

« Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... »

Parodie, citation et contestation de l'autorité

Daniel Sangsue

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=236>

Electronic reference

Daniel Sangsue, « « Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... » », *Cahiers du Celec* [Online], 11 | 2017, Online since 05 juin 2023, connection on 29 juin 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=236>

Copyright

CC BY 4.0

« Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... »

Parodie, citation et contestation de l'autorité

Daniel Sangsue

OUTLINE

La parodie comme technique de citation
Le privilège de la forme brève
Les jeux de Balzac
Les citations renversées de Ducasse
Les épigraphes parodiques
Contre l'autorité
Remarques conclusives

TEXT

- 1 Dans les essais que je lui ai consacrés, je définis la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier¹ », définition qui élargit celle proposée par Gérard Genette dans son célèbre *Palimpsestes*, où la parodie est limitée à une « transformation ludique² ». Dans nos deux définitions, il s'agit de *transformation* et non d'imitation : la parodie transforme un texte et n'imité pas un style, comme le fait le pastiche, et *singulier* est à entendre au sens de *particulier*.
- 2 Le *texte* de la parodie (à la fois le texte parodié et le texte parodique) peut être plus ou moins long ; ce peut être un titre, un vers : *La Frite vagabonde*³, « Un seul être vous manque, et tout est repeuplé⁴ » ou une œuvre entière : ainsi la pièce *Macbett* d'Ionesco qui parodie *Macbeth* de Shakespeare⁵.
- 3 Si l'on remonte aux origines de la parodie, on trouve le terme grec *parôdia*, dont l'étymologie se décompose en *ôde*, « le chant », et *para*, qui peut signifier à la fois « le long de » et « à côté ». La parodie se présente ainsi à la fois comme un chant qui se développe *en parallèle* à un autre, simplement décalé par rapport à lui, et comme un chant véritablement à côté, déplacé, faux, un « contrechant » qui pourrait

détonner par rapport au chant original. Je rappelle qu'Aristote évoque rapidement la *parôdia* au chapitre 2 de la *Poétique*, en citant deux parodistes, Hégémon de Thasos, « le premier auteur de parodies », et Nicocharès, l'auteur d'une *Deiliade*. Dans la grille des genres qu'il établit, la parodie occupe la quatrième case, qui correspond aux œuvres narratives représentant des actions et des personnages bas. La parodie apparaît donc comme une transformation de l'épopée, du type de cette épopée burlesque, le *Margitès*, qu'il cite au chapitre 4 (en l'attribuant à Homère) et qui occupe aussi la quatrième case de son système générique : « ... ce que *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies ⁶ ».

- 4 Comme Aristote ne dit rien de plus sur la parodie et que les parodies qu'il cite ne nous sont pas parvenues, nous en sommes réduits à des conjectures sur la définition et l'extension du champ de la parodie primitive. À partir d'autres sources, les spécialistes ont pensé que la parodie pouvait être une simple modification de diction ou de chant du texte épique (« Au départ, le terme signifiait parlé à la place de chanté, et donc différent de la façon traditionnelle de réciter les épopées ⁷ »), mais qu'elle pouvait aussi recouvrir des transformations plus conséquentes, des renversements thématiques ou stylistiques, comme le laissent supposer les exemples de la *Deiliade*, une « Iliade des lâches », ou celui d'un autre texte attribué alors à Homère, la *Batrachomyomachie*, l'épopée d'un combat de grenouilles contre des rats.
- 5 Peut-être les parodies liées à la diction ou au chant des rhapsodes trouvent-elles leur pendant, du ^{xvii}^e au ^{xix}^e siècle, sur les scènes des théâtres de la Foire, de l'Opéra-comique, du Vaudeville, des Variétés, etc., dans ces parodies qui reprennent systématiquement et immédiatement toutes les pièces à succès des théâtres officiels et de l'Opéra ⁸. Mais ce répertoire parodique, s'il fait le bonheur des universitaires ⁹, était conçu pour être éphémère et reste d'un intérêt marginal.
- 6 Mis à part ce corpus particulier, on trouve peu de parodies transformant des œuvres dans leur intégralité. La raison en est évidente : il est difficile de parodier un texte d'une certaine envergure sans que cette transformation ne devienne mécanique et fastidieuse. La parodie systématique d'un texte de deux cents pages ou de deux mille

vers risque en effet de lasser le lecteur autant que le parodiste, dont Genette remarque qu'il « a rarement la possibilité de poursuivre ce jeu très loin¹⁰ ».

- 7 Les parodies qui se rencontreront généralement seront donc des transformations de *fragments* d'œuvres, comme *Chapelain décoiffé* de Boileau et ses amis qui parodie quelques scènes du *Cid*, ou des *réductions* d'œuvres, comme les parodies de Cham dans le *Musée Philippon*¹¹ ou « Hamlet ou les suites de la piété filiale » de Jules Laforgue (*Moralités légendaires*), plus souvent des parodies de quelques pages ou d'une page d'un auteur, des parodies de poèmes célèbres (fables de La Fontaine, poèmes d'Hugo comme dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville) et, plus fréquemment encore, des parodies de citations.

La parodie comme technique de citation

- 8 Dans l'antiquité, à côté de la définition aristotélicienne de la parodie comme transformation d'une œuvre, existait une autre définition, plus restrictive, qui faisait de la parodie un simple procédé de citation comique. Un article de Fred J. Householder a attiré l'attention sur cette conception, répandue par des rhétoriciens et grammairiens grecs, selon laquelle la parodie désignait

[...] l'insertion dans une comédie d'un bref passage tragique, lyrique ou épique, (a) soit inchangé dans sa substance, (b) avec une substitution d'un ou plusieurs mots, (c) dans une forme paraphrastique, (d) avec des changements qui soient un petit peu plus qu'une imitation de la grammaire et du rythme de l'original¹².

- 9 Cette définition, qui réduit la parodie à une opération ponctuelle sur/dans un discours, se retrouve dans les rhétoriques latines. Ainsi, dans *De l'orateur* de Cicéron :

Souvent on intercale dans le discours un vers ou une portion de vers, sans y rien changer ou en y changeant peu de choses, et l'effet est plaisant¹³.

et dans l'*Institution oratoire* de Quintilien :

Le ton spirituel est encore accru par des vers cités à propos, dans leur exacte intégralité [...]. Mais on peut aussi changer quelques mots [...]. On peut encore forger des vers qui ressemblent à des vers connus, c'est ce qu'on appelle *παρωδια* [parodie] ; ou appliquer des proverbes à propos¹⁴.

- 10 Le fait qu'Aristote ait laissé la parodie dans l'indéfinition a eu deux conséquences capitales : les poéticiens qui l'ont suivi n'ont pas cherché à la constituer en genre, à remplir la quatrième case de la *Poétique*, et c'est la conception restreinte de la parodie des rhétoriciens antiques qui s'est imposée peu à peu. À l'âge classique, la parodie s'est ainsi retrouvée plutôt dans les traités de rhétorique que dans les poétiques, au titre de figure « de sens adapté ». Pour Dumarsais, cette figure consiste à « détourne[r], dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente », à « appliquer » des vers suffisamment connus pour être reconnaissables « à un sujet d'un ordre moins sérieux »¹⁵. Et Dumarsais de citer Racine parodiant dans *Les Plaideurs* le vers de Corneille « Ses rides sur son front ont gravé ses exploits » (*Le Cid*), en l'appliquant à des procès, ce qui lui donne un sens ridicule :

Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

- 11 Prenons un exemple plus récent, celui qui donne son titre à ma communication. Dans la célèbre « tirade des nez » de *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand parodie deux vers qu'il extrait de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau :

« Ha, voicy le poignard qui du sang de son maistre

S'est souillé laschement ; il en rougit, le traistre » (Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*)

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 traître¹⁶ !

- 12 La parodie, désignée explicitement comme telle par Cyrano/Rostand, consiste dans l'application incongrue des vers d'une tragédie au sujet « moins sérieux » d'une comédie et, plus concrètement, dans la transformation comique de quelques éléments de ces vers : substitution d'un nez à un poignard et d'un rougisement (de honte) à une rougeur sanglante.

Le privilège de la forme brève

- 13 Comme on peut le voir, dans l'exemple des *Plaideurs* la parodie repose sur une simple recontextualisation de la citation originale (les variations liées à la concordance des temps et au respect du nombre de syllabes étant ici insignifiantes) et, dans celui de *Cyrano de Bergerac*, elle s'appuie sur la substitution de quelques mots. On pensera aussi au « dépeuplé/repeuplé » de mon premier exemple, où la transformation tient à un préfixe. Tout se joue sur quelques mots, un mot, voire une syllabe, et parfois la simple décontextualisation et recontextualisation suffit, sans aucun changement. C'est que la parodie est une pratique de réécriture basée sur une *économie de moyens* : son but est d'obtenir un effet maximum par des transformations minimales, voire nulles¹⁷, et effectuées sur des unités de texte limitées.
- 14 C'est la raison pour laquelle la parodie a tant d'affinités avec la citation. Cette dernière est en effet doublement impliquée par la transformation parodique : soit le parodiste *découpe* des citations dans l'œuvre qu'il veut parodier pour les transformer de façon comique, ludique ou satirique (cf. la pratique décrite dans les rhétoriques antiques et classiques), soit il *réutilise* des citations, c'est-à-dire des unités de textes prédécoupées, connues, qui font autorité, qui appartiennent à la mémoire collective et seront ainsi aisément reconnaissables sous leur transformation. Et la citation est privilégiée parce que sa brièveté la rend plus facilement transformable qu'un texte d'une certaine envergure.

- 15 On ne s'étonne donc pas, dans cette perspective, que la parodie ait une prédilection pour ces formes brèves que sont les proverbes, maximes, pensées, réflexions, aphorismes, etc., c'est-à-dire pour tout ce qui ressortit au discours *gnomique* (de *gnome*, la sentence). Citations par excellence, ces énoncés courts offrent un matériau facilement maîtrisable et transformable, qui, universellement reproduit, est connu de tous et donc aisément identifiable.
- 16 En outre, si la parodie jette volontiers son dévolu sur les proverbes, maximes et autres formes gnomiques, c'est parce que ces énoncés à portée générale sont des concentrés d'idéologie et d'autorité qui appellent la remise en question. À travers leurs formules frappantes parce que bien frappées, ils imposent en effet des principes moraux, des règles de conduite, des préceptes, etc. qui appartiennent à la *doxa*, à la *sagesse des nations*, et dont l'autorité admise universellement et de longue date peut avoir quelque chose d'irritant pour ceux qui veulent penser par eux-mêmes. De plus, le sérieux, l'autorité tranquille de la *sententia maxima* (étymologie de « maxime ») est une incitation au détournement comique ou ludique, à la moquerie.

Les parodistes vont donc prendre un malin plaisir à transformer ces énoncés gnomiques en énoncés comiques et à subvertir les valeurs qu'ils véhiculent.

Je vais prendre deux exemples tirés du ^{xix}^e siècle, ma période de prédilection.

Les jeux de Balzac

- 17 Bien que son propre discours fourmille d'énoncés gnomiques sérieux¹⁸, Balzac affiche un goût marqué pour la parodie des proverbes. Dans ses romans, il représente plusieurs personnages livrés à cette activité. Ainsi l'héroïne de *La Vieille fille*, Mademoiselle Cormon, qui affirme : « Je suis comme le lièvre, je meurs où je m'attache¹⁹ » (*lièvre* au lieu de *lierre*) et, dans *Ursule Mirouët*, Madame Crémière, qui ne cesse de faire ce qu'elle appelle des *capsulinguettes*²⁰ (entendre des *lapsus linguae*) et qui dit par exemple : « Abondance de chiens ne nuit pas²¹ ». Bien sûr, ces personnages font de la parodie involontaire. Le but de Balzac est de montrer que la vieille fille est « bestiotée²² » et, à travers Madame Crémière²³, émanation de Nemours, de dénoncer

l'ignorance des provinciaux. Mais la multiplication des parodies montre que Balzac se délecte à ce genre d'exercice.

- 18 Dans *Un début dans la vie*, on trouve d'ailleurs un personnage, Mistigris, qui assume pleinement le rôle de parodiste et déforme systématiquement les proverbes et les citations célèbres : « Mon estomac est comme la nature, il abhorre le vide », « Paris n'a pas été bâti dans un four », « L'Ennui naquit un jour de l'Université » (parodie d'une citation de Houdar de La Motte : « L'ennui naquit un jour de l'uniformité »). C'est que Mistigris est un rapin, c'est-à-dire un apprenti-artiste, et que ses parodies font partie de la *blague* qui sévit dans le milieu artiste :

En ce moment, la mode d'estropier les proverbes régnait dans les ateliers de peinture. C'est un triomphe que de trouver un changement de quelques lettres ou d'un mot à peu près semblable qui laissait au proverbe un sens baroque ou cocasse²⁴.

Comme son nom l'indique, Mistigris a le goût de la mystification et ses parodies, comme celles des autres rapins, relèvent avant tout d'un esprit ludique²⁵.

Les citations renversées de Ducasse

- 19 Les enjeux de la parodie sont plus sérieux chez Isidore Ducasse/Lautréamont dans cet acte de « sabotage » littéraire que Francis Ponge a appelé le « dispositif Maldoror-Poésies » et qui consiste à « retourner » la littérature « comme un parapluie »²⁶. Ainsi la pensée de Shakespeare « Frailty, thy name is woman » (*Hamlet*) devient chez Ducasse « Bonté, ton nom est homme », et le « Voi che entrate, lasciate ogni speranza » de Dante (*La Divine Comédie*) est transformé en « Vous qui entrez, laissez tout désespoir²⁷ », cela en vertu d'un double principe :

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement²⁸.

et

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste²⁹.

Le terme « plagiat » désigne ici la parodie, pratique à laquelle Isidore Ducasse se livre sur les classiques comme sur les modernes et dont on observe qu'elle vise à une sorte d'adaptation historique d'affirmations jugées dépassées ou anachroniques : les maximes de La Rochefoucauld ou de Pascal étant devenues avec le temps des contre-vérités, la parodie leur applique une « écriture de la contradiction³⁰ » qui marque l'opposition de Ducasse aux valeurs idéologiques, culturelles (« bagage littéraire ») et scolaires (« un pion ») qu'elles représentent.

Les épigraphes parodiques

- 20 Pour Ducasse/Lautréamont, la parodie sert clairement à contester « la phrase d'un auteur », c'est-à-dire ce qui fait l'autorité d'un discours. Et si les citations sont privilégiées, c'est parce qu'elles constituent des *concentrés d'autorité*. On en trouvera confirmation à travers cette mise en scène particulière de la citation qu'est l'épigraphe.
- 21 L'épigraphe, citation placée en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre, d'un poème, etc., peut fonctionner comme une sorte de modèle réduit ou de mise en abyme du contenu du livre ou texte qu'elle chapeaute, et ainsi guider le lecteur dans son interprétation, mais son but premier est d'*exhiber une autorité* sur laquelle le livre ou le texte qu'on lit veut s'appuyer. L'écrivain qui choisit une épigraphe vise à cautionner son texte par le discours d'un auteur reconnu dont il fait peser l'autorité sur son propre texte (ce poids d'une autorité qui s'ajoute est présent dans l'étymologie d'*auctor*, qui vient de *augeo*, « j'augmente de mon poids »).
- 22 Dans *Seuils*³¹, Gérard Genette a rappelé que la pratique de l'épigraphe s'est développée au XVIII^e siècle, où l'on rencontre surtout des épigraphes latines, et intensifiée dans le roman gothique (Ann Radcliffe, Lewis, Maturin), puis dans les romans de Walter Scott. Elle a été introduite dans le roman français par des auteurs comme Nodier,

Stendhal et Hugo, qui va jusqu'à placer plusieurs épigraphes en tête des chapitres de *Han d'Islande*.

- 23 À travers leurs épigraphes, les romantiques exhibent les nouvelles autorités qu'ils reconnaissent et qu'ils opposent à celles des classiques : ce sont souvent des auteurs étrangers dont ils ont contribué à faire découvrir ou redécouvrir les œuvres, tels Shakespeare, Milton, Ossian, Sterne, Byron, Goethe, Lessing, Schiller, etc.
- 24 Mais, à l'instar d'autres excentricités destinées à attirer l'attention (sommaires humoristiques, fantaisies typographiques, etc.), l'épigraphe devient très vite une pratique convenue, voire stéréotypée, ce qui fait écrire à Champfleury :

La mode s'en étant mêlée, de savante, l'épigraphe devint tour à tour passionnée, sarcastique, vengeresse, familière, narquoise et parfois incompréhensible. Les humoristes en empruntèrent aux Allemands ; leurs amis, leurs maîtresses, leurs adversaires, leurs parents, leurs animaux favoris eux-mêmes, dictèrent ou miaulèrent des épigraphes destinées à étonner le lecteur [...] ³².

- 25 Une telle pratique est, elle aussi, une incitation à la parodie. Dès lors, on va rencontrer des épigraphes qui parodient le dispositif épigraphique et son autorité, soit en élevant des phrases anodines au rang de citations, soit en attribuant ces mêmes phrases à des autorités reconnues. Ainsi dans *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin :

« C'est cela » (H. Lafond) [épigraphe du chap. XVI]

« Vraiment ! » [chap. XVII]

« À quoi bon ? » (Malebranche) [chap. XXVIII ³³]

- 26 À la tête de la nouvelle « Le bol de punch » des *Jeunes France*, Théophile Gautier reproduit quatre fois la même citation :

« L'orgie échevelée » Balzac

« L'orgie échevelée » Jules Janin

« L'orgie échevelée » P.-L. Jacob

« L'orgie échevelée » Eugène Sue³⁴

ce qui pour lui est une façon de caricaturer (dans une parodie satirique) les excès des jeunes romantiques en *mettant en exergue* leur complaisance à l'égard des modes et des *topoï*, ici le lieu commun de l'orgie.

Contre l'autorité

- 27 Les exemples de Balzac et Lautréamont montraient l'autorité gnomique mise à mal par des transformations parodiques qui en renvertaient le sens. Dans l'épigraphe parodique, l'autorité épigraphique est remise en question par des citations évidées de leur sens. La parodie apparaît donc comme un moyen privilégié de contestation de l'autorité de la citation, et je terminerai par quelques exemples qui confirment ce privilège et surtout l'efficacité de la *citation* dans cette contestation.
- 28 Dans *Madame Bovary*, Flaubert s'attaque, comme on sait, à toute une littérature romanesque et romantique dont il pense qu'elle a empoisonné la sensibilité de ses contemporains. Tout le chapitre VI de la première partie, qui décrit les lectures d'Emma au couvent, est consacré à la dénonciation de cette littérature à l'eau de rose (« Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires³⁵... ») Mais, plus loin dans le roman, il est un passage qui donne le coup de grâce à cette littérature au moyen d'une simple citation parodique. Dans le chapitre 3 de la troisième partie, Flaubert évoque les promenades en barque de Léon et Emma sur la Seine :

Une fois, la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle [Emma] se mit à chanter :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc.³⁶.

- 29 La dénonciation des clichés romantiques est explicite : la lune, *topos* poétique, doit générer *immanquablement* de la mélancolie et faire *faire des phrases*, tandis que la promenade en barque, fût-ce sur la Seine, doit inévitablement susciter le rappel des vers célèbres du « Lac ». Voici donc l'autorité de Lamartine convoquée à travers un vers hyperconnu dudit poème. Mais cette autorité est doublement ridiculisée : d'une part la citation est mise sur le même plan que les *phrases* « immanquables » et, d'autre part, elle s'accompagne d'un *etc.* parodique, qu'on peut traduire par « blablabla », ou *on connaît la chanson...*
- 30 Toujours dans *Madame Bovary*, ce citateur invétéré qu'est Homais formule des recommandations pour soigner les crises nerveuses d'Emma :

[...] Puis, ne pensez-vous pas qu'il faudrait peut-être frapper l'imagination ?

— En quoi ? comment ? dit Bovary.

— Ah ! c'est là la question ! Telle est effectivement la question : *That is the question* ! comme je lisais dernièrement dans le journal ³⁷.

À travers la célèbre citation d'*Hamlet* attribuée au *Fanal de Rouen*, Flaubert ne stigmatise pas seulement l'ignorance d'Homais, il épingle la presse comme nouvelle source d'autorité, c'est-à-dire de vérité, pour le bourgeois du ^{xix}^e siècle (« *Journal* : Son importance dans la société moderne. [...] Il faut toujours déclamer contre eux, tout en croyant ce qu'ils disent ³⁸ »).

- 31 Mais Stendhal avait déjà fait plus fort. Dans la *Vie de Henry Brulard*, ce sont les deux cibles, la littérature romantique et la presse, qui sont atteintes par une citation parodique. Au chapitre XXXII de son autobiographie, où il évoque la triste période de son premier séjour à Paris pour le concours de l'École polytechnique, Stendhal en vient à citer un passage de la préface de *Chatterton* de Vigny :

Au milieu de ces amis ou plutôt de ces enfants remplis de bon sens et disputant trois sous par jour à l'hôte qui sur chacun de nous, pauvres diables, gagnait peut-être légitimement huit sous par jour et en vo-

lait trois, total : onze sous, j'étais *plongé dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables, dans des inventions infinies* (comme dit le j[ourn]al *avec importance*³⁹).

- 32 Cette citation est parodique dans la mesure où elle vise la tentation de réinterpréter cette période en cédant à l'imagerie du génie misérable et incompris véhiculée par un romantisme doloriste et promue par Vigny dans la figure de Chatterton. La parodie repose ici sur la discordance ironique entre la formulation triviale des soucis matériels quotidiens et l'expression exaltée de la vie spirituelle idéale supposée du poète (voir plus loin : « Il ne me manquait que l'audace d'écrire, qu'une *cheminée* par laquelle le *génie* pût s'échapper⁴⁰ »). Mais comme Stendhal cite la préface de *Chatterton* en passant par un article du *Journal des débats* du 14 février 1835 rendant compte de la pièce de Vigny⁴¹, la parodie vise aussi la presse, qui se fait le relais complaisant de l'emphase d'un certain discours romantique qui a le don d'agacer Stendhal (« comme dit le journal *avec importance* »)...

Remarques conclusives

- 33 La parodie est donc une pratique de transformation qui se sert abondamment de la citation. Parce que, comme nous l'avons vu, les citations sont de petites unités plus faciles à travailler que des textes étendus, parce que ces prélèvements de texte que sont les citations bénéficient d'une notoriété qui les font facilement reconnaître sous leur transformation, et, enfin et surtout, parce que ces citations, souvent gnomiques, véhiculent une autorité qui incite à la transgression parodique. Cette autorité est à la fois *idéologique*, car la citation est souvent choisie pour ses qualités axiologiques, et *institutionnelle*, car on ne cite que les auteurs reconnus, c'est-à-dire les écrivains qui ont du poids, qui font autorité dans le champ littéraire.
- 34 C'est évidemment parce que ces écrivains *pèsent* et parfois *leur pèsent* que les parodistes s'en prennent à leurs textes, dans la volonté d'échapper à une influence trop envahissante, de se libérer par le geste transgresseur de la parodie (ou du pastiche). C'est dire que ce geste est *aussi* une marque indirecte de considération, sinon de respect : on ne parodie que les auteurs qui en valent la peine, qui stimulent le désir de rivaliser, qui donnent envie de *faire pièce* avec eux.

Du coup, la parodie peut apparaître autant comme un hommage déguisé, détourné (c'est le cas de le dire), une admiration qui ne voudrait pas dire son nom, que comme un geste de négation ou de remise en question. Théodore de Banville l'avait exprimé clairement dans la préface de ses *Odes funambulesques* : « Est-il nécessaire de rappeler encore une fois que la parodie a toujours été un hommage rendu à la popularité et au génie⁴² ? ». Et celui qu'il parodiait l'avait affirmé lui-même : « à côté de toute grande chose, il y a une parodie⁴³ ».

- 35 La transformation parodique d'une citation ne traduit donc pas uniquement une remise en cause de son autorité. Elle peut être également considérée comme une allégeance travestie à cette autorité. De fait, elle contribue à une nouvelle vie et à une nouvelle illustration de la citation parodiée.
- 36 Le nez de Cyrano ridiculise peut-être le poignard de Pyrasme, la parodie détruit peut-être l'harmonie de ses traits, mais Théophile de Viau reste *le maître* et, par l'évident hommage de sa citation parodique, Edmond Rostand a contribué à sa gloire.

BIBLIOGRAPHY

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. R. Dupont-roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

BALZAC Honoré de, *La Vieille Fille*, éd. P. Barberis, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1987.

BALZAC Honoré de, *Un Début dans la vie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1969.

BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, éd. M. Ambrière-Fargeaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981.

BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Lemerre, 1892.

BORDAS Éric, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, 1997.

BOUCHÉ Claude, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.

CHAM, *Parodies littéraires*, éd. B. Tillier, Paris et Jaignes, Philéas Fogg, La Chasse au Snark, 2003.

CHAMPFLEURY Jules Husson (dit), *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883.

CICÉRON, *De l'Orateur*, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1966.

DU MARSAIS César Chesneau, *Des tropes*, éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988.

FLAUBERT Gustave, s.v. « Journal », *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, éd. J. Neefs, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 1999.

GAUTIER Théophile, *Les Jeunes France*, éd. R. Jasinski, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1974.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GIRAUDOUX Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991.

HOUSEHOLDER Fred J., « Parôdia », *Classical Philology*, vol. XXXIX, n° 1, 1944.

HUGO Victor, *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, t. 33 *Le Rhin*, Paris et Genève, J. J. Pauvert, 1963.

JANIN Jules, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, éd. J.-M. Bailbé, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973.

LANSON Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror suivis de Poésies I et II*, *Lettres*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2001.

MARKIEWICZ Henryk, « On the definitions of literary parody », in *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, La Hague et Paris, Mouton, 1967.

PONGE Francis, « Le dispositif Maldoror-Poésies », in *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1977.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, éd. P. Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

SANGSUE Daniel, *La Parodia*, trad. F. Vassarri, Rome, Armando Editore, 2006.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994 ; *La Parodia*, trad. F. Vassarri, Rome, Armando Editore, 2006.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.

STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, éd. F. Bercegol, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2013.

NOTES

1 SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 73-74 ; *La Parodia*, Rome, Armando Editore, 2006, p. 78 ; *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007, p. 104.

- 2 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 45 et *passim*. Pour une discussion de sa définition, voir SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 99-101.
- 3 Enseigne d'une échoppe de Neuchâtel qui parodie le titre de Schubert *La Truite vagabonde*.
- 4 Citation tirée de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean GIRAUDOUX (Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991, acte I, scène 4, p. 76) qui parodie le vers de Lamartine « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ! » (*L'Isolement*).
- 5 Parodie étudiée au chap. 15 de SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, *op. cit.*
- 6 ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 45.
- 7 MARKIEWICZ Henryk, « On the definitions of literary parody », in *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, La Hague et Paris, Mouton, 1967, p. 1265. Ma traduction, comme pour toutes les citations extraites d'ouvrages en anglais.
- 8 Voir l'article classique de LANSON Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.
- 9 Voir, par exemple, MENANT Sylvain et QUÉRO Dominique (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2005 ; BEAUCE Pauline et RUBELLIN Françoise (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Les Matelles, Espaces 34, 2015.
- 10 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 29.
- 11 « Atala ou les aventures de la femme sauvage », « Les Burgs infiniment trop graves », etc., in *Parodies littéraires*, Paris et Jaignes, Philéas Fogg, La Chasse au Snark, 2003.
- 12 HOUSEHOLDER Fred J., « Parôdia », *Classical Philology*, vol. XXXIX, n° 1, 1944, p. 5.
- 13 CICÉRON, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles-Lettres, 1966, p. 114-115.
- 14 QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles-Lettres, 1977, p. 59-60.
- 15 DU MARSAIS César Chesneau, *Des tropes*, Paris, Flammarion, 1988, p. 216-217.
- 16 ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 74.

- 17 Voir GENETTE Gérard : « 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 [...]. » (*op. cit.*, p. 28.)
- 18 Voir BORDAS Éric, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, 1997, p. 39-53.
- 19 BALZAC Honoré de, *La Vieille Fille*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1987, p. 134.
- 20 BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981, p. 37.
- 21 *Ibid.*, p. 205.
- 22 BALZAC Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 94.
- 23 À remarquer la parenté onomastique Cormon-Crémière.
- 24 BALZAC Honoré de, *Un Début dans la vie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1969, p. 74.
- 25 Mais on peut y voir aussi des intentions plus graves : « Les proverbes déformés de Mistigris sont une image de la langue "officielle" en folie dans un monde où l'histoire semble n'être plus que non-sens » (BORDAS Éric, *op. cit.*, p. 53, n 41).
- 26 PONGE Francis, « Le dispositif Maldoror-Poésies », in *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961, p. 210-212.
- 27 LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror suivis de Poésies I et II, Lettres*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2001, p. 375.
- 28 *Ibid.*, p. 377.
- 29 *Ibid.*, p. 385.
- 30 C'est l'expression utilisée par Claude BOUCHÉ pour rendre compte de l'écriture des Poésies dans *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 150.
- 31 GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- 32 CHAMPFLEURY Jules Husson dit, *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883, p. 309-310.
- 33 JANIN Jules, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 101, 104 et 142.

- 34 GAUTIER Théophile, *Les Jeunes France*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1974, p. 206.
- 35 FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 1999, p. 100.
- 36 *Ibid.*, p. 386.
- 37 *Ibid.*, p. 324.
- 38 FLAUBERT Gustave, s.v. « Journal », *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 535.
- 39 STENDHAL *Vie de Henry Brulard*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2013, p. 481. Souligné par Stendhal.
- 40 *Ibid.*, p. 482. Souligné par Stendhal.
- 41 Voir la note de Fabienne Bercegol p. 664.
- 42 BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Lemerre, 1892, préface de 1857, p. 18.
- 43 HUGO Victor, *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, t. 33 *Le Rhin*, Paris et Genève, J. J. Pauvert, 1963, Lettre XXXIX, p. 460.

ABSTRACTS

Français

La parodie est une pratique de transformation comique, ludique ou satirique qui utilise souvent la citation, car la citation est une petite unité de texte facile à transformer, elle bénéficie d'une notoriété qui la fait aisément reconnaître sous la transformation et, en tant qu'énoncé gnominique, elle véhicule une autorité qui incite à la transgression. Cela sera montré à travers la transformation de proverbes et maximes chez Balzac et Isidore Ducasse, la pratique de l'épigraphe parodique et le détournement de citations chez Flaubert et Stendhal.

English

Parody implies a comic, playful or satirical transformation which often resorts to quotation, because a quotation is a small text unit which is easy to transform, it is a popular form because it remains recognizable even after the transformation. As a gnomic discourse it represents an authority which invites to transgression. This will be shown thanks to examples such as the transformation of proverbs and maxims in Balzac and Isidore Ducasse, the use of parodic epigraphs and misappropriated quotations in Flaubert and Stendhal.

« Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... »

INDEX

Mots-clés

parodie, forme brève, proverbe, épigraphe

Keywords

parody, brief form, proverb, epigraph

AUTHOR

Daniel Sangsue

Université de Neuchâtel

IDREF : <https://www.idref.fr/028305272>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000110783940>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12016854>