

## Brève étude sur la parodie\*

Ida Lúcia Machado\*\*

**RÉSUMÉ:** Dans cet article nous essayerons de montrer que la mise en scène de la parodie est aussi la mise en scène d'un discours social. Nous observerons donc, de façon panoramique, la place de la parodie, en tant que phénomène langagier, du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Pour ce faire, nous puiserons surtout dans les conceptions de Mikhaïl Bakhtine.

### 1. Introduction

L'appropriation d'un discours sérieux et son travestissement en discours à la visée ludique indique la présence d'un regard non-conformiste posé sur une société dont les valeurs se montrent quelque peu figées. Or, le discours parodique implique l'existence d'un sujet-ironiste qui s'amuse à construire un sens nouveau pour le déjà-dit en brisant le caractère "sacré" de celui-ci.

La parodie est foncièrement polyphonique, puisque construite sur deux visées antagoniques, où, comme le dit BAKHTINE (1970, trad. fr.: 267), "le mot sert d'arène à la lutte entre ces deux voix". Cette métaphore guerrière fait voir que la parodie se développe dans un espace de parole "crispé" puisque tiraillé entre deux interactions

---

\*Recebido para publicação em junho de 1999.

\*\* Professora do Departamento de Letras Românicas da FALE-UFMG.

distinctes. Mais cette “lutte” n’est pas bien méchante: la parodie est en fin de compte, joyeusement sacrilège, un brin satirique...

Or, “l’espace de parole” dont parle Bakhtine est celui de la communication réalisée entre les être vivants, ou sujets-parlants, dans leur vie en société. À partir de là, nous pouvons envisager la parodie comme l’expression du désir qui a toujours poussé l’homme – en tant qu’*être des paroles* – à la critique: pas nécessairement la critique malveillante ou destructive, mais celle qui vise à “bousculer” un discours déjà accepté par un groupe social donné; en d’autres termes, la parodie peut être envisagée comme la configuration d’une provocation intelligente, basée sur le rire discret de l’ironie. Nous croyons donc que la mise en scène de la parodie est aussi la mise en scène d’un discours social. Cela expliquerait pourquoi, selon les différentes époques, ce type de discours a vu son droit de cité renforcé ou affaibli. Essayons de faire un tour rapide de la question.

## 2. La parodie et le social: du Moyen Âge aux Formalistes russes

On sait que l’essor de la parodie au Moyen Âge a été considérable et qu’elle se faisait voir à travers plusieurs manifestations littéraires telles que la sotie, le fabliau, la chanson populaire... Elle s’insérait ainsi dans toute une profusion de “genres mineurs” qui étaient pourtant bel et bien appréciés et par les couches populaires et par l’ “élite” de l’époque. La parodie au Moyen Âge était une des façons de déclencher le rire chez les gens, ce rire libérateur et ambivalent, rire destructeur et régénérateur, dont parle Bakhtine puisqu’il contenait “le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance” (BAKHTINE, 1970, trad. fr.: 182). C’est la légitimation de ce rire, en plus, dit-il, qui permettait l’éclosion des paroles interdites qui allaient jusqu’à la parodie de textes et de rites sacrés:

“Au Moyen Âge, une vaste littérature comique et parodique en langue vulgaire ou en latin se rattachait d’une façon ou d’une autre aux solennités du type carnavalesque, au carnaval

... proprement dit, à la ‘fête des fous’, au libre ‘rire pascal’ (*risus paschalis*), etc.” (BAKHTINE, 1970:188)

Bakhtine avait raison de relier la parodie à ces moments où le temps du sérieux semble se suspendre pour donner lieu à une sorte de défoulement collectif. C’est comme si la voix du bien-fondé social disait: “Pendant X jours ou pendant X heures vous pouvez jouer à renverser le monde, à renverser l’ordre établi, pourvu qu’après vous regagniez vos places habituelles et conformes à la vie en société”, en légalisant l’euphorie transgressive. La parodie apparaît donc comme la “traduction” langagière d’une organisation sociale.

Mais on adopte un autre profil pour la parodie après la Renaissance, si on prend comme exemple ce qui s’est passé en France. Ainsi, la parodie y est, pour ainsi dire, délaissée au profit d’autres “genres”, surtout ceux-ci: i) le *poème héroï-comique*, où un sujet vulgaire reçoit un traitement noble, c’est-à-dire, est objet d’un style épique; ii) le *travestissement burlesque*, par lequel on approche un sujet noble par moyen d’un style vulgaire.

Si, aujourd’hui, on n’hésiterait pas à considérer (i) et (ii) comme des variations parodiques, rien de tel ne s’est produit à l’âge classique: la parodie y est confinée au rang de trope, considérée comme une “figure de sens adaptée”. C’est dans ce sens que l’on trouve la parodie dans le traité *Des Tropes*, écrit par DU MARSAIS (1730).

La parodie y est donc encadrée comme figure, ce qui *a priori* vient miner sa liberté d’action et son ascendant populaire: en termes de “mot social”, la parodie subit alors une forme d’élitisation. Toutefois, il serait injuste de ne pas rappeler que Du Marsais, dans la définition de cette nouvelle “figure”, soulève également un point important sur la question, soit, la fabrication/réception de la parodie:

“Parodie signifie à la lettre un chant composé à l’imitation d’un autre; et, par extension, on donne le nom de parodie à un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu’un autre a faits dans une vue différente.

On a la liberté d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles. L'idée de cet original, et l'application qu'on en fait à un sujet d'un ordre moins sérieux, forment dans l'imagination un contraste qui la surprend, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie.(...)"(DU MARSAIS,1988:216)

Si les trois premières lignes de cette définition diminuent le champ d'action de la parodie (bien qu'en suivant les idées des Anciens), ce qui vient ensuite (à partir de "On a la liberté...") est assez curieux, si l'on y pose un regard d'analyste du discours: on verra donc que Du Marsais s'est penché tant soit peu sur le travail de fabrication de la parodie – et dans l'implicite de cette lecture "moderne" qu'on propose maintenant, on pourra y apercevoir la présence d'un "sujet-communicant-parodiste": celui-ci agira selon la visée qu'il se propose d'atteindre. Ensuite, on verra que Du Marsais s'est également préoccupé des problèmes concernant la réception de la parodie: dans cette optique, il faut que le texte parodié soit perceptible sous le texte parodiant... (et à nous de conclure) pour que la parodie existe en tant que phénomène langagier. Finalement, les cinq dernières lignes de la définition ci-haut ont le mérite de donner de la lumière sur la fabrication du comique propre à la parodie.

Plus proche de nous, le XIX e siècle offre deux regards sur la parodie: tout d'abord, elle continue à paraître comme pratique d'intervention ponctuelle sur les plus différents textes – ce qui ne va pas sans rappeler l'usage déjà préconisé chez les Anciens. Ensuite, on assiste à une "nouveau": la parodie passe à désigner toute sorte de phénomènes, son champ d'action s'élargissant de façon surprenante et cela grâce au romantisme. On sait bien que ce mouvement littéraire a mis en valeur, entre autres choses, une certaine exaltation du grotesque et du burlesque, afin de mieux réhausser le beau. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, l'œuvre de Victor Hugo, le grand maître

du style centré sur le contraste manichéen, ou plutôt sur l'inversion de ce contraste: son monstrueux Quasimodo n'est-il pas une sorte de prince charmant...parodié? Sans tomber dans le grotesque mais touchant au burlesque, le personnage Ruy Blas, du même Hugo serait, lui aussi, une parodie des Grands d'Espagne, voire un double du Roi. Or, le double a parfois une fonction parodique dans la littérature.<sup>1</sup>

Outre la diffusion due au romantisme et peut-être à cause de cela, la parodie s'est infiltrée dans le dessin caricatural et dans la satire du XIXe siècle. Or, ces deux manifestations, très prisées à l'époque, traduisent le climat troublé du siècle: la parodie s'y est vite acclimatée.

La fin du XIXe, toujours en France, voit l'éclosion des "pratiques d'écriture"<sup>2</sup> centrées sur l'imitation. Dans un monde culturel qui se lasse du culte du moi, la parodie et d'autres exercices d'écriture (tels les pastiches de Proust, pour n'en citer qu'un cas) semblent annoncer une nouvelle vision de la littérature; certes, il s'agit plutôt d'une vision donnée par un miroir quelque peu déformant, mais entre les activités créatrices de la littérature il faut bien inclure la réécriture au caractère ludique, susceptible de transformer le même dans un autre... Encore faut-il rappeler que ces pratiques d'écriture, malgré leur côté "divertissant", font preuve également d'une sorte d'amertume douce-amère, d'un désappointement vis-à-vis de la société, que l'ironie saura bien traduire.

On arrive ainsi au XXe. siècle et à Tynianov, pour qui la parodie est naturellement "belligérante": elle naît de l'appropriation et de la récréation d'une autre œuvre: elle s'aproprie et construit à la fois... D'où le titre assez révélateur de son article écrit en 1921: *Destruction, Parodie*<sup>3</sup>. Tynianov y analyse l'écriture de Dostoïevski et l'appropriation

<sup>1</sup> Gérard Oury, le cinéaste français, l'a bien compris, en réalisant le film *La folie des grandeurs*, parodie d'une parodie...

<sup>2</sup> Le même phénomène se répète aujourd'hui, à l'aube d'un nouveau siècle. La parodie est devenue si présente dans notre quotidien (dans les publicités, les feuilletons télévisés, la littérature, la presse...) que, parfois nous n'en rendons même pas compte.

<sup>3</sup> Traduction fr. L. Denis, *Change* n°2, 1969.

que celui-ci a fait de certains procédés stylistiques propres à l'écriture de Gogol. Or, selon Tynianov, cette appropriation relève du "jeu" et, ce faisant, de la parodie. Pour que celle-ci apparaisse dans toute sa splendeur, il faut que la stylisation soit comique ou fasse montre d'une motivation comique. Tynianov expose les ficelles du procédé parodique en les divisant en deux parties qui peuvent ainsi être résumées: mécanisation & organisation de la matière "nouvelle" (celle-ci issue, évidemment, du texte objet de la transformation parodique).

La parodie, ainsi conçue, allie un côté "destructeur" à un côté "rénovateur": elle apparaît comme le lieu privilégié de la rencontre du nouveau et du vieux, elle est, enfin, basée sur un double mouvement... Or, la reprise d'un objet littéraire suivie d'une transformation, annonce l'évolution de celui-ci...

Encore faut-il rappeler une idée divulguée par l'article de Tynianov qui incite à la réflexion: certaines œuvres sérieuses contiennent en elles-mêmes le "germe" du parodique. Elles attirent ainsi naturellement, leurs parodies ou un autre type de transformation ou de réécriture. Peut-être sont-elles construites à partir d'un ton trop emphatique ou peut-être accentuent-elles de façon exagérée certains traits ou actions des personnages, leur enlevant la vraisemblance? Dévoilent-elles une sorte d'amplification des faits qui attire l'attention d'un observateur critico-ironique? On s'en doute: rappelons à ce propos la *Deilliade* de Nichocharès (fin du Ve. siècle) dont le titre suggère le contenu: une épopée des couards fait songer à une "relecture critique" de l'épopée des héros plus que parfaits de l'*Illiade*.

Souvent, ce n'est qu'un trait, ce "quelque chose" qui séduit et agace à la fois, qui provoque le désir de parodier. Comme le dit si joliment Tynianov, dans l'article cité, en parlant de Dostoïevski et Gogol, c'est "un trait caractéristique" du dernier qui "a provoqué au combat" le premier...

Les Formalistes Russes se montrent ainsi intéressés vis-à-vis les procédés de réécriture en général. Ils travaillent sur la "mise à nu" de ceux-ci, et en exposent les rouages. La parodie se libère d'une

classification rigide et stricte: envisagée comme technique, elle a son champ d'action considérablement agrandi. Ce point de vue présente un autre avantage: il permet de voir la parodie en tant que parole en action, avec une visée précise: la désacralisation d'un texte figé par une culture, par une société donnée.

C'est aussi sous cette perspective que Bakhtine envisagera le phénomène, lié à l'expression de la culture populaire du Moyen Âge et aussi d'une façon plus générale.

### 3. Bakhtine et la parodie

Les rapports de cet auteur avec la parodie ont été exprimés au long de trois œuvres: *La poétique de Dostoïevski* (BAKHTINE, 1970, trad.fr.), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (BAKHTINE, 1970b, *ib.*), *Esthétique et théorie du roman* (BAKHTINE, 1978, *ib.*).

En examinant ces trois livres, on observe que Bakhtine n'a pas été insensible à la complexité classificatoire du concept. Aussi va-t-il l'approcher à maintes reprises, en essayant de bien cerner la question. En résumant bien, on y assiste au classement suivant:

- i) la parodie est conçue d'après une vision bien vaste: celle qui la considère comme pratique d'imitation ou de transformation culturelle;
- ii) en revanche, la parodie est également conçue d'après une vision étriquée: elle y est associée à la stylisation et a été baptisée de "stylisation parodique"; cette forme de parodie apparaît comme le résultat d'une opération ponctuelle qui peut se donner soit par l'insertion – sans transformation – d'un fragment de texte dans un nouveau contexte, soit par la recontextualisation avec transformation; plusieurs types de modification sont alors possibles, dès le changement d'une lettre jusqu'à la paraphrase. La "stylisation parodique" correspond à peu près à la vision de parodie d'après Quintilien;

iii) la parodie est envisagée comme une transformation au caractère polémique: en ce sens elle aurait comme but essentiel la destruction du discours de l'autre y compris son idéologie; Bakhtine y est proche du concept parodique développé par Tynianov;

iv) finalement, la parodie est insérée dans une classe qui comprend les "déguisements et parodies au sens strict" et y sont cités entre autres, "pastiches de poèmes, de tragédies (comme *La Tragopodagra, de Lucien*), parodies de plaidoyers" (1978:417).

Certes il s'agit d'un effort classificatoire qui a bien des mérites mais qui n'élucide pas complètement la question de la parodie et des techniques d'écriture limitrophes, telle la pratique du pastiche, par exemple... Mais est-ce qu'on a le droit de blâmer Bakhtine, à cause d'un excès de zèle vis-à-vis un phénomène langagier qui n'est pas du tout facile à saisir? Je ne le crois pas: parodie, pastiche et autres réécritures du genre tendent parfois à s'emmêler, selon les différentes oeuvres et les différents auteurs. Il suffit, par exemple de songer à Umberto Eco et à son livre *Pastiches et Postiches* (1988, tr. fr.) où pastiches et parodies souvent se confondent et s'imbriquent, de façon joyeuse<sup>4</sup>.

Avant d'en parler, dans l'*Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine avait déjà traité le caractère social de la parodie aussi bien que ses implications culturelles et idéologiques dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. En voici un exemple:

"Pour les parodistes, tout, sans la moindre exception, est comique; le rire est aussi universel que le sérieux; il est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde.(...) Pour cette raison, la parodie (...) mène un jeu joyeux et entièrement débridé

<sup>4</sup> En guise d'exemple voir *Esquisse d'un nouveau chat* in: U. Eco, *Pastiches et postiches*, Paris, Bibl. 10/18, 1997, pp. 68-73.

avec tout ce qui est le plus sacré, le plus important aux yeux de l'idéologie officielle. La Coena Cipriani, la plus ancienne parodie grotesque (...) a utilisé toute l'histoire sacrée, depuis Adam jusqu'au Christ (...)". (BAKHTINE, 1970b:92, 93)<sup>5</sup>

Ce que Bakhtine tient donc à emphatiser dans ces lignes et tout au long de l'œuvre citée, c'est que le rire coexiste avec le sérieux, les deux catégories étant indispensables à l'homme en tant qu'être social. Ce rire est naturellement ambivalent puisqu'il présuppose l'existence d'un ordre contraire, les deux catégories n'étant pas nécessairement exclusives. On peut faire une analogie entre cette conception sociale du rire et la parodie: rieuse et ironique, elle ne peut pourtant pas se passer du texte sérieux qui lui sert de base.

Le "rabaïssement corporel", thème cher à Bakhtine dans ce livre, ne doit pas être pris dans un sens négatif: il est lié aux transformations que doit subir l'être humain dans le chemin qui mène de la naissance à la mort; bref, il est nécessaire et vital. Par conséquent, la parodie, en tant que procédé discursif de transformation, peut être considérée comme un symbole positif et joyeux de ce "rabaïssement".

Cette conception de parodie avait déjà été présentée dans *La poésie de Dostoïevski*, dont la parution précède, chronologiquement, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.<sup>6</sup>

Ainsi, le livre qui traite de l'œuvre de Dostoïevski approche la parodie sous l'angle social et anthropologique, puisque "toute chose

---

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>6</sup> Les premières versions (en russe) des trois livres de Bakhtine dont nous nous occupons sont parues, respectivement, en 1929 (*Problemy tvorcestva Dostoïevskogo / La poésie de Dostoïevski*), en 1965 (*Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul' tura Srednevekovija i Rennansa / L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*) et en 1975 (*Voprosy literatury i estetiki / Esthétique et théorie du roman*).

a sa parodie, c'est-à-dire son aspect comique, car tout renaît et se renouvelle à travers la mort.” (BAKHTINE,1970a:186)

Outre cela Bakhtine se préoccupe également des aspects plus intrinsèques du *mot parodique*: mot à double tranchant, mot double, mot emprunté à autrui... autant de notions qui renvoient à l'aspect polyphonique de la parodie, place publique où deux voix “non seulement sont distanciées, mais s'affrontent avec hostilité.” (BAKHTINE,1970a:267)

Le sujet-communicant-parodiste, en empruntant le “mot d'autrui” lui confère une nouvelle visée, une “orientation interprétative contraire” (BAKHTINE,1970a:267). Mais ce “mot emprunté”, bien que détourné de sa fonction initiale ne peut être effacé, sinon la parodie n'a pas de raison d'être. En régime parodique, il faut que les deux mots, ou les deux textes – le parodiant et le parodié – se touchent et se taquinent.

Bakhtine poursuit l'investigation du “mot à double sens” tout au long du chapitre V de la *Poétique de Dostoïevski*. Il y réfléchit également sur la stylisation et sur la polémique cachée, en rappelant que celle-ci peut résonner dans la parodie. Il n'oublie pas non plus d'éclaircir son lecteur sur les différentes utilisations du mot parodique. C'est ainsi, qu' “on peut parodier le style d'autrui en tant que style, ou bien la manière sociale ou caractérologique et individuelle de voir, de penser, de parler.” (1970a:268)

Dans le livre *Esthétique et théorie du roman* (BAKHTINE,1978: 122,123), l'auteur reprend cette conception élargie de la parodie si bien que ses limites avec le pastiche s'estompent à souhait. Ainsi, en parlant des procédés utilisés par des romans humoristiques anglais, il dit y trouver “une évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps”, pour affirmer peu après:

“Cette stylisation, habituellement parodique, du langage propre aux genres, aux professions et autres strates du langage est parfois

coupée par un discours direct de l'auteur (généralement pathétique, sentimental ou idyllique), qui traduit directement (sans réfraction) sa vision du monde et ses jugements de valeur."

Cela vient rejoindre l'observation que nous avons fait à propos des limites parfois flous entre la parodie et le pastiche<sup>7</sup>, selon le style de différents auteurs. Ainsi, nous croyons que Bakhtine ne s'est pas "égaré" entre parodie et pastiche comme le prétendent certains auteurs: il a tout simplement pris ses précautions face à l'ambiguïté de ces formes d'écriture, qui peuvent souvent se présenter de forme amalgamée et dont l'ironie peut se situer et dans l'intention du sujet-communicant (ironie extra-linguistique) et dans le contenu de sa nouvelle production (ironie extra et intra-linguistique).<sup>8</sup>

Pour mieux saisir les "variations" des techniques ludiques d'écriture, Bakhtine leur a donné un point commun:

"...dans toutes ces possibilités, on retrouve une constante: l'orientation de l'auteur s'oppose à celle d'autrui, alors qu'elle est commune dans la stylisation, le récit, et autres formes analogues." (BAKHTINE, 1970a:268)

"L'orientation de l'auteur": on y voit l'intention discursive d'un sujet-communicant: soit opérer une transformation, c'est-à-dire construire une parodie, soit jongler avec un style, c'est-à-dire faire un pastiche, soit mêler les deux techniques de réécriture.<sup>9</sup>

Il est évident, néanmoins, qu'il existe bel et bien des parodies et des pastiches qui ne se confondent pas et qui gardent — en ce qui

<sup>7</sup> En nous basant surtout sur D.JARDON (*Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles: De Boeck-Duculot, 1988) on propose les définitions suivantes pour les deux phénomènes langagiers: i) Pastiche: emprunt du style du texte A avec un but ludique; modification du sujet du texte A ii) Parodie: emprunt, mais distorsion du style du texte A, emprunt mais distorsion du sujet du texte A.

<sup>8</sup> Le lecteur a certainement remarqué que les termes "sujet-communicant", "intra et extra-linguistique" ont été puisés dans des théories discursives, plus particulièrement dans la *Théorie Sémiotinguistique*, de Patrick CHARAUDEAU.

<sup>9</sup> Et pour cette troisième option, on renvoie le lecteur à U. ECO (*op.cit.*). *Fragments*, p. 44-54.

concerne leur fabrication – les spécificités propres à chaque technique de réécriture.

Ainsi, le sujet-communicant-parodiste, en fabriquant un nouveau texte à partir de la mise en critique du texte ancien, a l'intention d'étaler une nouvelle forme discursive susceptible de réfléchir l'ambivalence langagière qui l'a générée. En d'autres termes, en paraphrasant Bakhtine: le sujet -parodiste crée un nouveau texte *par la juxtaposition de différentes voix*, celles du texte parodié et celles du texte parodiant; *les voix* du texte nouveau ne cachent donc pas celles du texte-base.

Un mot pour finir: comme il se passait au Moyen Âge ou encore à la fin du XIXe. siècle, bref dans ces périodes qui ont assisté à l'essor de la parodie, nous sommes, à l'heure actuelle, très portés à son utilisation... Souvent désenchanté de la vie sociale et politique, l'homme moderne trouve dans la parodie – entre autres formes du comique – une trêve, sinon une consolation. D'où le succès de certains journaux, de certaines émissions télévisées et même de certaines publicités qui font usage du "mot parodique".<sup>10</sup>

RESUMO: Neste artigo tentaremos mostrar que a encenação da paródia é também uma encenação de um discurso social. Examinaremos, de modo panorâmico, o lugar da paródia, enquanto fenômeno linguageiro, da Idade Média até nossos dias. Para tanto nos apoiaremos, sobretudo, nas concepções formuladas por Mikhaïl Bakhtin.

## Bibliographie

BAKHTINE, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

<sup>10</sup> Citons, en guise d'exemple: i) en France: le journal *Le Canard Enchaîné* et l'émission télévisée *Les Guignols* (Canal Plus), tous deux parodiques mais aussi à forte portée satirique; ii) au Brésil: les feuillets télévisés de 19 heures de la Rede Globo sont souvent parodiques, mais j'aime citer un cas entre autres: celui du feuillet *Vamp* qui a osé - pour ainsi dire- parodier un personnage de Marcel Proust (Odette de Crecy, d' *Un Amour de Swann*).

BAKHTINE, M. *La poétique de Dostoïévski*. Paris: Seuil/Points, 1970.

BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

DU MARSAIS. *Traité des Tropes*. Paris: Flammarion, 1988.

ECO, U. *Pastiches et postiches*. Paris: Ed. Messidor, 1988.