

du best-seller. Le roman-feuilleton, qui a connu sa période de succès dans les périodiques de 1840 aux années 1930, ne compte plus aujourd'hui sauf dans son avatar télévisuel. À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s. le roman sériel oppose à la longue trame filée des feuilletons une structure plus ramassée, convenant à la publication en livre bon marché. Il délimite au tournant du XX<sup>e</sup> s. les genres de base de la paralittérature contemporaine : le sentimental (Delly), le policier (Conan Doyle), le western (série Eichler de *Buffalo Bill*), l'espionnage (Buchan) et la science-fiction (Verne).

La bande dessinée qui naît avec Rodolphe Töpffer à la fin des années 1820 devient un genre important dans la littérature enfantine vers les années 1890 dans une veine soit humoristique soit réaliste. À partir de la fin des années 1940, s'y ajoute une production destinée au public adulte féminin sous le nom de « roman dessiné ». Le roman-photo naît au même moment dans le prolongement du ciné-roman de l'entre-deux-guerres et vise le même public. Il exploite un filon sentimental mélodramatique. Vers les années 1960 apparaît une bande dessinée « adulte » tant d'humour que d'aventures et de sexe. Enfin, les best-sellers s'imposent en France à partir des années 1950.

Les recherches sur le paralittéraire ne se préoccupent qu'accessoirement des formes populaires du théâtre, de la chanson, des scénarios de films et de la littérature enfantine. C'est sur le roman que porte aujourd'hui l'enjeu majeur du conflit pour l'exclusion ou l'apologie de la paralittérature. Ce qui éclaire le fait que les textes tenus pour paralittéraires se trouvent exclus du champ littéraire, mais jugés selon les normes qui ont cours dans celui-ci. En effet, en dépit de quelques appréciations isolées – le goût des surréalistes pour *Fantômas*, celui de Sartre pour la *Série noire* –, qui distinguent plus les écrivains qui les affichent qu'elles ne confèrent de valeur légitime aux œuvres en cause, il a fallu attendre les années 1960 pour que des chercheurs en France s'intéressent au phénomène autrement que pour l'encadrer ou le censurer, avec les *Entretiens* de Cerisy et le changement de perspective qu'ils manifestent. Et depuis lors, une discussion nourrie sur cette appellation et le domaine qu'elle désigne ne cesse de mettre en question le paradoxe qu'il y a à considérer en fonction de critères littéraires traditionnels des textes qui visiblement relèvent d'autres principes, ceux du champ de la culture médiatique. Fait révélateur, ni les producteurs ni les consommateurs de telles œuvres ne se reconnaissent dans ce terme. Reste que la question du roman fait voir que les formes et les pratiques – la lecture en l'occurrence – sont similaires, alors même que les valeurs sont différentes.

► BLETON P., *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999. — BOYER A.-M., *La paralittérature*. Paris, PUF, 1992. — COUÉGNAS D., *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, 1992. — SAINT-JACQUES D., « Les institutions du champ de grande production culturelle », in *L'institution du texte, pour Jacques Dubois*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 11-34. — Coll. : *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970.

Denis SAINT-JACQUES

→ Bande dessinée ; Best-seller ; Chanson ; Colportage ; Fantastique ; Feuilleton ; Médias ; Mélodrame ; Populaire (Littérature) ; Roman-photo ; Roman policier ; Science-fiction ; Vaudeville.

PARATEXTE → Péritexte

## PARNASSE

Montagne de Grèce dont un des sommets était consacré aux Muses, le Parnasse est devenu synonyme de poésie. Le terme a été utilisé pour désigner un monument élevé à la gloire des poètes, un dictionnaire de rimes (*Gradus ad Parnassum*), un recueil de vers parfois satirique (*Le parnasse satyrique*, Théophile de Viau, 1622 ; *Le parnassiculet contemporain*, 1872). Repris par Leconte de Lisle, le mot s'applique à un mouvement poétique du XIX<sup>e</sup> s.

Placée sous la triple tutelle d'un chef de file charismatique (Leconte de Lisle), d'une revue (*Le parnasse contemporain*, fascicules périodiques rassemblés en trois volumes, 1866, 1871, 1876) et d'un libraire-éditeur spécialisé (Lemerre), l'école parnassienne émerge en France au cours du second Empire et domine le champ poétique jusqu'aux années 1880. On peut la considérer historiquement comme l'institutionnalisation, sous la forme d'un groupe structuré et doté d'une esthétique définie, du principe de l'Art pour l'Art, dont les premières manifestations remontent aux années 1830 et dont Théophile Gautier s'était fait le principal promoteur en proclamant dans sa préface à *Mlle de Maupin* (1834), en réaction au courant « utilitaire » d'inspiration saint-simonienne qui s'était développé dans les rangs du romantisme, qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne sert à rien ».

En 1852, Leconte de Lisle emboîte le pas à Gautier en faisant précéder ses *Poèmes antiques* d'une préface-manifeste à forte dimension prophétique. Il y dénonce d'un côté l'infatuation lyrique des romantiques et leur relâchement formel, de l'autre les platitudes de l'École du Bon Sens, et appelle à une « régénération des formes ». Un système doctrinal prend corps, empruntant ses métaphores théoriques à la statuaire et à l'orfèvrerie : refus du lyrisme personnel, neutralité morale et politique, impassibilité, culte rigoureux du vers

strict, thématiques marquées par l'obsession du néant, l'exotisme et le passéisme (deux formes d'éloignement à l'égard du monde moderne, ostensiblement méprisé). Après 1860, un réseau de cénacles et de revues se met en place, base d'une conquête du pouvoir symbolique, couronnée par la parution du premier *Parnasse contemporain* (1866). De l'aimable virtuosité d'un Banville (*Odes funambulesques*, 1857) à l'historicisme décoratif d'un Heredia (*Les trophées*, 1893), en passant par le réalisme compassionnel d'un Coppée (*Les humbles*, 1872), ceux qui se reconnaissent dans l'austère doctrine professée par Leconte communient dans un même culte de la forme. Tous partagent également un même refus de l'utilitarisme bourgeois ; mais ce refus reste général et abstrait, et laisse indemnes les normes dominantes (au reste, le mépris du siècle n'exclut pas certains accommodements : Leconte, à partir de 1864, est subventionné en secret par Napoléon III et les principaux Parnassiens finiront à l'Académie).

Nombre de débutants (dont Alphonse Daudet ou Anatole France) font leurs premiers pas à l'enseignement d'une école dont l'unité et la domination sur-le-champ littéraire paraissent inébranlables jusqu'en 1875, premier moment de fracture. Les deux premières séries du *Parnasse contemporain* s'étaient signalées par un grand éclectisme, la troisième accuse un net raidissement. Son comité de sélection fait barrage aux textes proposés par Charles Cros, Verlaine et Mallarmé. L'exclusion de ces deux derniers crée à terme les conditions d'une relève esthétique, qui se profile, au début des années 1880, lorsqu'une nouvelle génération de poètes se tournera vers eux comme vers deux chefs de file potentiels, porteurs d'un credo alternatif, dont naîtra la double école de la décadence et du symbolisme. Le prestige du Parnasse n'en reste pas moins durable alors : ses auteurs sont lus et imités d'abondance en France, en Belgique (Albert Giraud, Max Waller) et jusqu'au Québec (*Le paon d'email* de Paul Morin, 1911).

Le Parnasse est désormais la victime de ce qui a fait, en son temps, sa force. À d'aucuns, sa rigueur doctrinale paraît doctrinaire, sa virtuosité, clinquante, sa foi dans les vertus de la langue et de la prosodie, naïvement positiviste, sa hauteur de vue, sans vraie grandeur. La plupart de ses adeptes sont tombés dans l'oubli (Bouilhet, Dierx, Mérat, Valade, Glatigny, etc.). Seuls demeurent, mais réduits à des morceaux pour anthologie scolaire, Leconte, Hérédia, Sully-Prudhomme et, dans une moindre mesure, Coppée ou Banville. On omet de rappeler que Mallarmé et Verlaine ont été, à leurs débuts, d'authentiques parnassiens. Cette disqualification, dictée par l'argumentaire des symbolistes, n'est pas seulement injuste : elle porte préjudice à la saisie des enjeux et des facteurs qui ont présidé à l'émergence d'expé-

riences poétiques plus radicales. De l'impassibilité professée par Leconte de Lisle à l'impersonnalité mallarméenne, du souci des formes impeccables à l'exploration formaliste des ressources du langage, il n'y a pas solution de continuité, mais passage à la limite. Le rappel à la discipline d'airain du vers, à la distinction froide, au respect de la langue, à la clarté discursive, n'a pas peu contribué, par contrecoup, à l'effraction du vers libre, à l'audace parodique d'un Lautréamont, aux « dérèglements » d'un Rimbaud ou à l'opaque réflexivité d'un Mallarmé. En réaction aux engagements politiques ou moraux des romantiques, le culte parnassien du Beau, affirmation d'une valeur intrinsèque au travail des formes, a fortement contribué à promouvoir l'autonomie de la littérature.

► BADESCO L., *La génération poétique de 1860*, 2 vol., Paris, Nizet, 1971. — GRIVEL Ch., « Matériaux pour servir à l'examen sociologique de la poésie à la fin du second Empire », *Neophilologus*, janvier 1966, p. 44-58. — MARTINO P., *Parnasse et symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1967. — PONTON R., « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, p. 202-220.

Pascal DURAND

→ *Art pour l'Art ; Autonomie ; Champ littéraire ; Décadence ; Écoles littéraires ; Engagement ; Naturalisme ; Poésie ; Romantisme ; Symbolisme.*

## PARODIE

La parodie est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques. Elle s'applique à tous les éléments qui font sens dans le matériau littéraire : la diction ou le geste du théâtre, le rythme, les styles ou sujets d'un texte, l'organisation ou les conventions d'un genre. Elle désigne une forme de travestissement qu'il peut être utile de distinguer du pastiche, de la satire ou d'une série d'autres termes : mystification, falsification, travestissement, burlesque, grotesque, ironie, blague, farce, plagiat ou imitation. La parodie met également en jeu une relation institutionnelle puisque les institutions – littéraires ou non – imposent souvent des rituels dont le caractère stéréotypé autorise le détournement.

Très présente de nos jours dans le journalisme ou la publicité, la parodie a toujours coexisté avec les formes canoniques de la littérature. Les parodies de langages spécialisés (administratif, religieux, juridique, rituel) abondent dans les textes anciens (Aristophane) et elles forment autant de modalités de la contestation des secteurs d'autorité que ces langages représentent. Dans le domaine littéraire,