique, si c'est exclusivement une imitation stylistique ou s'il existe aussi un pastiche de genre. Il y a aussi des différences dans la manière dont on regarde le degré d'implication et de participation de l'énonciateur au second degré ou, au contraire, son *auto-effacement énonciatif* (cf. Monte 2007). Sa nature d'intertexte/interstyle imitatif le rend une composante nécessaire du processus de transformation parodique (on pourrait définir la parodie comme pastiche auquel s'ajoute l'ironie).

Dans l'article *A propos du «style» de Flaubert*, Proust avait affirmé¹⁰ qu'il faut «faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire» (1927: 202). Donc, l'imitation délibérée joue le rôle d'une défense contre l'«anxiété de l'influence» dont

¹⁰ Selon Gérard Genette, le pastiche tient du «régime non satirique de l'imitation, ne pouvant rester neutre et n'ayant d'autre choix qu'entre la moquerie et la déférence admirative – quitte à les mêler dans un régime ambigu [...]» (1982 : 129). Bouillaguet (1996) fait aussi la distinction entre pastiche *de genre* vs. pastiche *de style* (même si la dernière syntagme peut paraître redondante).

parlait Harold Bloom (1973) et contre le mimétisme inconscient générée par une très forte admiration pour le modèle. Cette fonction d'«apprentissage mimétique» (Aron 2008: 21) est, quand même, moins présente dans le pastiche postmoderne, qui semble avoir d'autres motivations psychologiques et esthétiques.

En ce qui concerne la *pragmatique* du palimpseste, le contrat de pastiche est exprimé très bien par une règle posée par Proust dans la note introductive des *Pastiches et mélanges*: «[...] c'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps» (Proust 1970: 9). Ce contrat implique un auto-effacement volontaire de l'énonciateur secondaire mais certainement cette «disparition» est seulement partielle et, en quelque mesure, une contrefaçon ou une convention. L'acte de pasticher se veut reconnu en tant que tel, et la voix du pasticheur (superposée ou entremêlée à l'autre) est une présence qu'on ne pourrait jamais ignorer. Le masque du pastiche implique, paradoxalement, de la part du poète – ré-énonciateur, un jeu nécessaire pour trouver ou explorer sa propre identité stylistique. Cette intuition confirme le statut dialogique, ou même polyphonique du palimpseste imitatif.

Je veux argumenter que l'écriture postmoderne est premièrement une écriture de la *différence*, et que cette différence est engendrée (surtout) par l'ironie, la polémique (même débilitee et alliée à une *ludicité* complice), la transformation (minimale ou plus consistante) du déjà-dit; par l'invocation et la déconstruction, de l'intérieur, du lieu commun, de la doxa, de la tradition et du «pré-construit» (inter)discursif afin de le faire visible. Même quand il s'agit d'une sorte de différence/nouveauté/originalité inapparente, du type imaginé par Borges dans son *Pierre Menard auteur du Quichotte*, la différence est là, au cœur de la répétition, inhérente à tout geste répétitif (cf. Deleuze 1968). Les diverses pratiques qui relèvent du détournement, de la recontextualisation et l'appropriation, du re-fonctionnement des éléments déjà donnés soulignent très bien cette authentique production continue de la différence (sémantique, stylistique, etc.) aux cadres du postmodernisme.

Cette poétique récente a été trop souvent caractérisée comme une sorte de néo-manirisme/néo-alexandrinisme, vu son intérêt pour le recyclage et le bricolage livresque, l'hypertextualité ludique, le soi-disant «narcissisme» littéraire et le métadiscours. Le côté ludique et autoréflexif est quand même plus accentué pendant la première «vague» de l'innovation postmoderne en Roumanie (les années 80), quand la subversion, la déconstruction idéologique et l'alliance de la parodie avec la satire étaient des stratégies qui ne pouvaient pas trouver lieu très facilement dans le discours littéraire.

Le corpus poétique de Mircea Cărtărescu semble offrir la démonstration parfaite pour ce type de postmodernisme *soft*, formaliste, métalittéraire. La profusion de pastiches/ *à la manière de* et *d'exercices de style* remplit une fonction générale d'hommage pour la tradition littéraire. En outre, par *Une soirée à l'opéra* (1998: 39–53)¹¹, tout comme dans l'épopée héroï-comique *Le Levant*, le poète accomplit une synopsis du canon poétique, en restant toujours dans le registre de la réécriture hypertextuelle génératrice de différence.

Le poème *Une soirée à l'opéra* est une déconstruction suivie mais aussi une re-institution/reconstruction du discours amoureux et même des mythes de l'amour, qui pourront être goûtés comme auparavant, mais *sous rature* ou entre guillemets, sous la réserve de l'ironie. Le périphrase offre *L'argument* de cette expérimentation poétique (ce qui illustre assez bien la tendance postmoderniste de doubler le discours par le métadiscours):

On connaît la spéculation selon laquelle un singe dressé à dactylographier et ayant à sa disposition l'infinité du temps réussira, au bout de plusieurs trillions d'années, reproduire un sonnet de Shakespeare. Le poème que voilà se réfère justement au moment où notre singe, concentrant ses efforts, réussit, tant bien que mal, esquisser ce sonnet¹². (Cărtărescu 1998: 39)

Le poème est une mise-en-abyme (et une mise *à nu*) de l'entière problématique concernant l'imitation et l'imitabilité des discours (et des émotions aussi). La métaphore du singe a été plusieurs fois employée par les écrivains et les critiques, pour illustrer la dialectique de l'imitation et de l'originalité: Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), *The Signifying Monkey /Le singe signifiant* (1988) par Henry Louis Gates Jr., *Le singe à la porte* – le titre d'un volume dédié à la parodie, édité par Groupar (Vernet 1984).

L'opposition qui se crée est celle entre la démythisation des processus de la création qu'on tend, autrement, à croire «originale», «authentique» et du lyrisme en tant qu'effusion des sentiments vs. la dénudation des conventions du discours amoureux: les clichés, les singeries inconscientes, le mimétisme,

¹¹ Le poème *Une soirée à l'opéra* fait partie du volume *Poeme de amor* (1983) mais il a été aussi repris dans l'anthologie *Dublu CD* (1998).

¹² “Este cunoscută speculația conform căreia o maimuță dresată să bată la mașină și având la dispoziție infinitatea timpului va reuși, la capătul a mai multe trilioane de ani, să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de față se referă tocmai la momentul în care maimuța noastră, concentrându-si eforturile, reușește, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet.”

donc la fatalité du pastiche. La conscience histrionique relève de l'énonciation poétique en tant que *performance*, en tant que re-présentation simulée, inauthentique.

C'est aussi une mise en scène de la schizoïdie propre à la subjectivité post-moderne, consciente d'être hantée par de multiples voix poétiques, par le *chœur* polyphonique de la tradition. Le poème contient un dialogue entre le poète et un certain «singé», personnage irritant qui intervient dans les moments intimes (y compris les moments d'inspiration poétique et d'enthousiasme amoureux) mais qui en même temps semble être une sorte d'esclave, de travailleur pour le poète. À vrai dire, c'est à lui qu'appartient l'énonciation amoureuse. Mais, naturellement, le drame du jeune amoureux moderne (qui a aussi une conscience littéraire très aigüe) c'est d'être sincèrement... mimétique. Le «duo» des deux personnages, *Maimuțoiul (Le Singe)* et *Femeia (La Femme)*, est une concaténation de pastiches élaborés à la manière de plusieurs poètes du canon national, la référence allusive étant chaque fois pas du tout difficile à reconnaître, pour le lecteur roumain. Le singe n'a d'autre choix que d'articuler son discours amoureux en empruntant les (idio)styles des autres: les poètes néo-anacréontiques, le romantique Eminescu, le poète «populaire», le symboliste Macedonski, les modernistes Arghezi, Blaga, Barbu. La polyphonie des styles pastichés a pour effets la délégitimation et la subversion du sujet lyrique. Le sujet créateur est implicitement dénoncé comme une construction fictionnelle, une abstraction de la critique ou du sens commun (dénonciation qui correspond aussi aux conceptualisations poststructuralistes concernant «la mort de l'auteur»).

Ce type d'énonciation poétique au second degré, citationnelle d'une manière ostentatoire, joue le rôle d'une stratégie défensive, comme on l'a déjà vu, une précaution absolument nécessaire pour la sensibilité postmoderniste, qui est d'habitude allergique au pathétique «sincère». Le pastiche est ici subordonné à la parodie. L'effet de parodie résulte surtout du contexte, et du montage des styles pastichés. Il est vrai que les imitations sont visiblement détournées par le mode dans lequel le poète les approprie (les abstractions d'Ion Barbu et les angoisses religieuses de Tudor Arghezi sont confisquées pour les thèmes plutôt frivoles de la poésie d'amour), mais elles pourraient aussi être lues indépendamment et peut-être que dans ce cas l'opinion de Jameson sur l'usage du pastiche en tant que pratique neutre spécifique à l'écriture postmoderne pourrait sembler tout à fait justifiée. Pour cet auteur, le pastiche postmoderne est une «blank parody», «parodie blanche/vide», une «cannibalisation forcuite des styles morts» (Jameson 1991: 18). Mais c'est justement la conscience de ces réalités-là, et qui est affichée par le texte même, qu'infirmes cette hypothèse. Pour l'auteur postmoderne, le pastiche est un stade dans l'articulation

du message parodique, et, par le détournement ironique, un vrai instrument de la déconstruction de l'hypotexte/ l'hypostyle/ l'hypogène. La façon dans laquelle cette déconstruction non-destructive survient est également symptomatique pour le modernisme, dans la mesure où il existe un vrai «renouvellement parodique»: «La parodie, on le sait, est une répétition qui déforme, et dont la déformation crée du sens» (Hannoosh 2006: 121).

Le pastiche de genre en tant que masque

Le pastiche en tant que masque (du mot latin *persona*) est une métaphore qui engage la problématique de l'identité et de l'altérité, de la (dis)simulation (surtout stylistique, mais aussi l'emprunt temporaire d'une personnalité avec ses tics, d'un idiostyle, d'une «manière»).

Personae (2001), par Alexandru Muşina, a le même titre que le volume d'Ezra Pound (*Personae*, 1909) et, comme celui-ci, l'auteur emprunte un *masque* intertextuel. Le palimpseste paratextuel crée un système d'attentes que le corpus des poèmes *per se* va frustrer. L'exercice stylistique à plusieurs voix n'est pas ici le but principal. Au contraire, la tonalité assumée est très unitaire et monotone au cours du volume. Il s'agit ici d'un pastiche de genre/architextuel, le modèle évident, quoique jamais nommé, étant la satire ou l'épigramme latine. L'expérience du poète roumain est une bonne illustration du rapport étroit que l'ironie en tant que stratégie rhétorique entretient avec la parodie et la satire.

La distinction entre la satire et la parodie peut souvent être très difficile et un élément crucial est l'intention communicationnelle que le lecteur, en partant des certains signaux textuels, peut raisonnablement attribuer au locuteur. Si le ludique et le jeu littéraire dominant, on peut lire le palimpseste en tant que parodie, qui est toujours artistique, esthétiquement marquée; mais si le côté polémique et critique semble dépasser le niveau strict de la littérarité, en visant le contexte référentiel ou social, la parodie s'allie à une intention satirique et devient une parodie satirique. La pragmatique se trouve très utile dans ce contexte, et la compétence générique et intertextuelle du lecteur est dynamisée par le biais des genres au second degré compris en tant qu'actes et événements communicatifs complexes et ambigus:

Comme dans le cas de la structure et de la mémoire générique de la parodie, l'ironie littéraire opère aussi au moyen de répétition et de différence. [...] Ce n'est qu'à partir de la reconnaissance à la fois de la spécificité sémantique (contraste) et pragmatique (évaluation) de l'ironie que l'on peut remonter à

l'origine de la confusion taxonomique qui entoure la parodie, la satire, et en fait tous les autres genres qui mettent en valeur ce trope rhétorique (Hutcheon 1981: 155).

En plus d'être un hommage au moderniste américain Ezra Pound, le titre choisi par Muşina implique peut-être aussi un jeu de mots, parce que l'attaque *ad personam* est une partie importante de la rhétorique de l'épigramme. La diversité des sources pastichées pouvaient justifier le pluriel dans le cas de Pound, mais le volume de Muşina présente une parfaite homogénéité stylistique, donc il s'agit de plusieurs masques par ce qu'il y a une diversité d'objets satiriques, de «caractères» (qui sont, la plupart, des personnes publiques) dont le portrait doit être esquissé. Chacun est un masque dans la mesure où le poète recourt à un déguisement (onomastique et de *chronotope*, en transférant la référence sociale, mimétique, dans une Grèce et parfois une Rome entièrement artificielles). Pour que la codification épigrammatique atteigne son but et son effet, il faut que le masque soit transparent, et que le lecteur reconnaisse aisément le personnage derrière tels noms que *Manolides*, *Lykianos* ou *Blandinis*. Le poème *Lykianos* prend comme cible une figure publique proéminente, l'écrivain et l'éditeur Gabriel Liiceanu, un ancien disciple du philosophe Constantin Noica (ici déguisé sous le nom *Neakides*):

Plutôt marchand que philosophe,
 Lykianos a dressé un autel
 Au petit rhéteur Neakides, en l'appelant
 Dieu de la pensée. Et il demande
 À chacun une oblation: de l'or tant qu'il pourra offrir, ou du terrain
 Ou du bétail. Ou, du moins,
 Qu'il l'admire et l'écoute, seulement lui: prêtre et seul héritier.
 (Muşina, *Lykianos*, dans *Personae* 2001: 9)¹³

Le plus intéressant c'est que les épigrammes pourraient être lues aussi en soi, indépendamment de leur *clé* référentielle (qui d'ailleurs sera périssable et laquelle n'a pas de valeur que pour les contemporains, ou pour certains d'entre eux). La technique littéraire, l'humour et l'engagement éthique du poète,

¹³ Mai mult negustor decât filosof, /Lykianos a înălţat un altar /Măruntului retor Neakides, numindu-l /Zeu al gândirii. Şi cere/ Fiecăruia obol: cât aur poate să dea, sau pământ,/ Sau vite. Sau, cel puţin, /Să-l admire şi să-l asculte numai pe el: preot şi singur urmaş.

au-delà du contingent historique stricte, sont plus importants que la possibilité du *décodage* proprement dit. Une situation similaire concerne l'hypotexte (par exemple, *Les Épigrammes* de Martial), ce qui assure leur intérêt et leur lisibilité jusqu'aujourd'hui, malgré la subjectivité et la «méchanceté» qui émanent de plusieurs de ces épigrammes. Fidentinus, Diaulus, Mancinius, Caecilius, etc. avaient assurément leur propre correspondant dans la réalité du temps, mais cet enracinement mimétique n'est plus relevant pour le lecteur moderne. Une différence notable entre Martial et Muşina concerne précisément le dialogisme implicite et explicite du genre: la majorité des épigrammes du poète latin sont des apostrophes, adressées à la deuxième personne (qui est, en fait, la «victime» même de la dérision), tandis que les cibles humaines des textes de Muşina sont, en quelque mesure, réifiés (étant désignés par la troisième personne), alors que l'allocutaire implicite, le seul possible partenaire de dialogue est le lecteur.

Un effet supplémentaire des épigrammes de Muşina réside précisément dans leur caractère hypertextuel, et le fait qu'ils sont des performances stylistiques très raffinées dans un genre révolu. En outre, le masque du genre consacré sera une légitimation esthétique de l'attaque *ad hominem*, qui d'ailleurs peut irriter le lecteur contemporain, surtout lorsque cette attaque est menée dans le contexte du discours poétique, au lieu d'un genre para-littéraire, qui pourrait l'accommoder mieux.

Conclusions

La complexité des transformations hypertextuelles pratiquées par les écrivains postmodernes autorise une réévaluation de l'entière problématique transtextuelle. Il faut tenir compte aussi des implications du palimpseste au-delà de l'approche structurelle: par exemple, la relation inextricable entre l'intertexte/l'hypertexte et l'interdiscours. En même temps, l'énonciation au second degré met en lumière la *poïétique* du texte, c'est-à-dire la production, la productivité et la processualité même du texte littéraire.

La poétique postmoderne implique une multitude de modalités par lesquelles la voix ou le discours de l'autrui sont mobilisés dans l'univers dialogique/polyphonique du texte. Il faut remarquer la diversité des formes du palimpseste et l'oscillation entre attitudes extrêmes: l'hommage (le pastiche, l'imitation) vs. la charge, la parodie déconstructive, utilisée souvent comme moyen satirique. La satire et la parodie sont d'ailleurs deux genres qui font usage massif de l'écriture au second degré, de l'ironie et de la multivocalité.

Les diverses formes de réécriture poétique démontrent que l'écriture au second degré n'est pas du tout secondaire ou «parasite» mais, au contraire, un moyen très efficace de renouvellement métalittéraire. Les valences communicationnelles de ces procédés ne sont pas à ignorer, autant pour le dialogue interlittéraire qu'ils entament, que pour la relation spéciale qu'ils établissent avec le lecteur.

Carmen Popescu

cpopescu71@gmail.com

Bulevardul 1 Mai, no. 75, bl. 25, sc. 2, ap. 2

Craiova

Dolj 200638

ROMANIA

Bibliographie

- Andriescu, R. 2008. *Pădurea metalurgică*. București: Cartea Românească.
- Aron, P. 2008. *Histoire du pastiche: le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bakhtin, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin, Texas: Texas University Press.
- Barthes, R. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Éléments de sémiologie*. Paris: Gonthier.
- Barthes, R. 1973a. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. 1973b. Texte (Théorie du). – *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, 1013–1017.
- Berrendonner, A. 2002. Portrait de l'énonciateur en faux naïf. – *Semen*, 15, <http://semen.revues.org/2400> (22.01.2013).
- Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Parody*. New York: Routledge.
- Butor, M. 1967. *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Paris: Gallimard.
- Bouillaguet, A. 1996. *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris: Nathan.
- Broich, U. 1997. *Intertextuality*. – H. Bertens and D. Fokkema, eds., *International Post-modernism: Theory and Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 249–255.
- Cărtărescu, M. 1983. *Poeme de amor*. București: Cartea Românească.
- Cărtărescu, M. *Dublu CD. Antologie*. București: Humanitas.
- Coste, D. 2004. Rewriting, Literariness, Literary History. – *Revue LISA/Lisa e-journal*, II, 5, 8–25.
- Deleuze, G. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Genette, G. 1982. *Palimpsestes ou la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gignoux, A.-C. 2006. De l'intertextualité à l'écriture. – *Cahiers de Narratologie*, 13, <http://narratologie.revues.org/329> (10.01.2013).

- Hannoosh, M. 2006. Baudelaire et la parodie. – C. Dousteyssier-Khoze, F. Place-Verghnes, eds., *Modern French Identities*, 55. *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Bern: International Academic Publishers, 121–134.
- Hutcheon, L. 1977. Modes et formes du narcissisme littéraire. – *Poétique*, 29, 90–106.
- Hutcheon, L. 1981. Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. – *Poétique*, 4, 140–155.
- Ianuș, M. 2007. *Ștrumfii afară din fabrică !* București: Cartea Românească.
- Ionescu, C. M. 2000. La littérature comparée comme métalittérature (Preliminaires). – D. Păcurariu, coord., *Comparatismul azi/ Le comparatisme aujourd'hui/ Comparatism Today*. București: Victor, 208–214.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jenny, L. 1976. La stratégie de la forme. – *Poétique*, 27, 257–281.
- Louis Gates, Jr. H. 1988. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Kristeva, J. 1969. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Monte, M. 2007. Poésie et effacement énonciatif. – *Semen*, 24, <http://semen.revues.org/6113> (26.01.2013).
- Mușina, A. 2001. *Personae*. Brașov: Aula.
- Parpală, E. 2011. Tematizarea ethos-ului poetic postmodern. – E. Parpală, coord., *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*. Craiova: Universitaria, 233–239.
- Popescu, C. 2009a. Intertextual Configurations. – *AUC, Seria Științe Filologice, Engleza*, 1–2, 216–229.
- Popescu, C. 2009b. Abordarea intertextuală în contextul comparatismului literar. – *AUC, Seria Științe Filologice, Limbi Străine Aplicate*, 1–2, 342–358.
- Proust, M. 1927. *Chroniques*. Paris: Gallimard.
- Proust, M. 1970. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard.
- Riffaterre, M. 1979a. Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. – *Revue d'esthétique*, 1–2, 128–146.
- Riffaterre, M. 1979b. La syllepse intertextuelle. – *Poétique*, 40, 496–501.
- Riffaterre, M. 1980. La trace de l'intertexte. – *La Pensée*, 215, 4–18.
- Saint-Amand, D. 2009. Écrire (d')après. – *CONTEXTES*, <http://contextes.revues.org/4171> (21.01.2013).
- Sperber, D. & Wilson, D. 1978. Les ironies comme mentions. – *Poétique*, 36, 399–412.
- Todorov, T., 1981. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- Vernet, M., éd. 1984. *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie. Textes rassemblés et édités par Groupar*. New York: Peter Lang.