



Marquage paratextuel des parodies en iconotexte : le cas de la BD De Cape et de Crocs

Paul Chibret

► To cite this version:

Paul Chibret. Marquage paratextuel des parodies en iconotexte : le cas de la BD De Cape et de Crocs. SHS Web of Conferences, 2024, 191, pp.06013. 10.1051/shsconf/202419106013 . hal-04650611

HAL Id: hal-04650611

<https://hal.science/hal-04650611v1>

Submitted on 16 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marquage paratextuel des parodies en iconotexte : le cas de la BD *De Cape et de Crocs*

Paul Chibret

UR 1339 – Linguistique, Langues, Parole (LiLPa)

UMR 5191 – Interactions, Corpus, Apprentissages, Représentations (ICAR)

paul.chibret@etu.unistra.fr

Résumé. Les définitions linguistiques du phénomène de superposition textuelle qu'est la parodie reposent depuis Genette (1982) sur le critère de l'intention parodique. Comme cette dernière nous semble très difficile à vérifier en texte, nous proposons de chercher des signaux, des marquages des parodies qui indiqueraient leur existence et les textes dont elles se composent. Ces marquages sont explicites dans le texte ou peuvent être eux-mêmes parodiques. Ils apparaissent le plus souvent dans le paratexte d'un texte parodique, puisque c'est un seuil textuel privilégié pour sceller un pacte de lecture et donc *a fortiori* faciliter le décodage des parodies. Nous choisissons d'étudier les parodies présentes dans l'*incipit* de la bande dessinée *De Cape et de Crocs* d'Ayroles et de Masbou (1995-2016) où se dessinent parodies et marquages de ces parodies comme autant de signaux pour une écriture parodique dans toute la série BD. Le texte bédéique offre, par sa constitution multimodale, c'est-à-dire essentiellement verbo-iconique, des possibilités de vérifier la présence parodique. Examiner ces premières planches nous amènera à questionner la pertinence de certains concepts genettiens pour les seuils de l'iconotexte.

Abstract. Since Genette (1982), linguistic definitions of the textual superposition phenomenon of parody have been based on the criterion of parodic intent. Auctorial intent seems very difficult to be verified in text. Therefore we propose to look for signs, indications of the parodies that would reveal their existence and the original texts which they transform. These indications are explicit in the text or may themselves be parodic. They appear most often in the paratext of a parodic text, since it is a privileged textual threshold to make a pact of reading and thus make the decoding of parodies easier. We choose to study the parodies in the beginning of Ayroles and Masbou's comic book *De Cape et de Crocs* (1995-2016), where parodies and their indications have to highlight a parodic writing in the whole comic series. The comic text offers, by its multimodal constitution, that is to say essentially verbo-iconic, possibilities of verifying the presence of parody. Examining these first strips leads us to question the relevance of some concepts of Genette for iconotext.

De Cape et de Crocs. Pourquoi pas « De Cape et d'Épée » ? Pourquoi reprendre ce phrasème¹ qui est aussi le nom d'un genre romanesque et le transformer partiellement, le défiger, sinon pour avertir les lecteurs que cette œuvre littéraire ne correspond pas en tout point au récit qu'ils s'attendent à découvrir ? Sinon pour les avertir, dès le titre en première de couverture, de la parodie de genre qui se jouera dans la BD ? Ce titre, « énoncé investi d'une fonction paratextuelle » (Genette 1982 : 18) apporte une indication générique (Genette 1987 : 89-97) sur la nature parodique du texte qu'il précède tout en faisant référence à un genre de texte aisément reconnaissable. Il indique aux lecteurs la nécessité de lire ce texte comme une superposition de textes, comme une œuvre hypertextuelle qui reprend et transforme un genre romanesque.

Evoquée par Genette dans *Palimpsestes* (1982) puis laissée de côté au profit du critère du régime (ludique, sérieux ou satirique) afin de définir les procédés hypertextuels, la notion de *marquage* nous semble de première importance pour proposer une définition du phénomène stylistique et proprement textuel que représente la parodie. Nous définissons cette dernière sommairement comme reprise et transformation d'un – ou plusieurs – texte. Cette double opération est animée d'une intention parodique marquée linguistiquement, c'est ce que nous développerons.

Définir la parodie pose un problème théorique aux linguistes et aux stylisticiens justement à cause de cette intention auctoriale – très difficile à démontrer – qu'elle suppose, de sa portée textuelle variable et de sa polymorphie puisqu'elle est très proche de procédés tels que le pastiche, la satire, l'allusion ou le plagiat,

et même parfois se camoufle en les travestissant au point que certains spécialistes de la parodie parlent de « parodie satirique » ou de « satire parodique » (Sangsue 2007 : 245-246) et hybrident ainsi des figures qu'ils cherchent par ailleurs à distinguer. Pour illustrer ce caractère protéiforme, nous parlerons *des* parodies comme d'un phénomène littéraire dont la diversité des manifestations témoigne de la spécificité stylistique. Contrepoids de cette polymorphie trompeuse, le marquage des parodies est central puisqu'il balise leur manifestation pour le lecteur en lui permettant d'identifier la nature parodique du texte qu'il parcourt et/ou l'origine des différents hypotextes – les textes ayant subi une transformation parodique – qui le composent.

Nous nous intéressons aux parodies, phénomène proprement textuel, dans leur manifestation en iconotexte. Nous entendons par iconotexte le texte bédécque, essentiellement multimodal parce qu'alliant dans l'unité des cases et la cohérence des planches le mode verbal à l'iconique (Groensteen 1999 et 2011). Il présente des occurrences parodiques toutes particulières dans la mesure où le marquage de leur nature parodique est à chercher dans la relation entre ces deux modes linguistiques mais aussi au-delà des frontières textuelles, dans un paratexte dont les maisons d'édition restreignent l'espace d'expression auctorial en raison des contraintes commerciales liées à la bonne vente des albums (Piette 2016 : 147 et Becker 2023 : 434).

En quoi le paratexte est-il un espace textuel clé pour le marquage des parodies en iconotexte ?

Nous donnerons corps à ce questionnement dans l'analyse que nous ferons de l'*incipit* de la série BD *De Cape et de Crocs* constituée de 12 actes, publiée chez Delcourt, scénarisée par Ayroles et dessinée par Masbou entre 1995 et 2016. Cette série est parsemée de parodies à toutes les échelles du texte, qui structurent la narration et qui se diffusent au point de se constituer en isotopies (Bouillaguet 1996 : 91) et d'animer une diégèse – que Genette (1972 : 280) définit comme « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » – nourrie par l'hybridation fréquente de plusieurs univers littéraires jusqu'à cultiver l'anachronisme : le 17^e siècle fantasmé du théâtre de Molière, l'univers des personnages anthropomorphes des *Fables* de La Fontaine, de ceux du *Cyrano* de Rostand ou de son éponyme historique mais aussi le Moyen-âge des poèmes de Villon et du *Roman de Renart*.

Nous commencerons par proposer une définition des termes de notre questionnement, en particulier de ceux de *parodies* et d'*iconotexte*. Nous nuancerons la définition genettienne faisant autorité jusqu'à présent en développant la notion de *marquage* qui conditionne, selon nous, les parodies et qui apparaît le plus souvent dans le paratexte. Nous démontrerons ensuite, à travers l'analyse de l'*incipit* de l'Acte I de *De Cape et de Crocs*, l'importance de ce marquage des parodies qui se déploie dans notre corpus. Cette analyse nous amènera enfin à questionner le statut textuel de cet *incipit* qui s'apparente à un élément paratextuel à force de marquage parodique.

1 Parodies et marquages paratextuels

1.1 Définir les parodies

Sans prétention à l'exhaustivité, nous essaierons pour commencer de trouver une définition opérationnelle des parodies pour l'analyse que nous en proposerons en iconotexte. Les parodies procèdent de l'*hypertextualité* définie par Genette (1982 : 13) comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) ». En tant que phénomène *hypertextuel*, les parodies fonctionnent donc par superposition textuelle d'un hypertexte et d'un ou plusieurs hypotextes. La relation parodique entre hypertexte et hypotexte(s) est paradoxale puisqu'elle allie un double mécanisme de *reprise* d'un hypotexte reconnaissable à une *transformation* de celui-ci. D'aucuns diront « *Porträt* » et « *Verzerrung* »ⁱⁱ (Freund 1981 : 14), transformation en régime ludique d'un texte singulier (Genette 1982 et Sangsue 2007), reprise avec « *trans-contextualization* » (Hutcheon 1985 : 32), « réécriture ludique » (Tran-Gervat 2006 : 7) ou encore « transformation imitation » (Dousteyssier-Khoze 2006 : 71). Cette double opération, produisant un hypertexte, peut porter sur « un texte unique » ou « l'ensemble des textes d'un même auteur », sur « un genre ou un sous-genre littéraire » ou même « une école, une période, un courant littéraire » comme le défend Bouché (1974 : 34-37) alors que Genette

considère que cette reprise avec transformation parodique concerne un (ou plusieurs) « texte singulier » (1982 : 202) mais certainement pas un genre de texte dans son ensembleⁱⁱⁱ. Elle peut aussi porter selon Samoyault (2001 : 38) sur une « œuvre précédente » voire un « système littéraire reconnaissable » pour Tran-Gervat (2006 : 7), lequel souhaite résoudre le problème théorique qu'avait entraîné Genette (1982) en refusant l'existence d'une parodie de genre.

Au-delà de ces débats sur la portée textuelle des parodies et sur leur mode opératoire, les spécialistes s'accordent sur *l'intention parodique* considérée comme condition *sine qua non* d'existence de ce phénomène. Si Genette (1982 : 45) définit cette intention – qu'il appelle régime – « ludique », d'autres comme Hutcheon (1985) parleront de la volonté d'une distance ironique ou d'un « contraste comique » (Tran-Gervat 2006 : 7), d'autres encore supposeront une visée satirique comme Sangsue (2007) et Hernikatschaller (2017). Tous verront dans l'intention auctoriale le critère décisif pour définir les parodies, sans forcément qualifier sa nature mais en mentionnant un « effet comique » de la transformation parodique « animée d'une intention » (Dousteyssier-Khoze 2006 : 71).

Cependant nous considérons que ce point d'accord théorique ne suffit pas à vérifier l'existence des parodies en texte. En effet, si le critère de l'intention parodique permet de les distinguer *in abstracto* des pastiches ou des adaptations, cette intention est difficile à identifier avec justesse ou même à prouver en contexte. C'est pourquoi nous choisissons de faire du *marquage* des parodies un critère décisif de leur existence, puisqu'il a une existence linguistique et s'identifie aisément dans le texte ou dans ses marges. Il permet de signaler un texte comme *hypertextuel* ou de donner des indices sur la nature de l'hypotexte transformé :

Enfin, la parodie se trouve marquée, en toute son étendue, d'une série de repères qui ont pour fonction de la signaler formellement, de la donner à lire, au sens propre du terme. Nous les nommerons ici des indices rhétoriques. (Bouché 1974 : 49)

Plutôt que d'*indices rhétoriques*, nous parlerons plus volontiers de *marquage* des parodies, bien que ces deux expressions désignent la même réalité : le signalement de la nature parodique d'un énoncé ou d'un texte et/ou le dévoilement d'indices pour déterminer la source hypertextuelle des hypertextes parodiques. En analysant les *Parodiae Morales* d'Henri Estienne dans le cadre de sa thèse sur le centon virgilien au Moyen-âge et à la Renaissance, Cazes (1998 : 1229) parle d'une « intelligibilité intentionnelle des parodies ». C'est cette intelligibilité qui prend la forme linguistique et textuelle d'un *marquage*. Nous pouvons en donner un exemple canonique dans les trois vers en péroration de la « tirade du nez » prononcée par Cyrano dans la scène 4 de l'acte I de *Cyrano de Bergerac* de Rostand (vers 350-352) :

Enfin parodiant Pyrame en un sanglot:
"Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître
A détruit l'harmonie! Il en rougit, le traître!" (Rostand 1997[1910] : 63)

C'est un exemple qui nous semble très parlant pour définir la notion de *marquage*. Ici la parodie est circonscrite aux bornes de la citation transformée entre guillemets d'une réplique de Thisbée dans *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbée* de Théophile de Viau (1621). Cette citation parodique est marquée par le premier vers introducteur où le participe présent « parodiant » indique explicitement l'intention parodique de la transformation qui va suivre et où le nom « Pyrame » du personnage de la pièce de Viau donne un indice sur la source hypertextuelle de la parodie. En effet, l'anthroponyme est présent dans le titre de l'hypotexte. Cet exemple de marquage est univoque mais il peut en exister qui sont eux-mêmes parodiques, comme nous le verrons par la suite dans l'analyse de notre corpus.

Nous entendons donc par *parodie* le *procédé textuel* qui consiste à reprendre et à transformer un – ou plusieurs – texte antérieur, genre, style, image, mélodie, structure narrative, univers diégétique. Cet – ou ces – hypotexte sera transformé dans sa forme et/ou simplement transcontextualisé sans modification. Ce *procédé de reprise et de transformation* est défini comme *parodie* parce qu'il est marqué comme relevant d'une *intention parodique*. Ce *marquage* peut être lui-même univoque ou parodique. Nous ajoutons à cette définition celle du *texte parodique* – que nous distinguons de ce que Genette (1982) appelle l'*hypertexte* – qui est parcouru par les parodies, donc par *plusieurs* hypertextes, à toutes les échelles du texte, auquel la superposition hypertextuelle confère une structure particulière et à la narration duquel elle contribue.

1.2 Un marquage des parodies fréquemment situé dans le paratexte

Nous l'avons dit, c'est le marquage des parodies qui les fait exister comme telles et les donne à décoder plus facilement aux lecteurs par le signalement tantôt de leur nature hypertextuelle tantôt des hypotextes transformés. C'est ce que défend Rose (2006) dans un texte intitulé *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit* :

Der Leser muss ausserdem die Signale der komischen Umfunktionierung der Vorlage (wie die Veränderung im Stil und Stoff der Vorlage und im Stil und Stoff des Parodisten) verstehen, um die parodistische Intention (bzw. Absicht) des Schriftstellers erkennen zu können. (Rose 2006 : 23)^{iv}

C'est à plusieurs niveaux du texte que se manifestent ces signaux ou ces marquages, comme le rappelle Samoyault (2001) en notant leur présence à l'échelle microtextuelle, paratextuelle et textuelle :

Ceux-ci peuvent être typographiques (italiques, guillemets) ou paratextuels [...]. Il arrive souvent aussi qu'ils soient textuels : références directes à des noms d'auteurs, de personnages, à des titres. (Samoyault 2001 : 69)

Ainsi donc, ces marquages des parodies peuvent se retrouver à tous les niveaux textuels même si leur présence dans le paratexte, défini par Genette dans *Seuils* (1987) comme composé du *péritexte* (ce qui est autour du texte) et de l'*épitéxte* (ce qui est autour du livre), est particulièrement fréquente. La raison en est simple : c'est dans le paratexte que vient à s'exprimer l'auteur par le biais de la préface, par exemple. Il nous faudra toutefois nuancer cette affirmation selon que la prise en charge énonciative du paratexte est éditoriale ou auctoriale (Genette 1987 : 26). D'autant plus que, la présence d'une préface étant encore rare dans les albums de BD, le *péritexte* auctorial est plus restreint. Nous verrons cependant comment les auteurs de notre corpus contournent cette contrainte éditoriale pour établir une instance préfacielle intratextuelle.

C'est, malgré tout, dans le paratexte que se joue le *pacte parodique*, que « s'établit le contrat de lecture de la parodicité » puisque « cet appareil liminaire représente le 'point stratégique' (pour reprendre une expression de Philippe Hamon) où se noue le contact avec le lecteur » (Sangsue 2006 : 18-19). Le contrat de lecture parodique est également mentionné par Genette (1982) qui fait le lien entre hypertextualité et marquage paratextuel sans pour autant accorder à ce marquage le caractère définitoire des parodies que nous lui conférons :

[...] l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle [...]. (Genette 1982 : 17)

Il faut donc chercher dans les noms, les titres, les sous-titres, les épigraphes, les préfaces, les premières, deuxièmes, troisièmes et quatrièmes de couverture, les pages de garde, mais aussi jusque dans les remerciements – nous le verrons – des marquages de parodies. A noter que ces marquages peuvent être univoques, sous la forme de références explicites par exemple à un hypotexte ou à son auteur, ou bien parodiques eux-mêmes en signalant la parodicité d'un texte par une parodie. Ces marquages parodiques construisent alors un « paratexte trompeur » (Dousteyssier-Khoze 2006 : 67) et imposent une lecture parodique à l'ensemble de l'œuvre.

1.3 Paratexte et texte bédéique

Les BD ou *bandes dessinées*^v font partie des iconotextes qui sont des textes dont la multimodalité linguistique est essentielle : ils procèdent d'au moins deux modes d'expression combinés que sont le verbal et l'iconique. Les BD sont jugées iconotextuelles parce qu'elles sont fondées sur la « solidarité iconique » en tant que « média polysémiotique » (Groensteen 1999 et 2011 : 116), parce qu'elles unissent des « éléments scriptoiconiques » (Mouratidou 2011 : 41) au point de former un « *Text-Bild-Gefüge* »^{vi} (Leonardi 2020 : 201) ou un « produit bidimensionnel » (Palomo Ruano 2021 : 177). Toutefois, comme le défend Morgan (2003)^{vii}, les BD ne peuvent être définies seulement par la relation verbo-iconique, qui

fonde leur mode d'expression linguistique, mais doivent l'être aussi par une « séquentialité » et un « dispositif » leur conférant une structure textuelle.

En prenant comme mètre étalon de notre analyse des BD le modèle de l'album franco-belge et des séries bédéiques, nous convenons qu'il existe un *texte bédéique* possédant une structure narrative propre et polysémiotique. Nous posons que le texte bédéique est un genre de texte au sens où l'entend Adam (2017 : 37)^{viii} appartenant aux genres de récits et plus largement au genre de discours littéraire. Le *texte bédéique* se définit donc par sa *multimodalité* mais aussi par la *séquentialité narrative* et la *mise en planche* qui assurent sa cohérence et son organisation.

A la suite de Genette (1987) qui définit dans *Seuils* ce qu'est un paratexte pour de nombreux genres de textes, nous posons qu'il existe un paratexte propre au *texte bédéique*. Pour éviter tout malentendu, nous nous démarquons de Yuste Frías (2011 : 261) qui voit dans toute « image matérielle », c'est-à-dire l'élément iconique des cases, « un pértexte iconique dans le couple texte-image ». Bien que nous adhérons pleinement à sa thèse traductologique de la *paratraduction*, nous considérons que sa notion de « pértexte » est mal choisie puisqu'il confond *texte* et *élément verbal* du texte, ce qui l'amène à considérer l'élément iconique comme pértexte parce que situé autour des phylactères (là où se trouve l'élément verbal de la case). Le texte bédéique est pour nous multimodal, verbal et iconique, et son paratexte l'entoure, comme Genette (1987) le définit pour un texte monomodal.

Ce dernier considère que le « champ spatial du paratexte » (Genette 1987 : 11) est partagé entre le *pértexte*, les éléments « autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré[s] dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (Genette 1987 : 10), et l'*épître*, « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre ». Les éléments paratextuels de l'iconotexte peuvent être eux-mêmes multimodaux, c'est-à-dire composés d'éléments verbaux comme iconiques. Nous nous concentrerons pour cet article sur le *pértexte* dont la prise en charge énonciative peut être double, tantôt *éditoriale* tantôt *auctoriale*.

Il va sans dire que la contrainte commerciale pesant sur la publication d'une série de BD telle que *De Cape et de Crocs* implique une attention particulière de la maison d'édition aux couvertures ainsi qu'aux pages de titre, « emplacement essentiel du paratexte éditorial » (Genette 1987 : 27). Néanmoins, les images utilisées pour ces éléments pértextuels sont dessinées et donc décidées, au moins pour une part, par les auteurs de la série, preuve que ce pértexte est partiellement auctorial et peut donc être le lieu privilégié d'un marquage de l'intention parodique. Notons que les auteurs insèrent une carte de la Lune dans la troisième de couverture de l'acte VI parsemée de toponymes parodiques et que même le récit bédéique s'exporte parfois au-delà des frontières du texte en investissant le pértexte comme dans celui qui précède l'acte IV (deuxième de couverture), où des planches noires tachetées de phylactères blancs montrent le dialogue des personnages principaux enfermés dans un chaudron pour être mangés par des cannibales sur une île déserte. Ces planches assurent la continuité narrative de l'acte III à l'acte IV et entretiennent le suspense dans une structure de textes publiés en série d'albums. Elles portent la mention « PR » à côté de leur pagination pour PRologue ou PRéface, comme si ces planches devenaient une « instance préfacielle » (Genette 1987 : 150) à part entière.

Explorons les quatre premières planches du premier acte pour y repérer des parodies et identifier leurs marquages. Cette analyse nous amènera à nuancer leur statut d'*incipit* et à discuter de leur nature vraiment intratextuelle.

2 Le vivier hypotextuel de *De Cape et de Crocs* dévoilé par son *incipit*

Le récit bédéique semble commencer *in medias res* avec un décor nocturne et des gondoles permettant au lecteur d'ancrer au moins spatialement l'histoire à Venise. L'*incipit*, à savoir les trois premières planches du premier album sont divisées en deux parties : les deux premières sont concentrées sur la représentation bédéique de la scène de théâtre et sur une parodie multimodale des *Fourberies de Scapin*. Quant à la troisième planche, elle introduit les personnages principaux avec une représentation dessinée de la *Fable* de La Fontaine « Le Loup et l'Agneau » où des acteurs humains endossent les attributs animaliers des

protagonistes de la fable pour simuler l'anthropomorphie, alors même que les deux héros de la BD qui s'apprêtent à entrer en scène à la planche 4 sont certes gentilshommes mais pas moins renard et loup. Ces derniers vivront des aventures structurées par une intrigue étrangement calquée des comédies de Molière et de la pièce de théâtre *Cyrano de Bergerac* de Rostand (1897^{ix}).

2.1 Parodie du théâtre en BD et ancrage de la diégèse dans l'univers littéraire du 17^e siècle

Une scène de théâtre est représentée dans les deux premières planches de l'acte 1 de la série. Les répliques, qui apparaissent en 1D et en 2B2^x, sont des *parodies minimales*^{xi} de la pièce *Les Fourberies de Scapin* de Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière. Cependant, ces six répliques parcourant les deux premières planches, quoique paraissant appartenir à la même scène, sont tirées de deux scènes différentes chez Molière. La réplique se trouvant en 1D possède pour hypotexte une réplique de l'Acte II scène 6 des *Fourberies de Scapin*, tandis que les répliques suivantes proviennent de la scène 7 de ce même acte. Ainsi, ce que Groensteen (1999 : 135) appelle le « blanc intericonique », qui sépare les cases, favorise l'ellipse dans la citation parodique qui se veut ici fausse continuation. Il semble bien s'agir d'une parodie puisque le texte original de Molière, en apparence reproduit sans transformation, est tronqué. Et cette parodie, même minimale, procède de la « *trans-contextualization* » (Hutcheon 1985 : 32) puisque l'hypotexte est projeté dans un contexte vénitien alors que la pièce de Molière a lieu à Naples (Nédélec 2012 : 347). Cette parodie est marquée, dans le texte, par l'environnement iconique des vignettes qui place la scène au théâtre, mais aussi dans le péri-texte avec une page de titre qui ancre le texte bédéique dans le genre théâtral : le sous-titre « acte I » et le médaillon qui illustre cette page donnent un cadre générique au texte et marquent la présence hypertextuelle de textes de théâtre. Le marquage paratextuel est donc ici à la fois verbal et iconique.



Figure 1. *De Cape et de Crocs* (vol. 1), d'Alain Ayroles et Jean-Luc Masbou, © Editions DELCOURT (1995), p.2.

En poursuivant ces citations parodiques de Molière, les auteurs de la BD font naître la source d'une *autoparodie* dans la série bédéique. Bouché (1974 : 37) définit l'autoparodie comme « parodie du texte par lui-même ». Cette définition gagnerait à être complétée par le modèle des modalisations autonymiques d'emprunt (MAE) théorisé par Authier-Revuz (2020) qui englobe à l'intérieur les parodies consistant, selon elle, à « altérer caricaturalement un texte pour en faire *un autre* » (Authier-Revuz 2020 : 588). Elle définit les MAE comme « la mise en jeu d'un discours autre dans son dédoublement auto-dialogique » (Authier-Revuz 2020 : 297). C'est parler en empruntant les mots d'autrui. Nous considérons l'*autoparodie* comme un cas particulier d'*allusion* qu'Authier-Revuz (2020 : 299) désigne comme « MAE non-marquée », au sens où la MAE n'est indiquée ni par un marquage typographique (les guillemets) ni par un marquage intonatoire. Dans l'iconotexte, il n'y a de marquage qu'énonciatif, la queue dessinée du phylactère qui renvoie à l'*origo* du locuteur. C'est ce moyen qui nous permet de déterminer qu'il s'agit bien d'une MAE, puisque le locuteur change.

C'est la case 2C3, dont le bandeau entier est reproduit ci-dessous, qui fournit un exemple de cette occurrence d'allusion autoparodique que nous allons commenter.



Figure 2. *De Cape et de Crocs* (vol. 1), d'Alain Ayroles et Jean-Luc Masbou, © Editions DELCOURT (1995), 2C.

La réplique de la case 3 possède non pas un mais deux hypotextes et devient hypotexte d'une suite de reprises autoparodiques, en MAE non-marquées, internes à la série BD. Le premier hypotexte est une réplique de GÉRONTE dans la scène 7 de l'acte II des *Fourberies de Scapin* :

SCAPIN : Attendez, Monsieur, nous y voici. Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer, et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif, et m'envoie vous dire que, si vous ne lui envoyez par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va vous emmener votre fils en Alger.

GÉRONTE : Comment, diantre ! Cinq cents écus ?

SCAPIN : Oui, Monsieur ; et de plus, il ne m'a donné pour cela que deux heures.

GÉRONTE : Ah ! le pendard de Turc, m'assassiner de la façon !

SCAPIN : C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

GÉRONTE : Que diable allait-il faire dans cette galère ? (Molière 1971 : 926)

L'hypertexte correspondant est une citation sans modification morphologique avec une simple transposition dans un nouveau contexte, celui de la diégèse de la BD. Mais il y a deux niveaux de superposition textuelle puisque cet hypotexte est lui-même un hypertexte qui reprend et transforme une réplique de Granger dans la scène 4 de l'acte II du *Pédant Joué* de Savinien Cyrano de Bergerac, comédie jamais jouée mais publiée en 1654 : « Mais, misérable, dis-moi, que diable allais-tu faire dans cette galère ? »^{xii}. Le dispositif narratif est le même que chez Molière, à peu de choses près, et cette réplique fait l'objet d'une autoparodie dans la comédie de Cyrano puisqu'elle est sans cesse répétée et partiellement modifiée dans cette scène par le protagoniste qui se refuse à payer la rançon prétendument exigée par les Turcs et préfère accabler son fils. L'autoparodie est alors utilisée pour servir le comique de répétition et fonctionne au point d'être reprise par Molière qui l'adapte à sa scène en modifiant seulement la deixis personnelle. Selon le même procédé comique qui constitue à proprement parler une « référence archi-mémorielle » (Samoyault 2001 : 56-57), l'hypertexte bédésique devient hypotexte d'une série de parodies successives dans la série BD avec pour exemple dans le même acte, l'hypertexte suivant : « Mais que diable allait-il faire dans cette chébèque ? » (6C1). Ici le nom « galère » est remplacé par le nom « chébèque » et la reformulation plus précise du même énoncé produit un énoncé (auto)parodique. Le même énoncé interrogatif de forme *Mais que diable allait-il faire dans X?* (ou X est un groupe syntaxique cible de la substitution parodique) est emprunté par un locuteur L2 (Cénile Spilorcio) à un locuteur L (l'acteur de 2C3) et la part lexicale de cet énoncé fait l'objet d'une transformation. Dans la mesure où la modalisation autonymique d'emprunt est non-marquée et porte sur une modification lexicale de l'énoncé, il est possible de parler d'allusion autoparodique.

2.2 Parodie et progression narrative

En étudiant toujours le même bandeau, nous constatons que les parodies et leur marquage iconotextuel participent de la narration séquentielle propre au texte bédéique. Nous remarquons pour ce bandeau deux types de phylactères : des rectangulaires, contenant les citations parodiques, et un circulaire qui fait émerger le premier énoncé au discours direct (DD) d'un personnage de la série. Cette distinction typographique semble marquer la citation, à la manière des guillemets. La queue du phylactère circulaire désigne le locuteur de ce discours, représenté iconiquement : il s'agit de Plaisant, le valet d'Andreo, fils du riche armateur Cénile. En écoutant cette scène de théâtre, il songe à reproduire la même ruse et à faire croire à son maître que son fils a été enlevé par des Turcs, ce qui initie alors progressivement l'intrigue de la BD. Son discours s'intercale entre deux répliques hypertextuelles dont les hypotextes correspondants ne se suivent pas dans leur cadre textuel original. Nous renvoyons notre lecteur à l'extrait des *Fourberies de Scapin* reproduit ci-dessus. La dernière réplique de Scapin disparaît du dialogue rejoué dans la BD. Ainsi, le discours du valet Plaisant produit non seulement une deuxième ellipse mais se substitue, dans la chronologie de l'échange hypotextuel entre Scapin et Géronte, à une réplique du valet Scapin. Cette rupture proprement énonciative, dans laquelle le DD d'un personnage de la diégèse bédéique rentre en collision avec le discours hypertextuel de personnages de théâtre, est donc proprement parodique puisqu'il transforme le fil du dialogue entre Géronte et Scapin dans la scène de Molière partiellement citée. C'est à la réplique suivante du valet Scapin (dans *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 7) que se substitue le DD du valet Plaisant : « C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse. »

Nous identifions ici un décrochage énonciatif puisque deux situations d'énonciation (SIT) se superposent : la SIT1 du dialogue au DD des acteurs sur scène correspondant en substance à l'hypotexte de Molière et la SIT2 du spectateur Plaisant. La proximité des phylactères contenant les différents énoncés au DD provoque iconiquement une superposition, dans l'espace de la case, les deux SIT pourtant distinctes. Il y a décrochage énonciatif puisque le fil du dialogue de la SIT1 (phylactère rectangulaire en 2C2) est interrompu par l'énoncé au DD de Plaisant en SIT2 (phylactère circulaire). Cet énoncé prend la place d'une réplique de Scapin dans l'hypotexte de Molière qui n'est pas restituée dans l'hypertexte. Décrochage énonciatif aussi parce que le locuteur change : à la réplique de Scapin (dans l'hypotexte) se substitue celle de Plaisant (dans l'hypertexte). La transformation parodique est alors double : *morpho-syntaxique*, puisqu'un énoncé entier disparaît au profit d'un autre, et *énonciative*, puisque l'hypertexte confond deux SIT, deux niveaux énonciatifs, et suggère au lecteur de confondre le personnage fictif de Plaisant avec le Scapin de l'hypotexte. Il est évident que la longueur de la réplique pouvait poser un problème d'espace pour son insertion dans un phylactère mais nous sommes convaincus du fait que ce décrochage énonciatif, qui fait basculer les énoncés de la fiction théâtrale à la fiction bédéique, est parodique, d'une part, et fait progresser la narration, d'autre part. Par ce décrochage énonciatif, la SIT1 laisse progressivement la place à la SIT2, les acteurs de théâtre laissent entrer en scène les protagonistes de la BD.

D'un point de vue iconique, la narration avance également puisque Plaisant quitte ce théâtre en 2C3 pour passer dans un autre lieu, à la planche 3, où il retrouvera Andreo afin de lui partager son plan et où le lecteur entrera dans un deuxième univers hypotextuel fondateur pour la série.

2.3 Marquage du deuxième univers hypotextuel de la série : les *Fables* de La Fontaine

La planche 3 présente une mise en scène de la fable « Le Loup et l'Agneau » de La Fontaine où les trois instances énonciatives, à savoir le narrateur-conteur, le loup et l'agneau, sont incarnées par des personnages. Ce sont les vers correspondant au DD du loup dans la fable qui sont cités dans un phylactère rectangulaire, marquant typographiquement la citation, en 3A suivis de l'incise du narrateur également en 3B1. La parodie minimale du texte de La Fontaine est complétée par une parodie iconique, puisque l'illusion, propre à l'anthropomorphie des animaux parlant dans les *Fables* est inversée dans la BD où ce sont un homme et une femme qui se travestissent en loup et en agneau. La voix du fabuliste est, elle aussi, incarnée par un homme en 3B1 qui présente des ressemblances physiques avec Jean de la Fontaine tel qu'il est représenté sur certaines gravures. Le déguisement des acteurs en loup et en agneau et les traits du conteur semblables

à ceux du fabuliste historique sont autant d'éléments iconiques qui marquent l'hypertexte verbal contenu dans les phylactères rectangulaires, puisqu'ils indiquent au lecteur la source hypotextuelle : les *Fables* de La Fontaine. Ce marquage iconique des parodies est renforcé par un marquage verbal en 3B3, case dans laquelle un individu masqué par sa cape et son chapeau déclare à son compagnon masqué de même (cf. Figure 3 ci-dessous) : « J'écrirais volontiers à votre Monsieur de La Fontaine quelque fable à ma façon. » L'énoncé au DD du personnage sert à marquer l'hypotexte qui fonde la structure de la planche, puisqu'il fait référence explicitement à l'auteur des *Fables*. A cela s'ajoute la formule « votre Monsieur » antéposée au patronyme qui crée une actualisation en discours de la référence onomastique. L'actualisation authentifie la référence et projette le lecteur dans l'univers du 17^e siècle de La Fontaine tout en lui indiquant l'origine de l'hypotexte parodié par la planche.



Figure 3. *De Cape et de Crocs* (vol. 1), d'Alain Ayroles et Jean-Luc Masbou, © Editions DELCOURT (1995), 3B.

Les deux univers hypotextuels fondamentaux pour la suite de la série bédécque sont donc présentés dans les trois premières planches du premier album par deux systèmes parodiques à la fois verbaux et iconiques, le premier dans les deux premières planches et le second dans la troisième, que nous venons d'examiner. Ces trois planches parodiques informent donc le lecteur sur la nécessité de lire cette série comme hypertextuelle et lui indiquent quels hypotextes seront les plus fréquents. Cette indication vaut marquage pour l'ensemble de la série BD. Par ailleurs, ces parodies renvoyant aux hypotextes théâtraux de Cyrano et de Molière ont un intérêt narratologique puisqu'elles fonctionnent comme des *prolepses* en préparant l'intrigue initiale calquée sur celle des *Fourberies de Scapin* et celle de toute la série inspirée des œuvres de Cyrano. Ces deux univers hypotextuels sont aussi marqués dans le péri-texte, dans les remerciements, à la fin de l'album où figurent les noms de « Jean Baptiste Poquelin » et de « Jean de La Fontaine » qui contrastent avec celui du traducteur de la série en espagnol que les auteurs remercient également. Reste à savoir si cet *incipit* parodique est véritablement intégré au texte bédécque ou bien s'il fonctionne comme une *instance préfacielle* marquant de manière paratextuelle, par des parodies, celles qui auront cours dans toute la série.

3 *Incipit* ou prologue parodique ?

3.1 Un statut de préface problématique

L'omniprésence de parodies accompagnées de leurs marquages et la certaine distance de son contenu thématique par rapport à l'intrigue de la série qui ne commence vraiment qu'à la planche 4 nous amène à questionner le statut intratextuel de l'*incipit* de *De Cape et de Crocs*. Nous supposons en effet qu'il présente les caractéristiques d'une préface, ce qui nécessite de définir cet élément proprement paratextuel. Genette

le définit dans *Seuils* comme un texte « pré- ou postliminaire » (1987 : 160) qui peut assurer plusieurs fonctions : la *valorisation* du texte (Genette 1987 : 184) ; l'*authentification* de la fiction du texte – Genette (1987 : 200) parle de « protestation de fictivité » ; la *déclaration d'intention* de l'auteur (Genette 1987, 205-208). La préface peut aussi assurer une fonction *d'indication générique* (Genette 1987 : 208-212). Genette distingue ainsi plusieurs types de préfaces correspondant à plusieurs cas de prise en charge énonciative : préface *auctoriale* quand c'est l'auteur qui la prend en charge, *actoriale* quand c'est un personnage de l'action, *allographe*, une tierce personne (Genette 1987 : 166). Dans l'un ou l'autre cas, les objectifs d'une préface sont proches, comme le résume Sangsue dans *La relation parodique* : « présenter le texte qui [la] suit, en recommander la lecture et tenter d'en assurer une *bonne* lecture » (Sangsue 2007 : 157). Or, si notre *incipit* semble bien assurer cette triple fonction, il n'est pas situé hors du texte, dans un emplacement préliminaire. Bien au contraire, ces trois planches sont intégrées au corps du texte de l'acte I. Cette série n'admet aucune préface dans son paratexte et la préface ou la postface sont en général assez rares dans les BD sinon, parfois, dans des emplacements postliminaires où les auteurs proposent des dessins supplémentaires et des commentaires ponctuels du texte. En revanche, il existe des préfaces bédéiques à des textes uniquement verbaux comme pour l'édition du *Roman de Renart* par Bnf Editions en 2015 qui a été préfacé par Ayroles et Masbou et où l'on retrouve les deux héros de *De Cape et de Crocs*. Cette préface bédéique peut être utilisée comme élément de marquage épitextuel des parodies qui fondent la série, puisqu'elle présente le renard Armand de Maupertuis, l'un des protagonistes principaux de la série, cherchant les origines de sa famille et faisant l'expérience de l'éternel palimpseste que serait la littérature en découvrant le *Roman de Renart*.

Dans le cas de l'*incipit* de la série, il ne peut s'agir d'une préface ou même d'un élément paratextuel, si l'on s'en tient à la théorie genettienne. Pour autant, le double marquage d'hypotextes fondamentaux dans des planches elles-mêmes parodiques et le faux départ de l'histoire qu'elles représentent – l'action véritable des protagonistes principaux de la série ne commence qu'à la planche 4 – laissent penser à une partie du texte appartenant encore au paratexte. Dans *Seuils* (1987), Genette mentionne le cas de certains discours préfaciels dans l'histoire littéraire qui n'étaient pas détachés du texte, et décrit ce qu'était le *prologue* dans le théâtre antique grec :

Le terme de *prologue*, qui désigne dans le théâtre antique tout ce qui, dans la pièce même, précède l'entrée du chœur, ne doit pas induire en erreur : sa fonction, plutôt que de présentation et encore moins de commentaire, est d'exposition [...]. Apparemment, seule la comédie peut investir ce monologue d'une fonction d'avertissement au public, commentaire bonimenteur éventuellement polémique ou satirique [...], que l'on doit considérer comme un véritable paratexte scénique, anticipant par nécessité l'une des formes les plus retorses de la préface moderne : la préface *actoriale* [...]. (Genette 1987 : 154)

Dans la mesure où l'*incipit* de *De Cape et de Crocs* ancre la BD dans le modèle générique du théâtre par l'engagement de la narration et le marquage d'un univers hypotextuel théâtral, on pourrait imaginer que ces trois planches fonctionnent comme « un véritable paratexte scénique », d'autant plus que la fonction de marquage de l'écriture parodique comme celle de la narration est confiée à des personnages de l'action (préface *actoriale*). Cet *incipit* s'apparente donc plutôt à un prologue dont la fonction serait d'assurer la « *bonne* lecture » (Genette 1987 : 183) d'un texte parodique en désignant ses principaux hypotextes.

3.2 Basculement de la focalisation à l'issue de l'*incipit* : du paratexte au texte

Ce qui pousse à définir cet *incipit* comme une instance préfacielle en iconotexte que nous nommerions *prologue*, ce sont aussi les changements de perspectives narratives et le basculement qui s'opère à la fin de la planche 3 entre une mise en scène de la narration de la fable et la narration propre au récit iconotextuel qui procède du DD des personnages et de la mise en planche.

Un premier basculement a lieu entre les deux premières planches, puisque ce qui ressemblait à une entrée dans l'histoire *in medias res* s'avère en fait un faux départ. L'action représentée d'abord dans un environnement réduit (1A à 1C) s'ouvre à la scène en 1D et se montre comme une action de théâtre, donc

une fiction dans la fiction. Si la perspective de la case 1D est celle des planches (de la scène de théâtre), elle passe du côté des spectateurs dès la planche 2, comme si s'était opéré un effet de montage cinématographique faisant passer du champ au contre-champ. Le basculement de la planche 3 à la planche 4 est plus évident et porte directement sur le début de l'intrigue principale avec le dévoilement des protagonistes principaux (4A1), mais aussi sur les voix narratives qui changent de la fable au récit bédéique.

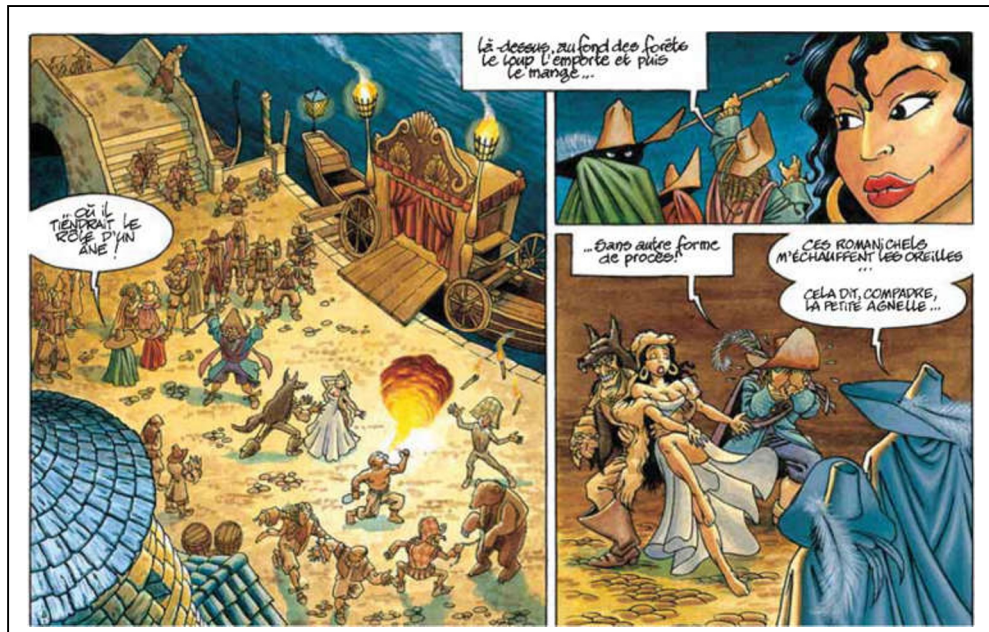


Figure 4. *De Cape et de Crocs* (vol. 1), d'Alain Ayroles et Jean-Luc Masbou, © Editions DELCOURT (1995), 3C.

A mesure que la représentation de la fable se poursuit, les deux personnages masqués la commentent et c'est, tantôt leur perspective, tantôt celle des acteurs, que le lecteur adopte d'une case à l'autre. Nonobstant ce changement de perspective, le personnage qui joue le rôle du narrateur-conteur de la fable et dont le discours apparaît dans des phylactères rectangulaires, s'efface progressivement. En effet, avec les derniers vers de la fable apparaît une parodie iconique de cette voix narrative du fabuliste qui se tait progressivement : le narrateur est ainsi représenté de dos en 3C2 avant de cacher son visage dans ses mains en 3C3. Dans la case 4A1, ce sont les visages des deux héros de la série qui apparaîtront et qui feront avancer l'intrigue par leurs actions commentées au DD dans des phylactères circulaires. Avec la disparition du personnage narrateur de la fable et de son discours représenté dans des phylactères rectangulaires disparaît aussi un mode de narration que Groensteen (2011) appelle *récitatif* et qui fait apparaître la narration bédéique dans des éléments verbaux apparaissant dans un phylactère distinct des autres par sa forme :

[...] Ce lieu ne s'incarne pas toujours dans un cartouche : ce peut être une simple réserve située à l'intérieur ou au-dessus du cadre vignettal.

En cohérence avec le terme déjà canonique de *récitatif*, je propose d'appeler *récitant* l'instance responsable de cette énonciation. Le *récitant* sera donc, pour le texte narratif, l'instance équivalente à celle du monstre, pour le dessin. (Groensteen 2011 : 96)

Groensteen (2011) considère que la narration iconotextuelle se divise en deux : un narrateur verbal qu'il appelle *récitant* et un narrateur iconique qu'il nomme *monstre*. Le basculement de la planche 3 à la

planche 4 semble refuser cette division et délaisser un mode verbal de narration associé au genre de texte classique cité parodiquement, et le délaisser, d'une part, pour la monstration et, d'autre part, pour une narration qui passe par le dialogue des personnages au DD, pour une narration plus propre au théâtre.

Ici, c'est le changement de planche qui marque cette préférence narratologique et qui l'ancre dans un fonctionnement dramatique déjà signalé au préalable par les parodies. Par ailleurs, et c'est tout l'intérêt de ce prologue parodique, l'écriture hypertextuelle qui y est annoncée semble être défendue comme une structure de l'œuvre entière. Ainsi, les parodies semblent être montrées comme structurantes pour tout le texte, consolidant, par un système de renvois hypertextuels, une narration bédécque qui se serait privée du mode verbal de narration qu'est le *récitant*.

Cet *incipit* de la série *De Cape et de Crocs* présente, comme nous l'avons vu, deux univers littéraires fantasmés, deux hypotextes fondamentaux pour la suite de la série et le bon décodage des parodies à venir, que sont les comédies de Molière et les *Fables* de La Fontaine. Il les présente au moyen de parodies, parfois seulement verbales, parfois verbo-iconiques, mêlant tantôt plusieurs strates hypotextuelles, se constituant tantôt comme hypotexte d'une future autoparodie, et au moyen de références explicites qui signalent ces parodies dans l'environnement immédiat de la planche. Ces références s'ajoutent à des éléments verbaux et iconiques indiquant la présence parodique. Ce marquage des hypotextes est aussi marquage d'une écriture hypertextuelle qui court tout le long de la série BD à différents niveaux, au point d'en structurer l'édifice narratif. Ce marquage confère à l'*incipit* un statut particulier, puisque ce dernier n'est pas une entrée complète dans l'action, paraît partiellement fictionnel et semble devoir se clore à la fin de la planche 3 pour que l'intrigue de la série et que le texte lui-même puisse vraiment commencer à la planche 4. Le foisonnement des marquages des parodies dans cet *incipit* pousse à questionner son statut intratextuel, dans la mesure où il introduit progressivement à l'histoire de la série et assume de nombreuses fonctions préfacielles. Cette part initiale de texte ne semble pas complètement *intratextuelle*, mais paraît plutôt, en vertu de sa charge parodique, de son marquage des parodies, de son caractère métanarratif, *paratextuelle*. Comme si l'iconotexte imposait une redéfinition des seuils textuels et des éléments qui le constituent ; comme si l'iconotexte dépourvu d'instance préfacielle préliminaire la faisait renaître dans un *prologue* intégré au texte, sur le modèle du théâtre grec antique ; comme si l'iconotexte présentait d'autres frontières du texte soumises à d'autres enjeux plus éditoriaux qu'auctoriaux, tout en laissant à la préface auctoriale un espace textuel à *portée paratextuelle* de sorte que se scelle entre auteurs et lecteurs le pacte nécessaire à une « bonne lecture » (Genette 1987 : 183) des parodies.

Références bibliographiques

- Adam J.-M. (2017). *Les Textes : types et prototypes*. Malakoff : Armand Colin.
- Authier-Revuz J. (2020). *La représentation du discours autre : principes pour une description*. De Gruyter : Berlin.
- Ayroles A. et Masbou J.-L. (2010). *De Cape et de Crocs. Intégrale Actes I et II*. Paris : Delcourt.
- Ayroles A. et Masbou J.-L. (1995). *De Cape et de Crocs : Acte I, Le secret du janissaire*. Paris : Delcourt.
- Becker R. (2023). *Reprodukt : portrait d'un éditeur allemand de bandes dessinées (1991-2021)*. Lyon : ENS de Lyon.
- Bouché C. (1974). *Lautréamont du lieu commun à la parodie*. Paris : Larousse.
- Bouillaguet A. (1996). *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan.
- Cazes H. (1998). *Le livre et la lyre : grandeur et décadences du centon virgilien au moyen-âge et à la renaissance*. Paris : Université Paris 10.
- Dousteyssier-Khoze C. (2006). De la parodicité : l'exemple naturaliste. *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours, Modern French Identities*, 55, 65-79.
- Freund W. (1981). *Die literarische Parodie*. Stuttgart : Metzler.
- Genette G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.

- Genette G. (1972). *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Groensteen T. (2011). *Bande dessinée et narration*. Paris : Presses universitaires de France.
- Groensteen T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hernikat Schaller L. (2017). *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*. Paris : Classiques Garnier.
- Hutcheon L. (1985). *A Theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York et Londres : Methuen, 1985.
- Leonardi S. (2020). "Kurze Formen" in deutschsprachigen Comics aus den 30er Jahren. *Kurze Formen in der Sprache / Formes brèves de la langue, Tübinger Beiträge zur Linguistik*, 201-214.
- Maigret E. (2012). Théorie des bandes débordées. *La Bande dessinée : une médiaculture*, 50-70.
- Mercuzot C. (éd.) (2015). *Le Roman de Renart*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Molière (1971). *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.
- Morgan H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Editions de l'an 2.
- Mouratidou E. (2011). D'une scène à l'autre. Matérialités et théâtralités de la bande dessinée. *Bande dessinée : le pari de la matérialité, Communication & langages*, 167, 41-52.
- Nédélec C. (2012). Le XVIII^e siècle dans De Capes et de Crocs. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 77, 347-359.
- Palomo Ruano F. de A. (2021). Explicites et implicites culturels dans la bande dessinée francophone contemporaine : applications ultérieures en didactique des langues à travers le théâtre. *Synergies Espagne*, 14, 267-288.
- Piette J.-E. (2016). *Le neuvième art, légitimations et dominations*. Paris : Université Sorbonne Paris Cité.
- Rose M. A. (2006). *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld : Aisthesis.
- Rostand E. (1997 [1910]). *Cyrano de Bergerac*. Paris : Hachette.
- Samoyault T. (2001). *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan.
- Sangsue D. (2007). *La relation parodique*. Paris : José Corti.
- Sangsue D. (2006). Seuils de la parodie, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours, Modern French Identities*, 55, 361.
- Scherer J. et Truchet J. (1986). *Théâtre du XVIII^e siècle. II*. Paris : Gallimard.
- Tran-Gervat Y.-M. (2006). Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique, *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 13.
- Yuste Frías J. (2011). Traduire l'image dans les albums d'Astérix : À la recherche du pouce perdu en Hispanie, *Le tour du monde d'Astérix*, 255-271.

ⁱ Nous définissons le phrasème comme une unité polylexicale caractérisée par sa fixité et sa figurativité.

ⁱⁱ « Portrait » et « déformation » (notre traduction).

ⁱⁱⁱ « Une parodie ou travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. La notion si répandue de « parodie de genre » est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique. On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre [...]. » (Genette 1982 : 111).

^{iv} « Le lecteur doit par ailleurs comprendre les signaux du réemploi comique du matériau préexistant (comme la transformation du style et du contenu dans l'hypotexte et dans l'hypertexte) pour être capable de discerner l'intention parodique de l'écrivain. » (notre traduction).

^v Nous préférons l'acronyme puisqu'il évite, par sa désémantisation, de rapporter ce genre de texte à l'unique technique franco-belge et présente la vertu d'être rapidement compris du grand public.

^{vi} Une « structure texte-image » (notre traduction).

^{vii} « La bande dessinée ne peut être définie en termes de rapports textes/images mais seulement par la présence d'un dispositif et par la séquentialité. » (Morgan 2003 dans Maigret 2012 : 55).

^{viii} « *Les genres de texte*, qui croisent les deux premières catégories [(proto)types de séquences et genres de discours] et permettent de distinguer, sur des bases linguistiques, les *genres de récits* comme la fable, le conte, l'anecdote, la parabole, le fait divers, etc. » (Adam 2017 : 37).

^{ix} Il s'agit de la date de la première représentation.

^x Nous utilisons la nomenclature de citation suivante : numéro de planche + lettre dans l'ordre alphabétique correspondant au bandeau dans l'ordre des bandeaux de haut en bas dans la planche + numéro de la case dans ce bandeau.

^{xi} Au sens qu'en donne Genette (1982 : 26) : « La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots. [...] La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité. »

^{xii} Nous citons ici le texte publié par Scherer et Truchet (1986 : 788).