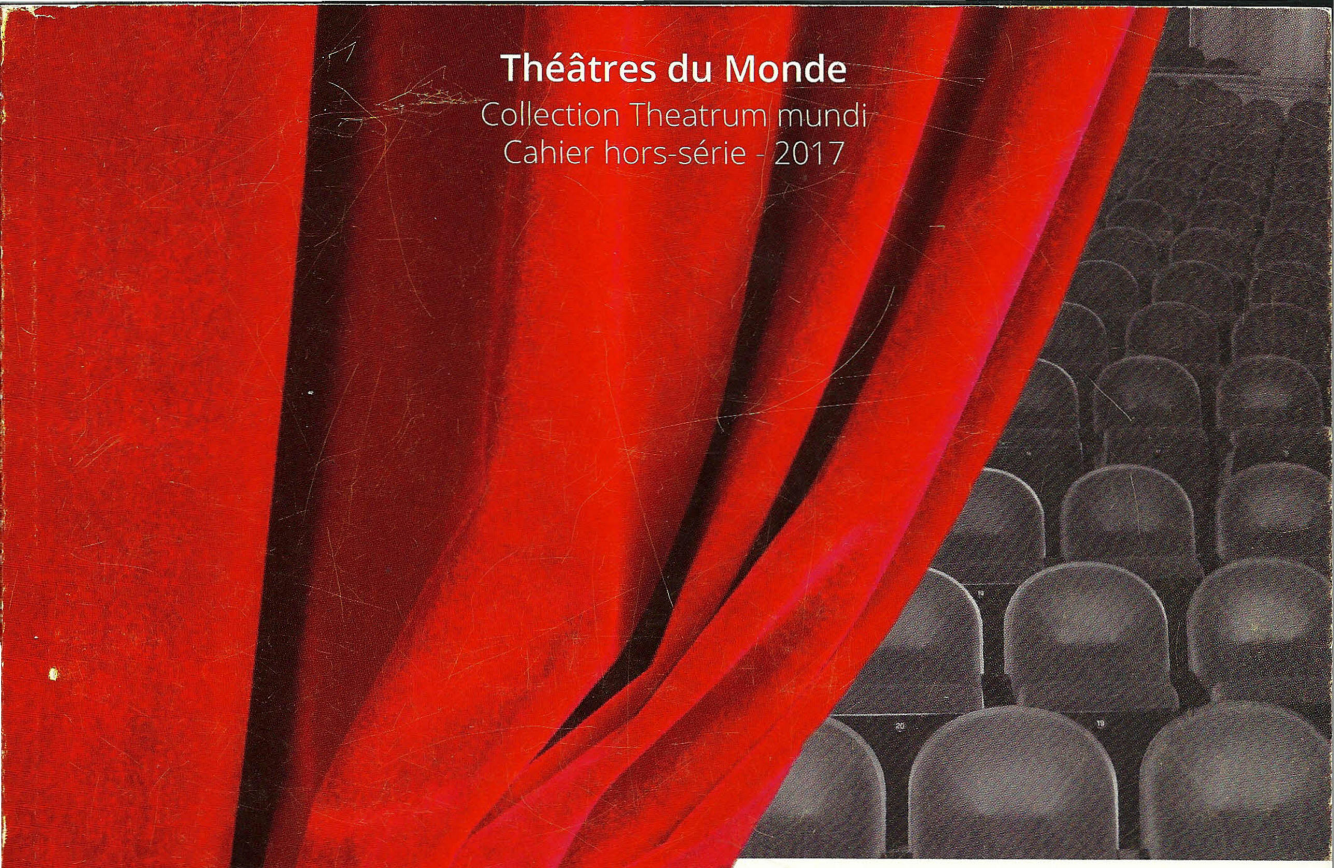
Théâtres du Monde
Collection Theatrum mundi
Cahier hors-série - 2017



Théâtre et Parodie

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

Théâtres du Monde
Collection Theatrum mundi
Cahier hors-série – 2017

THÉÂTRE ET PARODIE,
de la Renaissance à nos jours

sous la direction de
Carine Barbafieri et Marc Lacheny

Publié avec le concours de l'Institut Universitaire de France

THÉÂTRES DU MONDE

Revue interdisciplinaire
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Bureau

Directeur et fondateur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorière et secrétaire : Brigitte URBANI
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Picardie, Amiens)
Marie-Françoise Hamard (Sorbonne nouvelle)
Marc Lacheny (Lorraine, Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille)

Comité de rédaction

Olivier Abiteboul (Nice)
Michel Arouimi (Littoral, Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Jacques Coulardeau (Panthéon-Sorbonne)
Marcel Darmon (Montpellier)
Edoardo Esposito (Avignon)
Éric Lecler (Aix-Marseille)
Thérèse Malachy (Jérusalem)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Emmanuel Njike (Yaoundé)
Théa Picquet (Aix-Marseille)
Henri Suhamy (Paris Ouest)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa)

SOMMAIRE

Introduction
par *Carine Barbafieri et Marc Lacheny* 9

XV^e^-XVI^e^ SIÈCLE

Relire Plaute dans la facétie du *Quattrocento* : de la comédie latine à la *beffa* italienne
par *Florence Bistagne* 17

Exemples de parodie dans la comédie italienne de la Renaissance
par *Patrizia De Capitani* 31

« Rien n'est plus drôle que le malheur » : effets indésirables et paradoxaux du *pathos* dans le théâtre tragique du Siècle d'or
par *Florence d'Artois* 53

XVII^e^ SIÈCLE

Parodies de l'excès sanglant des tragédies (1600-1630)
par *Enrica Zanin* 71

Étude de la *comedia* burlesque de Monteser, *El Caballero de Olmedo* (1651), parodie de la pièce de Lope de Vega
par *Christian Andrès* 87

Absurda comica oder Herr Peter Squentz d'Andreas Gryphius (1657), parodie burlesque de Hans Sachs et des maîtres chanteurs
par *Florent Gabaude* 99

Les poèmes galants insérés dans les comédies du second XVII^e^ siècle français : des parodies sans violence ?
par *Coline Piot* 125

XVIII[e] SIÈCLE

Parodie dramatique et spectacle au XVIII[e] siècle
par *Isabelle Ligier-Degauque* 143

Les parodies de tragédie dans le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de la troupe de Lélio (1716-1729)
par *Paola Ranzini* 165

Écriture burlesque et enjeux comiques dans les parodies dramatiques d'Henry Fielding
par *Marc Martinez* 187

Quand l'actualité prend Racine : parodies des tragédies « classiques » au début de la Révolution (1790-1791)
par *Thibaut Julian* 199

XIX[e] SIÈCLE

Henri III et sa cour de Dumas dans la pétaudière parodique
par *Daniel Sangsue* 217

Salammbô parodié : de Flaubert à Reyer
par *Paul Aron* et *Fanny Urbanowiez* 231

Le *Troisième Faust* de Friedrich Theodor Vischer, ou la parodie comme réponse à un amour déçu
par *Gerald Stieg* 249

XX^e^-XXI^e^ SIÈCLE

Quand Aragon parodie Racine
par *Stéphane Hirschi* 261

Don Juan parodié au XX^e^ siècle : *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953) de Max Frisch et *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1935) de Ödön von Horváth
par *Frédéric Teinturier* 267

La citation parodique des médias au théâtre. L'exemple des *Derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus et d'*Hôtel Palestine* de Falk Richter
par *Florence Baillet* 283

AUTOUR DE LA PARODIE
AUTOUR DU THÉÂTRE

Ludus parodique, *ludus* fatrasique ? Une lecture des *Anagrammeana* de Gabriel Hécart (*ca* 1821)
par *Marie-Geneviève Grossel* 299

La nappe et le rideau : musique et cuisine au XIX^e^ siècle
par *Michela Landi* 315

« C'est toi qui l'as nommé » : retour du scandale
par *Vincent Vivès* 333

La parodie dans la littérature germanophone. Essai synoptique
par *Martin Stern* 345

Parodie et violence politique. L'Irlande du Nord au cinéma
par *Stephanie Schwerter* 359

Index des noms 373
Résumés des articles 381
Liste des auteurs 389

INTRODUCTION

Il est toujours délicat de partir d'une définition convaincante et opératoire de la notion de parodie, genre à la fois séduisant et en même temps souvent mal circonscrit : « Car force est de constater que la notion de parodie est utilisée à tort et à travers, de façon approximative et souvent dans des sens contradictoires. C'est l'exemple même du concept fourre-tout, et cela non seulement dans le langage quotidien, mais aussi dans le discours littéraire […][1]. »

Le terme « parodie », rappelons-le dès l'abord, provient du grec *parodia*, signifiant l'imitation bouffonne d'un chant poétique : au sens étymologique du mot, la parodie désigne donc un poème « auprès », parallèle ou second[2]. Au départ utilisé au sens de « pendant comique de la tragédie », le terme a par la suite davantage été appliqué à un ouvrage tournant en dérision un modèle sérieux connu, à un courant littéraire précis ou à un certain mode ou type d'écriture, ayant pour caractéristique principale d'accentuer, parfois jusqu'à l'outrance, les caractéristiques thématiques ou formelles du texte parodié (notamment par le jeu de la réduction ou de l'élargissement, de la substitution ou encore du déplacement de certains éléments du texte parodié ou de l'action elle-même).

La frontière, au demeurant, entre la parodie et des genres proches ou qui lui sont traditionnellement inféodés, comme le travestissement, la contrefaçon, le pastiche, la caricature ou la satire[3], n'est pas non plus bien nette : « C'est que l'épreuve des textes conduit à nuancer les catégories établies par la poétique, qui s'avèrent parfois inopérantes dans la pratique : sans parler des cas de parodie d'un genre ou d'une école (faut-il alors parler de pastiche ou de parodie ?), qui n'a observé que de nombreux recueils de parodies rassemblent en fait des pastiches, et inversement[4] ? »

Une large majorité de dictionnaires, qu'ils soient généraux ou plus spécialisés, comme *Le Grand Robert de la langue française*, définissent aujourd'hui la « parodie » comme l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Plus précisément, nous explique Littré, il s'agit d'« un ouvrage, en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en se servant de leurs expressions et de leurs idées

---

[1] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Librairie José Corti, 2007, p. 12.

[2] Voir Roger Bauer, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin (dir.), *Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Paris, PIA, 1991, p. 23-34, ici p. 23 *sq.*

[3] Sur cette épineuse question de la délimitation générique de la parodie, voir en particulier Daniel Sangsue, *op. cit.* (notamment p. 14 *sqq.*) et Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, ainsi que Paul Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008 (notamment p. 5-18) ou encore Sophie Duval et Marc Martinez (dir.), *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

[4] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 14 *sq.*

dans un sens ridicule ou malin[5] ». Pour le *Trésor de la langue française*, la parodie est « un texte, [un] ouvrage qui, à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue[6] ». La moquerie acerbe semble ainsi caractériser le rapport du texte parodique au texte parodié. Dans *La Relation parodique*, Daniel Sangsue définit la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier[7] ». Dans *L'Analyse du discours*, le linguiste Dominique Maingueneau fait de la parodie un rapport de texte à texte fondé sur une « stratégie de réinvestissement d'un texte ou d'un genre de discours dans d'autres », et la parodie relève également pour lui d'une authentique stratégie de subversion visant à disqualifier l'hypotexte à l'aide de moyens textuels ciblés[8].

Ces définitions ne sont pas sans poser problème et il nous semble nécessaire de les réinterroger. Tout d'abord, quel est exactement l'objet parodié ? La parodie porte-t-elle seulement sur un texte (ou un fragment de texte) précis, comme le soutient notamment le *Trésor de la langue française*, ou peut-on parler de parodie non seulement d'un ensemble de textes, comme le suggère le Littré, mais aussi d'un ensemble de procédés liés à un genre ? Et même lorsque la parodie sembler porter sur un texte, ne vise-t-elle que le seul texte ou prend-elle aussi en considération sa réception, voire, dans le cas du poème dramatique, son exécution scénique ? Conséquence de cette première question : comment constituer son corpus d'étude dès lors que l'on travaille sur la parodie ? Faut-il étudier hypotexte et hypertexte, comme le préconise dans son approche structurale Gérard Genette ? Ou texte parodié et ensemble des parodies connues de ce texte à une époque donnée, afin de conduire une étude sérielle stricte ? Ou encore, faut-il se pencher simultanément sur les parodies et les productions littéraires concomitantes, soit, dans le cas des parodies dramatiques, sur celles-ci autant que sur les autres spectacles donnés au même moment sur les planches, en comprenant la série dans un sens plus large, non pas seulement comme « une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites, un recueil et ses modèles déclarés mais [comme] tout ensemble fondé sur des rapports que le public peut et

---

[5] *Dictionnaire de la langue française* [...], par Émile Littré, Paris, Hachette et C^ie^, 1863, tome second, première partie, p. 960.

[6] *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS/Gallimard, 1986, t. XII, p. 1022 (art. « parodie »).

[7] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 104. Dans la première partie de son ouvrage (p. 17-131), l'auteur fait par ailleurs un retour très utile sur les principales théories de la parodie depuis les conceptions antique et classique jusqu'aux théories de Mikhaïl Bakhtine, de Margaret Rose, de Linda Hutcheon, de Michele Hannoosh et de Gérard Genette, et propose, pour conclure, sa propre « poétique de la parodie » (p. 103-125).

[8] Voir Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre », comme le préconise Sylvain Menant[9] ?

En second lieu, quels sont les buts visés par la parodie ? « Raillerie », « fins satiriques ou comiques » sont-elles constitutives du genre ? La *raillerie* est, dans le sens actuel du terme, une moquerie, tandis que la satire se comprend comme une critique comique aux dépens d'une personne ou d'un groupe. Les dictionnaires que nous avons cités autant que les travaux de Daniel Sangsue et Dominique Maingueneau soulignent donc la dimension critique et polémique de la parodie, reposant sur la notion de rupture avec l'ouvrage parodié, tandis qu'est passée sous silence l'idée que la parodie littéraire peut également avoir des visées gentiment comiques, qu'elle peut tendre à faire rire ou sourire, sans nécessairement nuire à l'auteur ou au texte soumis à parodie. Le spectre de l'imitation parodique peut en effet aller du divertissement et du dialogue ludique avec l'original à la critique littéraire subtile[10], la parodie oscillant entre le jeu comique avec l'original qui, dans une large mesure, confirme (même sous une forme trivialisée) sa valeur littéraire d'une part, et le rabaissement critique de l'original (relativisation critique ou satirique, voire attaque frontale des ambitions esthétiques de l'original par rupture du style noble) d'autre part. La notion de « comique de rabaissement » (*Komik der Herabsetzung*) proposée par Bernhard Greiner[11] mériterait sans doute d'être (ré)interrogée dans ce contexte.

Il semble donc bien qu'il faille réexaminer le spectre des rapports aux modèles parodiés (ce que nous ferons à travers le prisme particulier du théâtre[12]), sans le limiter à l'opposition révérence/irrévérence. À côté du comique moqueur, le comique sans malice devra être réévalué, comme rapport de connivence culturelle qu'il s'agit de créer au sein d'une communauté de spectateurs que l'on

---

9 Sylvain Menant et Dominique Quero (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 7.

10 Voir Gérard Genette, *op. cit.*

11 Bernhard Greiner, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen et Bâle, Francke, 2006. Sur la parodie littéraire dans l'espace germanique, voir notamment l'ouvrage classique de Winfried Freund, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981.

12 Nous nous pencherons en effet tout particulièrement d'une part sur les parodies de textes dramatiques, que la parodie soit elle-même de nature dramatique ou non ; d'autre part sur les parodies, sous forme de pièces de théâtre, d'un texte dramatique ou non. Ce qu'il est convenu de nommer les parodies dramatiques (les pièces de théâtre parodiant un texte de nature dramatique ou non) constituent donc un corpus privilégié, mais non pas notre unique corpus d'étude. Nous avons choisi le prisme du théâtre parce que les moyens dont dispose le système verbal au sens strict sont, au théâtre, complétés par un second système, celui des moyens d'expression et de représentation non verbaux, comme la mimique, la gestuelle, les costumes, les décors ou la musique, qui renforcent ou accentuent en partie l'intention parodique dans le cas des parodies dramatiques et qui disparaissent lorsque la parodie du texte théâtral est elle-même non théâtrale. C'est l'importance de ce second système (et non pas seulement du texte) qu'il s'agira d'interroger, dans l'Europe occidentale du XV^e^ siècle à nos jours. Les langues des parodies abordées dans cet ouvrage sont ainsi le néo-latin, le français, l'italien, l'espagnol, l'anglais et l'allemand, dans des textes qui, par leur date de production, s'échelonnent de la Renaissance italienne à aujourd'hui.

cherche à fédérer. La France du XVII^e^ siècle, férue de galanterie, cultive toute une « rhétorique des agréments[13] » dont fait partie le clin d'œil parodique. Le cas, fréquent dans la France du XIX^e^ siècle, du dramaturge participant lui-même à l'écriture de la parodie de sa pièce de théâtre invitera aussi à élargir la palette des visées de la parodie, qui ne sont pas forcément, loin s'en faut, « subversives ». La question de la finalité de la parodie est donc plus complexe qu'il n'y paraît : veut-elle critiquer en faisant rire ? Faire rire sans forcément critiquer ? Fédérer une communauté parfois en manque de repères autour de valeurs communes ? Sans compter qu'il est des cas où la finalité est volontairement ambiguë : exhiber les codes du genre, comme le font certaines tragédies anglaises du début du XVII^e^ siècle mais aussi, à la même époque, les pièces qui montrent les rouages du théâtre en France (comme les « comédies des comédiens », *comédie* étant à prendre au sens large de pièce de théâtre), est-ce les mettre à distance pour les regarder ironiquement ou est-ce les célébrer en jouant sur l'effet de présence, comme dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou où semblent loués conjointement le théâtre et la foi chrétienne ?

Connexe à cette question apparaît alors celle du genre de la parodie, question bien plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Il nous semble évident aujourd'hui que la parodie relève des genres comiques, mais c'est oublier qu'au XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^, en France, en Italie ou en Angleterre par exemple, une pièce qui s'intitulait « tragédie » pouvait compter en son sein une dimension parodique, tant le mélange des genres et des tons était concevable. C'est oublier aussi qu'historiquement la parodie n'a pas toujours eu cette dimension comique qui nous semble constitutive de la notion : les *Parodiae morales* d'Henri Estienne, parues en 1575, proposent une série de vers et de maximes d'auteurs latins auxquels il fait subir des transformations, en invitant le lecteur à poursuivre l'exercice, mais ce afin de réfléchir aux leçons morales des Anciens bien plus qu'afin de rire[14]. À une période où tout texte s'envisage comme une réécriture, il n'y a même pas nécessairement de solution de continuité franche entre une réécriture et une parodie.

Si on la replace dans l'histoire, il apparaît non seulement que la parodie ne s'est pas toujours voulue comique[15] mais encore que, lorsque la dimension comique a semblé constitutive de la notion (au XVII^e^ siècle dans le cas de la France), celle-ci était écartelée entre deux pôles, celui du comique d'une part, celui de la critique littéraire d'autre part. Une bonne parodie est-elle en effet un texte

---

13 L'expression est de Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e^ siècle*, Paris, H. Champion, 2001.

14 Hélène Cazes, « La morale des parodies : leçons et façons d'Henri Estienne dans les *Parodiae morales* (1575) », *XVI^e^ siècle*, 2006/2, p. 131-147.

15 *Parodie* a pu être perçu comme un emprunt au terme latin *parodia*, hapax de glossateur, comme le rappelle Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1995, t. II, article « Parodie », p. 1433.

qui fait rire ou un texte qui pointe judicieusement les défauts du texte parodié ? Doit-on envisager la parodie dans son rapport à la pièce parodiée ou bien de manière autonome, comme on jugerait de n'importe quelle comédie ? Favoriser l'examen du rapport entre texte parodié et parodie est une pratique savante qui plaît depuis toujours aux lettrés, la pratique de la parodie semblant aussi vieille que la littérature elle-même. Mais ce n'est pas la seule approche possible. Historiquement, dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle et au XVIII^e^ siècle en France, le public d'une représentation de parodie, parce qu'il n'est pas composé uniquement de doctes, assistait d'abord à un spectacle comique qu'il jugeait selon les critères de la représentation : il déclarait la parodie bonne si la pièce jouée faisait rire, sans se demander si elle était une judicieuse déformation de la pièce parodiée, c'est-à-dire pointant bel et bien ses défauts. À l'échelle du texte, se demander si la parodie dramatique doit s'envisager comme une littérature de seconde main ou comme une création originale est un des objets de la dispute en France, au début des années 1730, entre Houdar de La Motte et Fuzelier. Le même problème existe aussi à l'échelle de l'acteur : le jeu parodique se différencie-t-il du jeu comique en général ? Les parodies de tragédies jouées au Nouveau Théâtre Italien de Paris au XVIII^e^ siècle supposent souvent que le comédien continue de porter dans la parodie le masque qui correspond à son emploi, mais en ajoutant quelques détails de costumes nobles : dans *Les Noces d'Arlequin* (Théâtre Italien, 1761) parodiant *L'Accordée du village* de Greuze, tous les personnages portent les mêmes habits que les personnages peints par Greuze, sauf Arlequin qui porte le costume typique d'Arlequin avec quelques détails indiquant qu'il est de mariage. Que les rôles-masques soient conservés indique que la parodie dramatique est perçue avant tout comme un spectacle issu d'un canevas de *commedia dell'arte* ; que quelques détails soient ajoutés au costume des rôles-masques montre la volonté de souligner néanmoins le lien avec ce qui est parodié.

La question des procédés de la parodie retiendra également toute notre attention, l'affaire étant bien moins close qu'on pourrait le croire. Certes, certains procédés sont repérables, bien décrits et bien connus. D'autres en revanche sont plus mystérieux tant ils ne passent pas par des déformations visibles du texte. Quel est l'effet produit par la citation d'un vers, d'une phrase, d'un fragment de texte, d'un sonnet ? Pourquoi d'authentiques vers de poésie galante, qui n'ont en eux-mêmes rien de comique, font-ils rire incorporés au sein d'une comédie, comme ce fut le cas de la célèbre scène des *Femmes savantes* de Molière où un madrigal de l'abbé Cotin lu sur scène provoque l'hilarité des spectateurs ? Sont-ce la reprise et le détournement qui créent l'effet parodique ? Auquel cas tout texte lu au sein d'une comédie devant des spectateurs internes plus ou moins sots aurait vocation à devenir comique, et ce serait l'effet de mention ainsi que le contexte générique (la comédie) qui feraient naître la parodie.

Enfin, nous accorderons une grande importance à la réception en nous demandant d'une part comment appréhender une parodie qui aurait éclipsé ce

qu'elle parodiait, devenant plus célèbre que son modèle ; d'autre part en nous interrogeant sur la notion d'*intention*. On peut en effet, en se plaçant du point de vue du lecteur ou du spectateur, considérer l'*effet* parodique, indépendamment de l'intention parodique nourrie par l'auteur. Comment appréhender la pièce qui produit un effet parodique que, de toute évidence, n'a pas recherché le dramaturge ? Quand l'exagération du pathétique fait rire les contemporains ; quand des procédés perçus comme cousus de fil blanc amusent le spectateur, c'est le problème, fort intéressant selon nous, de la réception fautive, du ratage, qu'il faut examiner. La réception peut-elle être prise en considération pour examiner l'effet parodique indépendant d'une intention parodique de l'écrivain ? En d'autres termes, le point de vue de la réception est-il aussi légitime que celui de la création pour décider s'il y a parodie ? Il faudrait alors se pencher sur le lecteur et le spectateur de théâtre dans une perspective à la fois historique et théorique : se demander quels lecteurs, historiquement et socialement, perçoivent l'effet parodique, mais aussi, en termes de théorie de la lecture, comment se construit progressivement, dans sa dynamique, la réception du texte considéré comme parodique. Apparaît-il parodique d'entrée de jeu ou au bout d'un certain nombre de lectures, lorsque le lecteur est de plus en plus familier du texte, si bien qu'il faudrait alors prendre en considération la lecture dans ce qu'elle a de dynamique et de changeant, au lieu d'opposer de façon monolithique point de vue de l'auteur et point de vue du récepteur ?

Montrer combien la parodie peut être un « jeu de société[16] » (et non un jeu de massacre), renforcé par le jeu du théâtre, tel est finalement le projet d'un ouvrage que nous avons conçu comme un dialogue civil et convivial, au sein de la République des Lettres, entre des chercheurs spécialistes de diverses littératures.

Carine BARBAFIERI
Université de Valenciennes – Institut Universitaire de France

Marc LACHENY
Université de Lorraine-Metz

[16] Sylvain Menant et Dominique Quero (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 9.

XV^{e}-XVI^{e} SIÈCLE

RELIRE PLAUTE DANS LA FACÉTIE DU *QUATTROCENTO* : DE LA COMÉDIE LATINE À LA *BEFFA* ITALIENNE[1]

Les travaux de Francesco Tateo et de Lionello Sozzi ont déjà montré ce que la redécouverte de Plaute au XV^e^ siècle avait apporté à la théorie et à la pratique d'une langue latine rénovée, dès les *Facéties* de Poggio Bracciolini[2]. Ce que je souhaite montrer à présent, c'est comment cette influence s'est traduite par une hybridation générique entre le bon mot et le texte théâtral, qui a abouti à un nouveau genre, celui de la *beffa*, pour employer le mot de Castiglione, avec ses personnages et sa langue caractéristiques. C'est cette fois à l'hybridation du latin avec la langue vulgaire en cours de constitution que l'on s'intéresse, notamment à travers l'œuvre de Giovanni Pontano[3], humaniste napolitain du second XV^e^ siècle.

Dans le *De Sermone* de Pontano[4], Plaute est cité[5] 36 fois et on trouve 54 occurrences sans citation, ce qui fait un nombre total d'occurrences de 90 : il est

---

[1] La communication que j'ai présentée au colloque sur la parodie dramatique est le prolongement d'un travail écrit pour le volume collectif *La Facétie sur les tréteaux XVI^e^-XVII^e^ siècle*, coédité par Marie-Claire Thomine et Florence Bistagne, à paraître aux Classiques Garnier.

[2] Francesco Tateo, « Il linguaggio comico nell'opera di Giovanni Pontano », *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, éd. J. Ijsewijn et E. Kessler, Munich, Fink, 1973, p. 647-657 ; « Il lessico dei comici nelle facezie latine del'400 », *I classici nel Medioevo e nell'umanesimo. Miscellanea philologica*, Presses de l'Université de Gênes, 1975, p. 93-109 ; Poggio Bracciolini, *Confabulationes*, éd. Stefano Pittaluga, trad. Étienne Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; Francesco Tateo, « La raccolta delle *Facezie*, e lo stile comico di Poggio », in *Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, Florence, Sansoni, 1982, p. 207-233 ; Lionello Sozzi, « Le *Facezie* e la loro fortuna europea », in *Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, Florence, Sansoni, 1982, p. 235-259 ; Hélène Casanova-Robin, « L'influence de Plaute sur la définition du comique chez G. Pontano », in *Ancient Comedy and Reception : Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, éd. S. Douglas Olson, Boston, De Gruyter, p. 410-426 ; Lionello Sozzi, « Le Facezie di Poggio nel quattrocento francese », *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, éd. Franco Simone, Torino, Giappichelli, 1967, p. 409-516.

[3] Né en 1429, mort en 1503, Giovanni Pontano est un homme politique de premier plan au service du royaume aragonais de Naples de 1448 à 1495, année de l'occupation de Naples par les troupes françaises de Charles VIII. Pour le dire de façon moderne, il occupe les charges de ministre des Finances, de secrétaire général, de Premier ministre pendant toute sa carrière. C'est également un poète et un théoricien de premier plan. Après les travaux de Salvatore Monti (« Il problema dell'anno di nascita di Giovanni Pontano », *Atti dell'Accademia Pontaniana*, ns, XII, 1962-1963) qui fixe de façon définitive sa date de naissance, la biographie la plus récente de Pontano est celle de Carol Kidwell, *Pontano, Poet and Prime Minister*, Londres, Duckworth, 1991.

[4] Toutes les citations du *De Sermone* renvoient à mon édition avec traduction, *De Sermone*, Paris, Champion, 2008.

[5] Je reprends ici la terminologie utilisée par les médiévistes français, définie dans *Identifier sources et citations*, dir. Jacques Berlioz, « L'Atelier du médiéviste », Brepols, Turnhout, 1994, et je renvoie à mon article, « Citations et sources antiques implicites dans le *Secretum* de Pétrarque (prologue et

l'auteur le plus présent dans un ouvrage dédié à l'élégance du discours, dans un traité prescriptif et descriptif, dans un *vademecum* du bien parler latin comme langue vivante moderne.

Pontano possède également son propre exemplaire de Plaute, le codex 3168 de la Bibliothèque nationale de Vienne, qui contient les vingt comédies de Plaute *Pontani manu* et porte des annotations, que Rita Cappelletto a éditées en 1988[6]. Ce manuscrit porte aussi la mention *Plautus Panormitanj*, mais de la main de Johannes Sambucus[7], à qui il a appartenu par la suite. Seule une date est mentionnée, « 1243 », d'une écriture postérieure à celle de l'ouvrage, qui est certainement la transformation de 1443, date à laquelle Pontano est très jeune, et dont l'écriture est exactement celle du manuscrit. De plus, il y a des particularités orthographiques qui nous font bien reconnaître le style dont Pontano tirera sa propension à la *uarietas*. On y retrouve l'alternance entre les diphtongues *ae* et *oe* (*caeteri*/*ceteri*, *cena*/*coena*), entre les formes géminées et non géminées (*immo*/*imo*) ou la présence des aspirées dans les mots d'origine grecque (*lacrima*/*lachrima*). Pontano utilise aussi les formes archaïques à côté des formes modernes (*optumus*/*optimus*) et marque parfois sa préférence pour le -n par rapport au -m (*nanque, nunquid*) et pour le -c par rapport au -t (*ocium, auaricia*). Il détache souvent également les enclitiques (*ne*…*ue* ; *de*…*inde*) et ne fait pas l'assimilation systématique pour les suffixes (*optinere*/*obtinere* ; *obtestor*/*optestor*), suivant ainsi les usages de la langue ancienne[8]. Cette *varietas* faisait, dès 1491, écrire à Paolo Cortesi[9] :

---

livre I) », *Cahiers d'études italiennes*, *série Filigrana*, n° 4, *Pétrarque et le pétrarquisme*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, p. 19-32, dans lequel j'ai développé ma méthode de travail.

6 Plaute, *Comoediae,* ms *Vindobonensis Palatinus latinus* 3168, édité par Rita Capelletto, *La lectura Plauti del Pontano*, Urbino, Quattroventi, 1988.

7 Johannes Sambucus (1531-1584), médecin et humaniste hongrois, historiographe de l'empereur Ferdinand. Il est l'auteur d'un livre d'emblèmes en 1564. Bibliophile, il constitua une des bibliothèques de classiques grecs et latins les plus riches d'Europe. Voir Gabor Almási et Gabor Kiss, *Humanistes du bassin des Carpates*, Turnhout, Brepols, 2015 (*Europa Humanistica* 14).

8 Pour une description exhaustive et raisonnée des caractéristiques de la langue archaïque, voir évidemment l'ouvrage fondamental d'Alfred Ernout, *Morphologie historique du latin*, nouvelle édition corrigée et révisée par Michel Casevitz, Paris, Klincksieck, 2014 (1re éd. 1914) et, plus récemment, A. L. Sihler, *New Comparative Grammar of Greek and Latin*, Oxford, Oxford University Press, 1995, ou M. Weiss, *Outline of the Historical and Comparative Grammar of Latin*, Ann Arbor, Beech Stave Press, 2009.

9 Paolo Cortesi (1465-1510), élève de Pomponio Leto à l'Académie romaine, fut secrétaire apostolique de nombreux papes. Il est le protagoniste de la fameuse querelle du cicéronianisme à la fin du XVe siècle dans un échange de lettres avec Politien, éditées par Garin, dans *Prosatori latini del Quattrocento*, Milan, Ricciardi, 1952, p. 902-910. Donatella Coppini a récemment publié un article qui fait le point sur cette controverse : « La polemica de imitatione fra Angelo Poliziano e Paolo Cortesi. Dalla lingua di Cicerone alla libua del Cardinale », in *Forms of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, éd. David Lines, Marc Laureys, Jill Kraye, Göttingen, V&R Unipress, 2015, p. 39-50.

> *modo enim scribendi genus magnificentius renovatum est, et cognita primum numerorum varietas a Pontano, principe huius memoriae doctissimorum hominum qua sane et occuritur satietati, et nitidum illus struitur et laetum genus, ac politior illa elegantia hilaritate quadam aspersa conditur.*
>
> Pontano a récemment rénové en effet ce genre littéraire de façon encore plus magnifique et il a fait connaître la variété du mètre, lui qui fut le premier parmi ces hommes si savants dignes de mémoire, et grâce à laquelle il échappe justement à l'ennui, et fait vivre un style brillant et plaisant, et assaisonne son élégance très raffinée comme en y répandant de la gaieté[10].

La lecture de Plaute est omniprésente dans le *De Sermone*, et il est l'exemple type de celui qui a la maîtrise permanente du langage. En effet, chez lui tous les types de discours du *De Sermone* sont représentés : *comis*, *lepidus*, *urbanus*, *salsus*, etc., ainsi que tous les moyens de faire rire également, *ambigua*, *contraria*, *duos sensus*[11]. Il sait aussi faire parler tous les types de personnages : les esclaves trompeurs, les pères bourrus, les jeunes filles pleines de grâce, les fils flattant leur père, les amoureux, les fanfarons[12]. Pourtant, dans le chapitre 9 du livre IV, Pontano va émettre quelques réserves :

> *[imitatio] fugitanda est uerum etiam dicta quaedam quae mimica sint potius aut parasitica quam ingenua consessionibusque ac sermonibus de quibus dicimus male*

---

[10] Paolo Cortesi, *Dialogus de hominibus doctis*, 1490-91, dédié à Laurent le Magnifique, resté inédit jusqu'en 1734, édition moderne de Maria Teresa Graziosi, Rome, Bonacci, 1973, p. 46. S'insérant dans la tradition des dialogues humanistes du *Quattrocento*, cet ouvrage est l'un des premiers documents d'historiographie littéraire. Se déroulant sur une île du lac de Bolsena où Alexandre Farnese (futur pape Paul III) a une villa, en juillet 1491, il met en scène ce dernier, Cortesi et « Antonio », figure du maître, du sage, qui serait Giovanni Antonio Sulpizio (*ca* 1450-1513, professeur à Pérouse, Urbino et Rome où il eut Cortesi et A. Farnese pour élèves) qui discutent sur la valeur des auteurs depuis Dante. Ici, Pontano est célébré comme le rénovateur du mètre latin, dès 1491, alors qu'à cette époque il n'a publié que le *De Aspiratione*, ouvrage d'orthographe, ce qui signifie que ses œuvres poétiques circulent en manuscrit.

[11] Sur les procédés ressortissant à l'art du comique, je renvoie à mon article « Naissance et parcours de la facétie comme forme brève au *Quattrocento* : des lectures antiques pour une forme moderne », à paraître dans le volume *Perspectives facétieuses*, édité par D. Bertrand, Paris, Garnier (actes du colloque de Clermont-Ferrand d'octobre 2012).

[12] Toutes les pièces et tous les personnages ou presque sont des exemples d'une modalité de langage dans le *De Sermone.* Ainsi (pagination édition Bistagne) : *Amphitryon* p. 190, 196, 200, 204, 206, 207, 233, 237 ; *Asinaria* p. 92, 110, 160, 178, 179, 180, 194, 198, 200, 226, 227 ; *Aulularia* p. 95, 226, 248, 261, 297 ; *Bacchides* p. 118, 154, 193, 206, 207 ; *Captiui* p. 261 ; *Casina* p. 104, 179, 180, 204, 207, 274, 276 ; *Cistellaria* p. 84, 194, 234 ; *Curculio* p. 92, 243 ; *Epidicus* 195, 205, 251 ; *Menechmes* p. 205, 207, 233, 250 ; *Mercator* p. 205, 206, 207, 229, 261 ; *Miles Gloriosus* p. 85, 88, 145, 273, 298 ; *Persa* p. 109, 234 ; *Poenulus* p. 91, 92, 95, 119, 145, 192, 200, 204, 250 ; *Pseudolus* p. 193, 205, 206, 227, 229, 261 ; *Rudens* p. 207, 208, 303 ; *Trinumnus* p. 115 ; *Truculentus* p. 156. Sur le discours des personnages et sa fonction métapoétique, voir I. David, « Le personnage de Plaute et le regard du public : entre texte et spectacle », *Cahiers des études anciennes*, LI, 2014, p. 203-221.

> *conuenientia, qualia haec ex Plauto quaeque alia eorum similia.[...] Delectant haec populum suntque mirum in modum auribus popularium apta et ad inuitandum risum et ad retinendum spectatores in subselliis.*
>
> Il faut fuir [l'imitation] mais aussi certains mots qui sont plus propres aux mimes et aux parasites qu'aux hommes bien nés, et ne conviennent pas aux réunions et aux conversations dont nous parlons, comme ces mots chez Plaute et d'autres qui leur ressemblent. […] Ces mots plaisent au peuple et sont d'une façon étonnante pour les oreilles des gens du peuple propres à faire rire et en même temps à retenir les spectateurs sur les gradins[13].

Certes Pontano emprunte à Plaute son langage, son expressivité, son aptitude au néologisme et la vivacité de sa syntaxe ; il le donne en exemple pour le comique de geste et de situation outre le comique de mots, mais il lui refuse le droit d'être imité par le *uir facetus*.

> *Aliter oratoribus ac comicis, aliter ingenuis ciuibus facetiarum locos quærendos esse.*
> *Itaque nec ut Martiali aut Plauto nec ut Ciceroni quærendæ nobis sunt facetiæ siue earum loci et quasi regiones.*
>
> Les citoyens bien nés doivent chercher les thèmes des mots d'esprit différemment des orateurs et des comiques.
> C'est pourquoi nous ne devons chercher ni comme Martial ou Plaute ni comme Cicéron les mots d'esprit ou leurs thèmes et comme leurs lieux ?[14].

Celui-ci en effet ne doit pas s'éloigner de la ligne de l'honnête et de l'utile, d'une ligne (pré)classique d'harmonie et de beauté, et doit savoir approprier son visage et ses gestes à ses mots : en cela, Plaute n'est pas un exemple idéal, lui qui met en scène des personnages outranciers :

> *Summo studio id uidendum, quo dictis ipsis uultus accedat et, qua opus est, gestus quoque sit accomodatus ac perquam concinnus. [...] (2) Quodque de uultu præcipimus deque gesti, in uoce etiam seruandum ducimus, nam et ipsa inflexiones ac modulos suos habet.*
>
> Et il faut veiller avec le plus grand soin à ce que la physionomie s'ajoute aux mots mêmes, et, quand il le faut, que le geste aussi soit approprié et très harmonieux […] (2) Et ce que nous recommandons à propos de la physionomie et du geste, nous pensons qu'il faut aussi l'observer dans la voix, car elle aussi a ses propres inflexions et ses propres modulations[15].

---

[13] *De Sermone*, IV, 9, *Mimica et theatralia parum facetis conuenire*. Ce qui est du domaine du mime et du théâtre ne convient pas aux hommes d'esprit, p. 249-250.
[14] *De Sermone*, III, 21, p. 218.
[15] *De Sermone*, IV, 8, *Vultum esse dictis ipsis accomodatum et gestum et uocem*. La physionomie, le geste et la voix doivent être appropriés aux traits, p. 249.

Réinterprétant l'exigence d'*aptus* de l'*actio* rhétorique en l'appliquant à la conversation, Pontano semble ici indiquer que Plaute le choque, non en raison de sa propre conception littéraire et linguistique, mais de sa propre conception aristocratique de l'esthétique et de l'éthique. Finalement, tout se passe comme si l'homme d'esprit, le *facetus*, celui qui fait des *facetiae*, devait justement s'éloigner de l'imitation de Plaute. Or c'est exactement l'inverse qui se produit, tant dans l'utilisation même de Plaute dans la prose de Pontano, que dans son réemploi dans la facétie rapportée et dans les personnages mis en scène.

Le réemploi de la langue de Plaute dans la langue utilisée pour l'écriture théorique

Pontano emprunte la façon de créer des néologismes à Plaute, comme *litigatorius* (I, 18), *subcrassesco*, (III, 17), *exgranulare*, *immanuare* (V, 2) et le plus significatif, *facetudo* (I, 12, p. 94), dans lequel il cite Plaute, en référence au *Pœnulus*, 970 : *ut mihi apsterserunt omnem sorditudinem* (« comme ils effacent en moi toutes mes idées noires ! ») où *sorditudo* est un néologisme pour *sordes*. Il utilise également des diminutifs directement empruntés à Plaute : *dieculus* (*De Sermone*, III, 17 ; Plaute, *Pseudolus*, 503, avec changement de genre) ou des mots totalement inventés, *cacomerdilis*, *sterquicomedis* (*De Sermone*, III, 16), sur le modèle de Plaute[16]. Dans le chapitre sur les lieux des facéties (*De Sermone*, III, 17), il insiste sur certaines modalités constitutives de l'art des facéties et notamment sur les *ambigua*, les calembours, les double-sens et il prend ses exemples chez Plaute :

> *« Gaudeo*
> *tibi mea opera liberorum esse amplius »*
> *filium enim herilem in infantia amissum recuperauerat, illico, nactus herus iocandi opportunitatem, respondit iocabundus : « Etenim non placet ; nihil moror, aliena mihi opera fieri plures liberos ». quod enim ille dixerat gratulatus, sua quod opera atque industria*
>
> « Je suis heureux
> que grâce à mon concours, tu comptes un enfant de plus »
> (car il avait retrouvé le fils que son maître avait perdu quand il était enfant), aussitôt le maître, saisissant l'opportunité d'une plaisanterie, répondit en plaisantant : « Cela ne me plaît pas ; je ne me soucie guère que les œuvres d'un autre augmentent le nombre de mes enfants »[17].

---

[16] Une très bonne mise au point conceptuelle et terminologique sur les mécanismes de la création lexicale en latin a été faite par Michèle Fruyt et Claude Moussy dans *La Création lexicale en latin*, actes du IX[e] colloque de linguistique latine, Paris, PUPS, 2000. Voir aussi M.-A. Julia, « La langue des esclaves chez Plaute : stylème ou réalité ? », in Claude Brunet (dir.), *Territoires et dépendances : approches linguistiques*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 87-108.

[17] *Cistellaria*, 776-778 / *De Sermone*, p. 241. Les traductions de Plaute sont les miennes, sauf indication contraire.

Ici, on voit bien que le vers rapporté est enchâssé dans une explication de la réplique théâtrale, qui est vue comme une facétie par Pontano, avec le même lexique. La citation sert en l'occurrence de modèle de technique, la facétie devant calquer son mode de fonctionnement sur celui de la réplique théâtrale. Il en va de même par exemple pour les *contraria*, les antithèses, autre technique répertoriée dans l'art des facéties :

> *« Dextera uox aures, ut uidetur, uerberat »,*
> *ex aduerso contulit Sosia :*
> *« Metuo, uocis ne uice hodie hic uapulem ».*
>
> « Une voix, à droite, frappe mes oreilles, je crois »
> Sosie au contraire a riposté
> « J'ai peur de recevoir aujourd'hui des coups au lieu de cette voix »[18].

Le discours théorique, prescriptif, est là aussi enchâssé dans la citation théâtrale. On voit bien la double influence et la double réutilisation de Plaute dans le discours normatif et exemplaire : le modèle pour la facétie est pris dans le théâtre latin, même si le discours théorique de l'auteur dit bien qu'il ne faut pas prendre ce modèle, et le lexique pratique de Pontano est lui aussi pris dans le lexique de Plaute, comme modèle pour une langue latine vivante et moderne, qui est donc mimétique de l'oralité théâtrale. Parmi les nombreuses facéties présentes dans le *De Sermone* comme exemples ou contre-exemples du discours idéal de l'homme en société que le traité se propose de définir, il y a un exemple que je prends souvent quand il s'agit d'illustrer les « intraduisibles ». Il s'agit d'un jeu de mots sur les assonances et l'onomastique en italien qui ne peut se traduire en français sauf si l'on trouve un trio de mots qui font assonance et sens en même temps :

> *Exemplum secundi : inter congredientium homo non inurbanus irriserat alium eiusdem ordinis hominem, cum, qui suo nomine Fœniculus esset, eum Ferriculum salutasset. Tum ille, uultu quam maxime uerbis apposito, « et tu uale, inquit Furacule ».*
>
> Voici un exemple du second genre : lors d'une rencontre, un homme qui ne manquait pas d'urbanité s'était moqué d'un autre homme de son rang, en le saluant du nom de Ferricchio, alors que son nom était Finocchio. Alors ce dernier, d'un air tout à fait approprié à ses mots, dit : « Porte-toi bien, Furacchio »[19].

En effet, *foeniculus* en latin peut être translittéré en *finocchio*, *ferriculus* en *ferricchio*, calqué sur *finocchio*, mais privé de sens propre, tout comme *ferriculus* en latin, d'ailleurs, et *furaculus* par *furacchio*, inventé sur le moment par assonance avec

[18] *Amphytrion*, 333-334 / *De Sermone*, p. 241.
[19] *De Sermone*, p. 260.

ferricchio et *finocchio*, dans la rapidité de l'échange de reparties. Dans ce passage, on retrouve encore toute la verve de Pontano, lecteur attentif de Plaute, mais aussi l'imitation d'une caractéristique du petit peuple napolitain. L'humour naît ici de la rapidité avec laquelle chacune des deux personnes qui se saluent déforme le nom de l'autre en un nom privé de signification à partir du premier mot, qui en a une – celle de désigner l'homosexuel en langue italienne dès le Moyen Âge et encore dans la langue actuelle – et retombe sur un mot qui a une signification, *furaculus*, translittération en latin de l'italien « voleur ». L'individu n° 1 fait mine de ne pas comprendre ce jeu de mots sur l'onomastique. En français, il faudrait trouver quelque chose avec un homosexuel, un voleur et un mot qui n'aurait pas de signification mais une assonance. Ce jeu de mots fonctionne très bien en italien mais aussi en latin, grâce à la possibilité de création lexicale qu'offre le latin de Plaute, utilisé ici comme langue vivante. On voit très bien que dans ce cas c'est l'italien, et la verve napolitaine, qui a été translitteré en latin. Plaute peut aussi illustrer les *subabsurda*, les absurdités, qui sont un autre ressort des facéties :

> *Est apud Plautum in Casina senex, qui uillico ancillam tradere in uxorem studeat, cum ipse tamen uoluptatem ex ea sibi quæreret. Itaque quo risum pœta excitaret inter spectatores, errantem inter loquendum illum inducit : « nam cur, senex inquit, non ego id perpetrem quod cœpi, ut nubat mihi – illud quod uolebam, nostro [seruo] uillico ? » Subabsurdum atque aberrantem illum parumque in uerbis consistentem facit, quo risum inde excitet.*
>
> On trouve dans la Casina de Plaute un vieillard qui cherche à faire épouser une servante à son intendant, alors que lui-même voulait prendre du plaisir avec elle. C'est pourquoi le poète, pour provoquer le rire des spectateurs, le représente en train de se tromper en parlant : « Pourquoi, dit le vieillard, n'achèverais-je pas ce que j'ai commencé, qu'elle m'épouse – je voulais dire, qu'elle épouse mon esclave intendant ? » Il le rend absurde et le fait se tromper, mal assuré dans ses mots, pour susciter le rire[20].

Notons ici que Plaute est désigné comme *poeta* – même si le terme est plus vague en latin classique que sa traduction lexicalisée de « poète », il n'est en tout cas pas nommé par un mot issu du théâtre : puisque Pontano refuse au langage et aux contenus du théâtre, les *verba* mais aussi les *res*, d'être des modèles pour la facétie et l'homme d'esprit, il ne saurait ici y classer Plaute ! Cet exemple développe justement la légitimité qu'il y a à prendre exemple sur Plaute si l'on utilise la métaphore. Il rappelle la primauté de l'*ars* sur l'*ingenium*, des *verba* sur les *res*.

[20] *Casina* 701-703 / *De Sermone*, p. 274. La *Casina* est la seule pièce de Plaute nommément citée dans tout l'ouvrage.

La mise en scène de la facétie et l'inspiration plautinienne : aux racines de la *beffa*[21] ?

Dans la facétie précédente, Pontano évoquait le caractère scénique de la facétie (*spectatores*) qu'il va développer dans l'exemple suivant :

> *Gregorius Typhernas, quo præceptore Græcis in literis usus sum adolescens, ad forum accesserat rerum uenalium, dumque rusticano cum homine non potest de mercimonio conuenire, sermone enim cum illo nimis composito utebatur, ibi ego, qui rem perpendissem, conuersus ad rusticum : « o bone, inquam, homo, ex hac omni summa quantum ipse uis decorticari ? », quod a me dictum est pro demi. Tum ille, uerbo hoc et suo et rusticano cum uoluptate audito, renidenti similis aspernatusque Gregorium meque de amœnitate complexus, « tu, inquit, sapide adolescens, uniuerso de pretio quantum tibi uisum fuerit decorticabis ». Tum ego : « de cumulo isto tuo uel granulum exgranulabo ». Rursum ille in risum abiens, « pro arbitrio, inquit, exgranulabis ». Ad ea ipse : « nouem igitur granula argenteola crassula atque hæc quidem tantum immanuabo ». « Immanuabis, inquit, quam primulum ». Hac igitur ratione, composito pretio, transacta res est ; qui uero aderant omnes in cachinnos resoluti sunt. Feci igitur me ridiculum, hoc est rusticanum, quo agrestis hominem mollirem duritiem.*
>
> Gregorio Tifernate, qui était mon professeur de grec quand j'étais jeune, s'était rendu sur la place du marché et il ne pouvait pas faire affaire avec un paysan sur sa marchandise, car il employait avec lui un langage trop recherché. Alors, comme j'avais examiné la situation, je me tournai vers le paysan et lui dis : « Oh mon brave homme, de toute cette somme, combien veux-tu nous laisser éplucher ? » disant cela au lieu de « retrancher ». Alors celui-ci, ayant entendu avec plaisir ce mot à lui et caractéristique d'un paysan, comme rayonnant et méprisant Gregorio et m'embrassant pour mon affabilité, me dit : « Toi, jeune homme malin, tu éplucheras du prix tout entier tout ce qu'il te semblera bon. » Alors moi : « De ton tas, j'égrènerai bien du grain. » À son tour, se mettant à rire, il dit : « Tu égrèneras comme tu voudras. » Et moi à cela, je dis : « Donc je te mettrai en main neuf petits grains d'argent bien gras, et cela seulement. » « Tu me les mettras en main, dit-il, le plus tôt possible. » Avec ce barème donc, après avoir établi le prix, on fit affaire. Mais ceux qui étaient là se déchaînèrent tous en éclats de rire. Je fis donc rire de moi, en me faisant paysan, pour adoucir la dureté de ce campagnard[22].

---

[21] Il y a toute une bibliographie sur la différence entre la *burla*, hispanisante, et la *beffa*, de tradition italienne. Je renvoie à Paul Larivaille, « Castiglione et la *beffa* », *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 11, *Bonnes manières et mauvaise conduite*, 2007. Voir également José Guidi, « *Festive narrazioni, motti e burle (beffe)* : l'art des facéties dans le *Courtisan* », *Formes et signification de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, CIRRI, 1975, p. 175-210.

[22] *De Sermone*, p. 274. Gregorio Tifernate, né à Città di Castello, *ca* 1415 et mort *ca* 1466. Élève de Manuel Chrysolora et de Vittorino da Feltre, il enseigne le grec à Naples puis à Rome, où

Cette facétie est importante car elle met en scène proprement un intellectuel de la génération passée, Gregorio Tifernate, qui illustre la performativité des mots puisque l'homme cultivé devient aussi un paysan qui possède le même langage. On y trouve en effet deux créations verbales : *immanuare*, mettre en main, et *exgranulare*, forgé sur le *grano*, unité monétaire au royaume de Naples, une expression typique des comiques latins, *quam primulum*, qui fonctionne comme une indication scénique dans le dialogue, et des marqueurs de dialogue qui sont finalement des didascalies : *tum*, *tum*, *rursum*. Elle est également ironique car l'auteur de la théorie est pris au piège de son professeur mais aussi des personnages fictifs : c'est de lui qu'on se moque et de *ridiculus* il devient *rusticanus*. Dans un ouvrage prescriptif sur l'art de la conversation qui est aussi descriptif et est en lui-même un recueil de facéties (livres IV, V, VI), la facétie est souvent, évidemment, autonome par rapport à son modèle plautinien. Et pourtant, l'exemple ci-dessous est finalement un témoignage d'innutrition :

> ***Sedentibus nobis pro foribus nostris disserentibusque his ipsis de rebus,*** *facti sunt* ***obuiam inter se*** *agrestes duos, alter albenti* ***pilleo*** *eoque gradiore intectus caput, alter nudatis pedibus ac plantis. Atque hic quidem e uestigio uerbis in illum illatus, « quanti, inquit,* ***fungulus*** *iste ? », **pilleum** uidelicet irridens. Ille,* ***sublato statim supercilio,*** *conuersis mox ad pedes eius oculis, respondit : « quanti* ***calceoli*** *tui ac* ***denariolo*** *pluris ? »*
>
> Nous étions assis devant la porte à discuter de ces choses-là, quand deux paysans se rencontrent, l'un tête couverte d'un grand bonnet blanc, et l'autre pieds entièrement nus. Alors celui-ci sur-le-champ lance ces mots à l'autre : « Combien, dit-il, pour ce petit champignon ? », se moquant bien sûr du bonnet. L'autre, baissant aussitôt les sourcils, et tournant son regard vers ses pieds, lui répondit : « Combien pour tes chaussures, plus d'un petit denier ? »[23].

La situation initiale de la facétie est contemporaine et met en scène l'auteur du traité et ses répondants, son cercle d'amis devisant et le hasard : la facétie est une irruption de la réalité et du mouvement dans la théorie et le récit statiques (*obviam inter se*, participiale *sedentibus nobis*). Comme dans le cas précédent de *ferricchio/finocchio* translittérés en latin, la langue napolitaine peut être translittérable mais aussi traduisible en latin : *fungulus* est en effet *fungo*, latinisé avec son diminutif, et *pilleum* le mot emprunté à Plaute pour désigner le bonnet. L'indication du *supercilium*, le sourcil, est aussi une indication scénique, qui est une

---

Nicolas V lui fait traduire le *De regno* de saint Jean Chrysostome. Il traduit les livres XI à XVII de la *Géographie* de Strabon avec Guido Vannucci, qui paraît à Rome, chez Sweynheim et Pannarz, en 1469. De 1447 à 1450, il enseigne le grec à Naples, où il a Pontano comme élève, puis il part à Paris en 1456, où il occupe la première chaire de grec jamais créée.

[23] *De Sermone*, p. 227. C'est moi qui souligne en gras dans le texte.

des attitudes stéréotypées du parasite de la comédie latine *palliata*, celle de Plaute[24]. Ici, c'est bien la force du latin comme langue vivante moderne, langue de communication, langue de l'humour qui est signifiée, et pas uniquement sa dignité comme langue de culture et de littérature. L'hybridation linguistique fonctionne dans les deux sens : tout comme la langue vulgaire en cours de constitution peut parfois traduire et importer des facéties latines[25], ici le latin vivant est une langue hybridée, à la syntaxe cicéronienne et au lexique plautinien, qui permet de rendre des expressions contemporaines vernaculaires.

Un autre exemple de discours rapporté entre un personnage « qui passe par hasard » (*forte*) et un autre qui vient à sa rencontre (*praeteriens*), avec une notation psychologique (*homullus dicaculus*, emprunté de Catulle), va mettre en scène une facétie enchâssée dans laquelle le personnage cite Térence, le comique latin « de bon goût »[26], au milieu d'une facétie imitée de Plaute :

> *Eodem tempore, cum staret forte nobis e regione sutor senex, et quidem sordidus admodum senex, cui ad nasum pendebat pituita grandiuscula quidem ac pellucida, præteriens homullus dicaculus et ipse, « pannis tamen atque annis obsitus », ut ille inquit apud Terentium, iocandique opportunitatem nactus, « perpulchrum, inquit, adamanta et pretiosum ». Tum alter : « et anulo tuo dignum ».*
>
> À la même époque, exactement en face de nous se trouvait par hasard un vieux cordonnier, et vraiment un vieux très sale, au nez duquel pendait une assez grande morve transparente. Un petit homme assez caustique qui passait par là « chargé de haillons et d'années », comme dit le personnage de Térence[27], et trouvant une plaisanterie à propos, dit « Splendide et précieux diamant ». L'autre lui répondit : « Et digne de ta bague »[28].

On voit bien comment la facétie se nourrit de la théâtralité et du langage comique. Mais on a encore une citation d'auctorialité, Plaute et même Térence ici sont convoqués. Pour prendre à rebours le titre de la journée d'étude « La facétie sur les tréteaux », ce sont bien « les tréteaux dans la facétie » qui sont aux racines de la *beffa* :

---

[24] Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1999, not. p. 130-131, et *L'Acteur-Roi*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

[25] Je renvoie ici à mon article « Castiglione, traducteur, imitateur, inventeur ? », dans les actes du colloque « Traduire le mot d'esprit. Pour une géographie du rire à la Renaissance (1480-1610) », Clermont-Ferrand, 9-11 octobre 2014, à paraître.

[26] Pour l'histoire de la transmission de Térence jusqu'à la Renaissance, voir Birger Munk Olsen, *La Réception de la littérature classique au Moyen Âge (IX^e^-XII^e^ siècle)*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1995, not. p. 44-45.

[27] Térence, *Eunuchus*, 236.

[28] *De Sermone*, p. 233.

> *Diuerterat ad meritoriam Pyrrhiniculus Vasco atque, apposita mensa, anaticulum uersabat in lancibus perbelle unctum atque halliatum. Ingreditur repente ad illum uiator Hispanus, iniectisque in anaticulum oculis : « potes, inquit, o amice, aduenientem comiter amicum accipere ? ». Ibi tum Pyrrhiniculus, quo nomine ipse esset, exquirit. Audenter ille ac iactabundus : « Alopantius, inquit, Ausimarchides Hiberoneus Alorchides ». « Pape, tum Pyrriniculus, quatuor ne auicula hæc heroibus et quidem Hispanis ? absit iniuria : ea Pyrrhiniculo satis est uni ; minutos enim decent minuta ».*
>
> Pirrynicole, un Gascon, s'amusait dans un cabaret, et, la table mise, faisait tourner un petit canard bien huilé et bien aillé dans un plat. Soudain un voyageur marche vers lui, un Espagnol, jette les yeux sur le canard, et dit : « Peux-tu, mon ami, recevoir aimablement un ami qui arrive ? » Alors Pirrynicole lui demanda quel était son nom. L'autre, avec hardiesse et plein de morgue, lui dit : « Alopanzio y Ausimarco y Alorco l'Hibéronique. » Alors Pirrynicole lui dit : « Diable ! Ce petit oiseau pour ces quatre héros, espagnols qui plus est ? Sans vouloir t'offenser, il n'est suffisant que pour un seul Pirrynicole ; car aux petits conviennent des petites choses »[29].

Tous les marqueurs de la *beffa* sont présents : la situation initiale est une situation contemporaine, les personnages sont réels (ici « un Gascon »), il y a des indications scéniques de mouvement (un voyageur entre) et de costume (c'est un Espagnol) qui peuvent quasiment fonctionner comme des didascalies. On remarque qu'il n'y a ici plus aucune référence ni à Plaute, ni à une citation rapportée, ni à une situation vécue par des intellectuels qui en sont parfois les protagonistes, mais qu'il s'agit directement d'une facétie rapportée. Et pourtant, même avec le plus grand détachement de l'auctorialité, il y a la présence de Plaute : dans la façon dont l'Espagnol se présente, on entend le soldat fanfaron de Plaute *Alopantius Ausimarchides Hiberoneus Alorchides/Bombomachides Clutomestoridysarchides* (*Miles Gloriosus*, v. 14), le mot même *hiberoneus* avec la présence du *h* aspiré est mimétique de l'emphase avec laquelle l'Espagnol se présente et apparaît typique de la langue archaïque, le mot *anaticulus* est aussi un mot que l'on trouve chez Plaute (au féminin*, anaticula*, comme épithète amoureuse pour une jeune fille, « mon petit canard », par exemple dans *Asinaria* v. 693), mais ici avec un effet de variation chez Pontano qui l'utilise au masculin[30]. On voit bien à quel point Pontano est nourri de Plaute et comment l'hybridation fonctionne entre la forme (le dialogue-la mise en scène-la facétie) et la langue utilisée.

---

[29] *De Sermone*, p. 200.

[30] Dans le dialogue *Antonius*, Pontano reprendra le mot au féminin, pour garder l'allitération, « *uenit ancillula cum anaticula* ».

Il apparaît désormais clairement que la relecture et l'innutrition de Plaute, qui n'est pas une imitation, sont utilisées pour créer une langue latine moderne vivante et capable de créations lexicales aptes à dire le réel contemporain de la fin du XV^e^ siècle à Naples. Le fait que les facéties soient enchâssées dans le discours théorique permet de mieux les mettre en relief comme des exemples et ce n'est pas un hasard si le réseau de mots *facete*, *facetia*, *facetus* sera celui utilisé pour commenter les comédies latines.

Florence BISTAGNE
Université d'Avignon – Institut Universitaire de France

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BRACCIOLINI Poggio, *Confabulationes*, éd. Stefano Pittaluga, trad. Étienne Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

CORTESI Paolo, *Dialogus de hominibus doctis*, éd. Maria Teresa Graziosi, Rome, Bonacci, 1973.

PLAUTE, *Comoediae*, trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1940, 7 vol.

PONTANO Giovanni, *De Sermone*, éd. et trad. Florence Bistagne, Paris, Champion, 2008.

Études critiques

CAPELLETTO Rita, *La lectura Plauti del Pontano*, Urbino, Quattroventi, 1988.

CASANOVA-ROBIN Hélène, « L'influence de Plaute sur la définition du comique chez G. Pontano », in *Ancient Comedy and Reception : Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, éd. S. Douglas Olson, Boston, De Gruyter, p. 410-426.

GUIDI José, « *Festive narrazioni, motti e burle (beffe)* : l'art des facéties dans le Courtisan », *Formes et signification de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, CIRRI, 1975, p. 175-210.

KIDWELL Carol, *Pontano, Poet and Prime Minister*, Londres, Duckworth, 1991.

LARIVAILLE Paul, « Castiglione et la *beffa* », *Italies, Revue d'études italiennes*, Université de Provence, n° 11, *Bonnes manières et mauvaise conduite*, 2007.

MUNK OLSEN Birger, *La Réception de la littérature classique au Moyen Âge* (*IX^e^-XII^e^* siècle), Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1995.

SOZZI Lionello, « Le Facezie di Poggio nel quattrocento francese », *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, éd. Franco Simone, Torino, Giappichelli, 1967, p. 409-516.

SOZZI Lionello, « Le *Facezie* e la loro fortuna europea », in *Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, Florence, Sansoni, 1982, p. 235-259.

TATEO Francesco, « Il linguaggio comico nell'opera di Giovanni Pontano », *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, éd. J. Ijsewijn et E. Kessler, Munich, Fink, 1973, p. 647-657.

TATEO Francesco, « Il lessico dei comici nelle facezie latine del'400 », *I classici nel Medioevo e nell'umanesimo. Miscellanea philologica*, Presses de l'Université de Gênes, 1975, p. 93-109.

TATEO Francesco, « La raccolta delle *Facezie*, e lo stile comico di Poggio », in *Poggio Bracciolini nel VI centenario della nascita*, Florence, Sansoni, 1982, p. 207-233.

EXEMPLES DE PARODIE
DANS LA COMÉDIE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE

Le propre de la parodie est d'être insaisissable, car si elle occupe un espace limité et discontinu en tant que genre et sous-genre, son domaine d'action, comme « constante expressive », peut être élargi ou restreint selon l'angle sous lequel on l'aborde[1]. Pour Gérard Genette, la parodie est un processus littéraire qui se joue entre un texte-modèle (hypotexte) et un autre issu de la modification de ce même texte (hypertexte)[2]. La dimension comique n'est pas un élément intrinsèque du processus parodique, mais un complément[3]. Pour les auteurs de l'Antiquité (Aristote, *Poétique* II, 1448a) et de la Renaissance, la parodie est un état d'esprit, la contrepartie ludique du sérieux et elle ne concerne donc pas le seul domaine de la littérature, mais embrasse différents aspects de la culture et de la pensée. Par ailleurs, la parodie rentre dans le plus vaste phénomène du comique qu'Aristote a défini dans la *Poétique* comme une forme de laideur qui ne cause ni souffrance ni dommage à celui qui en est la cible[4]. Toujours dans le registre du comique, Freud l'assimile à un processus de dégradation en soi condamnable, voire méprisable, selon la vision de Gustave Lanson. Ce dernier déplace l'attention de la production de la parodie à sa réception en soulignant qu'elle se fonde sur un rapport de connivence entre l'auteur et le destinataire qui doit connaître ce que l'auteur parodie pour pouvoir apprécier le plaisir qu'elle procure[5]. Le formaliste russe Youri Tynianov met quant à lui l'accent sur la portée novatrice et régénératrice de la parodie vis-à-vis de genres littéraires épuisés et à bout de souffle en se rangeant ainsi du même côté que Bakhtine[6].

La parodie connaît un grand essor au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle car elle se constitue en réaction « à la grande tradition du classicisme aristocratique dominée par le pétrarquisme, le purisme et l'aristotélisme[7] ». Engendrée par cette réaction

---

1 Sergio Blazina, « La parodia : fra i testi, il lettore », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 36.

2 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 11-12.

3 Hélène Cazes, « La morale des parodies : leçons et façons d'Henri Estienne dans les *Parodiae morales* (1575) », *Seizième Siècle*, vol. 2, n° 1, 2006, p. 131-147, ici p. 139 (en ligne sur Persée).

4 « La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur », Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, V, 1449b.

5 Voir Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 26.

6 *Ibid.*, p. 33.

7 Sergio Blazina, « La parodia », art. cit., p. 37. Sur la même thématique, voir aussi Guglielmo Gorni et Silvia Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le questioni*, Turin, Einaudi, 1986, p. 459-487, ici p. 460. Dominique Bertrand observe de son côté que pour comprendre la

antipédantesque, elle trouve en Italie un terrain d'élection dans la comédie régulière. Sergio Blazina a établi cinq types fondamentaux de parodie à la Renaissance. Trois d'entre eux s'adaptent à la comédie italienne du XVI[e] siècle, à savoir la parodie en tant que superposition de genres littéraires, la parodie des langages sociaux et enfin la parodie comme imitation déformée de styles littéraires. Le premier type de parodie se vérifie quand un genre bas s'approprie certains éléments d'un genre plus élevé, pour les insérer dans un contexte et un registre différents[8]. À la Renaissance, cette typologie parodique, qui peut comporter une transmodalisation, selon la terminologie de Genette, c'est-à-dire le passage d'un genre littéraire à un autre, est assez fréquente entre le roman ou la nouvelle et le théâtre[9]. Le deuxième type comprend des phénomènes expressifs et linguistiques de l'ordre du jargon propre à certaines catégories socioprofessionnelles (le pédant, par exemple). Dans le troisième, enfin, nous prenons en compte les discours des amoureux qui parodient la tradition illustre de la lyrique pétrarquiste et de la philosophie néo-platonicienne. Rappelons que la parodie dans la comédie repose sur les échanges et la confrontation entre les personnages : la parodie du langage du pédant prend tout son sens lorsque son parler absurde est mis en relation avec le bon sens populaire d'un serviteur qui fait ressortir le contraste existant entre le réel et les chimères d'un savoir sans substance. Un autre élément essentiel de la parodie dramatique renvoie à l'interprétation, au jeu, dont portent souvent trace les didascalies externes et le plus souvent internes, puisque les didascalies d'auteur sont très rares dans le théâtre de la Renaissance[10]. Ces aspects sont bien évidemment à prendre en compte dans la mesure où ils définissent la spécificité et l'originalité de la parodie dramatique.

La parodie en tant que superposition de genres littéraires

En 1542, Pietro Aretino, le fléau des princes, publie une comédie intitulée *Lo Ipocrito*. L'intrigue de la pièce est partiellement inspirée d'une fameuse nouvelle courtoise du *Roland amoureux* de Boiardo, poème en huitains rimés appartenant à la tradition de l'épique chevaleresque médiévale remise au goût du jour par Boiardo d'abord et par l'Arioste ensuite[11]. La nouvelle que l'Arétin transfère du

---

prolifération parodique de la Renaissance, il faut tenir compte du parti pris de l'imitation dont le recueil des *Parodiae morales* d'Henri Estienne (1575) offre un exemple éclairant. Voir Dominique Bertrand, « Introduction : état des lieux », in *Seizième Siècle*, vol. 2, n° 1, 2006, p. 7-19, ici p. 16.

[8] Sergio Blazina, art. cit., p. 45.

[9] Giusi Baldissone, « Il canto della distanza », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio*, *op. cit.*, p. 14 et p. 19.

[10] Genette rappelle que, pour l'Antiquité, le processus de modification parodique pouvait ne concerner que la diction du texte, laquelle pouvait le faire passer du registre épique, noble, à un registre familier. Voir Daniel Sangsue, *La Parodie*, *op. cit.*, p. 14.

[11] Dans le *Roland amoureux*, ainsi que dans le *Roland furieux* de l'Arioste, le récit principal est entrecoupé de récits secondaires, dénommés nouvelles, racontés par des narrateurs internes.

contexte romanesque à celui de la comédie est la plus fameuse des sept digressions narratives qui ponctuent l'intrigue principale du poème de Boiardo (*Roland amoureux*, livre I chant XII). L'histoire originale traite une thématique courtoise typique : deux chevaliers, Iroldo et Prasildo, convoitent la même dame, Tisbina ; celle-ci aime Iroldo et subit la cour du valeureux Prasildo. Les amoureux sont tous les deux des prodiges de vertu, si bien que Tisbina a du mal à choisir. Celle-ci, décidée à rester fidèle à Iroldo, confie à Prasildo une mission impossible : lui rapporter une branche d'un arbre qui produit des fruits d'or et qui se trouve dans une contrée reculée. Si Prasildo réussit, Tisbina sera sa récompense. En lui faisant cette proposition, qu'elle pense impossible à réaliser, la dame espère l'éloigner définitivement d'elle. Prasildo, contre toute attente, non seulement revient vivant, mais rapporte également la preuve de son exploit. Tisbina, tiraillée entre son amour pour Iroldo et le respect de la parole donnée à Prasildo, plonge dans le désespoir. Elle finit par se rendre chez Prasildo pour obtempérer à sa promesse. Toutefois, auparavant, elle-même et Iroldo avalent un poison qui s'avère être un puissant narcotique. La joie de Prasildo à la vue de Tisbina est de courte durée, car elle lui révèle la vérité, dont l'histoire du poison. Ému, Prasildo la renvoie chez Iroldo n'exigeant d'elle qu'un simple baiser. Profondément touché par la courtoisie de son rival, Iroldo renonce à Tisbina qui finit par épouser Prasildo.

L'Arétin respecte l'intrigue boiardesque, mais introduit des modifications apparemment discrètes qui ont toutefois d'importantes conséquences. Dans la comédie, le lieu de l'action n'est plus l'exotique Babylone de Boiardo, mais l'industrieuse Milan. Les héros, transmodalisation oblige, ne sont ni princes ni princesses, mais des personnes issues du peuple ou des bourgeois comme Liseo, le père de la protagoniste. Celle-ci, qui répond dans la comédie au nom de Porfiria, n'a de l'héroïne arthurienne que la propension aux caprices et à l'entêtement ; par ailleurs, c'est une jeune fille bourgeoise très cultivée, comme le remarque son père[12], avec une forte tendance au discours fumeux ainsi qu'on le verra plus loin. Autre écart par rapport au roman : à la différence de Tisbina et Iroldo, Porfiria et son amoureux, qui s'appelle Corebo, sont déjà mariés. Mais leur mariage ne peut pas être consommé puisque la jeune fille a promis à son amant malheureux, Prelio, qu'elle pourrait revenir sur son choix initial si ce dernier parvenait à lui rapporter dans un délai fixé les plumes du phénix ou plutôt « certaines plumes », selon la formule ironique de Liseo plus adaptée à l'environnement comique. Quand la pièce débute, l'échéance est presque arrivée à son terme, à quelques heures près. Cette perspective soulage Porfiria et Corebo tout d'abord et aussi le pauvre Liseo qui a cinq filles dont trois encore à sa charge et deux déjà mariées, ces dernières ne pouvant profiter des joies du mariage en raison de l'obstination que l'un ou l'autre partenaire met dans le respect de

[12] « Porfiria dotissima », *Lo Ipocrito*, in Pietro Aretino, *Teatro,* Giorgio Petrocchi (éd.), Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1971, I, 3 (notre édition de référence).

certains idéaux d'ordre courtois et chevaleresque. Tansilla, sœur aînée de Porfiria, est mariée avec Artico qui a décidé de partir à l'aventure en émule de Lancelot, Tristan, Roland et Renaud. L'Arétin, tel Cervantès, s'en donne à cœur joie dans la parodie de l'univers du roman. Comme Artico n'a plus donné signe de vie, Liseo a décidé de marier Tansilla à quelqu'un d'autre, ce qui se fera le soir même. La tension de l'action se concentre donc sur cette journée fatale où des situations ouvertes et frustrantes trouveront une issue logique et satisfaisante. La dimension temporelle, qui n'a pas d'incidence dans l'univers intemporel du roman chevaleresque, est au contraire un *leitmotiv* de la pièce dont l'action doit se tenir dans les vingt-quatre heures canoniques. Alors que tout semble en voie de solution, intervient la Fortune, c'est-à-dire la péripétie, en termes dramatiques, qui trouble les vœux de tous les héros, puisque Artico et Prelio reviennent contre toute attente. Ce dernier n'a pas seulement respecté le délai imposé, mais il a rapporté outre les plumes du phénix également les bois parfumés et précieux que l'oiseau utilise pour s'immoler et ensuite renaître de ses cendres, comme il est précisé dans un monologue empreint d'ironie arétinesque[13].

Lo Ipocrito traite en fait de noces contrariées, thématique courante de la comédie classique, comme le résume Liseo à la fin de la pièce par les formules méprisantes « historiettes de noces » (« ciancette di nozze ») et « folies nuptiales »[14]. Pourquoi, alors, aller chercher l'inspiration dans l'illustre tradition du roman ? L'auteur cherche à renouveler les motifs éculés de la comédie en les présentant sous une forme inhabituelle et originale pour le théâtre. Par ailleurs, l'Arétin ne se contente pas de tirer parti de l'hypotexte romanesque, car il introduit une nouveauté de taille. Dans sa comédie, en effet, le mariage, au moins en ce qui concerne les deux couples principaux, n'est pas l'aboutissement de la pièce, il n'intervient pas lors du dénouement, mais il est la condition de départ[15]. C'est là un autre élément capable de susciter la surprise et de réveiller la curiosité du public qui se demande comment va se poursuivre l'intrigue en dehors des chemins battus. Le parcours ordinaire de la comédie oscille du désordre initial, où des couples qui aspirent à s'unir sont contrariés dans leurs désirs, à l'ordre final dont le mariage est le sceau. L'histoire romanesque offre ainsi une belle perspective de dynamisation et de renouvellement du déroulement désormais trop attendu de la comédie classique. Par son caractère décalé par rapport à l'univers réaliste et bourgeois de la comédie, elle suscite des questionnements sur l'adéquation à son temps d'un genre hérité d'une tradition littéraire trop éloignée du présent. Cet

---

[13] « [N]on solo ho ottenuto alcune piume d'oro e di porpora de la Fenice, ma de i legni odoriferi e preziosi, di che ella suol farsi il rogo ancora./Je n'ai pas seulement obtenu quelques plumes d'or et de pourpre du phénix, mais également les bois précieux et parfumés de son bûcher », *ibid.*, II, 4.

[14] *Ibid.*, V, 21 et V, 24.

[15] *Il servitore di due padroni* (*Arlequin serviteur de deux maîtres*) de Goldoni commence par une cérémonie de mariage qu'Arlequin vient troubler en annonçant que le précédent fiancé de la jeune fille n'est pas mort comme on le croyait. Par son entrée, Arlequin réouvre une intrigue qui semblait close.

écart est posé d'entrée de jeu, à savoir dès la didascalie initiale où le dénouement matrimonial classique est ciblé à travers la présentation des couples d'amoureux. Il en ressort que leur constitution résulte d'un effet du hasard plutôt que d'un choix individuel pondéré, en contradiction ouverte avec l'éthique de la comédie qui sanctionne la victoire des désirs de la jeunesse sur la volonté des parents[16].

La critique de l'Arétin va au-delà de la thématique et de l'artifice dramatique parodiés à travers la référence romanesque pour investir tous les aspects de la comédie régulière : personnages, motifs autres que le mariage (celui de la fortune, par exemple), *topoi* dramatiques hérités de l'Antiquité (les *quiproquos* engendrés par la gémellité de Liseo et Brizio, les déguisements), style et langue. En ce qui concerne les personnages, signalons les plaintes de la ruffiane Gemma[17], invention de la comédie italienne de la Renaissance, qui se voit détrônée par la figure toute nouvelle de l'hypocrite dont l'Arétin est le créateur, comme Francesco Belo l'a été, quelques années plus tôt, de celle du pédant. Quant aux *quiproquos* dus à la gémellité de deux des héros, leur rôle n'est pas seulement ludique, mais comme l'Arétin le fait dire à Brizio, ils font ressortir le caractère illusoire du théâtre, proche en cela de l'illusion romanesque, métaphore, selon l'Arioste, de la vie humaine avec son lot de mensonges et d'erreurs[18]. C'est donc sur le terrain de l'illusion que se joue la proximité entre le théâtre et le roman, laquelle explique l'emprunt de l'Arétin à Boiardo au nez et à la barbe de la conception répandue de la comédie comme miroir du réel.

À la fin de l'action, Liseo semble s'éveiller d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar, sauf que le cauchemar qui l'attend, la vie réelle, est bien pire, comme il le reconnaît lui-même : « D'ici deux heures, l'obscurité, la solitude et les horreurs remplaceront les lumières, les musiques et les applaudissements, puisque *todos es nada*[19]. » L'aboutissement de la pièce n'est toutefois pas nihiliste, bien que Liseo ne cesse de répéter tout au long du dernier acte que « *todos es nada* » et que « *nada es todos* »[20]. La parodie des différentes composantes de la comédie classique par l'Arétin garde son potentiel novateur, ne serait-ce qu'en éveillant la vigilance critique des spectateurs qu'il associe, par son biais, au débat sur la nécessité de

---

16 « Tranquillo (che, dovendo sposar Tansilla, toglie Angizia per donna) ; Corebo (marito di Porfiria) ; Prelio (prima amante di Porfiria e poi di Sveva marito) ; Zefiro (che di amante di Annetta le diventa consorte) ; […] ; Artico (sposo di) Tansilla (sorella di) Porfiria (sorella di) Angizia (sorella di) Sveva (sorella di) Annetta ». C'est nous qui soulignons.

17 *Ibid.*, I, 7.

18 « Se non che io sono in buon senno – dit Brizio –, direi che questo non fusse Milano, ma il giardino degli incanti di Orlando./Si je n'étais pas maître de mes esprits, je dirais que cette ville n'est pas Milan mais le jardin des enchantements de Roland », *ibid.*, IV, 12.

19 « Da qui a due ore succederanno, in luogo de i lumi, de le musiche, de gli applausi, oscurità, solitudine e orrori, onde *todos es nada* », *ibid.*, V, 21, p. 336.

20 *Lo Ipocrito*, V, 24. Sur le nihilisme de l'Arétin, voir Giulio Ferroni, « Dalla moltiplicazione del teatro alla sospensione del teatro: *Lo Ipocrito* », in *id.*, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Naples, Liguori, 1999, p. 248-293.

renouvellement de la comédie d'origine antique. Par-delà le réemploi de l'intrigue chevaleresque, l'Arétin invente avec Ipocrito, le rôle-titre de la pièce, un personnage nouveau qui en remplace d'autres traditionnels (la ruffiane et le parasite) et qui jette les bases de la création de certains personnages fondamentaux du grand théâtre classique du XVII[e] siècle, notamment Tartuffe[21].

Dans un deuxième cas de parodie, le lien avec la source romanesque ne sert plus que de prétexte à un développement comique. Anton Francesco Grazzini dit le Lasca (1504-1584), auteur de plusieurs œuvres théâtrales[22], s'inspire de l'épisode d'Ariodante et Ginevra, traité au chant V du *Roland furieux* de l'Arioste (strophes 42-51). Pour salir l'honneur et la réputation de la fille du roi d'Écosse, un amant repoussé invente un stratagème diabolique. Il fait croire à Ariodante, amoureux de Ginevra, la fille du roi, que celle-ci lui est infidèle. Pour le lui prouver, il l'invite à aller de nuit sous le balcon de sa maîtresse, où il pourra se rendre compte directement de la trahison. L'amant refusé, qui a tout organisé pour éconduire son rival, grimpe alors sur le balcon de la dame où l'attend sa propre maîtresse revêtue des habits de Ginevra. Accusée à tort, cette dernière est condamnée à la peine capitale, mais elle est sauvée *in extremis*. L'Arioste tire parti de cette aventure exemplaire pour stigmatiser l'existence d'une double morale, sévère envers les femmes qui succombent à la passion et indulgente à l'égard des hommes (*Roland furieux*, IV, 65-67).

En passant de l'atmosphère courtoise-aristocratique du *romanzo* au contexte bourgeois et populaire de *La gelosia* (1551), la comédie du Lasca, l'épisode perd son caractère tragique et sérieux au profit d'un autre franchement comique. Le déroulé est en effet le même : une chambrière revêt l'identité de Cassandra, sa maîtresse, pour dissuader Lazzero, un vieillard, d'épouser la jeune fille qui aime déjà quelqu'un d'autre.

Dans la pièce, le tragique n'est jamais frôlé car le vieillard entêté s'en sort avec un gros rhume, ayant passé la soirée au froid pour surprendre son amoureuse, mais il est définitivement guéri de sa lubie sénile. Grazzini exploite en effet la polysémie du mot *gelosia* en italien, sentiment, mais aussi *gelo*, froid ; ces deux tourments représentent la double peine qu'encourt Lazzero pour avoir voulu épouser une jeune fille. Afin d'en avoir le cœur net quant à la vertu de sa promise, Lazzero se soumet à un traitement dégradant pour sa dignité et pour son âge. Cela se traduit par l'usage d'artifices théâtraux classiques tels que le déguisement avec le port d'une fausse barbe et la distorsion de la voix[23]. Le déguisement comporte

---

[21] Néanmoins, Ipocrito ne vise pas à la destruction de la cellule familiale de Liseo, bien au contraire. Il finit par faire le bien de cette famille, même si c'est contre son gré ; *Lo Ipocrito*, IV, 16.

[22] Outre *La Gelosia* (Florence, Giunti, 1551), Grazzini a écrit une farce, *Il Frate*, et les comédies *La Spiritata*, *La Strega, La Sibilla, La Pinzochera, I Parentadi*, parues dans une édition collective en 1582 à Florence chez les Giunti ; voir Anton Francesco Grazzini, *Opere*, Guido Davico Bonino (éd.), Turin, UTET, 1977 (1[re] éd. 1974), p. 38-40.

[23] « Je vous vestiray d'un vieil cazaquin que j'ay, et mettray sur vostre teste quelque chose qui vous couvrira jusques sur les yeux. Et pource que portez la barbe raze, je borderay vostre menton d'une

également une dégradation sociale car Lazzero revêt l'identité d'un paysan et il est coiffé d'un vieux bonnet rustique avec l'excuse de le protéger du froid. La conséquence immédiate de cette dégradation induite par l'habit est de libérer la parole des serviteurs du vieillard, lesquels, faisant semblant de ne pas le reconnaître, se permettent des commentaires désobligeants sur sa faible virilité[24]. Ce rabaissement s'opère par l'intermédiaire d'une langue où des termes courants – *cavallo* (cheval), *bestiaccia* (« haridelle », selon la traduction de Larivey) – sont détournés de leur usage ordinaire pour acquérir un sens métaphorique obscène[25]. Le pauvre Lazzero, dans l'impossibilité de réagir aux insultes des valets, s'entend même traiter d'*uom da sarti*, c'est-à-dire de mannequin, tant l'accoutrement ridicule dont on l'a affublé lui a fait perdre jusqu'à son aspect humain[26]. Grazzini ne se borne pas au transfert de la source romanesque dans un contexte plus populaire, mais, exploitant à fond les principaux artifices du théâtre comique, il opère un renversement carnavalesque des rôles sociaux habituels et, conformément à la finalité morale de la comédie classique, montre qu'il est malséant de vouloir se soustraire à son propre rôle naturel et social.

Le passage d'un motif littéraire d'un genre à un autre permet-il à lui tout seul de parler de parodie ? Le motif romanesque de la jeune fille vertueuse injustement accusée de débauche, mis à l'honneur par l'Arioste, revient également dans *Gli duoi fratelli rivali* du dramaturge napolitain Giambattista Della Porta[27]. Qualifiée de comédie dans le titre, la pièce de Della Porta ressemble beaucoup plus à une tragi-comédie[28]. L'action principale récupère le motif cher à l'Arioste de la jeune fille dont l'honneur est sali par un prétendant éconduit et jaloux. Les insinuations calomnieuses de ce dernier à l'encontre de la demoiselle, nommée Caritia, entraînent jusqu'à sa mort, fût-elle seulement apparente. Dans ce cas, on

---

fausse barbe. » Nous citons d'après *Le Morfondu*, traduction par Pierre de Larivey (1579) de *La gelosia* de Grazzini, dans *Ancien théâtre françois […]. Publié avec des notes et éclaircissements par M. Viollet Le Duc*, t. V, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1972 (éd. orig. : Paris, 1855), I, 5. Lambert, l'auteur de la réplique, est le serviteur de Lazzero qui répond au nom de Ciullo dans la pièce italienne.

[24] « Lazare doibt bien remercier Dieu [dit l'un des deux serviteurs] de ce que Charles luy trace le chemin […] car son coursier, estant gaillard et jeune, luy ouvrira tellement le passage, qu'il le pourra suyvre à son ayse avec sa meschante et retive haridelle qui choppe à tous les coups », *Le Morfondu*, III, 6.

[25] Pour Giovanni Casalegno, la métaphore, fondée sur le détournement du sens propre au figuré, est déjà en soi parodique, puisque, selon lui, la métaphore obscène est la parodie d'un langage « qui est déplacé vers d'autres significations ». Voir Giovanni Casalegno, « La parodia e l'osceno : tre sondaggi », in G. Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio*, *op. cit.*, p. 48.

[26] Larivey traduit *uom da sarti* par « espouventail de chenevières » (*Le Morfondu*, III 6).

[27] Voir Giambattista Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali. Comedia nuovamente data in luce, dal signor Gio. Bat. Della Porta Gentilhuomo napoletano*, Venise, Francesco Ciotti, 1606, III 1, 7 et 11.

[28] Pour les dates de composition des pièces de Della Porta, voir Louise George Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 66 et p. 300-301. Voir aussi Raffaele Sirri, *L'attività teatrale di Giambattista Della Porta*, Naples, De Simone, 1982.

ne peut pas parler de parodie, car si un thème romanesque pathétique est transféré dans une œuvre dramatique, il n'y a cependant ni dégradation du statut des personnages – nobles tant dans la réalisation romanesque que dans sa réinterprétation théâtrale – ni changement de tonalité, grave dans les deux cas malgré la présence d'insertions comiques qui, toutefois, n'interfèrent pas avec l'intrigue principale.

Ainsi que nous venons de le constater, la récupération du même épisode romanesque donne lieu à trois résultats différents. Della Porta reprend l'épisode tel quel et son transfert d'un genre à un autre n'implique ni dégradation sociale quant au statut des personnages ni abaissement comique. Grazzini, quant à lui, fait exactement le contraire du dramaturge napolitain, car dans sa comédie tous les liens avec la source romanesque sont coupés et le thème a fusionné avec la substance comique de la pièce. En revanche, dans *Lo Ipocrito* de l'Arétin, le motif romanesque migre vers le genre plus bas de la comédie en gardant toutefois la mémoire de son origine, ce qui permet à l'auteur de le réemployer afin de mettre en évidence le caractère artificiel et irréaliste de la comédie régulière qui tend à répéter des poncifs bien rôdés plutôt qu'à représenter le réel[29].

La parodie des langages sociaux

Le motif de la critique du savoir, notamment d'un savoir livresque et stérile, parcourt toute la littérature du XVI^e^ siècle. Dans la comédie, ce courant se traduit dans la parodie du langage de l'intellectuel incarné par le personnage du pédagogue, déjà présent dans le théâtre de l'Antiquité où il n'était cependant ni ridiculisé ni caricaturé[30].

En tant que personnage, le pédant se caractérise par son aspect repoussant, car il est généralement représenté comme étant âgé et peu soigné de sa personne. Cette laideur est le reflet dramatique du manque de considération sociale dont pâtissent, au XVI^e^ siècle, la figure et la profession de pédagogue. Terenzio, qui s'est transformé en pédant pour être à côté de la jeune fille qu'il aime, vit cette situation comme une douloureuse déchéance humaine et sociale. Devenir précepteur est, selon ses propres termes, « perdre presque la forme d'homme » et exercer une

[29] « La parodie, hantée par le passé, serait une formation de compromis entre ces deux rapports antagonistes à la tradition, le "coiffage" qui récupère le passé et la "liquidation" qui en fait table rase », Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 36.

[30] Antonio Stäuble, *« Parlar per lettera ». Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Rome, Bulzoni, 1991. Ce texte est à la base de notre exposé sur la langue du personnage du pédant. Sur ce sujet, voir aussi Silvana Patrito, « Il pedante nella commedia del tardo Cinquecento: dalla satira del personaggio alla parodia linguistica », in G. Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio*, *op. cit.*, p. 171-179.

profession indigne[31]. Responsables de l'éducation des jeunes de bonne famille, les précepteurs appartiennent à un lieu social indéterminé, à mi-chemin entre les maîtres et les serviteurs, qui ne les respectent pas et qui en font souvent leurs souffre-douleur attitrés. Généralement, le pédant déteste les femmes : en voyant une femme s'approcher de lui, Manfurio s'enfuit après avoir formulé quelques considérations misogynes issues de son pseudo-savoir linguistique : « Mais qui est cette femme qui s'avance vers moi avec ce panier sous le bras ? C'est une muliercule, c'est-à-dire, en mettant côte à côte par étymologie ce qui s'oppose, une molle Hercule : sexe mou, mobile, fragile et inconstant, au contraire d'Hercule[32]. »

Le pédant se définit par sa langue, où l'italien vulgaire se mêle au latin selon des proportions variées. Généralement, le pédagogue parle en langue *pedantesca*, un jargon à dominante italienne parsemé de termes latins. Les pédants font alterner la langue pédantesque avec la langue « macaronique » qui se fonde, en revanche, sur la latinisation des structures et du lexique italiens. L'utilisation de ces deux langages caractérise les personnages de pédants les plus aboutis, tels ceux de Belo, de Ludovico Dolce[33], de Giordano Bruno et de Della Porta. L'équilibre entre le vulgaire et le latin se déplace résolument vers le latin chez Manfurio, le pédant du *Candelaio* de Giordano Bruno (1582). Comme tout bon pédagogue qui se respecte, ce dernier s'exprime par des sentences qui sont le reflet non pas d'une véritable sagesse de vie, mais d'un savoir procédant par formules, complètement détaché du réel[34]. Il arrive que cette tendance au bavardage sans fondement soit violemment dénoncée par les serviteurs qui, impliqués comme ils le sont dans l'action, deviennent les véritables antagonistes du pédant dont ils détestent l'indécision et la lenteur. Exaspéré par les hésitations de Messer Piero, Stragualcia réagit en déformant violemment sa manière de parler : « *Bus asinorum, buorum,*

---

[31] « […] perder quasi la forma d'uomo » ; « A quante indegnità è sottoposta questa professione di pedante! », Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, I, 3 et I, 8, in Nino Borsellino (éd.), *Commedie del Cinquecento*, 2 vol., vol. I, Milan, Feltrinelli, 1962.

[32] « Manfurio: Ma chi è questa che con quel *calatho in brachiis* me si fa *obvia*? È una *muliercula, quod est per ethimologiam* mollis Hercules, *opposite iuxta se posita* : sexo molle, mobile, fragile ed incostante, al contrario di Ercole », Giordano Bruno, *Il Candelaio*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie del Cinquecento*, vol. II, Milan, Feltrinelli, 1967, I, 5.

[33] Le pédant campé par Ludovico Dolce figure dans la très drôle comédie intitulée *Il Ragazzo*, qui s'inspire de *La Casina* de Plaute.

[34] « Prudenzio: "*Omnia vincit amor et nos cedamos amori.*" Certamente pare, al giudizio dei periti, che *totiens quotiens* un uomo esce delli anni adolescentuli, *verbi gratia* un par nostro, *non deceat sibi* l'amare queste *puellule* tenere; benché *dicitu che a fele, senio confetto*, se lli convenga un *mure tenero.*/"L'amour triomphe sur tout et nous cédons à l'amour." Sans aucun doute, si l'on s'en tient au jugement des experts, on dirait que dès qu'un homme sort de l'adolescence, et surtout s'il me ressemble, il ne devrait plus aimer ces tendres jeunes filles ; et cela même si, comme dit le dicton, une jeune souris convient mieux au vieux chat », Francesco Belo, *Il Pedante*, in N. Borsellino, *Commedie del Cinquecento*, vol. II, II, 4 ; « Mess. Piero: *Variorum ciborum commistio pessima generat digestionem.*/Le mélange de nourritures variées nuit à la digestion », Académiciens *Intronati* de Sienne, *Gli Ingannati*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. I, III, 2.

castronorum, tatte, batatte pecoronibus ! Pourquoi allez-vous chercher midi à quatorze heures ? Que le diable vous emporte, vous et tous les pédants de la terre[35]. » Autre défaut majeur du pédant, lié à son inaptitude à l'action : l'acharnement qu'il met parfois à expliquer les règles de grammaire des phrases latines qu'il prononce. C'est ainsi que Manfurio rappelle à son élève Pollula les règles du latin cicéronien :

> Manfurio : Il me semble que ce personnage peut être très éduqué, et non pas si indocile, contrairement à l'impression qu'il donnait d'abord.
> Pollula : Mais au début il te semblait être un homme *de rien*.
> Manfurio : Enlève ce « *de rien* » ; même s'il est utilisé dans les Écritures, ce n'est pas une parole cicéronienne : « Dans la vie suis les bons, et dans l'écriture les savants »[36].

Dans ce cas de figure, la fonction métalinguistique s'impose sur la fonction communicative[37], avec pour conséquence immédiate que le personnage finit par perdre de vue le sens de ce qu'il dit au profit de la forme, décourageant ses interlocuteurs qui le laissent seul en proie à son délire verbal. C'est ce que fait Malfatto, étourdi par la logorrhée de Prudenzio dans *Il Pedante* de Francesco Belo :

> Prudenzio (à propos de Malfatto) : Je ne me suis pas rendu compte que ce petit glouton de laquais m'a faussé compagnie au milieu du forum devant un aréopage d'excellents et doctes personnages, tandis que nous étions en train de débattre sur certains doutes concernant nos vertus intrinsèques. Je jure sur mes grands dieux que je vais lui donner au moins cent coups de fouet[38].

Dans la pièce de Bruno, toutefois, l'astucieux Ottaviano trouve une manière originale et drôle de parodier cette fâcheuse déformation professionnelle. Il commence par flatter la vanité de Manfurio en lui demandant de lui procurer une liste des adverbes latins exprimant l'affirmation et la négation. Manfurio, trop

---

35 « Stragualcia (au pédant): *Bus asinorum, buorum, castronorum, tatte, batatte pecoronibus!* Che diavolo andate intrigando l'accia? Che vi venga il cancaro a voi e quanti pedanti si truova! », *Gli Ingannati*, in N. Borsellino (éd.), *op. cit.*, III, 2.

36 « Manfurio: Questo mi par molto disciplinabile, e non cossì immorigerato, come da principio si mostrava, perché mi dà epiteti molto urbani et appropriate. Pollula: *Sed a principio videbatur tibi homo nequam.* Manfurio: Togli via quel "*nequam*" : quantunque sii *assumpto* nelle sacre pagine, non è però *dictio ciceroniana: "Tu vivendo bonos, scribendo sequare peritos"*», Giordano Bruno, *Il Candelaio*, *op. cit.*, I, 5.

37 Maria Luisa Altieri Biagi, « Appunti sulla lingua della commedia del '500 », in *Il Teatro classico italiano nel Cinquecento*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 253-300, p. 293 (paru ensuite sous le titre « Dal comico del "significato" al comico del "significante" », in M. L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologne, Zanichelli, 1988, p. 1-57).

38 « Prudenzio: Non me sono accorto di questo giottonciculo del famulo ch'inel mezzo del foro, in nel conspetto di molti egregi ed eccellentissimi uomini, me ha derelicto mentre eravamo in circulo a discutere alcuni dubi delle peculiali virtù nostre. Ma *testor Deum* ch'io li voglio dare *ad minus* cento verberature », Francesco Belo, *Il pedante*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, II, 5.

content de trouver quelqu'un qui s'intéresse à son savoir, s'exécute, sans soupçonner, aveuglé comme il l'est par son *ego*, les intentions réelles de son interlocuteur. Celui-ci réemploie en effet la liste des adverbes fournie par Manfurio pour détruire un poème conçu par le pédant lui-même ou, plutôt, par son « Mars », comme ce dernier aime avec – fausse – modestie définir son génie[39]. En parodiant la prolixité grammaticale de ce personnage, le dramaturge pointe en fait la vanité des mauvais maîtres qui se contentent de s'écouter sans s'interroger sur l'efficacité de leurs enseignements. Le *summum* parodique dans la dénonciation de la vacuité du savoir pédantesque est atteint encore une fois dans le *Candelaio* lorsque Manfurio, agressé par des malfaiteurs, préfère se laisser détrousser plutôt que de s'abaisser à utiliser des termes et des expressions en langue vulgaire (« ladro/voleur », « mariuolo/malfrat ») qui lui permettraient d'être secouru[40].

Peu habile comme pédagogue, le pédant est-il plus fiable en tant qu'érudit ? Les dramaturges, s'occupant exclusivement de dénoncer les méfaits d'une érudition formaliste et déconnectée de la vie, se posent rarement cette question. Antonio Stäuble, toutefois, relève quelques lacunes grossières : tel pédant évoque en effet les « quinze journées » du *Décaméron*, lequel, comme son titre l'indique, n'en compte que dix, affichant ainsi sa profonde ignorance. Tel autre, de son côté, inclut Vénus et Minerve parmi les neuf muses[41] et Curzio définit Prudenzio comme « pédantastre ignorant[42] ». C'est cependant chez Bruno que la tendance à la mystification culturelle, en tant qu'abus du pouvoir que confère le savoir, est une nouvelle fois soulignée avec le plus de force. Ce grave défaut est attaqué à travers la fâcheuse tendance à inventer des étymologies farfelues et tendancieuses qui renvoient une image favorable de l'homme de lettres. Ainsi Manfurio prétend-il que le mot *pedante* dérive de l'expression « *pede ante* » : « avec le pied avant, puisqu'il a le pas qui fait progresser ses jeunes disciples ; ou, selon une étymologie plus rigoureuse et concise : Pe, *perfectos*, parfait –Dan, *dans*, donnant, –Te, *thesauros*, trésor (celui qui donne des trésors parfaits). » Gioan Bernardo, le personnage qui, dans la pièce, est habilité à démystifier les mensonges du pseudo-savant, aboutit à partir du même mot au sens contraire : « La voila, mon étymologie : Pe, *pecorone*, ignorant, –Dan, *da nulla*, de rien, –Te, *testa d'asino*, tête d'âne[43]. »

Les effets parodiques les plus savoureux et les plus comiques s'appuient sur l'incompréhension et sur la distorsion d'éléments lexicaux. Ce procédé est typique

---

[39] Giordano Bruno, *Il Candelaio*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, II, 1.

[40] *Ibid.*, III, 12.

[41] Antonio Stäuble, *Parlar…*, *op. cit.*, p. 26.

[42] « […] quel pedantaccio ignorante », F. Belo, *Il Pedante*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. II, III, 4.

[43] « Manfurio: […] Pedante vuol dire quasi *pede ante*: *utpote quia* ave lo incesso prosequitivo, col quale fa andare avanti gli *erudiendi puberi*; *vel per strictiorem arctioremque aethymologiam*: Pe, *perfectos*, –Dan, *dans*, –Te, *thesauros*. – Or che dite de le ambedue ? Gioan Bernardo : Eccovela: Pe, pecorone, –Dan, da nulla, –Te, testa d'asino », Giordano Bruno, *Il Candelaio*, III, 7.

des interactions entre le pédant et les serviteurs. Ceux-ci, qui ne comprennent pas le jargon du pédagogue, s'appuient sur les quelques termes latins dont ils croient reconnaître le sens pour lui répondre complètement de travers. Les exemples de ces *quiproquos* sont assez nombreux, mais pratiquement intraduisibles :

> Malfatto : Je crois entendre… Oh ! C'est le maître. Je vous donne la bienvenue.
> Prudenzio : *Et tu quoque.* (Et toi aussi)
> Malfatto : Où est le *cuoco* (le cuistot), maître ? Je ne le vois pas[44].

Ces *quiproquos* amusants sont les échantillons de ce que M. L. Altieri Biagi a dénommé le comique du sens (*significato*), et qui fut probablement la principale ressource comique de la dramaturgie de la Renaissance. En revanche, lorsque la parodie vise les sonorités de certains mots ou de certains suffixes qui peuvent être accentués par les effets de la récitation, on parle plutôt de comique du signifiant (*significante*). L'italianisation du suffixe diminutif latin *-ulus*, *-ulo* en italien, conjugue les effets comiques du *significato* et du *significante*, puisque la terminaison *-ulo* évoque immédiatement certains mots grossiers, donc une grossièreté que la récitation ne se prive pas de souligner[45].

La parodie de l'érudition à travers la figure du pédant et sa langue spécifique répond à plusieurs attentes. Elle satisfait le goût de l'époque pour l'hybridisme linguistique, l'une des ressources théâtrales les plus appréciées par les dramaturges et le public de la Renaissance. De la rencontre entre la langue du savoir et les personnages populaires de la comédie se dégage un comique qui n'est pas en lui-même sa propre fin, mais qui invite implicitement à réfléchir sur la nature, la valeur et l'utilité des connaissances. Aux prises avec deux malfrats qui ne le lâchent plus, le pauvre Manfurio doit reconnaître l'impuissance de la parole en tant que moyen de communication[46]. À partir de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, le comique du signifiant ne remplace pas celui du signifié, mais sa place s'accroît, ainsi que l'attestent les comédies du Napolitain Giambattista Della Porta, dont le succès repose en grande partie sur l'usage hédoniste que le dramaturge fait de la langue, désormais conçue comme le banc d'essai de la virtuosité de l'histrion.

La parodie comme imitation déformée de styles littéraires

Le langage des amoureux dans la comédie de la Renaissance répond à des critères conceptuels et stylistiques très éloignés des nôtres. Si pour nous le langage

---

[44] « Malfatto: Me par sentir… Oh ! È lo maestro. A fé, site lo ben venuto. Prudenzio: *Et tu quoque.* Malfatto: E dove è lo coco, patrone? Io non lo vego », F. Belo, *Il pedante*, IV, 2. Un jeu de mots analogue se trouve dans la même pièce : « Repetitore : Opri questo *hostio.* Malfatto : Non c'è oste qua. Sta più là abasso la taverna./Répétiteur : Ouvre cette porte. Malfatto: Il n'y a pas d'aubergiste ici. L'auberge est là-bas », *ibid.*, V, 8. Malfatto confond *hostio* (porta) avec *oste* (aubergiste). »

[45] Plusieurs exemples de diminutifs en *-ulo* in Antonio Stäuble, *Parlar*, *op. cit.*, p. 48-50.

[46] « Manfurio: O me miserum ! Verba nihil prosunt », Giordano Bruno, *Il Candelaio*, IV, 16.

de l'expression amoureuse se caractérise par la spontanéité et la sincérité, il passe dans la comédie de la Renaissance par la médiation conceptuelle de la philosophie néo-platonicienne et par le filtre stylistique de la poésie lyrique pétrarquisante. L'analyse d'un échantillon de répliques, tirades et monologues où les personnages évoquent, en tant que sujets ou en qualité de témoins, les effets de l'amour permet de mieux comprendre les raisons de ce choix stylistique. Le nombre assez limité d'exemples à notre disposition ne nous empêche pas de nous prononcer sur l'uniformité, la répétitivité et le caractère parodique de cette langue ainsi que sur son évolution tout au long du XVI[e] siècle.

Pour désigner l'être aimé ou s'adresser à lui, les jeunes premiers utilisent des formules telles que « Ma déesse », « Ma divine maîtresse », « Mon cœur chéri », « Mon bien », « Vie de ma vie », « Celle qui possède ma vie », « Espoir de mon âme », « Vie de mon âme tourmentée », « Doux objet de mes yeux », « Mon maître bien aimé », etc., qui soulignent la nature exceptionnelle de l'être chéri et qui, pour certaines d'entre elles, sont valables autant pour un sujet masculin que pour un sujet féminin. Ces appellations donnent le ton des échanges qui vont suivre. Remarquons néanmoins que Calandro, dans la pièce homonyme de Bibbiena, se détache un peu du lot en appelant Santilla, qui est en réalité un jeune homme déguisé en fille, « Mon galant soleil » (*La Calandria*, III, 23).

Pendant que les amoureux affectionnent la métaphore et le style détourné, les serviteurs n'hésitent pas à expliciter la nature du feu qui dévore leurs maîtres à travers, par exemple, des descriptions naturalistes des effets du désir sur leurs comportements. Ainsi Pasquella observe-t-elle au sujet de l'étrange inquiétude qui ronge sa jeune maîtresse qu'

> Elle se gratte tout le temps là où vous savez, et sans arrêt se frotte les cuisses ; tantôt elle court au balcon, tantôt elle va à la fenêtre ; tantôt elle descend, tantôt elle monte. Jamais elle ne s'arrête. On dirait qu'elle a le feu aux fesses. Jésus ! Jésus ! Jésus[47] !

Ces petits portraits esquissés par les serviteurs se révèlent particulièrement hilarants lorsque les amoureux sont des vieillards :

> Moro : Dès que le vieux la vit, il resta abasourdi […], il chaussa ses lunettes et commença à la fixer. Et en la regardant, il faisait les gestes les plus étranges que l'on puisse imaginer. Il tordait la bouche et ricanait ; il écarquillait les yeux en remuant comme une anguille ; enfin on aurait dit qu'il voulait entrer dans le corps de la jeune fille[48].

---

[47] « Pasquella: Sempre si gratta il pettinicchio, sempre si stropiccia le cosce, or corre in su la loggia, or corre a le finestre, or di sotto, or di sopra; né si ferma altrimenti che s'ella avesse l'ariento vivo in su piedi. Gesù ! Gesù ! Gesù ! », *Gli Ingannati*, II, 2.

[48] « Moro: Il vecchio, subito ch'egli la vidde, rimase mezzo attonito […], si misse gli occhiali, e cominciolla fissamente a riguardare. E nel guardarla, e' faceva i più strani atti che si vedesseno mai.

La jalousie donne lieu à de courtes tirades ou à de brefs monologues jalonnés d'interrogations et d'exclamations qui reflètent l'état d'âme partagé de l'amoureux, et surtout de l'amoureuse, en proie aux doutes engendrés par cette passion néfaste. Ainsi, dans la *Calandria*, Fulvia nourrit des soupçons sur la fidélité de Lidio : « Ô cieux injustes ! Je le sais impitoyable et moi ô combien je suis malheureuse. Ah, que la condition de la femme est triste ! […] Hélas ! Je me suis tellement donnée à un autre que je ne m'appartiens plus. Ô cieux ! Pourquoi ne faites-vous pas que Lidio m'aime autant que je l'aime[49] ? » Et Lelia, face à l'indifférence persistante de Flamminio, décide de renoncer à l'aimer, ce qui est inconcevable pour une amoureuse qui s'est abreuvée aux sources de la poésie de Pétrarque et de la littérature courtoise : « Pauvre, malheureuse Lelia ! Pourquoi perds-tu ton temps à servir ce cruel ? Ni la patience, ni les prières, ni les faveurs que tu lui a faites ne t'ont été payées de retour ; les ruses ne servent plus à rien. Je suis infortunée ! Repoussée, chassée, évitée, haïe ! Pourquoi m'obstiner à servir qui me refuse[50] ? » Pour les pièces de la première moitié du siècle, on peut parler de langage soutenu des amoureux, mais leurs interventions ne sont pas encore un prétexte pour parodier la langue, ni le style, et encore moins pour mettre en cause la comédie régulière de la Renaissance.

Une tentative circonscrite et limitée de parodie est cependant ébauchée dans l'*Amor costante* (1536) du Siennois Alessandro Piccolomini. Ligdonio, personnage hybride à la croisée du fanfaron, de l'amoureux âgé et du pédant, qui s'exprime en napolitain, produit en voulant déclarer sa passion à la femme aimée un discours incohérent, où se succèdent dans le désordre les termes et les concepts de la poésie et des traités sur l'amour : « Dieu éternel, la Vierge, Jupiter du ciel, les larmes fréquemment répandues sur votre beauté ou pour mieux dire sur vos grâces. Votre Seigneurie m'a fait au milieu de l'éloquence des concepts… Ô mon Dieu ! Je ne me souviens plus. Voulez-vous aller au monastère[51] ? » La reprise farfelue, à la limite de la fantaisie verbale, de la terminologie courtoise est déjà

Egli storceva la bocca, e sogghignava; egli strabuzzava gli occhi, e si divincolava; e finalmente pareva ch'egli le volesse entrare in corpo », Donato Giannotti, *Il Vecchio Amoroso* (1533-1536), in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. I, I, 3.

[49] « Fulvia: Ahi cieli avversi! Certo, or cognosco lui spietato e me misera. Ahi quanto è trista la fortuna della donna! […] Lassa! Che ad altri tanto mi diedi che non sono più mia. Deh, cieli! Perché non fate che Lidio me ami come io lui amo? », Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. II, III, 5.

[50] « Lelia: Misera, scontenta Lelia! Perché più perdi tempo in servir questo crudele? Non ti è giovata la pazienzia, non i preghi, non i favori che gli hai fatti; or non ti giovan gli inganni. Sventurata me! Rifiutata, scacciata, fuggita, odiata! Perché serv'io a chi mi rifiuta? », Accademici Intronati di Siena, *Gli Ingannati*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. I, II, 7.

[51] « Messer Ligdonio : L'eterno Dio, Madonna, Giove del cielo le soventissime lagrime sopra vostra beltade o bellezza per dicer meglio. Vostra Signoria me ave fatto fra l'eloquenzia de' concetti… Oh Dio! Non mi ricordo. Volete annare allo monistero? », Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. I, III, 3.

l'esquisse d'une parodie du discours littéraire de l'amour. Une étape ultérieure et décisive vers la parodie des langages littéraires est franchie dans *Lo Ipocrito* de l'Arétin (1542), pièce déjà évoquée dans la première partie de cet exposé. Ici, le langage des amoureux présente une syntaxe complexe et est émaillé de figures rhétoriques qui en rendent la compréhension ardue et la traduction presque impossible dans certains cas. Récurrentes sont par exemple les formules contradictoires sur le modèle de celle qu'emploie Corebo pour exprimer son inquiétude quant à l'issue de son histoire avec Porfiria : « Mais que vais-je devenir, moi qui pense ce que je ne voudrais pas penser et qui ai pensé à ce à quoi on pense le moins[52] ? » À côté de ce langage prolixe et analytique figurent aussi des formes synthétiques comme l'antithèse typiquement pétrarquiste : « Je transpire et je suis de glace » (V, 1). Le recours massif à l'antithèse constitue une parodie du pétrarquisme stéréotypé que l'Arétin condamne chez ses contemporains. D'autres formules paraissent être davantage des parodies de la poésie stilnoviste, ainsi lorsque Prelio parle de son cœur « pressé par la main de l'espérance » et de son « âme tremblante » qui « cache ses esprits dans les cavernes les plus intimes du cœur »[53]. Les métaphores recherchées et l'hyperbole ne sont pas non plus négligées. Prelio, sur le point de rendre sa liberté à Porfiria, déclare ne pas avoir voulu triompher de « ce vœu que [sa] valeureuse diligence avait vaincu en combattant contre l'armée des difficultés[54] ». À l'ordre de l'hyperbole appartiennent aussi les énumérations : « Les beautés que la fraude peint sur leurs visages [de femmes] sont des pièges colorés par le pinceau de l'art magique ; et celui qui les désire de libre se transforme en esclave, de sage il devient fou, de riche pauvre, d'éclairé aveugle, d'humble superbe, de respectable infâme, et je baise les mains de votre Seigneurie[55]. »

Dans les comédies de Della Porta, l'expression des amoureux ne semble pas, au moins au premier abord, très éloignée de celle des personnages de *Lo Ipocrito* de l'Arétin. Le recours à des formulations tordues et contradictoires pour indiquer la nature de la passion amoureuse est assez fréquent. En tout cas, il l'est chez Cleria, la jeune première de la *Fantesca*, qui prétend être sous l'emprise d'un sentiment qui la domine à un point tel qu'elle ne s'appartient plus :

---

52 « Corebo: Ma che sarà or di me, che penso quell che non vorrei pensare, e ho pensato a ciò che men si pensa? », Pietro Aretino, *Lo Ipocrito*, IV, 4.

53 « Prelio: Io sento premermi il core da la mano della speranza […] La mia anima tutta tremante nasconde I suoi spiriti ne le più intime caverne del petto », *ibid.,* II, 7.

54 « Prelio: […] di quel voto, che la valorosa diligenzia mia aveva vinto, pugnando con lo esercito de le difficultà », *ibid.*, V, 5.

55 « Biondello: Le bellezze che la fraude gli dipinge nel viso, sono insidie colorite col pennello de l'arte magica; e chi le vagheggia di libero diventa servo, di saggio stolto, di ricco povero, di alluminato cieco, di umile superbo, diglorioso infame, e bascio la mano di vostra signoria », *ibid.*, V, 4.

> Cleria : Je ne suis jamais rassasiée de me haïr moi-même pour l'aimer [Essandro] et […] le feu a tellement grandi que j'en suis tout enflammée ; je lui appartiens à un point tel que je n'ai plus rien qui soit à moi ; je suis devenue lui-même ; et si je voulais être à moi pour quelque bref instant, il faudrait qu'il m'emprunte puisque j'ai mis en lui la somme de tous mes désirs et que je l'ai choisi comme la fin de tout bien[56].

Son amoureux Essandro, quant à lui, privilégie la terminologie abstraite du pétrarquisme pour exprimer ses sentiments :

> Essandro : La première fois qu'Amour me montra Cleria, ta fille de lait, ses beautés frappèrent mon cœur avec une force telle que je n'aurais pu désirer une joie plus grande dans cette vie que de rassasier mes yeux, ne serait-ce qu'une fois, de son image. Au début je m'efforçai de me détourner de cette pensée, mais en vain, puisque le mal était si profondément enraciné en moi-même que tout remède produisait l'effet contraire en augmentant ma souffrance et en aggravant mes blessures[57].

Tout cet étalage de rhétorique ne vise pas à dénoncer la vacuité du discours littéraire, comme dans *Lo Ipocrito* de l'Arétin, mais plus modestement à signaler l'écart existant entre la réalité et les intentions nobles et pures affichées dans les paroles. Il suffira en effet qu'Essandro rassure Cleria sur le secret de leur rencontre pour que celle-ci lui accorde l'accès à sa chambre et à sa personne :

> Essandro : […] Ma sœur Fioretta m'a dit que dans cette petite ruelle où ne passe jamais grand monde, il y a une porte, dont votre nourrice a la clé, qui mène tout droit à votre chambre : si vous m'en niez l'accès, je penserai que votre refus ne tient pas au souci que vous avez de votre honneur, mais que vous désirez ma mort.
>
> Cleria : Je sais, mon Cœur, qu'il n'y a chose au monde, si grande qu'elle soit, dont vous ne soyez digne. Vos prières m'ont attendrie à un point tel que je ne peux rien vous refuser. Je veux que les lois de l'amour et de la courtoisie aient la force qui convient. Disposez donc de moi comme de votre propre bien ; entrez dans cette ruelle, Nepita vous ouvrira la porte[58].

---

[56] « Cleria: […] non mi veggio mai sazia d'odiar me stessa per amar lui, e […] il fuoco è tanto cresciuto che son tutta di fiamma; son tanto sua che in me non vi è nulla più del mio, son trasformata in lui stesso; e se volesse essere per qualche breve spazio mia, bisogneria che me gli cercasse in presto, avendo locato in lui la somma d'ogni mio desiderio e avendolo eletto per fin d'ogni mio bene », Giambattista Della Porta, *La Fantesca*, in N. Borsellino (éd.), *Commedie*, vol. II, I, 2.

[57] « Essandro : Amor mostrandomi Cleria, la tua figliana, al suo primo apparir ricevei con tanta forza le sue divine bellezze nel cuore, che altro contento non avrei potuto desiar in questa vita che vedermi sazi pur una volta gli occhi di mirarla. Prima feci ogni sforzo a me stesso per distormi da tal pensiero, ma tutto fu vano; che il male era tanto impresso nel vivo che ogni rimedio faceva contrario effetto, più accresceva la doglia e più inacerbiva le piaghe », *ibid.*, I, 1.

[58] « Essandro : […] Fioretta mia sorella m'ha riferito che per questo vicolo rare volte vi passa persona, e vi è una porta che vien dritto in camera vostra, e la balia ne tien la chiave: se ciò mi

Les exemples de cette sorte pourraient être multipliés, sans pour autant ajouter grand-chose à l'illustration du fonctionnement parodique du discours amoureux dans le théâtre de Della Porta. Notons simplement que sa remarquable souplesse créatrice lui permet de varier adroitement les registres ainsi que l'imaginaire sous-jacent aux différents discours qu'il adapte à la nature des personnages et des situations. Ainsi, dans *Gli duoi fratelli rivali*, œuvre plus proche de la tragi-comédie que de la comédie, le noble espagnol don Ignatio prend des airs de héros épique du Moyen Âge pour parler de sa bien-aimée. Le caractère parodique de cette imitation déformée du langage de l'épopée, où l'amour est comparé à une bataille, est souligné par le serviteur Simbolo qui, à l'aide d'un commentaire de mauvais goût, dégonfle la grandiloquence de la réplique de son maître en rappelant au public l'esprit de la comédie. Celui-ci en effet pointe toujours sous le sérieux des pièces graves et moralisantes :

> Don Ignatio : Au moment même où je me battais contre les taureaux, Amour combattait contre moi. Ô bataille étrange et inouïe puisque, tandis qu'un combat réel et concret se déroulait dans l'enclos sous les yeux de chacun, une autre bataille, invisible, avait lieu dans mon cœur […]. Finalement je triomphai du Taureau, mais elle, elle triompha de moi.
>
> Simbolo : Vous vous êtes vaillamment opposé aux féroces assauts des Taureaux, mais vous n'avez pas su résister aux tendres regards d'une vache [dans le sens de truie][59] ?

Non seulement le comique et la parodie, qui en est un élément constitutif, ne disparaissent pas des comédies sérieuses et moralisantes de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, mais ils interviennent là où on ne les attendait pas pour déjouer la gravité elle-même. De la sorte, toujours dans *Gli duoi fratelli rivali*, le drame consécutif à la mort (apparente, bien sûr) de l'héroïne est dépassé par la description biaisée que le parasite Leccardo donne – sous l'effet de la gourmandise – de la jeune fille morte pour avoir été injustement calomniée :

---

negate, dirò che non da tema di onore, ma vien da desiderio della mia morte. Cleria: Io conosco, cuor mio, che non è cosa al mondo, per grande che sia, che voi non la meritiate. Mi sento tanto intenerita da' vostri prieghi che non posso negarvi cosa che vi piaccia. Vo' che le leggi d'amore e di cortesia abbino quella forza che conviene. Disponete dunque di me come cosa veramente vostra; entrate in questo vicolo, ché Nepita v'aprirà la porta », *ibid.*, II, 3.

[59] « Don Ignatio: Mà in quel tempo ch'io combatteva con i tori [Ignatio tombe amoureux pendant une corrida], Amor combatteva con me. O strana e mai più intesa battaglia: onde un combattimento era nello staccato apparente, et un altro invisibile nel mio cuore. […] Al fin io rimasi vincitore del Toro, ella vincitrice di me. Simbolo: Faceste tanto gagliarda resistenza a' fieri incontri de' Tori e non poteste resistere à molli sguardi d'una vacca? », Giambattista Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, *op. cit.*, I, 1.

« Ainsi, dit Leccardo, mourut-elle comme un agneau, la bouche légèrement entr'ouverte tel un cochonnet que l'on fait rôtir[60]. »

Au fur et à mesure que l'on approche de la fin du XVI^e^ siècle, la langue et le style de la comédie se font de plus en plus autonomes en passant sur le devant de la scène. Les dramaturges interviennent ainsi par le biais des effets hyperboliques tels que la multiplication des synonymes, l'homophonie, les tirades et les monologues excessivement longs, sans oublier la syntaxe alambiquée qui rend le texte obscur afin d'épater le public par la virtuosité de la parole qui se donne en spectacle autant que par les personnages et l'action.

La parodie et la comédie font-elles vraiment bon ménage ? D'après notre analyse, axée sur trois paramètres, il apparaît que la parodie la plus facilement détectable implique un hypotexte dans le cas spécifique du type romanesque, dont la comédie constitue l'hypertexte. En l'absence de cette étroite relation textuelle, justement valorisée par Genette, la parodie est difficilement reconnaissable. En tant que composante du phénomène du comique, elle se distingue mal d'autres formes censées provoquer le rire dans la comédie, telles la caricature, l'ironie, l'équivoque, la fantaisie verbale. Au sein des comédies gravitent divers personnages parodiques, comme le vieillard amoureux, qui en se comportant en jeune homme se ridiculise. Néanmoins, l'impossibilité de détecter un modèle précis qui servirait de référence au personnage parodique amène à parler plutôt de caricature, de représentation ironique, etc.

Il est bien vrai que, dans la comédie de la Renaissance, la parodie s'exerce aux dépens de certaines manières de s'exprimer, notamment de la langue spécialisée de l'érudition ou de la poésie lyrique. Dans ces deux cas, la parodie est incontestable, mais elle souffre, pour ainsi dire, de la fragmentation des modèles à imiter qui ne sont que des lambeaux de discours et non pas des textes cohérents. En outre, ce type de parodie, étroitement liée à des phénomènes relevant d'une époque éloignée, ne nous parlent plus beaucoup et ont tendance à ne pas susciter notre adhésion. Cela étant, nous espérons avoir montré que c'est par le truchement de l'imitation déformée de certains langages littéraires ou sociaux que s'exerce le mieux la fonction axiologique de la parodie. En condamnant certaines dérives langagières, l'Arétin, Giordano Bruno mais aussi Della Porta mettent le doigt sur l'essoufflement d'un genre, celui de la comédie régulière de la Renaissance, et plus généralement de la littérature de cette époque qui, surtout en Italie, tend à n'être que pure et simple répétition littéraire de *topoi* consolidés.

Patrizia DE CAPITANI
Université Grenoble Alpes

[60] « Leccardo: […] Così morì com' un'Agnello, e rimase con la bocca un poco aperta com' un porchetto che s'arroste al foco », *ibid.*, IV, 5.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Commedie del Cinquecento, Nino Borsellino (éd.), Milan, Feltrinelli, 1962-1967, 2 vol. (vol. I : Donato Giannotti, *Il Vecchio amoroso*, Giovan Maria Cecchi, *L'Assiuolo*, Accademici Intronati di Siena, *Gl'Ingannati*, Alessandro Piccolomini, *L'Amor costante*, Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*; vol. II : Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, Francesco Belo, *Il Pedante*, Giordano Bruno, *Il Candelaio*, Giambattista Della Porta, *La Fantesca*).

Ignoto Veneto del Cinquecento, *La Venexiana*, éd. et trad. de Ludovico Zorzi, Turin, Giulio Einaudi, 1965.

ARETINO Pietro, *Lo Ipocrito*, in *id.*, *Teatro*, Giorgio Petrocchi (éd.), Milan, Mondadori, 1971.

BRUNO Giordano, *Candelaio/Chandelier*, introduction philologique générale de Giovanni Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

DELLA PORTA Giambattista, *Gli duoi fratelli rivali. Comedia nuovamente data in luce dal Signor Gio. Bat. Della Porta Gentilhuomo Napoletano*, Venise, Francesco Ciotti, 1606.

GRAZZINI Antonfrancesco (dit le Lasca), *La Gelosia*, in *Id.*, *Teatro*, éd. Giovanni Grazzini, Bari, Giuseppe Laterza e figli, 1953.

Études critiques

ALTIERI BIAGI Maria Luisa, « Appunti sulla lingua della commedia del '500 », in *Il Teatro classico italiano nel Cinquecento*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 253-300, paru ensuite sous le titre « Dal comico del "significato" al comico del "significante" », in Altieri Biagi Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologne, Zanichelli, 1988, p. 1-57.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BALDISSONE Giusi, « Il canto della distanza », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 9-46.

BARATTO Mario, *Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*, Venise, Neri Pozza, 1964.

BARBERI SQUAROTTI Giorgio (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988.

BELTRAME Tina, « Giovan Battista Della Porta e la commedia dell'arte », *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CI, 1933, p. 277-289.

BERTRAND Dominique, « Introduction : état des lieux » et « Épilogue », *Seizième Siècle*, vol. 2, n° 1, 2006, p. 7-19 et p. 149-154 (en ligne sur Persée).

BLAZINA Sergio, « La parodia : fra i testi, il lettore », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 35-46.

BORSELLINO Nino (éd.), *Commedie del Cinquecento*, Milan, Feltrinelli, 1962, 2 vol., vol. I « Introduzione », p. IX-XXXIX.

CASALEGNO Giovanni, « La parodia e l'osceno : tre sondaggi », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 47-59.

CAZES Hélène, « La morale des parodies : leçons et façons d'Henri Estienne dans les *Parodiae morales* (1575) », *Seizième Siècle*, vol. 2, n° 1, 2006, p. 131-147 (en ligne sur Persée).

CIRILLO Silvana (dir.), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Rome, Donzelli Editore, 2005.

CLUBB Louise George, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

EICHEL-LOJKINE Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

FERRONI Giulio, « Le commedie di Francesco Belo e il realismo dell'irrazionale », in *id.*, *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento*, Rome, Bulzoni, 1972, p. 139-191.

FERRONI Giulio, « Dalla moltiplicazione del teatro alla sospensione del teatro: *Lo Ipocrito* », in *id.*, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Naples, Liguori, 1999, p. 248-293.

FOLENA Gianfranco, « Le lingue della commedia e la commedia delle lingue », in *id.*, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Turin, Bollati Boringhieri, 1991.

GARAPON Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Colin, 1957.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

GIANNETTO Nella, « Rassegna sulla parodia in letteratura », Florence, L. Olschki, 1977, p. 461-481, extrait de *Lettere Italiane*, XXIX, n° 4.

GORNI Guglielmo et LONGHI Silvia, « La parodia », in *Letteratura italiana*, vol. 5, *Le questioni*, Turin, Einaudi, 1986, p. 459-487.

LARIVAILLE Paul, *Pietro Aretino*, Rome, Salerno Editrice, 1997.

LONGHI Silvia, « Henri Estienne et la parodie », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XLVII 1985, 3, p. 595-608.

NENCIONI Giovanni, *Di scritto e di parlato: discorsi linguistici*, Bologne, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

PATRITO Silvana, « Il pedante nella commedia del tardo Cinquecento: dalla satira del personaggio alla parodia linguistica », in Giorgio Barberi Squarotti (dir.), *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 171-179.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

SEGRE Cesare, « Edonismo linguistico nel Cinquecento », in *id.*, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milan, Feltrinelli, 1991 (1re éd. 1963), p. 369-396.

SIRRI Raffaele, *L'attività teatrale di Giambattista Della Porta*, Naples, De Simone, 1982.

STÄUBLE Antonio, *« Parlar per lettera ». Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Rome, Bulzoni, 1991.

TONELLO Mario, « Lingua e polemica teatrale nella Cortigiana di Pietro Aretino », in Luigi Vanossi *et al.*, *Lingua e strutture nel teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli, Ruzzante, Aretino, Guarini, commedia dell'arte*, Padoue, Liviana Editrice, 1970, p. 203-289.

TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 12-71.

« RIEN N'EST PLUS DRÔLE QUE LE MALHEUR » : EFFETS INDÉSIRABLES ET PARADOXAUX DU *PATHOS* DANS LE THÉÂTRE TRAGIQUE DU SIÈCLE D'OR

En prenant comme accroche volontairement anachronique cette citation de Beckett[1], je m'intéresserai ici à l'effet paradoxal produit par les dispositifs pathétiques dans des pièces sérieuses (tragiques ou se situant aux marges de la tragédie) écrites en Espagne par Lope de Vega dans la dernière décennie du XVI^e^ siècle. Ces pièces ont en commun d'être largement expérimentales. Elles ont été composées une dizaine d'années après l'ouverture des théâtres commerciaux (*corrales de comedias*) et à l'issue d'une décennie de pratique classicisante du théâtre, qui s'est soldée par un échec, faute d'avoir su s'adapter au public ouvert des *corrales*, ces pièces. Or, au tournant du siècle, la formule théâtrale évolue vers une hybridité croissante, conduisant à la définition et à la consolidation progressive des conventions qui régissent par la suite le système de la *Comedia Nueva*, ce qui implique une redéfinition de l'espace dévolu à la tragédie dans la pratique théâtrale. La tragédie se reconfigure alors non autour d'un système d'agencement des faits et de préceptes théoriques, mais d'un « patron tragique » constitué d'éléments stylistiques, thématiques, iconiques, spectaculaires fortement stéréotypés mis au service de la production d'un *pathos* véhément[2]. Dans ce cadre, une part importante du marquage générique repose sur la stéréotypie et l'exagération, ce qui fait du « patron tragique » et de ses éléments une cible aisée de détournement parodique ou l'expose à un risque de glissement.

À titre exploratoire, je distinguerai pour aborder ce glissement deux cas d'effets paradoxaux selon qu'il semble y avoir eu ou non intention parodique de la part du dramaturge. D'abord, un cas de détournement parodique dans des pièces qui mettent à distance le *pathos* à des fins ludiques (mais pas toujours). Ensuite, un cas où il n'y a pas, je crois, d'*intention* parodique, mais où l'on peut se poser la question d'un éventuel *effet* parodique, autrement dit, un cas où l'auteur manquerait son effet, l'effet pathétique visé se transmuant au contraire en effet comique. Ce second cas, que j'examinerai en premier, est bien entendu le plus complexe puisqu'il s'agit d'un problème de réception difficile à formaliser et à comprendre. Qu'est-ce qui fait qu'un texte non conçu comme parodique puisse être reçu comme parodique ? Question à double détente dans la mesure où elle

---

1 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1989, p. 33.

2 Pour un état des lieux en français sur toutes ces questions, voir le numéro de la revue *Europe* consacré à la *comedia* : Jean Canavaggio (dir.), *Le Théâtre espagnol du Siècle d'or*, Europe, 1002, 2012. Sur le cas particulier de la tragédie et la notion de « patron tragique », je me permets de renvoyer à Florence d'Artois, *Du nom au genre. Lope de Vega, la* tragedia *et son public*, Madrid, Casa de Velázquez (sous presse).

concerne la réception historique de la pièce, envisagée par le biais de notre lecture moderne : en effet, l'échec de l'effet pathétique résulte-t-il de la distance par rapport à l'objet qui fait que nous n'adhérons plus au *pathos* tel que l'a programmé le dramaturge ? Ou l'effet du texte était-il déjà ambigu à l'époque ?

Glissements : lectures de *Roma abrasada*

L'une des rares pièces que Lope de Vega ait intitulées *tragedias*, *Roma abrasada* (*ca* 1598-1600[3]), cristallise ces différentes questions et me servira ici de point de départ. On lit dans la critique que cette pièce dont l'intrigue embrasse la période qui va de la fin du règne de Claude au grand incendie de Rome serait entièrement parodique, ce qui empêcherait de croire à l'intention de Lope d'avoir voulu en faire une tragédie. Rodríguez Baltanás écrit par exemple :

> *Roma abrasada*, d'après notre lecture, entre difficilement dans le moule de la tragédie, ou, plus exactement, ce n'est pas une tragédie du tout. *Roma abrasada* est un magnifique exemple de pièce divertissante où l'on montre un méchant très méchant, Néron, avec une intention parodique plutôt que tragique. Ses personnages ne sont pas des personnages de tragédie mais des marionnettes de guignol qui s'adonnent aux assassinats, à la cruauté et à l'infamie comme des figurines de bois. Les spectateurs de *Roma abrasada* ont effectivement dû passer un moment très drôle[4].

En fait, Rodríguez Baltanás ne fait que reprendre le jugement acerbe déjà porté par Menéndez Pelayo en son temps :

> Œuvre à la structure irrégulière et monstrueuse, sans aucun type de cohérence interne entre ses scènes, lesquelles se succèdent au même rythme que les images d'un stéréoscope. […] C'est une pièce de théâtre de marionnettes dans laquelle Lope semble se moquer du sujet, en accumulant dans le plus grand désordre les incidents les plus complexes et hétérogènes et en mêlant en une troupe bigarrée les personnages les plus dissemblables. Il en résulte une sorte de mascarade poétique qui est si absurde qu'elle amuse par son côté parodique. La vitesse extrême de l'action, le mélange des

[3] Il y en a six en tout sur un corpus de plus de quatre cents pièces parvenues jusqu'à nous. Pour le corpus, voir Edwin S. Morby, « Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope », *Hispanic Review*, 11, 1983, p. 185-209.

[4] Nous traduisons. « *Roma abrasada*, por lo que hemos leído, cabe muy escasamente en los moldes de la tragedia. O más exactamente : no es, en absoluto, una tragedia. *Roma abrasada* es un magnífico ejemplo de comedia divertida, donde se muestra a un malo malísimo, Nerón, pero con *más intención de parodia que de tragedia*. Sus personajes no son tales, sino marionetas de guiñol, que intercambian asesinatos, crueldades e infamias como si fueran palos de títere. Los espectadores de la *Roma abrasada* debieron de pasar en efecto un buen rato de diversión », Enrique Jesús Rodríguez Baltanás, « ¿Por qué no es una tragedia la *Roma Abrasada* de Lope de Vega ? (Sobre paraliteratura y parodia de Lope) », *Philologia hispalensis*, nº 4, 1, 1989, p. 202.

> pratiques antiques et modernes contribuent à l'effet comique de cette pièce qui, quoiqu'elle soit dénommée « tragédie », est une des choses les moins tragiques au monde, malgré les horreurs qui s'y accumulent[5].

Le constat que l'écriture de la pièce repose tout entière sur des procédés d'exagération, que ce soit dans le tempo dramatique ou la définition de *l'ethos* des personnages (Nerón comme « méchant très méchant »), est indéniable. En revanche, l'intention parodique est contredite par le paratexte de la pièce. Elle l'est par l'étiquette générique, rarement employée chez Lope, et qui, dans ces emplois singuliers, est toujours très performative[6]. Elle l'est aussi par la dédicace de la pièce. Écrite à la fin du XVI^e^ siècle, *Roma abrasada* est publiée par les soins de Lope dans la *Parte XVI* de ses *comedias* en 1621[7]. Lope la dédie au chroniqueur royal Gil González de Avila et, derrière une modestie toute feinte, il la présente comme une entreprise sérieuse qui vise à imiter et à égaler le travail de l'historien. Sa *tragedia*, dit-il, sera à Rome ce qu'est à Madrid la « description héroïque » qui fit le renom du chroniqueur :

> Redevable envers vous d'une si grande dette, je paye mon maigre tribut avec la tragédie de Rome, ville que je montre non dans son heureuse grandeur, comme l'a fait Votre Grâce dans une description si héroïque de Madrid qu'elle est respectée et vénérée comme la toile remarquable d'un peintre, mais en flammes, bien qu'il s'agisse de Rome, et aux pieds d'un tyran, quoique à la tête du monde.
> En lieu et place de la couronne que Votre Grâce a donnée à ma patrie, je donne à voir un laurier indigne, à la place de nos magistrats, le gouvernement perverti des consuls romains, à la place du prince des lettres de notre bienheureuse époque, l'ingrat disciple de Sénèque, à la place de nos armes glorieuses, les insignes consulaires déchaînées et les aigles d'argent entachés par le vice, et le plus sanguinaire pourfendeur de l'Église romaine, tant célébrée par la monarchie catholique de Philippe IV. Mais c'est l'Histoire, finalement, que je montre[8].

---

[5] Nous traduisons. « Obra de irregular y monstruosa estructura, sin ningún género de enlace interno entre sus escenas, que se suceden con la misma rapidez que las vistas de un estereoscopio […] Es una pieza de teatro de muñecos en que Lope parece burlarse del asunto, amontonando con el mayor desorden los más complicados y heterogéneos incidentes y mezclando en abigarrado tropel los personajes más disímiles, resultando de todo ello una especie de mascarada poética, que, con ser tan absurda, divierte por lo que tiene de parodia. La rapidez desaforada de la acción y la mezcolanza de costumbres antiguas y modernas, contribuyen al efecto cómico de ésta, que, con llamarse tragedia, es una de las cosas menos trágicas del mundo, a pesar de los horrores que en ella se acumulan », Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, vol. 2, p. 297-298.

[6] Y compris quand la poétique de la pièce semble contredire le positionnement générique défini par le titre, voir Florence d'Artois, *op. cit.*

[7] Cet écart, quoique plus grand que la moyenne, n'est en rien singulier dans le contexte espagnol où un certain nombre d'années (sept en moyenne) s'écoule entre la représentation de la pièce et sa publication.

[8] Nous traduisons. « A deuda que lo es tanto paga mi corto caudal con la Tragedia de Roma, no en su grandeza y suma felicidad como Vuesa Merced nos da a Madrid en descripción tan heroica que

Du point de vue du genre, l'intention historique et sérieuse revendiquée par Lope est tout à fait compatible avec la tragédie, contredisant toute intention parodique. La lecture de Rodríguez Baltanás et de Menéndez Pelayo relèverait donc d'une erreur d'interprétation peut-être imputable à l'écart chronologique qui les sépare du contexte immédiat de représentation de la pièce. Mais l'on ne peut écarter non plus l'hypothèse que dès l'époque de Lope la pièce ait été sujette à ce risque de glissement. Où que se situe cette réception fautive, on touche ici le point nodal du mécanisme parodique : le fait qu'elle ne relève ni de la rhétorique ni de la réception, mais du rapport dialectique entre les deux[9]. Enfin, du point de vue méthodologique, on se heurte à une impasse : on ne sait rien de la réception historique de *Roma abrasa*, pas plus que l'on ne peut faire complètement abstraction de notre biais de lecture moderne. La seule voie d'accès semble donc être oblique : elle consiste à s'interroger comparativement sur la singularité de cette pièce au regard de cas voisins de parodie avérée touchant les dispositifs pathétiques. On se demandera ainsi, dans les lignes qui suivent, comment fonctionne le détournement parodique des dispositifs pathétiques dans des cas moins ambigus : qu'est-ce qui dans ces textes déclenche l'interprétation parodique du *pathos* ? En quoi cela altère-t-il ou non l'effet pathétique visé par la tragédie ? La mise à distance relève-t-elle systématiquement de la parodie ?

Parodie de la tragédie dans la tragédie, le *gracioso* comme support d'effet paradoxal

Je commencerai par le dispositif le plus évident au prix d'un petit saut chronologique. Dans les pièces sérieuses et tragiques plus tardives, une décennie plus tard, le principal support de mise à distance du *pathos*, quand celle-ci a lieu, est la figure du *gracioso*. Le valet comique, qui est devenu entre-temps un élément topique de la poétique de la *Comedia Nueva*, y compris dans son versant tragique, est un agent comique conventionnel et donc bien identifiable comme tel. Les pièces tragiques qui le mettent en œuvre l'utilisent comme support d'une imitation dégradée ou détournée des stéréotypes tragiques. Ces cas relèvent alors de la transformation burlesque d'un modèle bien identifiable, le modèle tragique, qui est celui qui gouverne la poétique de la pièce. Le détournement peut viser le

---

como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo […] A la corona que Vuesa Merced puso a mi patria doy un laurel indigno ; al honor de nuestros magistrados, el pervertido gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichosa, el ingrato discípulo de Séneca; a la reputación de nuestras armas, las consulares insignias desatadas, y las águilas de plata teñidas del ocio; y el más sangriento perseguidor de la romana iglesia, a quien tanto ha celebrado la católica monarquía de Felipe IV; pero finalmente historia », Lope de Vega, *Roma abrasada*, éd. de Juan Eugenio Hartzenbusch, in *Obras de Lope de Vega*, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 4, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 279.

[9] Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007, p. 120 *sq*.

discours ou une scène topique : grande éloquence pathétique, présages funestes, récit de catastrophe, dénouement sanglant.

Qu'implique, en termes d'effet, l'insertion de ces épisodes parodiques constitués autour de la figure du *gracioso* ? Localement, l'effet du détournement est comique. Mais ces scènes parodiques ne sont pas autonomes et doivent être rapportées au cadre tragique dans lequel elles s'insèrent et dont elles troublent localement l'effet[10].

Le dénouement de la *tragedia* de *La inocente sangre* (*ca* 1604-1608) présente un cas extrême de parodie de la tragédie dans la tragédie, où modèle transposé et transposition parodique sont juxtaposés. Il met en effet en parallèle, dans une même scène, la mort injuste des frères Caravajales précipités du haut d'une falaise (*la peña de Martos*) et le sort de Morata, le valet, condamné au même supplice que ses maîtres. La description macabre du spectacle des deux corps écrasés est suivie du rappel du sort tragique auquel est lui aussi promis Morata. Il doit sauter :

DON GARCÍA
Le sang de leur corps et de leur tête tache déjà la verte falaise de Martos.
Eh, toi ! Qu'attends-tu ? Pourquoi ne suis-tu pas tes maîtres ?

MORATA
Penses-tu que c'est aussi facile que de se mettre devant un cheval ?

DON GARCÍA
Finissons-en ! Ne fais pas d'histoires !

MORATA
Un instant ! Je suis sur le point de finir ces Ave Marías !

DON GARCÍA
Où en es-tu ?

MORATA
Il me faut encore dire trente rosaires.

DON GARCÍA
Ce que tu es lent, ma foi !

MORATA
J'aimerais bien avoir tout mon temps !

DON GARCÍA
Ne vois-tu donc pas la chaleur qu'il fait ?
Je dégouline !

[10] On voit que la question de l'association parodie/pathétique recoupe alors celle de l'articulation de la tragédie avec la formule mixte de la *Comedia Nueva*.

MORATA

Je n'ai pas la moindre goutte de sueur sur mon front alors que je suis sur le point de sauter dans le vide ! Et toi tu sues ?

DON GARCÍA

Mais ce n'est pas une si grande affaire !

MORATA

Ah, vraiment ? Saute avec moi si cela est si impérieux !

DON GARCÍA

Finis-en !

MORATA

Quel saut ! C'est terrible !
Laisse-moi donc bien mettre mes pieds et mes mains pour me protéger le visage !

DON GARCÍA

Parce que tu crois que c'est comme se jeter dans le Tage ?

MORATA

Qu'il aille au diable, celui qui m'a causé cette infortune !
Un bon coup de griffe et une balafre comme on en donne au Rastro, voilà ce qu'il mérite !
Oh, mon Dieu ! Je n'ose pas sauter chaque fois que je regarde en bas.

DON GARCÍA

Allez, poussez-le !

MORATA

Adieu, illustres laquais,
rivières, fontaines, lavoirs,
coiffes et tabliers blancs !
Adieu balais, tambours, jupons et jupettes grises.
Adieu Illana, adieu Coca, adieu San Martín[11].

---

11 Nous traduisons. « DON GARCÍA Ya van entrambos / tiñendo de sangre y sesos / la verde Peña de Martos. /¿Ea vos, a qué aguardáis, / que no seguís vuestros amos? / MORATA ¿Piensas por dicha que es esto / ir delante del caballo? / DON GARCÍA Acabad, no repliquéis. / MORATA Espérese, que ya acabo / aquestas Ave Marías. / DON GARCÍA ¿Qué os falta? MORATA Treinta rosarios. / DON GARCÍA ¡Despacio estáis, por mi fe! / MORATA Yo quisiera estar despacio. / DON GARCÍA ¿No veis el calor que hace, / y que me estoy abrasando? / MORATA No sudo yo, que ya estoy / para dar el salto en vago, / y ¡suda vuestra merced!/ DON GARCÍA Pues en verdad que no es tanto. / MORATA ¿Esto le parece poco? / Mas pues es tan forzado, / tómelo de tres la una. / DON GARCÍA Acabad. MORATA ¡Terrible salto! / Déjeme vuestra merced / poner bien los pies y manos, / no me haga mal al rostro. / DON GARCÍA ¿Pensáis que es echarse en Tajo? / MORATA ¡Mal tajo le den, amén / al que este revés me ha dado! / Sopetón, uñas arriba, / mojada al uso del Rastro... /¡Vive Dios, que no me atrevo / cada vez que miro abajo! / DON GARCÍA Ea, despeñalde. MORATA ¡Adiós / ilustrísimos lacayos, / ríos, fuentes, lavaderos, / cofias, delantales

Mais Morata refuse de s'exécuter et l'épisode s'étend autour de ce qui est la transposition burlesque de la scène pathétique qui l'a précédée. Il est finalement gracié.

Considérée séparément et localement, chaque scène produit son effet propre : la scène de la mort des héros est pathétique et celle des atermoiements du *gracioso* est comique (le décalage entre modèle imité et imitation fait rire). Mais si l'on considère les deux scènes conjointement, leur association trouble l'effet pathétique du dénouement considéré dans son ensemble, puisque y est introduite une dissonance comique. Le dispositif pathétique n'en reste pas moins efficace : la couardise du valet tend plutôt à renforcer par contraste l'*ethos* héroïque des personnages et donc à conforter la compassion inspirée par le cas de ces héros innocents. Pathétique et parodie, ainsi associés, loin de se neutraliser ou de produire du fait de leur combinaison des effets paradoxaux, renforcent donc mutuellement leur effet propre.

Furieux et spectres : construction dialogique d'un effet ambigu et limites de la parodie

Dans les pièces plus primitives, antérieures à 1600, la figure du *gracioso* n'existe pas, ce qui est le corollaire logique d'un état de la *Comedia Nueva* où son hybridité n'est pas encore aussi nettement assumée. Les phénomènes de mise à distance du *pathos* reposent alors sur d'autres stratégies dont on peut se demander si elles relèvent ou non de la parodie et quel effet elles visent.

Prenons deux cas relativement récurrents, qui touchent deux figures topiques de la tragédie : celle du furieux et celle du spectre. Au cours de la décennie 1590, Lope consacre plusieurs pièces à la récriture de l'*Orlando furioso*. Ces pièces sont autant de points de vue construits sur le *furor* du héros et sur la folie d'amour. Chronologiquement, on observe une évolution relativement linéaire vers un point de vue de plus en plus distant et ludique, Lope faisant sien et accentuant le geste déjà parodique de l'Arioste[12]. L'accès de folie du héros est ainsi utilisé au départ comme un motif pathétique dans des pièces qui questionnent les limites problématiques de la force du héros et font le constat de l'effondrement du système de valeurs qui supporte l'univers héroïco-chevaleresque. Ainsi dans *Los celos de Rodamonte*. Ailleurs, dans *Angélica en el Catay*, la folie cesse d'être un motif purement pathétique : elle fait sourire, sinon franchement rire[13].

---

blancos! / ¡Adiós, escobas, panderos, / sayas y sayuelos pardos! / ¡Adiós Illana, adiós Coca, / San Martín! », Lope de Vega, *La inocente sangre*, éd. de Juan Eugenio Hartzenbusch, in *Obras de Lope de Vega*, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 4, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 371.

[12] Sur la dimension déjà parodique du poème de l'Arioste, voir Sergio Zatti, « Il *Furioso* fra epos e romanzo », *Giornale storico della letteratura italiana*, nº 163, 1986, p. 483-514.

[13] Sur le traitement de la folie dans ce corpus, je me permets de renvoyer à Florence d'Artois, « Lope furioso : expérimentation générique et exploration du motif de la *furia* dans le théâtre du premier Lope de Vega », *Anejos* de *Criticón*, 2016 (sous presse).

Dans ce corpus, la pierre de touche du point de vue construit sur la folie est le discours des personnages qui en sont, dans la pièce, les spectateurs. D'une pièce à l'autre, les symptômes de folie sont identiques – Lope en donne une représentation hyperbolique –, mais le discours des spectateurs varie et oriente l'interprétation dans un sens ou dans l'autre (l'adhésion pathétique ou la mise à distance ludique). L'exagération et l'incongruité[14] ne semblent donc pas suffire : c'est le discours qui opère la mise à distance ou l'annule. Ainsi, dans les récritures non distanciées de l'épisode de la folie de Roland, l'effroi des bergers dont le village et les troupeaux ont été dévastés par le furieux thématise l'effet pathétique visé par la pièce. Inversement, dans *Belardo el furioso*, le discours des témoins de la folie construit un point de vue distant, en ouvrant une brèche dans la machinerie pathétique. Face aux premières manifestations de folie chez Belardo, son ami Siralbo réagit autant par les larmes que par le rire[15].

S'agit-il, alors, de parodie ? On a affaire à une scène topique (celle de la folie furieuse) que le cadre dialogique fait fonctionner sur un mode ludique. L'effet de mise à distance n'est pas fondamentalement lié à la récriture topique mais au discours qui la glose et oriente sa réception. Toutefois, bien entendu, on peut faire l'hypothèse qu'une partie du public, le public compétent, reconnaît la scène imitée, l'associe même éventuellement au genre tragique, et prend un certain plaisir à le voir tourné en dérision et perverti. On peut aussi faire l'hypothèse qu'il reconnaît l'intertexte de l'Arioste (comme l'invite à le faire le titre de la pièce de Lope par analogie avec *Orlando furioso*) et donc le double geste parodique : Arioste parodiant la fureur héroïque et Lope avec lui. Pour ce public-là, le discours de Siralbo ne fait que confirmer une hypothèse de lecture parodique évidente.

Dans la même pièce, on trouve un deuxième mode de traitement ludique de la folie, plus explicitement parodique : la folie de Belardo se donne à voir directement, sans le secours de la glose, comme la transposition burlesque d'un modèle sérieux. Dans sa folie, Belardo se prend pour un chevalier et défie son rival. La fiction délirante est alors entretenue par son ami Siralbo qui se présente sous les traits d'un chevalier[16]. Malade de l'imagination parce que mélancolique, Belardo réintroduit la fiction chevaleresque dans le cadre pastoral d'où il avait été évacué. L'intention parodique est évidente dans la didascalie qui souligne le décalage entre le modèle chevaleresque (la lance) et son imitation par le berger furieux muni d'un roseau : « Belardo entre en scène singulièrement armé, avec un

---

[14] Dans certaines situations. Par exemple, l'inversion des rôles quand les bergers poursuivent héroïquement le furieux, et que le héros furieux devient un objet de chasse.

[15] « Je suis tellement interloqué qu'au même instant je pleure et je ris » [« Tal estoy que un punto lloro y río »], Lope de Vega, *Belardo el furioso*, in *Obras de Lope de Vega*, 13, éd. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1965, p. 88.

[16] « Siralbo entre aussi en scène singulièrement armé, feignant d'être Nemoroso, avec un roseau en guise de lance », [« Sale Siralbo también armado graciosamente, fingiendo ser Nemoroso y con una caña por lanza »], Lope de Vega, *ibid.*, p. 91.

roseau en guise de lance », « Siralbo entre aussi en scène singulièrement armé, feignant d'être Nemoroso, avec un roseau en guise de lance »[17]. La mise à distance ne repose plus en première instance sur le dialogue théâtral, mais sur la composition de la pièce (le déplacement de l'intrigue dans le cadre pastoral, qui rend incongrue la réaction de Belardo, le berger qui, devenu fou, se prend pour un chevalier) et son interprétation (le spectacle). Enfin, outre qu'elle explicite l'intention parodique, la didascalie avec l'adverbe *graciosamente* (« singulièrement », « drôlement ») indique aussi l'effet visé : le rire, mis au service d'une poétique tragicomique, qui s'affirme par la mise à distance du *pathos* et, avec lui, d'un système qui identifie le tragique au pathétique de la tragédie.

Le cas suivant, celui du traitement de l'ombre dans *La imperial de Otón* (1597), offre un éclairage un peu différent sur l'intentionnalité qui accompagne la mise à distance du *pathos*. L'apparition de l'ombre, prélude à la mort du protagoniste, fait partie de la topique mise en œuvre dans les tragédies de Lope et de ses prédécesseurs. Elle sera clairement identifiée comme telle (avec les messagers et les chœurs) dans le prologue de sa dernière tragédie, *El castigo sin venganza* (1631)[18].

Dans le dénouement du deuxième acte de *La imperial Otón*, Otón, le roi de Bohême, croit voir une ombre qui menace de le tuer. Le contexte est le suivant : Otón vient de perdre l'élection à la tête du Saint-Empire romain germanique et son épouse Etelfrida le force à contester par les armes cette élection. L'ombre apparaît au moment où il s'apprête à mener l'attaque :

> *Une ombre entre en scène, l'épée à la ceinture. Elle est suivie d'Otón.*
>
> OTÓN
>
> Ombre épouvantable, que me veux-tu ? Arrête ! Tu écrases ma poitrine et m'empêches de respirer à ma guise. Voilà toute une nuit que tu te tiens dans ma tente, que tu occupes mon pavillon et mon lit, plus lourde que le plomb, comme si les ombres avaient un corps. Parle ! Que me veux-tu ? À qui appartiens-tu ? Qui t'envoie ? Quelle dette n'ai-je payée ? Prends garde : les forces me manquent et mon cœur se couvre de nuages, à mesure que tout mon sang y afflue. Parle donc ou j'appelle mes gens ! Tu ne dis rien ? Eh bien, je les appelle ! Serviteurs, par ici ! Ils n'entendent donc rien ? Eh bien tu vas voir que je vais te faire fuir ! Oh, misérable ! Tu sors l'épée contre moi ! Serait-ce mon imagination ! Soldats, par ici !
>
> TOLEDO
>
> Qu'est-ce donc, grand seigneur ? Pourquoi ces cris ?

[17] Nous traduisons. « Sale Belardo armado graciosamente con una caña por lanza » / « Sale Siralbo también armado graciosamente fingiendo ser Nemoroso y con una caña por lanza », Lope de Vega, *ibid.*, p. 89.

[18] Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, éd. d'Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2005, p. 261

OTÓN

Tue donc ce nègre !

ATAÚLFO

Lequel ?

OTÓN

Il est parti par là.

TOLEDO

Un nègre ici ? Mais seigneur, quand a-t-on vu un Éthiopien en Allemagne[19] ?

On retrouve, dans son discours, les grands traits de l'éloquence pathétique et l'isotopie de la mort et du sang. De manière tout aussi habituelle, les affects visés par la scène sont désignés par le texte selon un procédé spéculaire. On est donc en pleine scène de genre qui vise un effet pathétique. Mais celle-ci est interrompue par le commentaire d'un personnage qui surprend le délire d'Otón et le ramène à la réalité : il n'y a pas d'ombre. Ce démenti se fait par l'entremise d'une remarque qui rend risible l'hallucination d'Otón. Otón disait voir une ombre noire, or il n'y a point d'Éthiopien en Allemagne, lui rétorque Juan de Toledo. L'effet pathétique est rompu ou, plus exactement, s'ouvre en son sein une dissonance ironique.

L'exemple nous intéresse parce qu'il va nous permettre de revenir progressivement au cas de *Roma abrasada*. Comme dans les cas précédemment envisagés, le commentaire du personnage vient troubler en la rompant l'adhésion du spectateur au dispositif pathétique. L'ensemble constitue-t-il pour autant une scène parodique au sens où le dispositif pathétique tout entier serait détourné ? Il y a bien imitation d'un modèle sous-jacent et mise à distance, mais c'est le commentaire qui opère la mise à distance, pas la scène topique. En un sens, la pièce semble conçue pour que le spectateur adhère au *pathos* : de fait, les commentaires suivants tentent de résoudre l'ambiguïté ouverte par le commentaire ironique. Otón recouvre la raison, mais ce retour à la raison ne se

[19] Nous traduisons. « *Salga una sombra con su espada ceñida y, tras ella, Otón.* OTÓN Sombra espantosa, ¿qué me quieres? Tente, / que me oprimes el pecho, que no dejas / que la respiración del aire goce. / Toda la noche asistes a mi tienda, / el pabellón ocupas y la cama, / pesada más que si de plomo fueras, / como si fuese corporal la sombra... / Háblame, ¿qué me quieres?, ¿de quién eres?, / ¿quién te envía?, ¿qué debo que no pago? / Mira que ya me va faltando esfuerzo / y se me cubre el corazón de nube / recogiéndose allí toda la sangre. / ¡Habla o llamaré mi gente! ¿Callas? / Pues ya llamo mi gente : ¡criados, hola! / ¿No escuchan? ¡Pues con ésta haré que huyas! / ¡Oh, perro! ¿Contra mí sacas la espada? / ¿Si es mi imaginación? ¡Hola, soldados! / TOLEDO ¿Qué es esto, gran señor? ¿De qué das voces? OTÓN ¡Mata ese negro! ATAÚLFO ¿Cuál? OTÓN ¡Por ahí es ido! TOLEDO ¿Aquí negro? Señor, ¿cuándo se ha visto en Alemania etíope ninguno? », Lope de Vega, *La imperial de Otón*, éd. de Marcelino Menéndez Pelayo, in *Obras de Lope de Vega*, 15, *Comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966, p. 209.

fait par sur un mode comique. Il interprète avec gravité ce qu'il conçoit comme un mauvais présage et finit par renoncer à l'attaque :

OTÓN

Assurément, c'est l'ombre de ma mort ! Assurément, je vais mourir demain ! Mon jugement s'égare, alors même que je devrais fonder ma justice sur lui et j'ai pour toute armée un camp de jeunes recrues chargées d'un butin mal acquis. Dieu me punit. Que dois-je faire ?

TOLEDO

Mon Dieu, Seigneur, ne dis pas des choses si mélancoliques ! Tu ne déraisonnes pas et tu as dans ton campement un général fameux, des capitaines et des soldats expérimentés et habiles au combat et, comme bon augure, un Toledo d'Espagne qui sort toujours victorieux des entreprises dans lesquelles il s'engage.

OTÓN

Je sais bien que le juste choix est celui de Rodulfo. J'y ai pensé toute la nuit. Je veux concerter une paix juste.

TOLEDO

Ah, si c'est la paix que tu veux, compte sur un autre que moi. C'est pour la guerre que je te servais. Je m'en retourne donc sur-le-champ en Espagne.

OTÓN

Ataúlfo, va trouver Rodulfo et traite avec lui de la paix que je vais rédiger dans ma tente à l'instant.

ATAÚLFO

Seigneur, si, comme tu le dis, le Ciel te fait des signes, ne le contredis pas.

OTÓN

Venez tous et convoquez mon conseil de guerre !
Ô, ombre sauvage, prodigieuse et triste[20] !

[20] Nous traduisons. « OTÓN Sin duda que es la sombra de mi muerte... / Sin duda que morir tengo mañana : / yo no traigo razón, que es lo primero / y en que fundar debiera mi justicia ; / y lo segundo, un campo de bisoños / cargados de la hacienda mal ganada... / Dios me castiga, ¿qué he de hacer? TOLEDO No digas / cosas, señor, ¡por Dios!, tan melancólicas. / Razón tienes y llevas en tu campo / famoso general y capitanes / con gente veterana y belicosa, / y un Toledo de España por agüero / que no emprende hazaña que no venza./ OTÓN Yo sé que la justicia es de Rodulfo, / que toda aquesta noche lo he pensado : / tratar quiero la paz por justos medios. / TOLEDO Pues si tratas de paz, trátela otro, / que pues para la guerra te servía / desde este punto doy la vuelta a España. / OTÓN Parte, Ataúlfo, y con Rodulfo trata / lo que ahora en mi tienda escribir quiero. / ATAÚLFO Señor, si el cielo dices que te avisa : no vayas contra el cielo. OTÓN ¡Venid todos / y llamad mi Consejo de la Guerra! / ¡Oh, fiera sombra, prodigiosa y triste! », Lope de Vega, *ibid.*

Bien entendu, cette gravité est elle-même teintée de l'ironie du commentaire de Toledo : elle est dérisoire et ridicule : le vrai guerrier, l'*Imperator*, ne devrait pas avoir peur de l'ombre. Il y a donc bien quelque chose de l'ordre de la parodie, mais dont la cible est moins le modèle (le genre, la scène topique) que l'objet représenté. La scène de l'ombre vise à montrer un décalage entre la prétention d'Otón à l'Empire et sa couardise. Elle dénonce son inadéquation. Autrement dit, la mise à distance du *pathos* autour de la scène de l'ombre ne contredit pas l'effet pathétique : elle le nuance ou le complète, en le mettant au service de la satire d'une figure de pouvoir déviante parce que lâche, en plus d'être soumise à une épouse omnipotente et castratrice.

Pari dramaturgique, risques et effets indésirables : retour à *Roma abrasada*

Reprenons à la lumière de ces exemples le cas de *Roma abrasada*. Deux choses s'y superposent : l'imitation maladroite du modèle tragique dans une phase très largement expérimentale de l'histoire du genre, celle des années 1590, et une intention satirique qui ne vise pas – du moins pas intentionnellement – le modèle tragique, mais l'objet de la représentation : la figure du tyran. À la différence de *La imperial de Otón*, la satire du pouvoir n'y repose pas sur la dissociation ironique, mais sur l'exagération seule, sur la configuration de personnages hyperboliquement et exemplairement mauvais. Et c'est là que réside la difficulté et le risque de glissement. Dans la pièce, *pathos* et satire reposent sur le même principe : l'exagération. L'exagération, qui régit la pièce à tous ses niveaux (dramaturgique, rhétorique, spectaculaire), est donc due à ces deux mécanismes (pathétique et satirique) qui opèrent simultanément et qui visent la distance et l'adhésion à la fois. Du point de vue de l'intentionnalité de la pièce, parodie satirique et tragédie sont tout à fait compatibles et fonctionnent de concert : la pièce utilise l'exagération comme marqueur de genre tragique, comme dispositif pathétique et comme support de caricature visant à donner une représentation bouffonne du pouvoir. Cette veine satirique cultivée dans des tragédies qui prennent pour sujet le pouvoir, et en donnent une représentation à la fois tragique et grotesque, est un phénomène d'époque. Elle est liée à l'expérimentation générique, dans les années 1580-1590, qui se fait d'abord à partir des modèles classiques, notamment sénéquiens[21]. Or, ce contexte expérimental explique qu'il soit très difficile de démêler, dans l'effet grotesque produit par ces pièces, ce qui relève de la satire et de l'imitation un peu trop scolaire et donc maladroite du modèle tragique. Tout cela mériterait que l'on s'y attarde plus longuement, ce que l'on ne peut hélas faire ici.

Revenons, pour finir, à *Roma abrasada* et à sa double intentionnalité – pathétique et satirique –, tout à fait concevable en théorie, mais plus délicate en pratique. Le dispositif fonctionne-t-il ? Dans la pièce, la satire repose sur l'exagération de

[21] Nous pensons, notamment, à la pièce anonyme *Los vicios de Cómodo*, conservée manuscrite dans la collection de la bibliothèque du Palais royal à Madrid.

quelque chose qui est déjà une exagération puisqu'elle accentue des dispositifs topiques et pathétiques. C'est là le corrélat d'une pratique non aristotélicienne de la tragédie où la production de l'effet repose non sur une fable conçue dans les limites du nécessaire et du vraisemblable, mais sur des dispositifs dramaturgiques, rhétoriques et spectaculaires stéréotypés, employés dans une logique hyperbolique, le but étant de produire le plus gros effet. Lope ne se contente donc pas de représenter un tyran, commettant des crimes sanglants et de donner à voir ces crimes sur scène pour faire trembler le spectateur. Il exagère le « patron tragique » : les crimes sont plus nombreux et se répètent mécaniquement à un rythme effréné jusqu'à ce que cela devienne monstrueux.

C'est là l'envers du cas envisagé par Aristote quand il recommande, dans la *Poétique*, d'éviter le spectacle violent au prétexte qu'il produit un effet monstrueux qui va au-delà des limites bien définies des passions tragiques que sont la terreur et la pitié[22]. Or, au-delà du monstrueux pathétique, il y a cet autre du monstrueux qui est le grotesque. En effet, le risque d'un tel pari dramaturgique qui mise sur une exagération au carré est que l'effet échappe au dramaturge, que la distance l'emporte sur l'adhésion, que l'effet pathétique ne fonctionne plus ; concrètement, que le tyran terrifiant, requis par la tragédie, disparaisse complètement derrière le bouffon produit par la satire. On risque aussi que les ficelles soient trop apparentes et que la distance visant le contenu de la représentation finisse par se retourner contre le modèle littéraire, le modèle tragique, ce qui bloquerait également l'effet pathétique, non qu'il soit neutralisé par la satire, mais parce que, la parodie repérée, la réception tragique de la pièce serait impossible. Tout dépend bien entendu des compétences du public.

Autant de choses que mettra intentionnellement en pratique le théâtre de l'absurde en s'inspirant parfois directement du modèle tragique : pensons au passage du *Macbeth* au *Macbett*. Du point de vue de la pensée classique des registres et des styles, en revanche, il y a là un vice contre lequel mettent en garde les rhéteurs : l'outrance est vicieuse (le style tragique ampoulé expose à un ratage d'effet) et toutes les combinaisons stylistiques ne sont pas opportunes. Le style tragique est d'ailleurs parfois défini comme lui-même fautif parce que outré : autrement dit, le glissement est un risque qui, d'un point de vue rhétorique, lui serait inhérent[23]. Mais la question posée par *Roma abrasada* va bien au-delà

[22] « Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre », Aristote, *Poétique*, 53b8, éd. Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 81.

[23] Voir Hermogène à propos des déviances dans l'usage de la *semnotès* (noblesse) : « Ce sont les tragédies, où de tels exemples abondent, qui les précipitent dans l'erreur, ainsi que les poètes portés sur le style d'allure tragique, comme Pindare », Hermogène, *L'Art rhétorique. Les catégories stylistiques du discours*, trad. de Michel Patillon, Paris, L'Âge d'homme, 1997, p. 353. Je remercie Jean-Yves Vialleton pour cette indication.

puisqu'elle donne une illustration du problème au niveau dramaturgique et non plus seulement rhétorique. La dramaturgie de la pièce essaie de contrôler les déviances comiques auxquelles elle s'expose en faisant entrer à tout prix l'exagération dans les bornes d'une vraisemblance très *sui generis*. L'excès est relativisé à l'aune de l'*ethos* des personnages : Claude et Néron sont exemplaires dans leur cruauté, leurs crimes, aussi monstrueux soient-ils, sont donc vraisemblables[24]. À défaut de témoignages historiques sur la réception, cette résistance de la dramaturgie de la pièce est, je crois, le meilleur signe que, dès cette époque, le glissement était tout à fait probable et qu'en faire l'hypothèse n'est pas qu'une erreur de lecture anachronique.

Florence D'ARTOIS
Université Paris-Sorbonne

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. de Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1989.

HERMOGÈNE, *L'Art rhétorique. Les catégories stylistiques du discours*, trad. de Michel Patillon, Paris, L'Âge d'homme, 1997.

LOPE DE VEGA, *Belardo el furioso*, in *Obras de Lope de Vega*, 13, éd. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1965, p. 61-115.

LOPE DE VEGA, *El castigo sin venganza*, éd. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2005.

LOPE DE VEGA, *La imperial de Otón*, éd. de Marcelino Menéndez Pelayo, in *Obras de Lope de Vega*, 15, *Comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966, p. 179-225.

LOPE DE VEGA, *La inocente sangre*, éd. de Juan Eugenio Hartzenbusch, in *Obras de Lope de Vega*, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 4, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 349-372

LOPE DE VEGA, *Roma abrasada*, éd. de Juan Eugenio Hartzenbusch, in *Obras de Lope de Vega*, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 4, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 279-301.

[24] De ce point de vue, il est symptomatique que là où, dans les cas des récritures lopesques de l'Arioste, le cadre dialogique était utilisé pour mettre à distance l'effet pathétique, il soit utilisé ici au contraire pour maintenir l'adhésion du public à la représentation en insistant sur la vraisemblance de l'*ethos* des personnages.

Études critiques

ARTOIS Florence d', *Du nom au genre. Lope de Vega, la* tragedia *et son public*, Madrid, Casa de Velázquez (sous presse).

ARTOIS Florence d', « Lope furioso : expérimentation générique et exploration du motif de la *furia* dans le théâtre du premier Lope de Vega », *Anejos* de *Criticón*, 2016 (sous presse).

CANAVAGGIO Jean (dir.), *Le Théâtre espagnol du Siècle d'or*, revue *Europe*, 1002, 2012.

MENÉNDEZ PELAYO Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949.

MORBY Edwin S., « Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope », *Hispanic Review*, 11, 1983, p. 185-209.

RODRÍGUEZ BALTANÁS Enrique Jesús, « ¿Por qué no es una tragedia la *Roma Abrasada* de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia de Lope) », *Philologia hispalensis*, nº 4, 1, 1989, p. 191-206.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

ZATTI Sergio, « Il *Furioso* fra epos e romanzo », *Giornale storico della letteratura italiana*, nº 163, 1986, p. 483-514.

XVII^{e} SIÈCLE

PARODIES DE L'EXCÈS SANGLANT DES TRAGÉDIES (1600-1630)

Les premières tragédies modernes, telles que l'*Orbecche* (1541) en Italie, la *Spanish Tragedy* en Angleterre (avant 1588) ou encore la *Cléopâtre captive* en France (1553), tirent nombre d'éléments des tragédies latines et contribuent à la formation d'une poétique tragique qui adapte à la scène des motifs sénéquiens. L'importance accordée à la déploration, la part faite à l'horreur, la présence en scène de l'ombre, l'évocation de songes prémonitoires, la folie du héros, la centralité de la vengeance sont des éléments empruntés, du moins en large partie, au *Thieste,* à la *Phèdre,* à l'*Hercule furieux* et à l'*Œdipe* de Sénèque. Si la critique a largement étudié l'importance du modèle sénéquien dans l'essor de la tragédie moderne[1], elle s'est moins intéressée à la parodie des tragédies sénéquiennes et humanistes qui apparaît dès 1630. C'est ce que je voudrais faire dans cet article : étudier quelques formes de cette parodie néo-sénéquienne pour voir en quoi elles révèlent à la fois une critique et un jeu avec les attentes tragiques du public. Pour commencer cette étude, j'adopterai une définition provisoire de parodie, considérée comme « la transformation ludique d'un texte singulier », définition issue des travaux de Gérard Genette[2] et qui a été depuis nuancée par la critique[3]. Je me pencherai d'abord sur certaines comédies et tragédies italiennes, françaises et anglaises du début du XVII^e^ siècle qui proposent une parodie explicite de l'effet sanglant : la scène funeste, dans ces pièces, est traitée clairement comme une citation, le texte source est déformé et la pièce recherche la connivence et le rire du spectateur. J'étudierai ensuite une forme plus implicite de parodie, où l'acte violent est simultanément au service du pathétique et de la déformation parodique : la scène sanglante a donc à la fois un sens littéral et une valeur autonymique, et ce double emploi est une piste pour repenser la parodie et l'efficacité de la tragédie.

---

1 Voir Jacquot, Jean *et al.*, *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964 ; Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition*, *Anger's Privilege*, New Haven, Yale UP, 1985 ; Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Garnier, 2011.

2 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 202.

3 Voir Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, 1994 ; Margaret Rose, *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, « Literature, Culture, Theory », n° 5, 1993 ; Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1986 ; Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* n° 13, 2006, sur le site http://narratologie.revues.org/372.

Parodies comiques des tragédies sanglantes

La tragédie sanglante est d'abord l'objet de parodies explicites, où l'intention déformante, la finalité comique et le travestissement du texte source sont manifestes. Pour comprendre cette pratique parodique, il apparaît nécessaire de nuancer la définition de Gérard Genette. Dans la plupart des cas, il s'agit moins de parodier un « texte singulier » que de reprendre et de déformer des motifs communs à plusieurs pièces. Il s'agit donc d'extraire les éléments communs à plusieurs textes pour en proposer une réécriture déformante. L'action parodique revient ainsi non seulement à définir une relation hypertextuelle entre deux textes mais plus largement à désigner un ensemble de pièces comme un corpus homogène, à définir les traits saillants de ce corpus pour ensuite les retravailler dans une visée ludique.

La tragédie *Respiro* de Pietro Ingegnieri, publiée à Vicence en 1609, ne parodie pas un texte particulier, mais reprend et déforme les éléments communs à plusieurs tragédies italiennes. Si l'auteur qualifie son texte de tragédie, il s'agit plus proprement d'un intermède. Son titre, *Respiro* (respiration) indique l'intention de l'ouvrage, qui vise à « faire souffler » le spectateur entre les actes[4]. Son sous-titre, *tragedia*, manifeste le désir de son auteur de se référer au genre tragique : dans sa préface, Ingegnieri définit les traits du genre dans lequel s'inscrit son ouvrage. La tragédie, pour lui, doit être : « nel fine mesta, concludendo disgusti, pianti, morte, lascia gli animi non con diletto, ma con mestizia e tristezza »[5]. Ingegneri désigne ainsi certains éléments du genre tragique : la fin malheureuse, le sujet fondé sur la violence et les pleurs, la tristesse du public. Il se propose, dans sa pièce, de respecter ces indications génériques, mais en suscitant le plaisir du public, et non son malheur[6]. Le plaisir, dans sa pièce, vient de la reprise et de la transformation de traits qu'il a d'abord attribués au genre tragique. Le sujet de la pièce est le suivant : un jeune aristocrate est amoureux d'une noble femme, qui en aime un autre, ce qui plonge le héros dans le désespoir et l'accule au suicide. Si le malheur amoureux est un thème conventionnel de la tragédie, que l'on retrouve par exemple dans la *Phèdre* de Sénèque et dans les pièces qui l'imitent, il est ici traité en style bas, car le gentilhomme avoue sa flamme, en parlant avec un accent de Bergame, à son serviteur Lasagna, qui parle en dialecte. Le décalage entre le contenu et la forme des dialogues est source de comique. De même, les noms des personnages sont déformés par le serviteur. Le héros amoureux, Ariosto Scoto, devient « Arost cott » qui signifie en dialecte « rôti cuit » ; la belle dame « Signora donzella Cleopâtre » (jeune dame Cléopâtre) devient dans la bouche de Lasagna

[4] Pietro Ingegnieri, *Respiro*, Vicence, Giovan Battista Neri, 1609, fol. A4.

[5] La tragédie doit être « triste en sa fin, en se terminant par le dégoût, les pleurs et la mort, en laissant ainsi les esprits sans joie, mais emplis de douleur et de tristesse », *ibid.*

[6] « Oltre che il soggetto è stravagante, essendoché il fine è di morte, e insieme l'istesso fine arreca, oltre il virtuoso avvertimento, diletto alli ascoltanti, perciò si dimanda tragedia dilettevole, che vuol dire Respiro », *ibid.*

« tegnosa porcella crepata », littéralement : teigneuse cochonne fêlée. La parodie des noms est placée sous le signe du burlesque : le style élevé de la tragédie laisse place au style bas. L'acte violent, qui est défini par le prologue comme « tragique », est également parodié : à l'acte V, Lasagna apparaît déguisé en pleureuse et déplore la mort de son maître sans s'apercevoir que ce dernier est sur scène. Le maître surprend son serviteur et lui demande comment il est mort ; Lasagna réplique que le refus de Cléopâtre l'a conduit au suicide : le public comprend alors qu'Ariosto n'est pas une ombre, mais qu'il est bel et bien en vie. Ce dialogue improbable entre un serviteur pleurant un maître bien vivant reprend et détourne l'apparition de l'ombre, élément topique de la tragédie renaissante, repris du *Thieste* de Sénèque. L'ombre, ici, n'en est pas une : Ariosto est vivant, mais les propos de Lasagna le persuadent de se donner la mort. À l'acte suivant, le héros ne meurt pas par l'épée, comme il sied à un personnage tragique, mais par pendaison, comme il convient aux personnages bas. La parodie d'Ingegneri a donc le mérite de désigner un corpus de textes, en pointant certains éléments topiques des tragédies de son temps, et de les parodier pour en dénoncer le caractère inutilement funeste[7].

La tragédie sanglante reçoit une parodie beaucoup plus ciblée en Angleterre : la *Spanish Tragedy* de Kyd est considérée comme le modèle des *revenge tragedies*, et constitue l'objet principal des citations et des reprises parodiques dans les pièces plus tardives. Les références ponctuelles à la tragédie de Kyd[8] entendent pointer et critiquer par la déformation ludique certains aspects de la pièce. Une des citations de la pièce très largement reprise est « Hieronimo beware, Go by, go by » (III, 12, v. 31). Hieronimo, le héros de la pièce, vient demander au roi de le venger : son fils a été tué barbarement, sa femme en est devenue folle et s'est donné la mort. Hieronimo est sur le point de perdre la raison, tant la douleur qui l'accable est grande. Il va voir le roi pour dénoncer les assassins (Balthazar et Lorenzo), mais il l'interrompt dans ses activités et le roi s'offusque d'être ainsi dérangé ; Hieronimo décide alors de différer sa dénonciation et prononce ce vers que l'on pourrait traduire par : « Prends garde Hieronimo, sois prudent, sois prudent. » Ce conseil que le héros s'adresse à lui-même est repris dans les pièces plus tardives en déplaçant la situation de l'énonciation. Ce n'est plus le héros qui

---

[7] *Ibid.*

[8] Voir notamment : Ben Jonson, *Every Man In His Humour* (1601) ; *Poetaster* (1601) ; *The New Inn* (1629) ; Thomas Dekker, *Satiromastix* (1601), *Seven Deadly Sins of London* (1606) ; *The Shoemaker's Holiday* (1599) ; Francis Beaumont et John Fletcher, *The Chances* (1617) ; Thomas Randolph, *The Conceited Pedlar* (1630) ; Thomas Tomkis *Albumazar* (1615) ; Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle* (1608) ; Thomas Heywood, *The Fair Maid of the West* (1610) ; James Shirley, *The Bird in a Cage* (1633) ; Thomas Dekker et John Webster, *Westward Ho!* (1605) ; William Shakespeare, *The Taming of the Shrew* (1591), commentés dans Rebekah Owens, « Parody and the Spanish Tragedy », *Cahiers élisabéthains 71*, printemps 2007, p. 27-36.

renonce à demander vengeance, mais c'est un deuxième personnage qui invite le héros fougueux à se calmer. C'est du moins ce qui paraît dans les reprises par Dekker dans *Satiromastix* (1601), dans *The Shoemaker's Holiday* (1599), dans *Blurt, Master Constable* (1602) et enfin dans *Westward Ho!* (1604), de Dekker et Webster[9]. Hieronimo devient ainsi le stéréotype du héros violent qui, comme Hercule dans la tragédie de Sénèque, perd la raison et se livre, dans le dénouement de la pièce, à un carnage. La référence à Hieronimo est reprise, dans cette perspective, dans *The Captain* de John Fletcher (1612) : « Bloody bones, and Spade, and Spitfire, / and Gaffer Madman, and Go by Hieronimo » (III, 5)[10]. Hieronimo est associé à des ossements sanglants, à la bèche du fossoyeur, à un homme enragé, à un vieux fou. La violence extrême et la folie des personnages de Kyd sont ainsi parodiées dans les pièces plus tardives et montrent que la *Spanish Tragedy* est perçue dès le début du XVII^e^ siècle comme une pièce excessive et excessivement sanglante. La reprise parodique témoigne aussi du succès de la pièce de Kyd : le public de 1630 est en mesure de reconnaître des vers de Kyd, et de rire de leur caractère excessif lorsqu'ils sont transposés dans le contexte plus contrôlé de la comédie.

En France, la tragédie sanglante de la fin du XVI^e^ siècle est critiquée par les doctes dès les années 1630 et devient par la suite l'objet de parodies. La comédie *Ragotin ou le Roman comique* (inspirée librement du *Roman comique*), attribuée à Champmeslé et publiée en 1684, propose d'abord une parodie de la *Cléopâtre* de Jean de La Chapelle imprimée en 1681. Mais pour donner de la pièce de La Chapelle une déformation comique, l'auteur assimile l'œuvre récente aux tragédies sanglantes de la Renaissance. Dès lors, la *Cléopâtre* de La Chapelle est présentée comme une variante de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, et le comique de la pièce s'attache à désigner et à critiquer certains traits d'un savoir-faire tragique considéré comme démodé et invraisemblable. L'auteur tragique qui inspire Ragotin est en effet Robert Garnier, un des premiers auteurs tragiques français, et l'association d'un personnage bas et comique comme Ragotin à l'auteur des *Juives* est source de comique. À la scène 8 de l'acte II, la Rancune est surpris d'apprendre que Ragotin est poète, et ce dernier réplique :

> Et pourquoi ne le serais-je pas ?
> Apollon a passé mon esprit sur la meule :
> Du poète Garnier ma mère était filleule,
> Et tel que tu me vois j'ai son écritoire[11].

---

[9] Il s'agit de calmer les ardeurs envers les femmes : « If new, very good company, very good company, but if stale, like old Ieronimo: go by, go by », cité dans Rebekah Owens, « Parody and the Spanish Tragedy », *Cahiers élisabéthains 71*, printemps 2007, p. 27-36.

[10] John Fletcher, *The Captain,* in *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, éd. Fredson Bowers, vol. 1, Cambridge, Cambridge UP, 1966, p. 607.

[11] Jean de La Fontaine et Charles Chevillet sieur de Champmeslé, *Ragotin et le Roman comique*, 1684, Paris, Nilsson, 1883, v. 441-444, accessible sur le site www.theatre-classique.fr.

La parodie continue par la mise en scène d'une pièce enchâssée, où Ragotin joue le rôle de Cléopâtre. Le comique de la scène n'est pas seulement issu de l'erreur de casting qui présente au public une Cléopâtre improbable, mais aussi d'un jeu conscient avec la tradition tragique. La déploration de la tragédie renaissante est parodiée par le jeu de Cléopâtre qui inaugure la scène par cette plainte :

> Cléopâtre (*représentée par Ragotin*) : Non, non je veux mourir, ne m'en empêche pas.
> Ah ! Ah !
> Charmion (*représentée par le décorateur*) : Le vilain ton ! Prenez-le un peu plus bas. Ce n'est point là pleurer, c'est miauler, princesse.
> Cléopâtre : Je veux miauler, moi[12].

La grandiloquence tragique est ici parodiée par une réécriture en style bas, où les répliques métathéâtrales (« prenez-le un peu plus bas ») critiquent à la fois le jeu de Ragotin et le caractère peu vraisemblable de la déploration réduite ici à un « miaulement ».

Un autre élément propre à la tradition tragique, le songe prémonitoire qui annonce la ruine de Cléopâtre et d'Antoine, est également l'objet de la parodie. La comédie réécrit le récit du songe, présent dans la pièce de Jodelle[13] et dans celle de La Chapelle[14]. En accumulant pêle-mêle des présages significatifs et des événements incongrus, Cléopâtre dévalorise le songe qui apparaît comme le prétexte à une herméneutique sauvage :

> De noirs pressentiments viennent m'en avertir.
> J'ai songé cette nuit un songe épouvantable :
> En tombant, mon miroir s'est cassé sur ma table ;
> Mon lacet s'est rompu, mon collier défilé ;
> Antoine, étant venu chez moi, s'en est allé ;
> Je me suis mise au bain, l'eau paraissait bourbeuse ;
> Le ciel brillait d'éclairs, la mer était grondeuse[15]…

Quand, enfin, Cléopâtre annonce la fin bien connue d'Antoine, la mort du héros est traitée sur un mode cocasse : ce n'est pas le malheur des amants qui est décrit, mais les difficultés rencontrées pour faire entrer le corps d'Antoine dans la tombe de Cléopâtre. Les « destins » qui ont causé la mort d'Antoine riment avec

---

[12] *Ibid.*, acte IV, scène 2, v. 903-906.
[13] Voir Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, éd. Enea Balmas, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986 [1553], acte I, scène 2.
[14] Voir Jean de La Chapelle, *Cléopâtre*, Paris, Ribou, 1682, acte II, scène 1.
[15] *Ragotin, op. cit.*, acte IV, scène 3, v. 916-922.

les « ampoules aux mains » de Cléopâtre et de Charmion qui s'efforcent de soulever le cadavre :

> Charmion, qu'ai-je vu ? J'ai vu ce conquérant,
> Ce héros, invalide, affreux, pâle, et mourant,
> Ranimer à mes yeux ses forces languissantes,
> Sangloter, et vers moi tendre ses mains sanglantes.
> Que te dirai-je enfin ? Tes soins officieux
> Ont réduit en cordons nos voiles précieux ;
> On l'en a garrotté : les chemises trempées,
> À le tirer à nous nous étions occupées ;
> Courbant sous ce fardeau, les ampoules aux mains,
> Chacun, en maugréant, accusait les destins
> De voir en l'air pendu ce grand foudre de guerre,
> Quand la corde se rompt : crac, pouf, il tombe à terre :
> Voilà mon songe[16].

La comédie de Ragotin parodie donc plusieurs éléments des tragédies issues de la Renaissance : la grandiloquence rhétorique de la déploration, le songe, le caractère sanglant de la tragédie sont transformés en éléments comiques par leur transposition en style bas. Par la représentation d'une pièce enchâssée, la comédie établit avec le public une relation de connivence qui participe également de l'effet comique. *Ragotin ou le Roman comique* propose donc une critique enjouée des procédés tragiques qu'il expose par les propos de La Baguenaudière, auteur de la *Cléopâtre*. Jadis « on était assez sot » pour aller pleurer au théâtre, ensuite les doctes avec leurs règles ont voulu à tout prix moraliser la tragédie[17]. Désormais, la seule façon de plaire en tragédie, c'est de travestir la tragédie en farce, quitte à la faire patauger dans « les ruisseaux des halles »[18].

Ces différents textes italiens, anglais et français proposent une parodie explicite d'une tragédie particulière ou plus largement d'un modèle tragique. *Respiro* et *Ragotin ou le Roman comique* pointent des éléments (le songe, l'ombre, l'acte violent) qui concernent tout un ensemble de textes, et l'action parodique consiste d'abord à considérer ce corpus comme homogène et circonscrit, ensuite à le parodier par des stratégies de réécriture telles que la dégradation et la citation hors contexte, deux stratégies qui visent à mettre le texte ou le motif cité en

---

[16] *Ibid.*, v. 935-947.

[17] « Fi ! Fi ! De ces auteurs enchaînés par les règles, / Qui, venant sur nos mœurs fondre comme des aigles, / Pensent, en beaux discours nous peignant la vertu, / Nous donner de l'horreur pour le vice abattu ! », *ibid.*, acte III, scène 2, v. 877-880.

[18] « Mais les temps ont changé. La triste tragédie, / Pour plaire maintenant, en farce travestie […] / Elle va ramasser dans les ruisseaux des halles / Les bons mots des courtauds, les pointes triviales », *ibid.*, v. 885-891.

mention, c'est-à-dire à pointer ses relations intertextuelles. Ce jeu de renvois joue avec les compétences génériques du spectateur, l'invite à faire des recoupements (ceci est une tragédie sanglante) et à reconnaître le lien entre hypotexte et hypertexte parodique, par un jeu de connivences qui participe au comique.

Parodies tragiques de la tragédie sanglante

Ces procédés de transformation textuelle ne sont toutefois pas seulement présents dans des comédies dont l'intention est ouvertement parodique, mais apparaissent aussi dans des tragédies. Les motifs qui devraient, *a priori*, permettre au spectateur l'identification générique des pièces, sont alors chargés d'une deuxième signification : l'ombre, le songe, l'horreur sont à la fois les signes de la pertinence générique du texte et l'enjeu d'une exhibition citationnelle venant créer un lien de connivence avec le spectateur. La tragédie néo-sénéquienne semble ainsi à la fois incarner et parodier les motifs propres à sa dramaturgie.

Cette forme de parodie, à mi-chemin entre la réécriture et la déformation comique, se retrouve dans certaines tragédies italiennes du début du XVII^e^ siècle. Dans le *Teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala, publié à Venise en 1611 et recueillant cinquante scénarios, se trouve une tragédie intitulée *La forsennata principessa* qui reprend un thème récurrent du genre, le malheur qui rend fou le personnage principal. Ici Elvira, princesse de Portugal, tombe dans le malheur quand son amant Tarsé, prince du Maroc, la quitte pour s'unir à la princesse de Fès. Le prince est ensuite tué par le frère d'Elvira, qui vient présenter à la princesse la tête ensanglantée de son amant. La princesse, à la vue de la tête sans vie de Tarsé, perd la raison[19] et son serviteur, en pleurant, vient décrire la folie d'Elvira au roi de Fès, qui est secrètement amoureux d'elle et qui est surpris en apprenant les effets du malheur sur sa bien-aimée. La folie de la princesse est donc traitée comme un motif sérieux, servant l'effet pathétique, mais, si les personnages nobles de la pièce déplorent le malheur d'Elvira, les personnages bas rient de ses excès. Elvira, folle, entre en scène et prononce des paradoxes et des absurdités[20] qui suscitent le rire de Buratt (le bouffon) mais aussi du serviteur[21] qui avait peu avant versé des larmes en décrivant la folie de la princesse au roi. L'acte II se conclut alors de manière cocasse, avec la princesse furieuse qui court après les valets en leur assénant des coups de bâton. Le même motif, reconnu comme efficace en tragédie, est ainsi employé de manière comique. La folie du héros subit à la fois un traitement sérieux et une variante comique, en fonction

[19] « Elvira ragiona sopra il dolore che sente per lo ucciso amante, e sopra l'allegrezza per vedersi innanzi la testa del suo nimico, e facendo varii pensieri contrastando diventa furiosa, pazza, e delira stracciandosi le chiome, e squarciandosi i panni d'attorno corre fuora della città verso il mare », Flaminio Scala, *Teatro delle favole rappresentative*, Venise, Pulciani, 1611, fol. 128v.

[20] « Io non mi maraviglio che l'acqua del fiume sia dolce, e quella del mare salata, perché l'insalata va sempre col suo olio filosoforum… », *ibid.*, fol. 129r.

[21] « Pedrolino e Buratt se ne ridono, ed ella soggiunge altre cose allo sproposito ad imitatione di quanto ha detto, poi si mette a bastonarli, essi fuggono, e ella dietro lungo il mare », *ibid.*, fol. 129r.

des personnages et des moments de la pièce : si le roi déplore la folie d'Elvira, les effets de sa folie suscitent le rire des personnages bas. La tragédie de Flaminio Scala n'est pas parodique, mais traite le même motif tantôt sur un ton tragique, tantôt sur un ton comique.

Une ambivalence semblable se retrouve dans la tragédie *A gran danno gran rimedio* de Francesco Manzani (1666), imitée de la *comedia* de Villaízan *A gran daño gran remedio* (1652). Le héros de la pièce, Don Cesare, soupçonne à tort sa femme de le tromper avec le prince Federico et prononce de longues tirades pour exprimer son désir de vengeance : « Cieli, Numi, Inferno, furie che non mi additate contra di questa giustissima vendetta[22]. » Or, à la fin d'une de ces tirades, sa femme Aurora le surprend et lui dit : « Che dite ? che parlate da voi[23] ? » (Que dites-vous ? Parlez-vous seul ?) Cette réplique souligne la nature invraisemblable de la tirade en *a parte* et en propose une parodie. Cesare, victime de ses doutes, apparaît comme un tyran de tragédie hors cadre. Le spectateur et les personnages savent que ses soupçons sont infondés, ses airs de tyran tragique témoignent donc d'un discours déplacé et excessivement grandiloquent. La parodie est ici issue d'une forme de dialogisme : le vieux discours de la tragédie, avec ses dieux, son enfer et ses furies, paraît dans une pièce qui semble avoir délaissé ce type de discours. La pièce de Manzani, tout en portant le nom de tragédie, dénonce l'excès du discours tragique hérité de Sénèque et propose un autre type de théâtre sérieux, où l'horreur et le meurtre seraient bannis. Si Cesare propose au public une tragédie fondée sur la vengeance, c'est une autre intrigue que voient les spectateurs : la pièce de Manzani s'achève en effet par la réconciliation du mari et de sa femme. En jouant le tyran de tragédie, Cesare incarne un discours que le public ressent désormais comme périmé et qui n'a aucune efficacité dans l'action dramatique.

La tragédie de Manzani implique ainsi une réflexion sur la tragédie et ses modèles. Les motifs de la tragédie néo-sénéquienne sont utilisés comme pièces détachées, qui viennent esquisser d'autres possibles dramatiques, mais ne sont plus les balises du champ du tragique. Manzani, par son jeu avec les conventions de la tragédie, montre comment la tradition tragique de la Renaissance se dilue désormais dans d'autres formes dramatiques, qui reprennent parfois des éléments du genre ancien, sans pour autant s'inscrire dans une poétique néo-sénéquienne. En 1666, la tragédie renaissante n'est plus qu'un réservoir de motifs qui servent à affirmer le caractère « tragique » d'une pièce, mais aussi à exhiber l'aspect artificiel de l'excès tragique. Manzani, dans son adaptation de *A gran daño gran remedio*, confirme ce constat et se sert des motifs de la tragédie pour présenter des personnages excessifs, mais dont l'excès est comique, ce qui s'intègre dans une

[22] « Ciel, dieux, enfers, furies, qui me faites signe vers cette très juste vengeance », Francesco Manzani, *A gran danno gran rimedio, tragedia tradotta dallo spagnuolo*, Bologne, Giovanni Recaldini, 1678 [1661], p. 61.
[23] *Ibid.*, p. 67.

dramaturgie mélangeant des éléments propres à la tragédie et à la comédie, par imitation des *comedias* espagnoles.

En France, Balthasar Baro enchâsse une tragédie sacrée dans sa *Célinde* de 1628. Les personnages de la pièce-cadre que sont Célinde et Floridan jouent la tragédie de Judith et Holopherne. De la sorte, leur drame se superpose à celui des héros bibliques. Célinde est secrètement engagée avec Lucidor, mais ses parents la forcent à épouser Floridan qu'elle n'aime pas. La résistance de Célinde est transformée, dans la pièce enchâssée, en la résistance de Judith qui défend le peuple juif contre les armées d'Holopherne. Le décalage entre l'histoire sacrée et la trame amoureuse est proche de la parodie : le conflit politique et religieux qui oppose Juifs et Assyriens se voit réduit à un conflit sentimental. L'issue de la pièce enchâssée affecte pourtant les événements de la pièce-cadre puisque Célinde, jouant Judith, poignarde effectivement Floridan qui joue Holopherne. Après le crime, « en tenant encore le poignard tout sanglant », elle explique son geste :

> Parents, que désormais je nomme barbares, étonnez-vous de votre tyrannie, non pas de mon action : votre violence et mon désespoir sont les meurtriers de Floridan ; et vous éprouvez aujourd'hui combien était injuste la loi par laquelle vous me vouliez contraindre à trahir les flammes de Lucidor : il est mon mari depuis longtemps, et nul homme sans mourir ne pouvait m'empêcher d'être sa femme. Que s'il vous reste quelque désir de voir achever ce tragique spectacle, arrêtez un moment, mon bras va d'un même coup satisfaire ma fureur et votre envie[24].

Célinde se donne à voir comme une héroïne de tragédie : elle tient à la main un poignard plein de sang, désigne son crime comme un « spectacle tragique » en reprenant les termes du genre (ses parents sont des « tyrans ») et s'apprête à se donner la mort pour expier son crime. Pareil dénouement est souvent celui des tragédies néo-sénéquiennes : Orbecche, par exemple, dans la tragédie homonyme (1541), tue le tyran, et ensuite se donne la mort sur scène. Ici pourtant l'acte violent semble davantage le fait d'une citation générique que d'un renversement efficace de l'action. En effet, non seulement Célinde ne se donne pas la mort, mais Floridan, que l'on a laissé exsangue en scène, ne meurt pas. Après une courte convalescence, il renonce même à son amour pour Célinde qui peut alors s'unir à Lucidor. L'acte violent ne fonctionne donc pas, la tragédie n'affecte pas durablement l'action de la pièce. Se retrouvent ainsi dans *Célinde* des éléments que la critique reconnaît comme parodiques. D'une part, le dialogisme[25] dont fait preuve le discours de Célinde, qui cite la tragédie biblique, pour ensuite parler

[24] Balthasar Baro, *Célinde*, Paris, François Pommeray, 1629, p. 128-129.

[25] Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83-233.

comme une héroïne sénéquienne et enfin se comporter comme un personnage tragi-comique. De l'autre, la « dénudation » d'un procédé tragique : l'acte violent n'est pas ici représenté pour dénouer efficacement la pièce, comme c'est le cas dans la tragédie, mais davantage pour exhiber le mécanisme de la tragédie et le détourner de son usage. Le coup de poignard est sans effet puisque Floridan ne meurt pas, et le procédé générique est ici « transformé » par une mise à nu et un déplacement qui, d'après Boris Tomachevski, sont de l'ordre du parodique[26].

Les différents procédés de « transformation » que nous avons analysés apparaissent de manière récurrente dans les tragédies de vengeance publiées en Angleterre au début du XVII[e] siècle. L'acte violent est parodié dans le *White Devil* de John Webster (1612). Quand Vittoria et sa servante Zanche tirent sur Flamineo, ce dernier tombe à terre, mais se relève ensuite en pleine santé (les pistolets n'étaient pas chargés[27]). Le mécanisme de la violence est grippé : l'acte violent est « dénudé » et détourné de sa fonction. De même, dans *Antonio's Revenge* de John Marston (tragédie écrite vers 1600), l'acte violent est exhibé comme un mécanisme tragique. Antonio annonce son désir de vengeance, sans que les mobiles des conjurés ou le plan de la conjuration soient explicitement établis : « letts think a plot ; then pell-mell vengeance[28] ! » Quand les conjurateurs qui ont encerclé Piero sont sur le point de le tuer, Pandulpho marque un moment d'arrêt (la didascalie dit : *They offer to run all at Piero, and on a sudden stop*[29]), regarde sa victime et prononce une tirade tirée de l'*Œdipe* de Sénèque[30]. Après cette interruption, Antonio invite tous les conjurés à transpercer Piero[31]. L'acte violent est donc exhibé comme un mécanisme tragique. La pièce de Marston ne se limite

---

[26] « Pourquoi la dénudation du procédé existe-t-elle ? Le procédé perceptible ne se justifie esthétiquement que lorsqu'il est volontairement rendu perceptible. Un procédé perceptible masqué par l'auteur produit une impression comique (aux dépens de l'œuvre). Prévenant cette impression, l'auteur révèle le procédé. Ainsi les procédés naissent, vivent, vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent d'être actifs. Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est analogue à la citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle », Boris Tomachevski, « Thématique », 1925, in *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 301.

[27] « Flamineo : A cunning devils ! now I have try'd your love, and doubled all your reaches, I am not wounded : *flamineo riseth* The pistols held no bullets », John Webster, *Three Plays*, Londres, Penguin, 1972, V, 6, p. 160.

[28] « Pensons à une intrigue pour le tuer, et après le désordre de la vengeance ! », John Marston, *Antonio's Revenge : the Second Part of Antonio and Mellida*, Londres, Arnold, 1966, p. 73.

[29] « Ils courent tous vers Piero, et ensuite, par un arrêt soudain », *ibid.*, p. 83.

[30] « Sa, sa, no, let him die and die, and still be dying / *The offer to run all at Piero, and on a sudden stop* / And yet not die till he hath died and died / Ten thousand deaths in agony of heart », *ibid.*, p. 83. Il s'agit d'une réécriture tirée de l'acte V, scène 1, de l'*Œdipe* de Sénèque.

[31] « Now Pell-mell ! Thus the hand of haeven / choches the troat of murder », *ibid.*, p. 83.

pas à reprendre et à adapter les vers de Sénèque, mais propose une sorte d'arrêt sur image qui stylise et exhibe l'acte violent.

Un autre élément de la tradition sénéquienne, la folie du héros, reçoit un traitement de réécriture proche de la parodie dans les tragédies de vengeance. Dans *The Changeling*, composé vers 1622 et attribué généralement à Thomas Middleton et William Rowley, l'intrigue principale qui traite des amours illicites de Beatrice-Joanna se double d'une intrigue secondaire, où sont représentés les fous (prétendus ou authentiques) amoureux de Isabella. Le contrechant comique proposé par la maison de fous est de fait une réécriture en style bas des amours de l'intrigue principale, la cruauté des personnages principaux étant traduite par la folie des personnages secondaires.

Le spectre, qui hante la tragédie depuis le *Thieste* de Sénèque, reçoit également un traitement proche de la parodie. Dans *Antonio's Revenge*, le fantôme d'Andrugio apparaît dans une église et formule son désir de vengeance par de larges citations de Sénèque[32]. Après sa tirade surgit de la scène, comme s'il émergeait d'une tombe, Balurdo, le serviteur comique, qui parodie le discours de l'ombre en citant des proverbes à la place des vers latins et en disant que la faim est une force qui anime les fantômes et qui saurait lui faire passer les murs[33]. La parodie se sert ici d'un procédé commun, qui consiste à faire reprendre, en style bas, par des personnages secondaires, les actions et propos des personnages principaux sérieux, en proposant une version comique de l'intrigue principale.

Enfin un effet parodique semble poindre dans la mise en mention d'éléments propres au genre tragique. La tragédie ne paraît plus être le fait des actions des personnages, mais devient le produit d'un discours. Ceci apparaît dans *The Revenger's Tragedy*, attribuée généralement à Cyril Tourneur et composée vers 1607. Quand Vindice parvient à réaliser sa vengeance en empoisonnant le duc, il demande à Hippolito de le poignarder et exclame : « When the bad bleeds, then is the tragedy good[34]. » Plus loin dans la pièce, quand la vengeance est accomplie et que Lussurioso et trois de ses hommes sont tués par les vengeurs, on entend un coup de tonnerre. Vindice réplique : « When thunder claps, heaven likes the tragedy[35]. » L'acte violent est ainsi défini comme un élément de la tragédie par les personnages mêmes. La « tragédie » devient l'objet même de l'action, ou pour le dire autrement, la tragédie en train de se jouer sait qu'elle est une tragédie. Ce même jeu de reflets interne apparaît à un autre moment du texte. Vindice réclame

---

[32] Notamment les vers de l'*Octavia* (acte II, v. 629-630) « venit dies, tempusque, quo reddat suis / animam squallentem sceleribus », cités dans John Marston, *Antonio's Revenge*, *op. cit.*, p. 73.

[33] « Balurdo : ho, who's above there, ho ? A murrain on all proverbs ! Theys ay, hunger breaks through stone walls ; but I am as gaunt as lean-ribb'd famine, yet I can burst through no stone walls. O now, Sir Jeffrey, show thy valor : break prison and be hang'd. *No shall the darkest nook of hell contain / The discontened Sir Balurdo's gosth* (he climb out) », *ibid.*, p. 74.

[34] « Quand le méchant saigne, alors la tragédie est bonne », Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, in *Four Revenge Tragedies*, *op. cit.*, p. 141.

[35] « Quand le tonnerre éclate, le ciel aime la tragédie », *ibid.*, p. 170.

le tonnerre pour assouvir sa vengeance : « Is there no thunder left, or is't kept up/ In stock for heavier vengeance ? » Sa requête est immédiatement suivie d'une réponse : « [*Thunder*] There it goes ! »[36].

Un même jeu d'autoréférence se trouve dans *Antonio's Revenge*. La pièce s'ouvre par une longue tirade du méchant, Piero, qui expose à son serviteur Balurdo les raisons de sa vengeance. Son valet ne répond à cette tirade emphatique et sanglante que par des monosyllabes, ce qui suscite la colère du tyran :

> No ! Yes ! nothing but *no* and *yes* dull lump ?
> Canst thou not honey me with fluent speech
> And even adore my topless villainy[37] ?

Le personnage méchant de la pièce se définit lui-même comme tel (il est le maître de toute « villany ») et s'avère même conscient du caractère peu vraisemblable de ses longues tirades, puisqu'il demande au valet de légitimer son discours par un éloge développé de sa cruauté. Non seulement la tragédie met ici à nu ses mécanismes (la tirade du tyran à son conseiller est un des clichés du genre que l'on retrouve dans l'*Orbecche* où Sulmone se confie à Malecche) mais elle les tourne en dérision en montrant leur inefficacité dramatique.

L'analyse des exemples a permis de mettre en lumière trois stratégies de parodies : la déformation héroïcomique qui repose sur un décalage de style ; l'introduction d'un discours dans un autre contexte par une forme de dialogisme ; la dénudation des mécanismes du texte donnée. Toutefois, pour comprendre la parodie dans la tragédie de la première modernité, il est essentiel de ne pas considérer seulement les liens intertextuels entre un texte et sa parodie (comme dans le cas de la *Spanish Tragedy*) mais aussi les liens entre une pratique générique et l'usage parodique qui peut être fait de ses motifs dans d'autres pièces. L'importance de l'imitation de l'Antiquité, la codification extrême des pratiques génériques, le retour constant de motifs repris des textes anciens induisent des pratiques de reprise et de transformation textuelles. Il est donc possible d'analyser la parodie d'un genre par l'analyse des réécritures de l'acte violent, de l'apparition de l'ombre, de la rhétorique du tyran, du thème de la folie. Plus profondément, les liens étroits qui subsistent entre les textes en raison du jeu des imitations et des reprises font de chaque tragédie une réécriture avec variation d'une autre (ou d'autres) tragédie(s). La limite entre réécriture et parodie est donc ténue. Si tout texte est d'emblée vu et pensé comme une réécriture, alors ses motifs imités sont

---

[36] « Il n'y a plus de tonnerre, ou bien est-il gardé en réserve pour une plus grande vengeance ? – *coup de tonnerre* – le voici ! », *ibid.*, p. 154.

[37] « Non, oui ! Rien que des non et des oui, gros lourdaud ? Ne peux-tu pas m'adoucir par des paroles suaves et même adorer ma méchanceté sans fond ? », *Antonio's Revenge*, *op. cit.*, p. 9.

à la fois partie de l'action dramatique et renvoi implicite au modèle. Les principaux motifs tragiques ont à la fois une valeur dénotative (l'acte violent permet de faire progresser l'action) et une portée connotative (l'acte violent rappelle et réécrit d'autres actes violents). Dès lors, aucune solution de continuité ne subsiste entre réécriture sérieuse et parodie explicite.

Les tragédies que nous avons analysées se situent dans la continuité des réécritures et par un jeu d'autoréférence appellent le lecteur à mobiliser ses compétences génériques et à comparer implicitement la tragédie représentée aux autres tragédies qu'il a pu voir. Ce jeu de renvois sert avant tout à créer une forme de distanciation et de stylisation de l'image scénique. L'image tragique est vue comme une forme symbolique qui ne s'épuise pas dans l'expression d'une violence ponctuelle, mais renvoie à d'autres formes de violence : le crime de Célinde, par le métathéâtre, est censé rappeler celui de Judith, la rage de don Cesare rappelle la rage des tyrans de l'*Orbecche* et des pièces qui l'imitent. La connotation des textes permet de désigner et de circonscrire, mais aussi de tourner en ridicule les formes de la tragédie sanglante.

Ce qui surprend cependant dans les textes analysés, et notamment dans le corpus anglais, c'est le fait que la tragédie elle-même incorpore en son sein des éléments parodiques. Les exemples de la *Revenger's Tragedy* ou de la *Antonio's Revenge* ont montré que, si l'intrigue de la tragédie se veut sérieuse et pathétique, les personnages ne cessent de jouer avec les codes tragiques, en exhibant la barbarie et le jeu des citations, en doublant le personnel sérieux par des personnages comiques et parodiques, en introduisant une distanciation ironique dans la pièce par le jeu de l'autoréférence. Cette pratique est étonnante : tout se passe comme si la tragédie se donnait d'abord à voir comme un genre sérieux et noble, puis fomentait ensuite en son sein sa propre mise en dérision et sa critique. La parodie interne empêche évidemment le public de s'identifier au drame, mais on sait que l'identification n'est pas le mode de lecture le plus fréquent au début du XVII^{e} siècle et que les spectateurs cherchaient d'abord à interpréter et à saisir le sens symbolique du texte à partir de la mise en scène d'images imparfaites.

L'absence d'identification, le souci de montrer l'horreur dans sa valeur symbolique et non pas comme une illusion scénique ne suffisent pourtant pas à justifier les stratégies d'auto-parodie que l'on retrouve dans les pièces. Certes, les auteurs ont voulu, par la parodie, atténuer les aspects les plus troublants du texte, comme l'acte violent ou le spectre. Mais plus profondément, il est possible de penser que les auteurs introduisent des éléments parodiques pour pousser plus loin la logique du genre tragique : la tragédie de vengeance anglaise, qui repose sur une logique de l'excès (et de l'excès sanglant), trouve dans l'auto-parodie une forme nouvelle d'excès. Il ne s'agit pas seulement de retracer des épisodes sanglants, mais de montrer leur excès par une voie inattendue : le comique, le rire de la parodie constituent une forme de réécriture qui suscite le rire et contribue à donner aux pièces une forme originale d'excès, un excès par le redoublement et la

transformation comique. La parodie devient dès lors un élément central de la tragédie élisabéthaine et jacobéenne : par ce jeu de réécriture ou d'autoréférences internes, la tragédie déplace les attentes du lecteur en donnant à la pièce une issue inattendue, à la fois comique et pathétique.

Enrica ZANIN
Université de Strasbourg

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BARO Balthasar, *Célinde,* Paris, François Pommeray, 1629.

FLETCHER John, *The Captain*, in *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, éd. Fredson Bowers, vol. 1, Cambridge, Cambridge UP, 1966.

INGEGNIERI Pietro, *Respiro*, Vicence, Giovan Battista Neri, 1609.

JODELLE Étienne, *Cléopâtre captive* (1553), éd. Enea Balmas, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, vol. 1, 1 (1550-1561), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1986.

KYD Thomas, *The Spanish Tragedy*, éd. Clara Calvo et Jesús Tronch, Londres, Arden Shakespeare, 2013.

LA CHAPELLE Jean de, *Cléopâtre*, Paris, Ribou, 1682.

LA FONTAINE Jean de et Charles CHEVILLET sieur de Champmeslé, *Ragotin et le Roman comique* (1684), Paris, Nilsson, 1883 ; accessible sur le site www.theatre-classique.fr.

MANZANI Francesco, *A gran danno gran rimedio, tragedia tradotta dallo spagnuolo* (1661), Bologne, Giovanni Recaldini, 1678.

MARSTON John, *Antonio's Revenge : the Second Part of Antonio and Mellida*, Londres, Arnold, 1966.

TOURNEUR Cyril, *The Revenger's Tragedy*, in *Four Revenge Tragedies*, Oxford, Oxford UP, 1995.

SCALA Flaminio, *Teatro delle favole rappresentative*, Venise, Pulciani, 1611.

WEBSTER John, *Three Plays*, Londres, Penguin, 1972.

Études critiques

BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BRADEN Gordon, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition, Anger's Privilege*, New Haven, Yale UP, 1985.

CAIGNY Florence de, *Sénèque le Tragique en France (XVI^e^-XVII^e^ siècle). Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Garnier, 2011.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1986.

JACQUOT Jean *et al.*, *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964.

OWENS Rebekah, « Parody and the Spanish Tragedy », *Cahiers élisabéthains 71*, printemps 2007, p. 27-36.

ROSE Margaret, *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

TOMACHEVSKI Boris, « Thématique », 1925, in *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1966.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006, sur le site http://narratologie.revues.org/372.

ÉTUDE DE LA *COMEDIA* BURLESQUE DE MONTESER, *EL CABALLERO DE OLMEDO* (1651), PARODIE DE LA PIÈCE DE LOPE DE VEGA

J'ai choisi d'étudier la *comedia* burlesque *Le Chevalier d'Olmedo* (1651) de Monteser, qui a pu s'inspirer de trois pièces préexistantes, le *Baile famoso del Caballero de Olmedo*[1], une *comedia* anonyme de 1606[2], et la fameuse tragédie de Lope de Vega, publiée après sa mort en 1641, mais probablement composée vers 1620, intitulée également *El Caballero de Olmedo* (*Le Chevalier d'Olmedo*). La *comedia* burlesque de Francisco Antonio de Monteser[3], récemment qualifiée d'« hilarante parodie » par Francisco Rico[4], appartient pleinement au genre parodique, dont il faut souligner d'emblée la filiation avec le comique carnavalesque[5] et la *Weltanschauung* du « monde à l'envers ». Mon propos consistera à comparer les pièces de Monteser et de Lope, afin de dégager les procédés parodiques employés par Monteser, principalement à l'acte I de sa *comedia*.

Précisons tout d'abord que le genre des *comedias* burlesques, fruit d'une longue histoire[6], n'est apprécié et pris au sérieux par la critique moderne que

---

[1] Il en existe deux versions : une manuscrite, la plus longue (environ 150 vers), une imprimée de 83 vers.

[2] Qualifiée de « mélodrame » par Francisco Rico. Cette pièce, manuscrite, est conservée à la Bibliothèque nationale de Madrid.

[3] Francisco Antonio de Monteser (communément appelé Monteser) est né probablement à Séville, à une date inconnue, et mort en 1668 de mort violente à la Cour. Il épousa en secret l'actrice Manuela de Escamilla, et résida à Madrid vers 1650. Il était réputé pour son esprit, écrivit pour le théâtre des intermèdes et quelques *comedias*. C'est *El Caballero de Olmedo* qui le rend célèbre : cette pièce est jouée devant le roi d'Espagne Felipe IV, en 1651, puis reprise en 1676, 1680 et 1684. J'utilise le texte espagnol du *Caballero de Olmedo* de Monteser dans l'édition de *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, établie par Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata et María Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, « COLECCIÓN AUSTRAL », 1999, p. 114-188. Malheureusement pour le lecteur non hispanisant, il n'existe pas à ma connaissance de traduction française de cette *comedia* burlesque.

[4] Dans l'édition citée *supra*, p. 79.

[5] Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972 (1970 pour la traduction française) ; rééd. par Gallimard dans sa collection « Tel », 1982.

[6] Évoquons succinctement quelques influences qui ont pu préexister à la modélisation de la *comedia* burlesque espagnole du XVII[e] siècle : la *Batrachomyomachie*, attribuée à Homère, des auteurs satiriques comme Alonso Fernández de Palencia, Juan de la Cueva, *La Gatomaquia* (1634) de Lope de Vega, *La Mosquea* (1615) de Villaviciosa, la *Garcineida* (fin XI[e] siècle), les œuvres goliardesques, le *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Diego Hurtado de Mendoza et ses poèmes légers ou licencieux, Jacinto Alonso de Maluenda, Góngora, Quevedo, l'intermède (entremés) de *Melinsendra* (1604), l'*Entremés de los romances* (Valencia, 1611), *El Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Avila (1617).

depuis peu, sans doute à cause de l'aura formidable et du nombre impressionnant de pièces appartenant au genre plus « noble » qu'est la *comedia nueva* génialement mise au point par Lope de Vega (1562-1635). Ce qui fait que ce genre de *comedias* burlesques, qui ne comporte qu'une quarantaine de pièces, faisait plutôt figure de « sous-genre », et passait pour un simple avatar décadent de la *comedia mayor*, de la *comedia* conventionnelle. Cette *comedia* burlesque – dénommée également « *comedia de disparates* » – n'a eu pendant longtemps aux yeux des critiques que pour unique fonction la fabrication du rire, du divertissement pour un public avant tout aristocratique. C'est assez récemment, depuis une quarantaine d'années, qu'une sorte de réhabilitation de la *comedia* burlesque a eu lieu, grâce, en France, aux travaux de Frédéric Serralta dès 1976 (voire dès 1968), et, pour l'œuvre qui nous intéresse ici, aux études de Robert Moune ; grâce, en Espagne, aux travaux pionniers de Luciano García Lorenzo, d'Alfredo Hermenegildo, d'Ignacio Arellano, et plus près de nous, de Celsa Carmen García Valdés[7].

Genre longtemps méprisé, la *comedia* burlesque espagnole avait été qualifiée en 1983 par Marc Vitse de « sous-genre au développement étroitement déterminé par ses coordonnées spatio-temporelles[8] ». La remarque s'applique bien à la pièce de Monteser : en ce qui concerne le lieu où se tint la première représentation, nous sommes bien dans un théâtre palatin, exactement celui du Palais royal (*Palacio real*) pour la chronologie, il s'agit assurément de la deuxième moitié du XVII^e^ siècle.

Cette pièce de Monteser a déjà été étudiée bien avant moi, dès 1980 pour la France, dès 1987 pour l'Espagne, et il semble maintenant acquis que Monteser a surtout parodié la tragi-comédie de Lope de Vega du même nom, à laquelle il faudrait ajouter – mais la tragédie de Lope s'en était elle-même génialement inspirée – le fameux *cantarcillo* traditionnel : « Esta noche le mataron / al Caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo », « Cette nuit, ils l'ont tué, / le Chevalier, / de Medina le plus beau fleuron, / la fine fleur d'Olmedo ». Monteser, malgré son optique carnavalesque, n'a pu éviter de citer la fameuse séguedille élaborée à partir d'un fait divers tragique survenu en Espagne dans le premier quart du XVI^e^ siècle[9], mais il en détourne totalement l'effet : si ce *cantarcillo* intervient dans sa *comedia* à l'acte III, comme chez Lope, je constate que la voix anonyme et nocturne ne chante pas d'abord ce quatrain intégralement comme dans la tragi-

[7] Les titres des ouvrages figurent en fin d'article, en bibliographie.

[8] Dans *Historia del teatro en España,* dir. José Diez Borque, *t. I*, *Edad media, siglo XVI, siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983, p. 595. J'ai traduit littéralement cette phrase.

[9] À la tombée de la nuit du 6 novembre 1521, don Juan de Vivero, Chevalier de Saint-Jacques, quittait Medina del Campo pour la ville d'Olmedo où il résidait, accompagné de son majordome Luis de Herrera. Près du lieu appelé La Sinovilla, l'attendait Miguel Ruiz, également habitant d'Olmedo, ainsi que trois autres hommes armés. Miguel Ruiz tua d'un coup de lance don Juan de Vivero, et la veuve du Chevalier fit un procès aux homicides. Miguel Ruiz s'était disputé avec D. Juan de Vivero, et le Chevalier l'avait frappé. Miguel Ruiz ne se vengea pas tout de suite, mais le fit par traîtrise et incité par sa mère, doña Catalina de Contreras.

comédie de Lope de Vega (aux vers 2374-2377), mais procède en deux fois, par moitié (aux vers 1563-1564 et 1575-1576). Or, dans la pièce de Lope, c'est apparemment (on n'en est pas tout à fait sûr) un Laboureur ou un Paysan qui chante dans la nuit, et comme la voix se rapproche de lui, le Chevalier d'Olmedo, pourtant courageux, est troublé, pressentant qu'il est averti mystérieusement de quelque danger funeste qui le guette. Il croit même que c'est là un tour de la sorcière entremetteuse Fabia, qui veut lui faire peur pour le faire revenir à Medina, selon le souhait d'Inés, la belle dont il est amoureux. Mais l'étrange Laboureur nocturne insiste : il doit faire demi-tour, ne pas franchir le ruisseau… Et de disparaître mystérieusement. Don Alonso, le Chevalier d'Olmedo fictionnel de Lope, apparaît alors profondément inquiet : il retournerait bien sur ses pas mais par crainte de passer pour un lâche s'il croise quelqu'un qui l'a vu cheminer vers Olmedo, il se doit de poursuivre son chemin. Il continue donc et, aussitôt, entend des pas qui sont ceux de ses assassins, la mort qui vient inexorablement à sa rencontre… Quant à la *comedia* « burlesque » de Monteser, c'est une tout autre situation qu'elle propose. Le rival homicide, don Rodrigo, entre en scène alors que les amants échangent encore quelques mots à Medina, et il annonce clairement au Chevalier qu'il l'attend sur le chemin d'Olmedo avec dix hommes pour le tuer… Et celui-ci, très poliment, lui répond : « Pardonnez-moi, je ne le savais pas[10]. » Don Rodrigo insiste : « Alors, vous venez[11] ? » La dame aimée et aimante, la belle Elvira, ne semble pas particulièrement émue de ces menaces de mort clairement formulées contre son amant, et un dialogue complètement déphasé s'ensuit, tournant en dérision la menace mortelle de la sorte : « D. Alonso. Pour qu'ils ne puissent pas me tuer, / Elvira, je te laisse mon âme ; /garde-la[12] », tandis que Doña Elvira lui répond : « Avec ce froid, / tu comptes y aller en pourpoint et sans manteau ? »[13] Mais il y a pire encore, dans l'absurdité et le dynamitage des codes tragiques. Lorsque don Alonso entend une dernière fois l'annonce de sa mort (« Cette nuit ils l'ont tué » (v. 1581)), il s'exclame : « Quel grand bonheur ! » (v. 1582)… Puis, résolu, il annonce à doña Elvira qu'il s'en va, et celle-ci lui répond alors froidement : « Eh bien, puisque c'est comme ça / ne viens pas après me raconter qu'on t'a tué[14]. »

J'ai donc opté dans cette étude pour une rapide comparaison des deux pièces du même nom de Lope et de Monteser, afin de mettre en lumière les procédés parodiques employés par Monteser, principalement à l'acte I de sa *comedia*.

---

[10] Dans l'édition de Celsa C. García Valdés que j'utilise, v. 1551, p. 253.
[11] *Ibid.*, v. 1552, p. 253.
[12] *Ibid.*, v. 1577-1579, p. 254.
[13] *Ibid.*, v. 1579-1580, p. 254.
[14] *Ibid.*, v. 1483-1584, p. 255.

Des différences importantes sont immédiatement observables entre les deux *comedias*, celle de Lope et sa version parodique. Tout d'abord, la longueur : si chacune a trois actes, *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope compte 2 732 vers, tandis que celui de Monteser ne fait que 1 798 vers. Cette différence d'un peu plus de 1 000 vers peut s'expliquer facilement par la grande difficulté qu'il y a à maintenir l'intérêt du public tout au long d'une *comedia* où doivent s'enchaîner sans cesse comique de situation, jeux de mots, et propos absurdes, tandis que l'argument apparaît bien inconsistant. Et qu'il s'agisse dans le cas présent d'un public très particulier, puisque c'est du roi d'Espagne lui-même et de la Cour qu'il est question, ne change rien à l'affaire.

Une autre différence n'est pas moins sensible : la tonalité tragique dans la pièce de Lope, avec son issue funeste, la mort du Chevalier d'Olmedo, s'oppose à l'ambiance burlesque, à la veine satirique, aux allusions grotesques à la légende du Chevalier (sans parler de sa « mort », parodiée également) dans l'autre *comedia*.

Je remarque encore une troisième différence, flagrante également, concernant le nombre et le nom des personnages en jeu. Dans *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, il y a quatorze personnages : treize sont nommés, tandis que le quatorzième est en principe *Una Sombra*, « Une Ombre », celle-ci prenant très vite la forme d'un *Labrador* (« Laboureur ») mystérieux. Dans la *comedia* burlesque homonyme de Monteser, les personnages dénommés sont au nombre de sept, et un huitième personnage pourrait être mentionné à l'acte III, une sorte de personnage collectif qui consiste en *criados* (« valets ») et *acompañamiento* (« compagnie »). Il est évident que le nombre des personnages – sans parler des noms et de la fonction actantielle subséquente – intervient aussi dans la configuration burlesque de la pièce de Monteser, puisque la réduction drastique du nombre des vers s'accompagne d'une réduction non moins importante des rôles. Par exemple, l'entremetteuse-sorcière qu'est Fabia dans la tragédie de Lope disparaît dans la pièce de Monteser. Ce personnage célestinesque inquiétant a toute sa raison d'être dans *Le Chevalier d'Olmedo* lopesque, puisqu'il permet de mettre en contact doña Inés et don Alonso. Ensuite, « la Voix » ou « l'Ombre » ou le « Laboureur » va mettre en garde le Chevalier et l'inciter à faire demi-tour, et Lope de Vega laisse entendre que cet avertissement peut être inspiré par la magie de Fabia. Or, dans la *comedia* burlesque il n'est nullement besoin de Fabia, puisque les deux jeunes gens se rencontrent par hasard mais font connaissance et se parlent par leurs propres moyens. Quant à l'issue dramatique obligatoirement funeste chez Lope de Vega, nous venons de voir qu'elle est au contraire éminemment burlesque chez Monteser : c'est le rival jaloux et assassin, don Rodrigo, qui annonce lui-même à don Alonso le rendez-vous « fatal » sur le chemin d'Olmedo pour le tuer… Aucun besoin donc d'une Fabia un peu sorcière qui l'avertisse de sa mort s'il continue son chemin.

Les procédés parodiques sont d'abord et principalement les procédés comiques verbaux, très certainement des plus abondants dans le genre burlesque en général, et également fort utilisés dans notre *comedia* burlesque espagnole en particulier. Un comique verbal des plus flagrants, des plus efficaces sans doute – mais peut-être aussi le plus difficile à percevoir pour tout lecteur étranger ne connaissant pas suffisamment la langue espagnole elle-même – est le jeu de mots, la dilogie. Ainsi, à l'acte I, du vers 2 au vers 6, Monteser joue sur les différentes acceptions du verbe *picar*. Lorsque don Alonso dit à son valet (*gracioso*) « Tello, pique ton cheval », il emploie *piquer* au sens de « donner de l'éperon », « éperonner ». La nuit est fort obscure, et il apparaît bien compréhensible que l'on souhaite faire accélérer le rythme de la marche du cheval. Mais Tello lui réplique : « Moi je ne vois pas assez pour le piquer, parce qu'il fait bien obscur » (v. 2-3), ce qui semble déjà comique, puisque la nuit et l'obscurité n'empêchent en rien d'éperonner le cheval que l'on monte. C'est alors qu'intervient le jeu de mots, prononcé par don Alonso : « Eh bien, si tu n'y vois rien, rends-le jaloux, / car c'est un cheval vulgaire / et les soupçons l'irriteront » (v. 4-6). Or, en espagnol, ce que j'ai traduit par « les soupçons l'irriteront » est contenu dans le verbe *picar*, lorsque le maître dit : « y se picará con ellos »… Et il me faudrait toute une note pour expliquer à un lecteur actuel (français et peut-être même espagnol) le pourquoi du cheval « vulgaire », parce que la jalousie (amoureuse), et surtout se montrer offensé, irrité, n'est pas le propre d'une âme noble, d'un amoureux courtois, en un mot ce genre de sentiment n'est guère aristocratique. Mais ici il ne s'agit que d'un cheval, et d'un jeu de mots ! L'effet anthropomorphique en est donc burlesque.

Autre dilogie à propos du double sens de l'espagnol *vivo*, pouvant signifier à la fois « vivant » et « vif », ou « éveillé ». Tello objecte à don Alonso l'insensibilité de son cheval, parce qu'il est « mort », ce qui ne peut que surprendre et don Alonso, et le royal public de 1651, et l'auditeur ou le lecteur de nos jours, puisque apparemment son cheval avance et ne peut être mort. Or, cela est possible, et même très logique, si on suit la démonstration suivante du *gracioso* ou valet-bouffon Tello : « Puisqu'il a toujours été lourd, / et que n'est pas vivant celui qui est lourd » (v. 9-10). Seulement, en traduisant ainsi, je ne peux garder ni l'ambiguïté de la dilogie édifiée sur deux antonymes (*vivo*/*muerto* ; *lerdo*/*vivo*), ni la connotation conclusive de « mort » à laquelle aboutit Tello, et le tout semble bien absurde et alambiqué… Il me faudrait là encore toute une note pour rendre ce jeu de mots intelligible au lecteur français, en fait l'expliquer par rebondissement sémantique, pour ainsi dire, grâce à un syllogisme non formulé et que je conçois ainsi : « Si le cheval est *lerdo* (ou *no vivo*), et si tout être *no vivo* est mort, alors le cheval est mort. » Il suffit de substituer *no vivo* dans le sens de « non vivant » au sens possible de « non vif », « non éveillé », pour arriver au malheureux cheval à la fois stupide et mort…

Ce qui fait l'*agudeza* (« trait d'esprit », « pointe ») peut aussi provenir d'un jeu sur les sons. Ainsi, aux vers 98-100, don Alonso ne veut pas parler à doña Elvira au travers de la grille de sa fenêtre, et il le dit en ces termes : « No quiero ; / que si por la reja os hablo, / diréis que os hablé por hierro ». En espagnol, la dilogie est homophonique, tout est dans le jeu *hierro/yerro*. Le premier mot, celui que l'on entend, est *hierro*, « fer ». Mais un autre sens est possible avec *yerro*, « erreur », « faute ». Mêmes sons, mais sens bien différents. Or, si je ne fais que traduire, la dilogie phonique qui existe en espagnol est complètement perdue en français : « Je ne le veux pas ; / parce que si je vous parle par la grille, / vous direz que je vous ai parlé par erreur ». Or, un Espagnol lit et entend d'abord : « Je ne le veux pas ; / parce que si je vous parle par la grille, / vous direz que je vous ai parlé par le fer », ce qui n'est pas absurde mais semble n'être qu'une lapalissade…

Enfin, je soulignerai un autre genre de jeu de mots présent dans cette *comedia* burlesque, celui qui repose sur des conventions culturelles et littéraires, en l'occurrence sur un *topos* mythologique fort connu, celui de l'Amour aveugle et du « coup de foudre ». Il intervient dans un dialogue entre les amants, don Alonso et doña Elvira. La dame s'étonne de ce que don Alonso l'aime sans la voir, à la nuit noire. Et le Chevalier d'Olmedo de Monteser s'en explique ainsi : « Oui. Parce que si l'amour est aveugle / et se trouve en moi, il est obligé / que je tombe amoureux au jugé[15] » (v. 146-148). Cela est amusant, et loin d'être stupide. En fait, « l'amour aveugle » est bien une référence à l'image galvaudée de Cupidon, le dieu de l'Amour, pâle avatar du dieu grec Éros. Ce fils de Vénus et de Mars est communément représenté sous les traits d'un enfant de sept à huit ans, armé d'un arc et d'un carquois rempli de flèches ardentes. Il est « aveugle » en ce sens qu'il ne perçoit pas de défauts dans l'être aimé, et que portant un bandeau sur les yeux comme la Fortune, il décoche ses flèches d'or au hasard… Par conséquent, ce que dit le Chevalier d'Olmedo burlesque de Monteser renvoie à une représentation des plus connues de Cupidon, et du fameux « coup de foudre » qui dans la langue espagnole se dit *flechazo*, littéralement, « coup de flèche », « tir de flèche »… C'est bien ce mythe de l'énamourement qui, sur fond de culture gréco-latine, est ici parodié à partir de l'amour « aveugle » pris au sens littéral, effet burlesque renforcé par la nuit noire et qui amènerait don Alonso à tomber amoureux sans voir clairement qui il aime, « au jugé » par conséquent… Mais il s'agit aussi d'une parodie à un autre niveau, c'est-à-dire d'une moquerie de la scène d'énamourement si fréquente dans les *comedias* conventionnelles, telle qu'on peut la lire dans le *Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. En effet, à l'acte I de la pièce de Lope, le « coup de foudre » qu'a ressenti doña Inés est ainsi rapporté à sa sœur : « … à l'instant où je vis / ce bel étranger, / mon âme me dit : "Celui-ci, je l'aime",

[15] En espagnol : « Sí : que si el amor es ciego / y está en mí, fuerza será / que yo me enamore a tiento. »

/ et moi je lui répondis : "Ainsi soit-il."[16] » Chez Lope, la métaphore mythologique de la flèche est encore plus explicite et développée que chez Monteser, puisque la sœur, Leonor, croit devoir commenter le phénomène de la sorte : « L'Amour décoche ses flèches à l'aveuglette, / il rate sa cible souvent et l'atteint parfois[17]. »

Le *disparate* (que l'on pourrait traduire par différents mots : « coq à l'âne », « ineptie », « sottise », « absurdité »…) est un autre procédé de comique verbal très fréquemment utilisé dans la *comedia* burlesque, et il n'est pas toujours facile de le séparer nettement de la dilogie comique, tant les deux procédés peuvent être « imbriqués » l'un dans l'autre[18]. Dans la *comedia* de Monteser – et pour me limiter à l'acte I, et à un seul exemple –, il y a un dialogue incohérent sur l'enfantement chez une pucelle entre don Pedro, le père de doña Elvira et doña Juana, et celle-ci. À la question particulièrement naïve de don Pedro : « Comment une jeune fille pouvait-elle enfanter ? », doña Juana répond de manière à peine biaisée : « Elle le pouvait très bien. »[19] Le père insiste, veut savoir : « Quand ? », ce qui déclenche chez doña Juana cette affirmation péremptoire et d'apparence illogique : « Avant d'être jeune fille. »[20] Tout cela a l'air bien absurde. Pourtant, la logique et le simple bon sens, mais aussi la satire, la vision burlesque, carnavalesque du monde, sont ici convoqués par Monteser. En effet, à la question plutôt saugrenue du père répond avec bon sens et objectivité la sœur. Le père, très soucieux en apparence de l'honneur familial, ne peut imaginer que sa fille Elvira ait pu fauter avec un homme, et donc être engrossée. Quant à la sœur, sa réponse laconique peut vouloir dire tout simplement qu'en tant que jeune femme, et sans doute attirante, sa sœur a tout à fait les moyens et de séduire et d'être séduite, et donc de tomber enceinte… Ensuite, le père ne semble s'intéresser qu'au moment où la chose a pu se produire, comme si c'était là le plus important, et la réponse de sa fille Juana ne tarde pas, avec son apparence de sottise, de *disparate* : « Avant d'être jeune fille. » Car en bonne logique, ce serait plutôt « après » qu'« avant » d'être « jeune fille » que devrait répondre la sœur… Mais, une fois la surprise passée, et l'effet comique réalisé, le spectateur peut très bien comprendre soit que Juana se moque ainsi effrontément de son père, soit qu'elle improvise une réponse incongrue pour tenter de justifier l'injustifiable, au regard des bonnes mœurs, et de l'honneur à respecter dans une famille noble.

---

16 En espagnol : « … en el instante que vi / este galan forastero, / me dijo el alma : "Este quiero", / y yo le dije : "Sea ansi" » (v. 223-226). Inés évoque aussi le désamour pour don Rodrigo.

17 En espagnol : « Tira como ciego Amor, / yerra mucho y poco acierta » (v. 229-230).

18 Rappelons que la *comedia* burlesque a aussi été dénommée « *comedia de disparates* ».

19 « D. Pedro. ¿Cómo una doncella había / de parir ?... – Dª Juana. Muy bien podía » (v. 192-193).

20 « D. Pedro. ¿Cuándo? – Dª Juana. Antes de ser doncella » (v. 194). Dans l'édition espagnole de Celsa C. García Valdés que j'utilise ne figure aucune note sur ce *disparate*, ce qui est bien regrettable.

Outre les procédés comiques verbaux si importants dans une *comedia* burlesque, le comique de situation ne fait pas défaut, et contribue à donner une forte tonalité burlesque à toute la *comedia* de Monteser. Là encore les occurrences sont nombreuses, et je n'utiliserai que deux exemples, l'un pris dans l'acte I, l'autre dans l'acte III.

À l'acte I, il y a une nette parodie d'une scène conventionnelle dans la *comedia*, celle où l'amant doit se cacher à l'arrivée du père. Dans la tragédie de Lope, à l'acte II, la deuxième scène relativement longue (164 vers) s'achève brusquement sur l'arrivée inopinée du père d'Inés, don Pedro, alors que la belle courtisée est en train de se délecter en écoutant une glose poétique composée en son honneur par son chevalier servant, don Alonso. Dans ce genre de *comedia*, où l'honneur est une valeur impérieuse avec laquelle on ne badine pas, il n'est guère possible que le père et l'amant se rencontrent dans la chambre de la belle, *a fortiori* lorsque le premier a décidé de marier sa fille à un autre homme, don Rodrigo, son neveu. Inés, effrayée, s'exclame « Mon père ! » lorsqu'elle l'entend arriver, et prie instamment don Alonso et son valet, Tello, de se cacher[21], ce qui permet à don Alonso d'entendre le dialogue entre la belle et son père, d'en souffrir aussi, à cause de la satisfaction feinte par Inés à l'idée de se marier… Chez Monteser, rien de tel, si ce n'est une parodie féroce de la scène conventionnelle où l'amoureux doit se cacher. Tout se passe à rebours : c'est le rival et prétendant agréé par le père, don Rodrigo, qui se trouve dans l'obscurité, et c'est Elvira qui demande à son père et à don Alonso de se cacher pour n'être pas vus ensemble par don Rodrigo, ce qui causerait son déshonneur… Don Alonso refuse de le faire, sous prétexte qu'il n'est pas en bonne santé ! Finalement, c'est le père qui accepte de se cacher, pour donner ainsi le bon exemple, et aussi parce qu'il est âgé, vénérable par ses cheveux blancs : « Vous avez très bien parlé, chevalier : / vous, vous venez du dehors, et il n'est pas juste / que vous paraissiez aussi intime, / en me donnant quelque soupçon. / C'est moi qui vais me cacher, car je dois, / pour être né avec ces cheveux blancs, / donner à tous le bon exemple[22]. »

Que la parodie dramatique modifie sensiblement et impitoyablement les traits caractéristiques du personnage parodié, c'est ce que je constate dans cette virevoltante *comedia* burlesque de Monteser, et je me limiterai pour le montrer, du fait du manque d'espace, à l'étude d'un seul personnage, don Alonso, le Chevalier d'Olmedo. Si l'on s'en tient à l'interprétation tragique qu'en a faite Lope de Vega, don Alonso était un parfait gentilhomme, conforme au modèle du courtisan selon Balthasar Castiglione, et empreint des qualités et des valeurs aristocratiques de son temps. Il était aussi habile avec son épée qu'avec sa plume, et pouvait symboliser l'amant idéal et courtois paré de toutes les qualités selon le code amoureux de

21 Voir la pièce de Lope dans l'édition espagnole mentionnée dans la note 1, v. 1169-1170.

22 En espagnol : « Muy bien decís, caballero: / vos sois de fuera, y no es justo / que parezcáis tan de adentro, / dándome alguna sospecha. / Yo me esconderé, que debo, pues nací con estas canas, / dar a todos buen ejemplo » (v. 328-334).

l'Espagne des XVI[e] et XVII[e] siècles. Dans la pièce de Lope, don Alonso a affronté six taureaux, à cheval, et en est venu à bout avec succès. Il a même secouru généreusement don Rodrigo, son rival tombé de cheval. Il ne craint personne, son courage n'est pas à démontrer et seules les balles et la traîtrise peuvent venir à bout de lui : son rival et ennemi mortel, ne pouvant avoir le dessus sur lui dans un duel à la loyale, l'attend en pleine nuit, en compagnie de six sbires, en comptant sur le tir à distance d'une arquebuse cachée derrière un arbre...

Ce personnage est totalement dégradé par la vision carnavalesque de Monteser. Le Chevalier d'Olmedo devient un toréador professionnel, n'est pas maladroit non plus dans les jeux de cartes et nous l'entendrons même chanter ! Certes, il torée à cheval, comme les nobles le faisaient à l'époque, mais sa qualité de toréador professionnel très vite affirmée rabaisse le personnage aristocratique, ternissant l'aura que lui avait procurée la tragi-comédie lopesque. Savoir que ce Chevalier d'Olmedo-là est mort de peur dans une corrida, au point de s'enfuir devant le taureau et de sauter par-dessus la palissade pour se mettre à l'abri est suffisant pour montrer comment la parodie détruit les caractéristiques chevaleresques d'un tel personnage. Il n'est pas jusqu'aux jeux de mots – nous l'avons vu également avec le premier jeu de mots de toute la pièce, autour de *picar* – qui ne témoignent de cette volonté dégradante du dramaturge, lorsque l'on sait que la *comedia* conventionnelle réservait les procédés comiques aux personnages populaires, au *gracioso*, mais très rarement aux nobles.

D'autre part, la nuit est utilisée de manière tout à fait opposée dans les deux pièces. La nuit est propice à créer une atmosphère pesante et inquiétante qui conduira au drame funeste final dans la tragi-comédie lopesque, tandis que dans la *comedia* burlesque de Monteser, elle n'est plus qu'un simple prétexte pour provoquer des situations extravagantes et comiques, sans parler de la caricature qu'il y a à l'évoquer dans des descriptions ridicules qui font semblant d'imiter le lyrisme nocturne propre au théâtre baroque :

> Oh ! Comme le pays du monde
> peint la nuit dans une ébauche,
> et grâce à l'absence du soleil,
> comme les ombres montrent les lointains !
> Des ténèbres en est le page
> le lugubre manteau noir,
> et comme il fait nuit, le jour,
> à cause de l'obscurité, je ne le vois point[23].

[23] « ¡Oh cómo el país del mundo / pinta la noche en bosquejo, / y de la ausencia del sol / muestran las sombras los lejos! / De las tinieblas es paje / el lúgubre manto negro, / y como es de día, / con la oscuridad no veo » (v. 21-28). C'est don Alonso qui parle, à la première scène de l'acte I.

Sans compter que les représentations théâtrales au XVII^e^ siècle, à l'époque de Lope de Vega et de Monteser, avaient lieu de jour : or chez Monteser nous avons d'emblée affaire à un Chevalier d'Olmedo qui semble ne voir goutte dans son cheminement, accompagné d'un valet tout aussi perdu que lui, et qui va entendre une voix féminine appeler au secours… La nuit même se prête à un coup de foudre burlesque, puisque don Alonso sait tout juste qu'il s'agit d'une femme (doña Elvira), qu'il ne la voit pas, mais qu'il tombe amoureux d'elle quand même, « au jugé », tandis que chez Lope de Vega, le coup de foudre a lieu en plein jour, à la foire de Medina, et que c'est de la plus belle femme de Medina que s'éprend Don Alonso. Bien d'autres aspects pourraient être analysés, mais je me contenterai d'évoquer sa « mort », à moins qu'il ne s'agisse chez Monteser d'une fausse mort, d'un « mort » qui ressuscite ou d'un « vivant » qui prétend avoir été tué, tout en ayant survécu à une mort tragique et légendaire. En effet certains critiques (Robert Moune, Celsa García Valdés) considèrent qu'il est bien mort, conformément à l'histoire, et à la légende amplifiée par Lope, et qu'il « ressuscite » pour pouvoir se présenter en personne devant le roi et demander lui-même justice contre ses assassins. D'autres critiques en revanche (Hermenegildo) ne prennent pas cette mort au sérieux, puisqu'il s'agit d'une mort parodique, d'une pirouette burlesque qui rend possible ce qui est impossible : vivre après sa mort violente, être mort et en appeler à la justice du roi, obéir à la volonté royale en épousant Elvira…

Nous avons ainsi un *galán* (« le jeune premier ») de *comedia* burlesque qui apparaît comme le double parodique du *galán* conventionnel de la *comedia nueva*, de la *comedia* baroque espagnole. Et aussi, dans le cas présent, un Chevalier d'Olmedo qui meurt assassiné – conformément à la légende et à la tragédie lopesque – mais qui « ressuscite » *in extremis*, en quelque sorte, pour épouser doña Elvira, « la gala de Medina » – conformément au mariage conventionnel qui clôt dans la joie toute *comedia* ludique.

Une *comedia* burlesque comme *Le Chevalier d'Olmedo* de Francisco Antonio de Monteser présente presque tous les traits définitoires du genre de la parodie dramatique telle qu'elle se pratiquait dans l'Espagne de la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Une *comedia* burlesque s'inscrit dans la vision carnavalesque du monde, tourne en dérision les valeurs aristocratiques et les codes culturels dominants (l'honneur, le courage, les bonnes manières, le langage amoureux néo-pétrarquiste et néo-platonicien…), ne semble épargner aucune condition sociale, pas même le roi, au cours d'une représentation qui se fait devant le roi lui-même (Felipe IV), devant la Cour, et dans un espace palatin (*Palacio real*). À partir de là, certains critiques, comme Serralta, mettent en doute et l'existence d'une réelle charge satirique et son efficacité dans la *comedia* burlesque ; d'autres critiques (García Lorenzo) estiment au contraire qu'il devait bien en rester quelque chose d'opérant dans l'esprit des spectateurs, puisque le spectateur ne pouvait que remarquer la

raillerie des types dramatiques, des conventions théâtrales et des mœurs de l'époque. La plupart des critiques s'accordent à voir une pure fête du langage, un théâtre éminemment ludique et moqueur, fait avant tout pour se divertir : si l'ordre du monde se trouve chamboulé, ce n'est que le temps de la représentation. Comme pour le Carnaval où la permissivité, la subversion, la contestation, sont bien encadrées (une fois fini le temps du Carnaval, tout reprend son cours à l'identique), c'est le temps normal de la société de l'Ancien Régime qui se remet à fonctionner selon ses règles, ses privilèges, ses valeurs dominantes. La *comedia* burlesque du *Chevalier d'Olmedo*, de Monteser, est un chef-d'œuvre de parodie dramatique, une pyrotechnie verbale, un festival scénique de l'absurde, « un monument de la moquerie » (Hermenegildo).

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules-Verne

BIBLIOGRAPHIE

Sources

1. La *comedia* anonyme (1606) : *El Caballero de Olmedo o la viuda por casar*, manuscrit conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid.
2. *Bayle famoso del Caballero de Olmedo*, in *Cancionero de 1615* (version manuscrite, la plus longue) ; in *VII Parte de las Comedias* de Lope de Vega, 1617 (version imprimée plus courte).

3. La tragi-comédie de Lope de Vega (en espagnol) :

Veintiquatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope de Vega Carpio, Zaragoza, por Pedro Vergés, 1641.

El Caballero de Olmedo, édition, introduction et notes de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981 (c'est l'édition que nous avons utilisée).

4. Traductions françaises :

Le Chevalier d'Olmedo/comédie dramatique en trois journées/texte français d'Albert Camus, Gallimard, Paris, 1957.

Le Chevalier d'Olmedo/texte français de Zéno Bianu, Actes Sud, 1992.

Le Chevalier d'Olmedo, traduction de Jean Testas, in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle, I*, Gallimard, 1994, p. 695-748.

5. La *comedia* burlesque de Monteser :

in *Lope de Vega y F. Monteser*, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El Caballero de Olmedo*, Ediciones, estudio y notas de Celsa C. García Valdés, EUNSA, Pamplona, 1991 (p. 183-269 pour le texte de Monteser).

Études critiques

ARELLANO Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995 (en particulier le chapitre IX, « La comedia burlesca », p. 641-659, et sur le *Caballero de Olmedo* de Monteser, p. 654-656).

GARCÍA LORENZO Luciano, « De la tragedia a la parodia : *El Caballero de Olmedo* », in *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 123-140.

HERMENEGILDO Alfredo, « La alteración de la historia o el mito burlado: Monteser y *El Caballero de Olmedo* », in *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega/Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Guzmán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (editores), Colección Olmedo Clásico, Olmedo, 2010, p. 15-31.

MOUNE Robert, « *El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteser: comedia burlesca y parodia », in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Actes du 3e colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol, Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, CNRS, Paris, 1981, p. 83-92.

SERRALTA Frédéric, « La comedia burlesca: datos y orientaciones », in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 1980, CNRS, Paris, 1981, p. 99-114.

ABSURDA COMICA ODER HERR PETER SQUENTZ D'ANDREAS GRYPHIUS (1657), PARODIE BURLESQUE DE HANS SACHS ET DES MAÎTRES CHANTEURS

L'adaptation au théâtre du récit de Pyrame et Thisbé a été précoce, puisqu'une première dramatisation voit le jour dès le XII^e^ siècle avec le « poème » de Pyramus et Tisbé (vers 1170). Elle sera suivie, pour s'en tenir aux productions françaises, de la *Moralité nouvelle de Pyrame et Tisbée* de 1535, puis au XVII^e^ siècle des tragédies de Jean Puget de La Serre, Prado et Théophile de Viau[1]. Shakespeare en donne, le premier, une version parodique à la fin du XVI^e^ siècle dans *Le Songe d'une nuit d'été*, imitée au siècle suivant dans l'aire germanique par l'*Absurda Comica oder Herr Peter Squentz* du poète silésien Andreas Gryphius[2] et par un postlude de Christian Weise[3], puis par le comédien viennois Gottfried Prehauser en 1760[4]. Concomitamment avec la farce de Gryphius, Louis Richer publia sa travestie *L'Ovide Bouffon, ou les Métamorphoses burlesques* (1659) qui témoigne du même esprit grivois. Ces deux textes, et singulièrement la comédie facétieuse de Gryphius, en raison de son intermède lyrique et de sa proximité avec les performances des comédiens anglais, préfigurent les « vaudevilles » du XVIII^e^ siècle. C'est ainsi que l'opéra *Pyrame et Thisbé* dont Jean Louis Ignace de La Serre écrivit le livret donna lieu, comme c'était l'usage, à plusieurs parodies dramatiques à la Comédie-Italienne et dans les théâtres de la Foire[5]. On peut considérer la parodie, notamment dramatique, comme l'un des modes de réception de la légende (l'Ovide « métamorphosé ») à côté, d'une part, d'une lecture païenne sur la

---

[1] *Cf.* Jean-Claude Aubailly, « Pyrame et Tisbé au théâtre : légende et idéologie », *Fifteenth-Century Studies* 18, 1991, p. 1-15.

[2] Andreas Gryphius, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, t. VII : *Lustspiele* I, éd. par Hugh Powell, Tübingen, Niemeyer, 1969. Cette édition sert de référence pour les citations.

[3] Christian Weise, *Lustiges Nachspiel / Wie etwan vor diesem von Peter Squentz aufge-fuehret worden / von Tobias und der Schwalbe*, s. l., 1682, in *Sämtliche Werke*, éd. par John D. Lindberg, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1976, t. 11 : *Lustspiele II*, p. 246-379.

[4] *COMOEDI In der ComOEDI Oder Hanß Sachs Schulmeister zu Narrnhausen vor seinem König eine Comœdi Von DOCTOR Faust Exhibirend* (1761), in Erich Schmidt, « Aus dem Nachleben des Peter Squentz und des Doctor Faust », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 26, 1882, p. 244-252. La réception de la légende, notamment dans l'Europe méridionale, a fait l'objet d'une riche monographie : Franz Schmitt-Von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1972.

[5] Le succès des parodies de Pyrame et Thisbé ne se dément pas jusqu'à nos jours : *cf.* Gerhard Schwinge, *Pyramus und Thisbe. Eine Groteske in lateinischer Sprache*, Bamberg, C. C. Buchner Verlag, 1967.

souffrance amoureuse et, d'autre part, de la christianisation du texte[6] (l'Ovide moralisé). La réception médiévale de la légende se limite à ces derniers modes, sa réception parodique étant un phénomène protomoderne et moderne.

La recherche considère généralement la comédie burlesque de Gryphius comme une réception productive – voire la pure et simple translation allemande – de la farce tragique des artisans du *Songe d'une nuit d'été*. Si les emprunts indirects à Shakespeare sont manifestes, mon propos sera cependant de montrer que la pièce vise davantage à parodier la réception de la légende par les poètes et dramaturges du XVI[e] siècle germanique. Plus exactement, cette parodie opère à trois niveaux : celui du texte (I), celui de l'exécution scénique et de son évaluation (II), celui enfin de l'interprétation, des gloses auctoriales qui accompagnent les textes de la Renaissance (III).

Je n'entendrai pas la parodie au seul sens strict et genettien de transformation du sens d'une œuvre unique parfaitement identifiable, dans la mesure où différents hypotextes sont parodiés. Une acception plus large inclut la parodisation, tant de discours que de pratiques sociales codifiées, dont Bakhtine donne des exemples dans son Rabelais – la fête des fous parodiant les rituels liturgiques de l'Église romaine, etc. Au-delà des réécritures vernaculaires, transgénériques ou non, par les auteurs renaissants de l'hypotexte ovidien, ce sont aussi les codes jugés surannés de l'exécution scénique qui sont finement parodiés. À l'intertextualité s'ajoute donc l'« interludicité » parodique, la parodisation du jeu et de la mise en scène caractéristique du théâtre amateur des corporations d'artisans.

La farce de *Monsieur Peter Squentz*, publiée de façon anonyme, a été jointe à l'édition des *Œuvres* d'Andreas Gryphius en 1558, de sorte que la critique s'accorde pour en conférer la paternité au grand dramaturge silésien, en s'appuyant notamment sur la préface d'un ami fictif de l'auteur du nom de Philip-Gregorio Riesentod, un pseudonyme de Gryphius attesté par ailleurs. Le préfacier indique en effet que l'adaptateur de la comédie est aussi auteur de tragédies et l'auteur de la comédie *Horribilicribrifax*. Il entend aussi disputer aux « étrangers[7] » la paternité du sujet, et l'on pense bien sûr au modèle shakespearien de la farce des artisans que les comédiens anglais ont importé sur le sol allemand, en révélant au lecteur le véritable créateur du personnage de Peter Squentz qui connaît un certain succès sur différentes scènes allemandes : ce serait l'érudit nurembergeois Daniel Schwenter (1585-1636), professeur à Altdorf, dont le poète baroque Harsdörffer fut l'élève. Pour beaucoup de commentateurs, ces indications brouillent les pistes plus qu'elles ne les éclairent. Schwenter ne serait ainsi pour Nicola Kaminski que

---

[6] *Cf.* Brian Murdoch, « Pyramus und Thisbe : Spätmittelaterliche Metamorphosen einer antiken Fabel », in Walter Haug, Timothy R. Jackson et Johannes Janota (dir.), *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983, p. 221-237, ici p. 221.

[7] « Fremdben » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 3.

le pseudonyme de Shakespeare[8]. Mais pourquoi ne pas donner crédit aux assertions du préfacier ? Que les comédiens anglais aient joué en Allemagne la farce des artisans extraite de la pièce d'origine et que la version ultérieure de Schwenter/Gryphius s'en soit inspirée ne fait aucun doute, tant les similitudes entre ces œuvres sont importantes, aussi bien au niveau du cadre de l'action métathéâtrale que des détails du texte. Certes, aucune source autre que la préface de Gryphius n'atteste l'existence d'une farce écrite par un Schwenter à l'œuvre prolixe, tant scientifique que récréative. Mais il n'existe pas davantage de preuve tangible de représentations de la farce shakespearienne par les comédiens anglais, en dehors d'un récit de Johannes Rist de 1666, relatant une telle représentation à laquelle il aurait assisté quelques décennies plus tôt et qui ressemble étrangement à la pièce de Gryphius. En revanche, il y a bel et bien eu, au tournant du XVII^e^ siècle, différentes adaptations dramatiques allemandes, notamment parodiques sur le patron shakespearien, de la légende de Pyrame et Thisbé, jouées en Franconie : deux répertoires de 1604 en font état[9] ainsi que trois tragédies[10]. Il est aussi tout à fait plausible que l'on puisse compter parmi les diverses adaptations qui fleurissent alors une version parodique que le jeune Schwenter aurait composée comme une pièce de potache, se moquant des mises en scène contemporaines. C'est l'hypothèse que je voudrais défendre, étayée par une analyse intertextuelle qui met en évidence les citations parodiques des maîtres chanteurs. Comme l'affirme la préface, Gryphius a réécrit et enrichi une comédie de Schwenter : les méridionalismes constatés par la critique dans la comédie du Silésien en apportent une preuve formelle. Déjà le sous-titre de la pièce avec l'indication générique singulière « Schimpffspiel » renvoie à Hans Sachs lui-même et à ses épigones[11]. En outre et surtout, les références parodiques à des sources régionales ne peuvent être le fait que d'un auteur familier de la production culturelle nurembergeoise.

Parodie de la réception du texte

Le contexte dans lequel la farce des artisans (autant celle de Shakespeare que celle de Gryphius) fut représentée corrobore l'étymologie du grec *parodia*, *para-* « à côté de », *ôdos* « poésie, chant », et la pratique théâtrale antique consistant

---

8 Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, Stuttgart, Reclam, 1998, p. 158-178.

9 *Cf.* Albert Cohn, *Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries*, Londres, Asher & Co., 1865, p. LXXXVII ; Wilhelm Michael Anton Creizenach, *Die Schauspiele der englischen Komödianten*, Stuttgart, W. Spemann, 1889, repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 36 ; Georg Hart, *Ursprung und Verbreitung der Pyramus- und Thisbe-Sage : Altertum, Deutschland und Frankreich*, Passau, J. Bucher, 1891, t. 2, p. 12-13 ; Lawrence Marsden Price, *English Literature in Germany*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1953, p. 32.

10 Alfred Schaer, *Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Schkeuditz bei Leipzig, W. Schäfer, 1909.

11 *Cf.* Andreas Gryphius, *Dramen*, éd. par Eberhard Mannack, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, p. 1155 : Hans Sachs a désigné un recueil de jeux de carnaval par le vocable « Kurtze schimpfspiele ».

à associer un drame satirique à une trilogie tragique. Ce drame est en relation « de contraste et de symétrie avec la tragédie », comme le précise Daniel Sangsue, en renvoyant à la notion de « double parodique » de Bakhtine. Comme chez Shakespeare ou les comédiens anglais[12], le jeu de Pyrame et Thisbé a sa place comme intermède récréatif au sein ou en marge d'un spectacle théâtral. La préface stipule bien que cette farce a été donnée « à côté de l'un des *trauerspiele* » de Gryphius[13] ; Karl-Heinz Habersetzer estime que ce *trauerspiel* a dû être *Carolus Stuardus*[14], il est plus probable qu'il s'agisse de *Cardenio und Celinde*[15], à savoir une histoire d'amour à laquelle celle, tournée en ridicule, de Pyrame et Thisbé fait écho sur le mode comique. La farce de Schwenter pourrait être elle-même de la même façon le « postlude » (*Nachspiel*) de la comédie d'intrigue dont il est l'auteur : *Seredin und Violandra*[16].

Si l'étymologie permet de définir la parodie comme genre et contrepoint comique d'un spectacle tragique, ou contrepoint farcesque d'une comédie romanesque, la parodie équivaut pour la rhétorique ancienne essentiellement à une technique de citation à visée le plus souvent dégradante, c'est-à-dire au détournement de fragments de texte, puis à l'âge classique – le terme étant usité en France depuis le début du XVII^e^ siècle (l'allemand empruntera le terme au français) – à la « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier[17] », pour reprendre la définition synthétique de Daniel Sangsue. Gryphius recourt volontiers au procédé de la citation détournée dans son œuvre comique. Ainsi dans la comédie facétieuse *Horribilicribrifax*, il cite la trilogie des pièces

---

12 *Cf.* Ralf Haekel, « Von Bottom zu Pickelhering – Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares A Midsummer Night's Dream und Gryphius' Absurda Comica », in Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski et Dirk Niefanger (dir.), *Lustige Körper, witzige Texte – Zu Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730)*, Amsterdam, Rodopi, Beiheft zum Daphnis 40, 2006, p. 213.

13 « Nebens einem seiner Traurspiele […] vorstellen lassen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele II*, *op. cit.*, p. 3.

14 Cf. Karl-Heinz Habersetzer, *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studie zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius'* Carolus Stuardus *und* Papinianus, Stuttgart, Metzler, 1985, p. 58 *sq.*

15 *Cf.* Judith P. Aikin, « Genre Definition and Genre Confusion in Gryphius's Double Bill : *Cardenio und Celinde* and *Herr Peter Squentz* », *Colloquia Germanica* 16, 1983, p. 1-12.

16 Pour la discussion des sources, voir Florent Gabaude, *Les Comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*, Berne, Peter Lang, 2004.

17 Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007, p. 104. Pour Henri Estienne ou Jakob Pontanus, la *parodia* est une dénomination générique de textes qui s'apparentent à des exercices de style, l'*imitatio* d'une source auctoriale modifiant le contenu dans le strict respect de la forme ; *cf.* Rüdiger Niehl, « Parodia Horatiana. Parodiebegriff und Parodiedichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts », in Reinhold F. Glei et Robert Seidel (dir.), *« Parodia » und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 2006, p. 11-37.

maîtresses de Corneille : *L'Illusion*, *Horace* et *Le Cid*[18]. Gryphius entretient avec les Français, sa préface du drame *Leo Armenius* en témoigne, une relation de concurrence, en vertu de la stratégie opitzienne d'*aemulatio*. La farce de Schwenter/Gryphius parodierait ainsi, si l'on en croit Pierre Béhar, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau[19]. L'insertion parodique de fragments détournés d'Opitz ou de Théophile n'a aucune intention dégradante. Il faut la lire comme un trait d'esprit, un coup de griffe discret porté aux auteurs français que l'on admire et dont on veut néanmoins fièrement se démarquer, dans un contexte à vocation prioritairement récréative.

Les analyses des philologues positivistes de la fin du XIX^e^ siècle ont mis en évidence les affinités nombreuses entre le texte de Gryphius et le modèle indirect de Shakespeare et je n'ai pas besoin d'y revenir. Gerhard Kaiser et Eberhard Mannack ont insisté sur l'influence de la dramatisation non parodique de Samuel Israel[20] (1601). Je voudrais à mon tour relever les emprunts spécifiques aux récits non parodiques de la légende issus de la littérature vernaculaire du XVI^e^ siècle : la traduction de Wickram de 1545, plusieurs poèmes gnomiques de Hans Sachs et de ses épigones. Si l'on en croit certains exégètes, l'hypotexte ovidien contiendrait déjà en germe sa parodisation, ainsi l'épisode de l'interpellation du mur. Les réécritures du XVI^e^ siècle ainsi que l'iconographie contemporaine exagèrent le trait sans intention comique, comme le jaillissement du sang sur les gravures. Shakespeare avait déjà exploité le comique sous-jacent chez Ovide de l'anthropomorphisme du mur, imploré et pris à partie par les amants. Gryphius s'appuie sur ses modèles autochtones pour accentuer encore la réduction prosaïque. Schwenter/Gryphius parodient des motifs absents dans la version insulaire de Shakespeare mais que l'on trouve dans la traduction des *Métamorphoses* par Jörg Wickram ainsi que dans d'autres adaptations germaniques de la légende : la flèche de Cupidon, les motifs de la fontaine et de la lionne en gésine ou encore la description des troubles somatiques des deux héros.

La métaphore topique de la flèche de Cupidon est interpolée. On ne la trouve ni dans la source ovidienne ni chez Shakespeare. Elle apparaît dans presque toutes les versions non parodiques de Pyrame et Thisbé, dans l'adaptation

---

[18] *Cf.* Florent Gabaude, « Andreas Gryphius, lecteur critique du premier Corneille », in Jean-Marie Valentin (dir.), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 134-152.

[19] Pierre Béhar, « La hiérarchie du comique chez Gryphius : situation de Peter Squentz », in Maurice Godé et Michel Grunewald (dir.), *La Volonté de comprendre. Hommage à Roland Krebs*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 15-26.

[20] *Cf.* Gerhard Kaiser, « Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz », in Gerhard Kaiser (dir.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 222-223 ; Eberhard Mannack, *Andreas Gryphius*, Stuttgart, Metzler, « Sammlung Metzler », 1986, p. 88.

de Wickram[21], dans un poème de Hans Sachs ainsi que dans les dramatisations de Samuel Israel ou de Théophile de Viau :

> Puisque c'est une peste à vos os attachée,
> Une flèche mortelle en votre cœur fichée,
> C'est en vain que l'on prend le soin de vous guérir[22].

Ce sont ici clairement ces réécritures qui sont l'objet de la dégradation parodique. Le *topos* de la dolence amoureuse de Pyrame qu'expriment Israel et Théophile se mêle à celui, plus propre au jeu de carnaval, de la violence érotique, de l'amour comme combat. Ainsi Thisbé s'imagine-t-elle Pyrame s'élançant vers elle tel un fougueux destrier, brandissant « une épée semblable à une lance », autres métaphores péniennes dans la tradition de la littérature du Moyen Âge tardif : « Regarde, regarde ! Il arrive avec une épée semblable à une lance. J'entends sonner ses éperons, ô que cette musique est douce[23]. » L'idée du rabaissement érotique et scatologique du motif de la flèche a pu être suggérée à l'auteur par la lecture de la *Comedia von der schönen Phoenicia* d'un autre maître chanteur, Jakob Ayrer. Cupidon y décoche une flèche dans le derrière du héros comique Juncker Jahn[24], le prédécesseur du pitre « Juncker Pickelhäring ». Dans la farce de Schwenter/Gryphius, Thisbé demande à Pyrame de s'approcher du trou dans le mur et de présenter son postérieur afin qu'elle retire la flèche, après quoi Pyrame l'invite à souffler sur sa blessure anale et à y poser un baiser, gauchissant un étoffement de la traduction de Wickram par rapport à l'original (« Elle baise ses yeux et sa bouche / Puis sa blessure si large et profonde[25] ») :

> Piram. À vrai dire, je ne ressens guère de douleur ;
> Sans rire, soufflez donc sur ma blessure.
> Thisbe. Êtes-vous satisfait ?
> Piram. Posez encore un baiser dessus[26].

---

[21] « Cupido hat die zwey verwunt / Mit seinem geschoß inn hertzens grunt » : Georg Wickram, *P. Ouidij Nasonis dess aller sinnreichsten Poeten Metamorphosis*, Mainz, Schöffer, 1545, in *id.*, *Sämtliche Werke*, t. XIII/1 : Ovids *Metamorphosen*, Berlin, Walter de Gruyter, 1990, p. 220, v. 43-44.

[22] Théophile de Viau, *Œuvres poétiques et Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. par Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 442.

[23] « Doch schau ! doch schau ! er kommt gegangen / Mit einem Degen gleich einer Stangen / Ich höre seine Sporne klingen / Die Music thut so lieblich singen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 24, v. 1-4. *Cf.* Gaby Herchert, « Acker mir mein bestes Feld ». *Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung*, Münster/New York, Waxmann, 1996, p. 212 ; Johannes Müller, *Schwert und Scheide. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts*, Berne, Peter Lang, 1988, p. 56 *sq.*, p. 80 *sq.*

[24] Jakob Ayrer, *Spiegel weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia von der schönen Phänicia und Graf Tymbri von Golison auss Arragonien*, in *Opus theatricum*, Nuremberg, Scherff, 1618, t. 1, p. 408. C'est aussi un motif iconographique de marginalia médiévaux.

[25] « Sie küst im sein augen und mund / Darzü sein tieffe wund so groß » : Wickram, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, t. XIII/1, p. 225, v. 216-217.

[26] « Piram. Ich fühle warlich nicht viel Schmertzen; / Ey blaset auff die Wunde sonder Schertzen. / Thisbe. Wie ist euch nun genung gethan? / Piram. Ey setzt noch einen Kuß daran », Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 24-25.

La plaisanterie du fou de cour, qui joue le rôle de Pyrame, opère soit dans le registre régressif, infantile[27], soit dans le registre transgressif d'une allusion vulgaire (*blas mir in ars*[28] – « Embrasse mes fesses, espèce de… »), voire obscène : à la métaphorisation conventionnelle de l'acte sexuel par la flèche phallique[29] se substitue subrepticement la « variante coïtale » de l'anilingus ou de la fellation[30]. Remarquons en outre que la Thisbé de Schwenter/Gryphius invective la flèche comme celle de Théophile le poignard de Pyrame, dans l'apostrophe célèbre moquée par Boileau[31] (« Ha ! Voici le poignard qui du sang de son maître / S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître[32] ! ») :

> Êtes-vous guéri, à présent, ma petite bouche en sucre ?
> Vois-tu, chère flèche, tu es trop fière
> Et tu sens le bois de cyprès[33].

Après avoir retiré la flèche, Thisbé s'émerveille de l'exhalaison qui s'en dégage. Dans ce contexte équivoque, Schwenter/Gryphius reprennent l'hypocoristique *Zucker-Mündelin* (« petite bouche en sucre ») à l'adaptation anonyme de 1581 de l'épisode tragique[34] et se livrent à la commutation, voire à la communion carnavalesque des deux orifices[35] conformément à la métaphorique érotique de la littérature facétieuse du bas Moyen Âge. Cupidon pénètre le corps de Thisbé par

---

[27] « Früher gaben sich etwa alte Frauen damit ab, äusserliche Entzündungen durch Blasen zu heilen » : *Schweizerisches Idiotikon*, Bâle, Schwabe Verlag, 1905, t. 5, col. 141.

[28] Jacob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1838-1961, t. 2, col. 69 ; Ulrich Goebel et Oskar Reichmann (dir.), *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2001, t. 4, col. 535 : « Si bliessend den lüten e in die ärs / Und tœtind aim die hoden leken ».

[29] *Cf.* Gaby Herchert, « Acker mir mein bestes Feld », *op. cit.*, p. 207-208.

[30] *Cf.* Wolfgang Beutin, *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990, p. 404 ; Rainer Hillenbrand, « Eine sehr unflätige Grobheit in Lessings Antiquarischen Briefen : Zum Bedeutungswandel des Unausgesprochenen », *Lessing Yearbook* 26, 1994, p. 77-79 ; Charlotte Woodford, « Gryphius, Peter Squentz », in Peter Hutchinson (dir.), *Landmarks in German Comedy*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 21-36, ici p. 25 *sq*.

[31] *Cf.* Françoise Rubellin, *« Pyrame et Thisbé » : un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007, p. 27.

[32] Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 479.

[33] « Seyd ihr nun heyl mein Zucker=Mündelin? / Sich lieber Pfeil bistu zu stoltz / Und reuchst doch wie Cypressen Holtz » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 24, v. 30-32.

[34] « Ach liebes Zuckermundlin mein, / Ich wolt, dass ess mucht besser sein » : *Das Berliner « Pyramus-Thisbe »-Spiel von 1581*, in Alfred Schaer, *Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage*, *op. cit.*, p. 1-79, ici p. 33. Ce terme sera repris dans la poésie érotique de Zacharias Lund.

[35] *Cf.* les premières paroles de Pyrame : « Voici venue l'heure joyeuse où, Thisbé, je vais bien baiser ta bouche devant et derrière » (« Diß ist die fröliche Stund / Darvon ich Thisbe deinen Mund / Recht küssen sol hinten und vorn »), Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 33, v. 5-7.

la bouche et l'engrosse : « J'ai dormi la bouche ouverte / Et Cupidon ce sale chien / S'est introduit dans mon corps[36]. »

La parodie d'opéra de Charles Simon Favart, *Pyrame et Thisbé*, de 1740, ne manquera pas non plus de tirer parti du potentiel comique et grivois du mur ovidien et de son trou avec les vaudevilles de Pyrame[37] :

> AIR : Par la fente
> Et j'entretiens le beau tendron
> Par la fente (bis),
> Et j'entretiens le beau tendron
> Par la fente de la cloison.
> AIR : Par un trou
> Dès que ma Thisbé soupire,
> Pour adoucir son martyre
> Aussitôt je vais lui dire
> Par un trou :
> N'y a-t-il pas moyen de rire
> Avec vous[38] ?

L'épisode de la fontaine est une probable parodie de l'édition des *Métamorphoses* de Johannes Spreng en 1564, illustrée par des bois de Virgil Solis[39]. Pickelhäring suggère perfidement de figurer la fontaine, comme sur la seconde gravure, en Manneken-Pis incarné par Maître Lollinger. Après discussion, on renonce à cette représentation inconvenante pour figurer celle inspirée de la première gravure, une statue avec cruche :

> Maître Lollinger : Mais comment vais-je m'y prendre pour faire jaillir de l'eau ?
> Pickehäring : Vous ne savez pas à votre âge ? Vous devez faire par-devant.
> Peter Squentz : Halte-là ! Nous devons rester décents devant les dames. Vous aurez un arrosoir à la main.
> Pickelhäring : Tout à fait ! C'est ainsi que l'on représente l'eau dans les neuf arts libéraux.
> Peter Squentz : Et vous devrez avoir de l'eau dans la bouche et la faire jaillir autour de vous[40].

---

[36] « Ich habe geschlaffen mit offnem Mund / Und Cupido der schlimme Hund / Ist mir gekrochen in den Leib » : *ibid.*, p. 25, v. 6-9.
[37] *Cf.* Françoise Rubellin, *Pyrame et Thisbé*, *op. cit.*, p. 180.
[38] *Ibid.*, p. 194.
[39] Johannes Spreng, *P. Ouidj Nasonis, deß Sinnreichen vnd hochverstendigen Poeten, Metamorphoses oder Verwandlung*, Francfort, 1564, p. 93-96.
[40] « M.Loll. Aber wie sol ich Wasser von mir spritzen? / P.H. Seyd ihr so alt und wisset das nicht? ihr müsset vornen. P.Sq. Holla ! Holla ! Wir müssens Erbar machen für dem Frauen Zimmer. Ihr müsset eine Gießkanne in der Hand haben. P.H. Recht recht! so mahlet man das Wasser unter

Sur un dessin de Urs Graf de 1525 illustrant la légende, l'eau s'écoule par la bouche d'un fou dont la présence dénonce le stupide aveuglement amoureux du jeune couple[41]. Selon Franz Schmitt-Von Mühlenfels, cette représentation fontinale, chef-d'œuvre pictural, annonce le basculement de la commisération ou de la dénonciation qui dominaient la réception médiévale jusqu'à Sebastian Brant vers le comique et le parodique.

Schwenter/Gryphius semblent faire retour à Ovide en faisant du lion de Shakespeare et de diverses adaptations de la légende une lionne. Or cette lionne, au lieu de déchirer le voile de Thisbé de sa gueule ensanglantée, met bas des lionceaux sur le manteau abandonné par la jeune fille dans sa fuite. Le roi regrette que la lionne ne soit pas représentée en gésine sur la scène[42]. Ce motif singulier n'est pas l'invention du parodiste. Il est emprunté aux maîtres chanteurs de Nuremberg, à Hans Sachs et à Ambrosius Metzger qui, l'un et l'autre, ont mis en poème la légende de Pyrame et Thisbé[43]. Sachs l'a évoquée dans sept poèmes écrits pour la plupart avant la parution de la traduction des *Métamorphoses* par Wickram en 1545, un ouvrage dont il fit l'acquisition, comme l'indique l'inventaire de sa bibliothèque. Ses premières évocations du récit[44] s'appuient sur la relation sommaire de *De mulieribus claris* de Boccace traduit par Steinhöwel en 1473-1474 ; celles de 1544[45], plus exhaustives, tirent profit de la lecture d'une traduction partielle due à Bruno von Hyrtzweil parue en 1541[46] et dont le frontispice arbore une gravure de Pyrame et Thisbé[47]. Or le poème de 1531 présente une version de

---

den 9. Freyen=Künsten. P.Sq. Und must auch Wasser in dem Mund haben und mit umb euch spritzen », Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 11.

41 Franz Schmitt-Von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe*, *op. cit.*, p. 45-46.

42 Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 38, v. 29-31.

43 Eberhard Mannack, in Andreas Gryphius, *Dramen*, *op. cit.*, p. 1158, se borne à noter que le texte diffère de la source ovidienne.

44 *Die sieben getreuen weiber in den sieben tönen* (1520), KG Nr. 77 ; *Historia der neun getrewen haydnischen frawen mit ihren wunder-getrewen thaten* (1531), KG Nr. 429, in Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 2, p. 305-310 ; *Ein clagred thisbes 72 vers*, KG Nr. 523, qui se trouvait dans le deuxième cahier autographe, perdu, des poèmes de Sachs, rédigé entre 1530 et 1533 ; *Die 12 getrewen haidenischen frawen* (1540), KG Nr. 969. Je remercie Niklas Holzberg dont le répertoire analytique, non publié, de l'ensemble des Œuvres de Sachs m'a permis de recenser ces différents textes.

45 *Piramus mit Thisbe* (1544), KG Nr. 1434 ; *Historia. Der cleglich dot Pirami und der junckfrawen Thisbis* (1544), KG Nr. 1435, in Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 22, p. 312-313 ; *Ein klagred Thisbes ob irer unbesunnen unzeytigen lieb* (1554), *ibid.*, t. 23, p. 29-31 (probablement la reprise du poème n° 523, cf. supra). Le dernier texte se fonde sur la traduction de Wickram : *Piramus mit Thisbe* (1556), KG Nr. 4999.

46 Bruno von Hyrtzweil, *Eyn gedicht von zwayen liebhabenden Pyramus und Thysbe auß Ovidio, in Etliche historien unnd fabulen gantz lustig zu lesen*, Munich, 1541; cité dans Carl Drescher, *Studien zu Hans Sachs*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung, 1891, p. 31.

47 Au niveau de l'interprétation délivrée par l'épilogue moralisateur, on note aussi une évolution sensible entre une admiration affichée dans les premiers textes et une désapprobation totale dans les textes dédiés de 1544 et 1556.

la légende moins fidèle à la source ovidienne, puisque le manteau de Thisbé aurait été maculé par la lionne en gésine et non par le sang coulant de sa gueule :

> C'est alors que surgit du désert une lionne.
> La jeune amante s'enfuit dans la forêt.
> Sur sa pèlerine la lionne met bas douloureusement
> Et couvre la cape de sang.
> Puis elle transporte ses petits dans le bois[48].

Cette altération singulière de la légende puise peut-être son origine dans la tradition orale de la fin du Moyen Âge[49]. Il n'en reste pas moins que Sachs en donne, à ma connaissance, la première version écrite. L'aube populaire qui contient ce motif n'a été imprimée comme feuille volante que dans les années 1530[50]. Ambrosius Metzger adapte également les *Métamorphoses* d'Ovide dans les années 1620 sous forme de chants de maître. Il reprend ce même motif de la lionne qui met bas :

> [La jeune femme] abandonna derrière elle
> Sa tunique pleine de désir
> C'est sur elle que la lionne
> Mit bas douloureusement ses petits[51].

---

[48] « Da kam ein löwin auß der wild. / Inn walt floch das trew weiblich bild. / Auff ihrm mantel gepar unmutig / Die löwin, macht ihn allen blutig. / Die jungen trug sie ein gen holtz » : Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 2, p. 309, v. 16-20.

[49] *Cf.* Lutz Röhrich, « Antike Motive in spätmittelalterlichen Erzählungen und Volksballaden », in Willi Erzgräber (dir.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1989, p. 327-344, ici p. 333.

[50] *Eyn schöne Tagweys von eynes Kuenigs tochter / Jn dem thon / Es wonet lieb bey liebe*, Nuremberg, Kunigunde Hergot, s. d., s. p., Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Yd 9016 (VD16 ZV 13986) : « Zuo hand lieff auß dem walde / eyn grymme Loewin her / Die Junckfraw sachs gar balde / sie floch von dannen ferr / vnd kam so ferr denselben tag / jrn mantel ließ sie ligen / darauß kam not vnd klag. / Die Loewin gepar jr junge / wol auff den mantel guot / Der mantel ward besprenget / mit schweyß vnd rotem bluot Darnach die Loewin wider gieng / zuo waldt mit jren jungen / do kam der juengeling. » Il s'agit là de la troisième version de la chanson – la première date de 1529 –, dont la mélodie servira de base à nombre de chansons tout au long du siècle. Eberhard Nehlsen indique « environ 1535 » comme datation : *cf. Berliner Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke der Staatbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Baden-Baden, Koerner, 2008, t. 1, n° 1258, p. 480.

[51] « Ließ hinder sich / Den rock voll gehren. / Die löwin gantz schmertzlich / Auff dießem thet geberen » : Ambrosius Metzger, *Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht*, éd. par Hartmut Kugler, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1981, p. 352, v. 24-27. Le poète et dramaturge Gabriel Rollenhagen a également adapté la légende de Pyrame et Thisbé sous la forme d'un chant de maître publié en 1614 en annexe à la réédition de sa pièce *Amantes amentes*, mais dans une version plus fidèle à la source ovidienne ; *cf.* Karl Theodor Gaedertz, *Gabriel Rollenhagen. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, Hirzel, 1881, p. 85-95.

Le metteur en scène de la pièce dans la pièce résume ainsi l'épisode et assimile au passage Ovide à ses détracteurs patristiques (le trait d'ironie vise les lectures allégoriques médiévales d'Ovide) :

> Saint Ovide, Père de l'Église, raconte dans son bel ouvrage Memorium phosis que Pyrame avait donné rendez-vous à Thisbé près d'une fontaine au bord de laquelle un lion horrible et terrifiant était venu. En l'apercevant, elle s'est enfuie de peur, abandonnant sa pèlerine sur laquelle le lion a mis bas ses petits ; or une fois qu'il a été parti, Pyrame découvre la pèlerine ensanglantée et s'imagine que le lion a dévoré Thisbé, c'est pourquoi il se poignarde de désespoir. Thisbé revient et trouve Pyrame mort, aussi se poignarde-t-elle par défi[52].

La dramatique conclusion de l'épisode est l'occasion, concomitamment chez Richer et Gryphius, d'un ultime ravalement parodique de la mort d'amour en accouplement intempestif :

> Sur le garçon tomba la fille ;
> Mais si quelque fat en babille,
> Disant, comme estant son Époux,
> Qu'elle devoit estre dessous,
> Laissons luy faire sa censure[53].
>
> Eh, Thisbé, cela ne se fait pas
> Les femmes doivent être dessous[54].

Parodie des codes surannés de l'exécution scénique

Schwenter/Gryphius parodient donc les versions autochtones et étrangères de la légende, se contentant de forcer le trait et d'exploiter le filon érotique. Mais la parodie vise également les codes surannés de l'exécution scénique, se mettant ainsi au service de la satire littéraire, voire sociale des corporations. Les cibles de la parodie de genre sont désignées d'emblée, dans le premier acte de la comédie : la production des maîtres-chanteurs, dont le tisserand Meister Lollinger (les termes

---

52 « Der Heil. alte Kirchen-Lehrer Ovidius schreibet in seinem schönen Buch Memorium phosis, das Piramus die Thisbe zu einem Brunnen bestellet habe / in mittelst sey ein abscheulicher heßlicher Löwe kommen / vor welchem sie aus Furcht entlauffen / und ihren Mantel hinterlassen / darauff der Löwe Jungen außgehecket; als er aber weggegangen / findet Piramus die bluttige Schaube / und meinet der Löwe habe Thisben gefressen / darumb ersticht er sich aus Verzweiffelung / Thisbe kommet wieder und findet Piramum todt / derowegen ersticht sie sich ihm zu Trotz » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 6.

53 Louis Richer, *L'Ovide Bouffon, ou les Métamorphoses burlesques*, Paris, 1659, cité par Franz Schmitt-Von Mühlenfels, *Pyramus und Thisbe*, *op. cit.*, p. 36.

54 « Ey Thisbe, es schickt sich nicht also / die Weiber müssen unten liegen », Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 36. Le rapprochement a été fait par Franz Schmitt-Von Mühlenfels, *ibid.*

Löll/Loll- et *Lale* désignent un simplet, un fou) est, selon la liste des personnages, le représentant attitré et qui se réfère explicitement au cordonnier nurembergeois Hans Sachs, dont le propre maître, Lienhard Nunnenbeck, était lui-même tisserand. Cette référence fonctionne comme un signal qui indique aux spectateurs que c'est moins le récit ovidien que sa réception petite-bourgeoise qui est en point de mire[55]. La parodie fine de la dramaturgie de Hans Sachs et des maîtres chanteurs révèle une connaissance précise de leur œuvre et de leur pratique qu'il semble plus plausible d'imputer au professeur d'Altdorf qu'au Silésien Gryphius, plus féru de littérature européenne contemporaine, quoiqu'il existât à Breslau une confrérie active de maîtres chanteurs[56].

Schwenter/Gryphius font de Peter Squentz un *Pritschmeister*[57], un « maître-batte », rimailleur et amuseur public qui, dans la pièce, s'échine à vouloir corriger les gaucheries et inconvenances des acteurs-artisans. Cette figure notable de la culture citadine tardo-médiévale, initialement poète officiel et maître de cérémonie des événements urbains – en particulier des Fêtes des chasseurs –, fut l'objet d'une première parodie en 1589 de la part du poète humaniste Nicodemus Frischlin[58], avant de devenir au siècle suivant synonyme de bouffon. Au-delà du maître d'école semi-lettré de la farce gryphienne, l'assimilation de Hans Sachs au pitre professionnel des cours princières sera poursuivie dans une comédie satirique de l'auteur « galant » Christian Friedrich Hunold, alias Menantes, disciple de Christian Weise, dont le titre évoque cet emploi ridicule aux yeux des nouvelles élites auliques[59].

« L'ancien et célèbre poète et maître chanteur allemand Hans Saxe écrit que, lorsqu'une pièce a une fin triste, c'est une tragédie[60] » : Schwenter/Gryphius parodient la primo-réception laudative des *Œuvres* de Hans Sachs dont l'édition de 1612 présente l'auteur ainsi : « l'ingénieux et très célèbre Hans Sachs, un

---

55 *Cf.* Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 121-123.

56 Le maître chanteur Adam Puschmann, disciple de Hans Sachs, cultive cet art à Görlitz et Breslau (*Breslauer Singschule*, 1588). Il édita en outre les règles et la tablature des Maîtres chanteurs (*cf. infra*).

57 « Nach Art der alten Pritschmeister-Reymen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 18.

58 Nicodemus Frischlin, *Kurtze Abfertigunge Der vermeinten/ vnd mehr den Lotterbübischen verantworwortunge/ welche vnter dem Namen M. Sebastiani Goblers Silesij/ wider Herr Polycarpum Leyser/ Theologiae Doctorem/ vnd der Kirchen in Braunschweig Superintendenten/ ausgangen/ betreffent D. D. Matthaei Wesenbeccij seligen Abscheid/ Gestellet Reimenweis. Durch Einer Ersamen Geselschafft zu Braunschweig Britschenmeister*, s. l., 1589.

59 Christian Friedrich Hunold, *Der thörichte Pritschmeister/ Oder : Schwermende Poete/ In einer lustigen Comödie : Wobey zugleich eine Critique über eines Anonymi Überschriften/ Schäffer-Gedichte/ und unverschämte Durchhechelung der Hofmanns-Waldauischen Schrifften*, Coblence, 1704.

60 « Der alte berühmbte deutsche Poët und Meister=Sänger Hans Saxe schreibet / wenn ein Spiel traurig außgehet / so ist es eine Tragœdie » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 11. Cette orthographe du nom de l'auteur était usuelle chez ses contemporains, comme l'attestent les procès-verbaux du conseil municipal de la ville de Nuremberg.

amoureux de la poésie allemande[61] ». Le poète est en outre moqué pour l'idée fruste qu'il se fait des genres dramatiques qu'il appelle « comédies gaies » et « tragédies tristes[62] ». L'hésitation du metteur en scène quant à la caractérisation de la pièce reflète le propre embarras de Hans Sachs à caractériser les siennes, tel qu'il le manifeste dans plusieurs de ses prologues. À propos de sa *Judith*, il écrit : « Nous sommes venus ici pour donner une comédie pleine d'esprit, qui ressemble pourtant presque à une tragédie.[63] » Peter Squentz, comme Samuel Israel, se refuse donc à trancher et désigne sa pièce comme « une belle pièce, plaisante et triste à jouer et à voir[64] ». Le répertoire de la troupe énoncé par Peter Squentz comprend pour moitié des titres d'œuvres théâtrales de Sachs, hormis la dernière, le jeu de Pyrame et de Thisbé, dont on nous dit qu'il n'a jamais été ni joué ni imprimé. La pièce raille également l'habitude qu'a Hans Sachs de placer son patronyme comme indice clausulaire dans la rime finale de ses poèmes ou de l'*epimythion* de ses drames et parodie même un de ses tics d'écriture, « summa summarum[65] », estropié en « Summiren summarum[66] » :

> Que ma poésie fleurisse et croisse
> Et donne beaucoup de fruits, c'est ce que souhaite Hans Sachs[67].
>
> Que ce soit l'hiver, l'été ou le printemps,
> Le maître d'école et greffier de l'église de Rumpelskirchen, Monsieur Peter Squentz,
> Vous souhaite une bonne nuit[68].

---

61 « Durch den sinnreichen vnd weitberühmbten Hans Sachsen, ein liebhabern Teutscher Poeterey » : *Sehr Herrliche, Schöne vnd Warhaffte Gedicht Geistlich vnd Weltlich allerley art*, Kempten, Kraus, 1612-1616.

62 « Da fund ich frölicher Comedi, / Und dergleich trawriger tragedi » : Hans Sachs, *Summa all meiner gedicht* (1567), in Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 21, p. 337-344, ici p. 342, v. 1-2.

63 « Sind wir gebeten hieher kommen / Und haben alhie fürgenommen, / Zu halten ein geistlich comedi, / Doch schier vast gleich einer tragedi » : Hans Sachs, *Ein Comedi […] Die Judith* (1551), in *Werke*, *op. cit.*, t. 6, p. 56, v. 6-9 ; également dans *Der fürst Wilhalm von Orlientz mit seiner Amaley* (1559), t. 16, p. 57, v. 7-10 : « Zu sehen ein artlich comedi, / Die sich fast vergleicht einr tragedi, / Sehr trawrig biß hin zu dem end, / Da sie sich erst zu frewden wend ». Telle est précisément la lecture du drame par Pickelhäring à laquelle se rallie *in fine* Peter Squentz, mais pas le roi (Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 38, v. 26 ; p. 39, v. 2 ; p. 39, v. 30). *Cf.* Rudolf Genee, *Hans Sachs und seine Zeit. Ein Lebens- und Kulturbild aus der Zeit der Reformation*, Leipzig, Weber, 1894, repr. Vaduz, Sändig, 1993, p. 320 *sq.*

64 « Ein schön Spiel lustig und traurig / zu tragiren und zu sehen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 11.

65 *Cf.* deux exemples parmi des dizaines : Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 22, p. 485, v. 30 ; *Suma sumarum all meiner gedicht* (1562), KG Nr. 5629.

66 Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 18, v. 7.

67 « Das mein Gedicht grun, blü und wachs / Und vil frücht bring, das wünscht Hans Sachs » : Hans Sachs, *Summa all meiner gedicht vom MDXIIII jar biß ins 1567 jar* (1567), KG Nr 5986a, in *Werke*, *op. cit.*, t. 21, p. 344.

L'altération de *summa* en *summiren* (additionner) est un indice du rapport quantitatif que les poètes artisans entretiennent avec le monde et singulièrement l'écriture : de la tradition médiévale des « Dits de ménage » (comme le *Haushaltsratsbüchlein* de Hans Folz) à l'inventaire précité des *Œuvres* de Sachs, tout est quantifiable et prétexte à catalogage[69]. Le directeur de la troupe de théâtre amateur se targue de son ancrage géographique (qu'il exprime au moyen d'une longue énumération territoriale) comme Salomon et Marcolphe de leurs ascendances généalogiques respectives[70] ; il est tout aussi fier de son vaste répertoire dramaturgique que Hans Sachs de sa productivité littéraire. Le public de la Cour se gausse de cette logique comptable qu'elle pousse *ad absurdum* lorsque les acteurs se voient récompensés en proportion des fautes commises. Le jugement de qualité est placé sous l'autorité d'un calcul que le censeur ne maîtrise même pas[71]. Quant à l'artisan auteur de la pièce interne, il déroge lui-même aux normes de versification syllabique auto-édictées par les maîtres chanteurs, à leur « esthétique du mesurable[72] » : « Ce vers a énormément de pieds », remarque un spectateur ; « C'est pour qu'il puisse mieux marcher[73] », rétorque le meneur de jeu qui ne manque pas de repartie. Pour Sachs, la qualité du style était bien mesurable à l'aune du cordonnier :

> Lorsqu'on félicite
> Un orateur qui, sur des sujets simples et faciles,
> s'évertue à faire de longs discours
> Avec des mots grandiloquents
> Et des figures alambiquées,
> Le roi répond :
> Je ne loue pas le cordonnier

---

[68] « Es sey Winter/ Sommer oder Lentz / Wünscht euch zu guter Nacht der Schulmeister vnd Kirchenschreiber Zu Rumpels=Kirchen Herr Peter Squentz » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 38.

[69] Cf. Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e^-XV^e^ siècle)*, Genève, Droz, 2006.

[70] Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 14 ; *Frag vnd antwort Salomons vnn marolf*, Nuremberg, Marx Ayrer, 1487, f^o^ A ij r^o^-v^o^, fac-similé in Michael Curschmann, *Wort-Bild-Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, Baden-Baden, Koerner, 2007, t. 1, p. 431 sq.

[71] Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 18, l. 12-14 ; p. 38, v. 29-31.

[72] Hartmut Kugler, « Meisterliederdichtung als Auslegekunst. Zur impliziten Poetik bei Hans Sachs », in Dorothea Klein, Elisabeth Lienert et Johannes Rettelbach (dir.), *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*, Wiesbaden, Reichert, 2000, p. 543. Sur Hans Sachs et les nombres, *cf.* également Tanja Mattern, « Summa, mas und zal. Zur Vermessung der Literatur im Meistergesang », *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 134, 2015, Sonderheft : *Nürnberg. Zur Diversifikation städtischen Lebens in Texten und Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts*, p. 213-242.

[73] « Seren. Der Vers hat schrecklich viel Füsse. P.Sq. So kan er desto besser gehen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 17. Peter Squentz est friand de ces jeux de mots pédestres : « Ich will es in die Regul detri setzen / eine Sau umb 15. Gülden / wie hoch kommen zehen Säue? [...] Auff den Füssen kommen sie » : *ibid.*, p. 39.

> Qui fabrique des souliers allongés à la poulaine,
> Mais celui qui fait des chaussures saines
> Et bien adaptées aux pieds[74].

La farce imite la structure tripartite des drames renaissants, une « narration scénique[75] » flanquée d'un prologue et d'un épilogue moralisateur, désormais considérés comme archaïques, et elle insère un morceau lyrique qui est une parodie de chant de maître ; elle reprend l'invite initiale aux spectateurs à se tenir tranquille, habituelle dans les représentations de jeux de carnaval dans les auberges (la formule se trouve également chez Sachs), de même que la demande explicite de pourboire à l'issue de la représentation, une coutume des ménestrels et des jeux de carnaval[76] : « Oui, Monsieur le Roi, il ne nous manque plus que le pourboire[77]. »

L'auteur de la farce parodie les modalités de la représentation et de la mise en scène, les modes topiques d'adresse au public, notamment la mise en garde des femmes, en particulier des femmes enceintes, contre la violence de l'action représentée que l'on trouve dans *Le Songe d'une nuit d'été* comme dans les jeux de carnaval[78] :

> M. Kricks. : Oui, mais je pense que cela devrait faire un bien terrible vacarme si un lion bondissait sur la scène sans dire un mot, les dames seraient complètement horrifiées.

---

[74] « Als man preiset / Ein redner, der sich fleisset, / Von kurtz und ringen sachen / Groß und lang red zu machen / Mit hoch prechtigen worten, / Weitschweyfig an den orten ; Der köng antwort darob: / Den schuster ich nicht lob, / Der kleinen füssen bloß / Schuch macht lang, weit und groß, / Sonder den, der macht schlecht / Schuch, den füssen gerecht » : *Historia : Sechserley weiser antwort deß königs Agesilai zu Sparta* (1563), KG Nr. 5633, in Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 16, p. 312, v. 6-17.

[75] « szenische Nacherzählung » : Niklas Holzberg, « Die Tragedis und Comedis des Hans Sachs: Forschungssituation – Forschungsperspektiven », in Horst Brunner, Gerhard Hirschmann et Fritz Schnelbögl (dir.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur*, Nuremberg, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1976, p. 123.

[76] « Que celui qui veut nous offrir à boire / Se décide vite » (« Wer vns den zu trinckhn wolt schenckn, / der soll sich nit lang pedenckhn ») : *Tiroler Reckenspiel*, cité par Andrea Grafetstätter, *Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel*, Wiesbaden, Reichert, 2013, p. 263.

[77] « Ja Wohledelgeborener Herr König / vnd mangelt nichts mehr als das Tranckgeld » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 38.

[78] « N'éprouvez aucune frayeur, surtout vous, femmes et enfants » (« darumb khain erschreckhen ab emphacht Sunderlich ier frauenn unnd kend ») : *Spiel von Cavalese*, v. 1063 *sq.*, cité par Andrea Grafetstätter, *Ludus compleatur*, *op. cit.*, p. 247. Chez Shakespeare comme dans cet exemple, il n'est pas question de femmes enceintes.

> M. Klotz-G. : Je partage cet avis. Il serait particulièrement judicieux à cause des femmes enceintes que vous disiez dès le début que vous n'êtes pas un vrai lion, mais seulement Maître Klipperl. l'ébéniste[79].

Dans le jeu de carnaval, la prévenance appuyée que les acteurs témoignent au public féminin est feinte et ironique, un poncif sur la prétendue pusillanimité féminine. La prévention de Maître Kricks, qui évoque les femmes enceintes, est moins réductible à un trait de misogynie : les traités des sens et des sensations contemporains insistent en effet sur le poids de l'imagination maternelle et mettent en garde contre les chocs émotionnels propices aux naissances monstrueuses[80]. Ajoutons qu'à l'époque de Gryphius, les femmes commencent à monter sur les planches : le directeur de la troupe de comédiens anglais George Jolly, qui a mis en scène les pièces du Silésien, fut le premier, dans les années 1650, à faire jouer les rôles féminins par des actrices[81].

Les artisans ne sont pas toujours maîtres d'eux-mêmes et le jeu dégénère ponctuellement en rixe à laquelle le meneur a du mal à mettre un terme : c'est un travers de ce théâtre d'amateurs[82]. Là encore, ce qui semble être pure invention relève d'une connaissance intime des textes et de la pratique théâtrale des maîtres artisans. L'auteur se contente de forcer le trait.

Le fait que Peter Squentz use d'une titulature non pertinente, voire impertinente à l'encontre du prince Serenus (« Sauf votre respect, Messire Roi[83] ») a été considéré unanimement par la critique comme une forme de satire de l'inculture crasse des artisans. Le dictionnaire des frères Grimm atteste cependant l'usage ironique au XVI[e] siècle du titre de « Junker[84] ». Peter Squentz semble se moquer ostensiblement de son interlocuteur qui ne lui en tient pas rigueur. Il

---

79 « M. Kricks.: Ja mich düncket aber / es solte zu schrecklich lauten / wenn ein grimmiger Löwe hereingesprungen käme / und gar kein Wort sagte / das Frauenzimmer werde sich zu hefftig entsetzen. - M. Klotz-G.: Jch halte es auch dafür. Sonderlich wäre rathsam wegen Schwangerer Weiber / daß ihr nur bald anfänglich sagtet / ihr wäret kein rechter Löwe / sondern nur Meister Klipperl. der Schreiner » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 7.

80 Cf. Irene Ewinkel, *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 151-185.

81 *Cf.* Robert J. Alexander, « Georg Jolly, der wandernde Player und Manager. Neues zu seiner Tätigkeit in Deutschland (1648-1660) », in *Theater - das gewagte Unternehmen*, Berlin, Gesellschaft für Theatergeschichte, « Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte » 29/30, 1978, p. 31-48.

82 « Zuweilen verfuhren die Schauspieler auch auf der Bühne, vor den Augen der Zuschauer, recht drastisch miteinander. […] Allerdings versuchte Sachs durch präzise Regieanweisungen die spontane Kampfeslust der Schauspieler zu kanalisieren, da solche Kämpfe [wie der Kampf zwischen Goliath und David] offenbar leicht ins Grotesk-Komische abzugleiten drohten » : Eckard Bernstein, *Hans Sachs mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 1993, p. 117.

83 « Ja mit züchten zu melden Juncker König » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 13.

84 Jacob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, *op. cit.*, t. 10, col. 2401 ; « junker bapst und sein hauf », écrit Luther (*ibid.*).

s'arroge en vérité la liberté du fou de cour, tel Marcolphe dans le jeu de carnaval de Hans Folz qui contrevient sciemment à l'étiquette de la Cour en usant d'une adresse similaire : « Markolphe dit au roi : Messire, que Dieu vous garde[85] ! » Peter Squentz, tel le fou de cour, feint l'imbécillité, mais il n'est pas inculte. Il maîtrise le langage et ses nuances, comme en témoigne sa repartie judicieuse en défense de l'emploi du terme « weib » :

> Thisbé : Malheur ! Pauvre femme que je suis !
> Serenus : Je pensais que c'était une jeune fille !
> Squentz : Il faut l'entendre au sens large, *latu sensu*[86].

Une des caractéristiques marquantes des mises en scène rudimentaires des jeux de carnaval est l'expédient technique des « décors parlés », à savoir la description orale qui pallie l'absence de toiles peintes. On sait que dans la farce de Shakespeare les accessoires (la lune, le mur et le lion) sont déjà représentés par des personnages. C'est à ceux-ci qu'il revient de recréer verbalement le décor manquant. Cette pratique faisait déjà au XVI^e^ siècle l'objet d'une mise à distance ironique, comme on peut le constater à la lecture du prologue de la pièce anonyme *Susanna* de Nuremberg :

> Ce jardin est magnifique
> Et regorge d'arbres et de plantes aromatiques
> Mais si vous voulez les voir
> Il vous faudra des lunettes précises[87].

Je ne m'attarderai pas sur la parodie des règles versificatoires formalisées par les maîtres chanteurs pour leurs conservatoires de musique (*Singschulen*), des entorses dont ils tenaient une comptabilité stricte sous la férule de sévères censeurs (*Merker*) et que le parodiste se plaît à multiplier dans la pièce, comme les fautes de métrique, les mauvaises rimes ou les graves fautes que sont les « équivoques » (*Equivoca*). Ces entorses, le meneur de jeu, à la suite des maîtres chanteurs eux-mêmes, les appelle « Säue[88] » (officiellement « Silben » ou « Syllaba »), qui signifient

---

[85] « Markolf dicit zum konig: Lieber junkher, got geb euch hail! » : Hanz Folz, *Ein spil von konig Salomon und Markolfo*, in *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, éd. Adelbert von Keller, Stuttgart, 1853, t. 2, p. 523, v. 12-13.

[86] « Thisbe. [...] Ach weh! mir armen jungem weib! Seren. ich meinte es wäre eine Jungfrau? P.Sq. Es ist generaliter, das ist in lata significatione geredet » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 25.

[87] « Diser gart ist gar hübsch vnd schön / Von kreütern vnd vil beumen grün / Welchen so euch zu sehen glüst / Gar scharpff brillen jr haben müst » : *Die Nürnberger « Susanna ». Ein Spiel aus dem frühen 16. Jahrhundert*, éd. par Wolfgang F. Michael, Göppingen, Kümmerle, 1994, f^o^ A ij v^o^.

[88] Cet emploi métaphorique est attesté dès 1544. *Cf.* Florent Gabaude, « Vexierspiel mit Säuen und Brunnen. Bemerkungen zur spöttischen Hans-Sachs-Rezeption in Andreas Gryphius' *Absurda*

bévues mais aussi truies, ce qui permet à la Cour de jouer de cette homonymie pour se gausser des artisans et les renvoyer à leur univers prosaïque[89]. Dans la culture des *Pritschenmeister*, ce terme était positif puisqu'il désignait le morceau de cochon que le vainqueur du concours de tir emportait en prime[90]. À l'issue de la représentation, Peter Squentz et sa troupe reçoivent en récompense pour chaque bévue la valeur en argent d'une truie, à savoir quinze florins[91]. L'allusion métapoétique du meneur de jeu, dans le prologue, à l'« équivoque », qui désigne la répétition du même mot porteur de la rime dans un sens différent[92], est l'occasion d'un autre calembour qui témoigne de sa connivence avec le maître chanteur Lollinger plus qu'il ne le ridiculise : « C'est un maître chanteur et pas un bœuf, / Il s'y connaît en équiv*œufs*[93]. » De fait, Sachs n'entend pas toujours l'équivoque en mauvaise part, comme le censeur qu'il était, mais savait lui-même en user à des fins humoristiques[94].

Schwenter/Gryphius se plaisent aussi à accentuer le caractère archaïque et naïf de la poésie des maîtres chanteurs, leur métrique désuète aux yeux d'une élite cultivée qui fait siennes les nouvelles normes poétiques édictées par Opitz. Je ne prendrai ici qu'un exemple, le rejet par Opitz de la déclinaison latine des noms propres[95] que pratiquent encore les maîtres chanteurs tels Sachs, Rollenhagen ou Metzger : « Ah, si seulement je pouvais voir *Pyramum* maintenant[96] ! » La métrique se fonde sur le décompte des syllabes au mépris de l'accent naturel des mots et recourt régulièrement, pour respecter ce décompte, aux procédés d'élision, de syncope, d'apocope ou d'épenthèse. La langue abuse des diminutifs, n'hésite pas, en rupture avec la syntaxe, à postposer les épithètes et les possessifs. Outre les travers parodiques qui relèvent de l'*inventio* et de l'*elocutio*, on pourrait recenser tous ceux, nombreux, qui ont trait à l'*actio*, aux ratages de la représentation qui transforment celle-ci en farce : les trous de mémoire, les ruptures d'illusion, les insultes entre les acteurs et envers le public, les bagarres[97].

Comica. Oder Herr Peter Squentz », in Philippe Wellnitz (dir.), *Das Spiel in der Literatur*, Berlin, Frank & Timme, 2013, p. 21-45.

89 *Cf.* Eckard Bernstein, *Hans Sachs*, *op. cit.*, p. 80.

90 *Cf.* la note de Hugh Powell, in Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 230.

91 *Ibid.*, p. 39, v. 5-8.

92 *Cf.* Adam Puschmann, *Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs (Die drei Fassungen von 1571, 1584, 1596)*, éd. par Brian Taylor, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, t. 2, p. 3, 6 et 89.

93 « Jst Meister Saenger und kein OX, / Versteht sich wol auff Equifox » : Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 18.

94 *Cf.* Hans Sachs, *Equiuoca allerlay* (1543), KG Nr. 1239 ; *Ein gancz Equiuoca* (1555), KG Nr. 4636.

95 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), Stuttgart, Reclam, 2011, p. 36.

96 « O koent ich doch nun Pyramum sehen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 23, v. 36. *Cf.* Hans Sachs, *Werke*, *op. cit.*, t. 22, p. 312 : « Pey dem prunnen sie warttend plieb / Auf Piramum, ir herzen-lieb » et Ambrosius Metzger, *Metamorphosis Ovidij*, *op. cit.*, p. 350, v. 1-2 : « Als Pyramum / thißbe thet lieben ».

97 Cf. Florent Gabaude, *Les Comédies de Gryphius*, *op. cit.*

Parodie de l'exégèse tropologique et typologique

La farce contient plusieurs citations parodiques de la Bible et allusions néotestamentaires qui n'ont aucun caractère blasphématoire[98] mais tendent une nouvelle fois à parodier la réception autochtone de Pyrame et Thisbé. Il s'agit ici d'une parodisation des lectures secondes, parénétiques ou typologiques, de la légende, telles que les pratique la Renaissance[99]. La visée d'édification morale et religieuse est constante dans le théâtre des artisans aussi bien que dans celui des comédiens anglais[100]. Dès le prologue, le meneur de jeu se pose en maître d'école : « Vous allez apprendre de belles choses ici / Pour peu que vous vous laissiez instruire[101] ».

L'épilogue raille les préceptes de bonne conduite que Hans Sachs dispense invariablement à la fin de presque tous ses poèmes et drames. Concernant la légende de Thisbé, l'enseignement moral tantôt porte, dans l'esprit d'Ovide, sur la fragilité, la cruauté et les risques de l'amour (*audacem faciebat amor*) soumis aux caprices de la fortune, tantôt devient, dans la lignée augustinienne, une mise en garde contre l'aveuglement de la passion et la condamnation des relations préconjugales, concupiscentes et clandestines[102]. La visée parénétique habituelle, le *sensus moralis*, se voit dans la version gryphienne rabaissée à de ridicules recettes thérapeutiques ou anticonceptionnelles[103]. Mais la parodie de l'interprétation allégorique usuelle de la légende depuis l'*Ovide moralisé* est plus subtile. Il s'agit de tourner en dérision ces auteurs renaissants qui n'ont de cesse d'affubler leurs récits d'une dimension anagogique voire astrologique. Luther part en guerre contre les quatre sens de l'Écriture et vitupère les élucubrations scolastiques et les pronostications. En dehors de la citation de la parole du Christ après la

---

98 Je ne partage pas le point de vue de Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, *op. cit.*, p. 178.

99 Aux versions dramatiques déjà citées, on peut ajouter les commentaires de Gerhard Lorichius à la traduction de Wickram et l'adaptation de Johannes Spreng (1564). Voir Regina Toepfer, « Vom Liebesverbot zum Leseverbot : Die deutsche Rezeption von Pyramus und Thisbe im Mittellater und Früher Neuzeit », in Peter Hvilshøj Andersen-Vinilandicus et Barbara Lafond-Kettlitz (dir.), *Die Bedeutung der Rezeptionskultur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750) III*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 211-234.

100 *Cf.* Ralf Haekel, « Von Bottom zu Pickelhering », *op. cit.*, p. 217.

101 « Ihr werdet hier schöne Sachen fassen / Wenn ihr euch nur wollt lehren lassen » : Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 20, v. 3-4.

102 Ambrosius Metzger, *Metamorphosis Ovidij*, *op. cit.*, p. 350, v. 6-8, incrimine quant à lui l'attitude intransigeante des parents. Notons que la critique anglo-saxonne (Richard E. Schade, « Approaches to Herr Peter Squentz. Persona, Play and Parable », *Colloquia Germanica* 4/13, 1980, p. 289-302 ; Judith P. Aikin, « Genre Definition and Genre Confusion, *op. cit.* ; Charlotte Woodford, « Gryphius, Peter Squentz », *op. cit.*, prête à la pièce de Gryphius une visée parénétique qui était en vérité déjà celle de Sachs – à savoir une dénonciation de la passion et des « unions illégitimes » (*Winkelehen*) condamnées par les protestants : « And marriage, for Gryphius, means the union of a man and a woman, which has been publicly ratified by the State and the Church, not the secret, anti-social union aspired to by Piramus and Thisbe » (*ibid.*, p. 23).

103 Andreas Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 37, v. 14-18, 22-26.

résurrection, « Pax vobis », la parodie de l'interprétation théologique repose principalement sur les motifs interpolés de la résurrection, de l'ensevelissement des morts et de la fontaine. La pièce contient trois allusions à la résurrection, dans les préparatifs de la représentation, dans le prologue et à la fin de la pièce, lorsque les morts se relèvent et viennent saluer le public, ce qui, aux yeux de l'acteur de Pyrame, prouve le dénouement heureux de la pièce : « La pièce connaîtra une fin heureuse car les morts vont ressusciter, s'asseoir ensemble et se saouler allègrement : c'est donc une comédie[104] » ; « Mais consolez-vous en voyant le beau spectacle des morts qui se relèvent[105] ». L'auteur se moque ici de la christianisation de la légende dans certaines dramatisations qui se concluent par l'apothéose des amants : « Soyez consolés. Vous savez bien que Thisbé doit revivre[106]. » La parodie d'opéra de Favart au XVIII[e] siècle recourra au même procédé. Les deux amants sont rendus à la vie grâce à l'intercession de l'allégorie de l'Amour[107].

Dans la farce de Schwenter/Gryphius, l'interrogation de la princesse Violandra – « Qui donc enterra les morts ? » – et la réponse de Pyrame – « Lorsque les comédiens auront quitté la scène, je porterai moi-même Thisbé[108] » – font écho à l'injonction de Jésus à ses disciples : « Suivez-moi et laissez les morts enterrer les morts » (Mt 8, 22). Le maître chanteur Lollinger qui incarne la fontaine se présente quant à lui dans la posture christique de la *fons vitae* : « Je suis la fontaine vivante », déclame-t-il[109]. Dans la rixe qui s'ensuit, les acteurs brisent la cruche que tient Lollinger, laquelle est aussitôt remplacée par Thisbé, dans une parodie de l'évangile apocryphe de Thomas, selon lequel le Christ enfant accomplit son premier miracle en rapportant de l'eau à sa mère bien que sa cruche fût cassée[110].

La farce *Absurda comica. Herr Peter Squentz* reste largement redevable du mode parodique de la tradition antique et médiévale dont les théoriciens, jusqu'à

---

104 « Das Spiel wird lustig außgehen / denn die Todten werden wieder lebendig / setzen sich zusammen / und trincken einen guten Rausch / so ist es denn eine Comœdi », *ibid.*, p. 11, v. 28-30.

105 « Doch tröstet euch daß es sey schön / Wenn man die Todten siht auffstehn », *ibid.*, p. 37, v. 20-21.

106 « Seit doch getrost. Ihr wisst Ja wol Dass Thisbe wieder leben sol », in Alfred Schaer, *Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage*, *op. cit.*, p. 70.

107 Françoise Rubellin, *Pyrame et Thisbé*, *op. cit.*, p. 180.

108 « Wenn die Comoedianten abgegangen sind / wil ich Thisben selber weg tragen », Gryphius, *Lustspiele I*, *op. cit.*, p. 36.

109 « Ich bin der lebendige Brunnen » : *ibid.*, p. 27 ; *cf.* Jn 7, 37-38 : « Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive. Celui qui croit en moi, des fleuves d'eau vive couleront de lui, comme l'a dit l'Écriture. »

110 Edgar Hennecke (éd.), *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung* [1904], Tübingen, Mohr, 1959, t. 1, p. 296.

Eustathe de Thessalonique, assimilent la parodie à la raillerie[111]. Au Moyen Âge, cette dernière ne vise qu'exceptionnellement le texte parodié lui-même[112]. Quand la finalité n'est pas tout simplement ludique, l'objet de la critique sont les comportements humains, la parodie servant alors la satire. La parodie demeure un genre subalterne dont la finalité est de faire rire le public plus aux dépens de gens ordinaires qui imitent grossièrement leurs modèles tragiques qu'aux dépens des œuvres. À la Renaissance, Scaliger donne de la parodie une définition qui reste prégnante pour l'époque baroque, comme « contrepoint rhapsodique » (*rhapsodia inversa*[113]), un retournement plus qu'un détournement de l'hypotexte, pur divertissement destiné à détendre le public après le spectacle des actions tragiques ou à distraire la Cour des affaires courantes du royaume, comme le souligne le roi dans la pièce. La parodie comme genre (*parodia*) s'apparente aux *contrafacta* mélodiques médiévaux, elle est une trivialisation du modèle. De la même manière, l'*Absurda comica* de Schwenter/Gryphius, comprise littéralement, donne un son faux et détonne par ses inconvenances. Il s'agit, sinon d'une parodie au carré, du moins d'une transformation textuelle au second degré d'une source fabuleuse au service du divertissement. Par le biais de la parodie et de son ambiguïté constitutive, puisqu'elle pérennise ce qu'elle vilipende par ailleurs, Gryphius rend visible une littérature et une pratique théâtrales devenues invisibles aux yeux de la nouvelle élite culturelle post-opitzienne.

La question se pose néanmoins de savoir si cette parodie *a priori* autotélique ne revêt pas une portée extratextuelle et extra-théâtrale : soit une visée de satire sociale, la volonté de stigmatiser, plus qu'une pratique dramaturgique désuète, le groupe social qui en est le vecteur historique ; soit, au contraire, une dimension cohésive et récréative propre à toute parodie qui mobilise une culture commune et partagée. La première lecture est juste : le temps de la démocratie urbaine et des artisans séditieux est révolu et le Sénat des villes de Glogau ou de Nuremberg (depuis le début du XVII^e^ siècle) n'a de cesse d'utiliser le théâtre comme instrument d'autolégitimation et d'autoreprésentation[114] dans un monde désormais dominé par les cours princières, en recourant, comme ces dernières (notamment à Wolfenbüttel), aux services des compagnies théâtrales anglaises. Aussi le théâtre amateur des artisans tombe-t-il très vite en disgrâce, y compris et surtout dans la cité phare qui l'a vu éclore. La seconde lecture l'est tout autant : je rejoindrai partiellement les conclusions de récentes interprétations quant à l'intention présumée de la pièce. Pierre Béhar y voit avec juste raison une farce sans

111 *Cf.* Joachim Ritter (dir.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, t. 7, col. 122-123.
112 *Cf. Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart, Metzler, 2002, t. 6, col. 1737.
113 Julius Caesar Scaliger, *Viri Clarissimi Poetices libri septem* (1561), Heidelberg, Santandreanus, 1607, Lib. I, Cap. XLII, p. 103-105.
114 Markus Paul, *Reichsstadt und Schauspiel: theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2002, p. 19 *sq*.

prétentions édifiantes mais qualifie le *Schimpfspiel* de « genre impuissant, valable seulement pour le cabaret[115] », faisant ainsi sien le jugement esthétique dépréciatif des baroques silésiens envers la poétique des maîtres artisans. Selon Ralf Haekel, la pièce a été écrite pour rendre hommage au théâtre professionnel itinérant des comédiens anglais[116] : elle constituerait la dramatisation d'une représentation par ces derniers de la mise en scène des artisans, soit du jeu dans le jeu dans le jeu. Certes, le grand acteur George Jolly a lui-même mis en scène les pièces de Gryphius. Néanmoins, la Préface ne laisse d'intriguer en ce qu'elle dénie à des « étrangers » la paternité d'un texte qui revient au professeur d'Altdorf[117] avec une argumentation similaire à celle des maîtres chanteurs de Nuremberg, lesquels présentèrent – en vain – en décembre 1628 une requête auprès du Sénat afin d'être autorisés à jouer : constatant que « nombre de comédies et de tragédies ont été données tout l'été par des étrangers anglais et d'autres personnes », ils se prévalent d'être eux-mêmes des « poètes distingués » qui « depuis l'époque de Hans Sachs ont joué beaucoup de belles comédies et tragédies sans que l'on ait jamais entendu parler de ces Anglais[118] » !

Florent GABAUDE
Université de Limoges

115 Pierre Béhar, « La hiérarchie du comique chez Gryphius », *op. cit.*, p. 9.

116 Il est vrai, par exemple, que Peter Squentz singe le fonctionnement des troupes professionnelles selon un « principe de répertoire » (Harald Zielske, « Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und 18. Jahrhundert – Fragen ihres Verhältnisses », in August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr et Conrad Wiedemann (dir), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Hamburg,* t. 3, 1981, p. 521-532, ici p. 524) ; la série de pièces qu'il énumère ne constitue en vérité qu'un répertoire factice.

117 « Der nunmehr in Deutschland nicht unbekandte / vnd seiner Meynung nach Hochberümbte Herr Peter Squentz wird dir hiermit übergeben. […] Damit er aber nicht länger frembden seinen Ursprung zu dancken habe / so wisse ; Daß […] Daniel Schwenter / selbigen zum ersten zu Altdorff auff den Schauplatz geführet », Andreas Gryphius, *Luststpiele I*, *op. cit.*, p. 3.

118 « Frembden Engelendern, vnd andern personen, diesen sommer über, viel Comoedien vnd tragoedien allhier sint gehalten worden [...] vornehme Poeten [...] Hans Sachsen viel schöne Comoedien, vndt tragoedien, ohn man von solchen Engelendern was gewust, gehalten haben, vnd Agiret worden, auch Meniglich solchen gern bey gewohnet », Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 16a : B-Laden, S. I. L. 203, Nr. 1, f° 38 r°, cité par Markus Paul, *Reichsstadt und Schauspiel*, *op. cit.*, p. 35. Quant aux comédiens anglais, ils ont emprunté à Sachs son personnage du *wintelwascher* dont le portrait satirique fut diffusé en 1536 comme imprimé sur feuille unique (KG Nr. 729) ; *cf.* l'intermède *Der Windelwäscher*, in *Spieltexte der Wanderbühne, t. 1: Engelische Comedien und Tragedien* (1620), Berlin, De Gruyter, 1970, p. 598-603.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Eyn schöne Tagweys von eynes Kuenigs tochter/ Jn dem thon/ Es wonet lieb bey liebe, Nürnberg, Kunigunde Hergot, s. d., s. p., Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Yd 9016.

AYRER Jakob, *Opus theatricum*, Nuremberg, Scherff, 1618.

GRYPHIUS Andreas, *Dramen*, éd. par Eberhard Mannack, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991.

GRYPHIUS Andreas, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, t. VII, éd. par Hugh Powell, Tübingen, Niemeyer, 1969.

METZGER Ambrosius, *Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht*, éd. par Hartmut Kugler, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1981.

RICHER Louis, *L'Ovide Bouffon, ou les Métamorphoses burlesques*, Paris, Estienne Loyson, 1659.

RUBELLIN Françoise, *« Pyrame et Thisbé » : un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, Montpellier, Éd. Espaces 34, 2007.

SACHS Hans, *Werke*, éd. par Adelbert von Keller et Edmund Goetze, 26 vol., Tübingen, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 1870-1909.

SCHAER Alfred, *Die dramatischen Bearbeitungen der Pyramus-Thisbe-Sage in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Schkeuditz bei Leipzig, W. Schäfer, 1909.

SPRENG Johannes, *P. Ouidj Nasonis, deß Sinnreichen vnd hochverstendigen Poeten, Metamorphoses oder Verwandlung*, Francfort, 1564.

VIAU Théophile de, *Œuvres poétiques et Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, éd. Guido Saba, Paris, Garnier, 2008.

WEISE Christian, *Sämtliche Werke*, éd. par John D. Lindberg, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1976, t. 11.

WICKRAM Georg, *Sämtliche Werke*, Berlin, Walter de Gruyter, 1990, t. XIII/1.

Études critiques

AIKIN Judith P., « Genre Definition and Genre Confusion in Gryphius's Double Bill : *Cardenio und Celinde* and *Herr Peter Squentz* », *Colloquia Germanica* 16, 1983, p. 1-12.

AUBAILLY Jean-Claude, « Pyrame et Tisbé au théâtre : légende et idéologie », *Fifteenth-Century Studies* 18, 1991, p. 1-15.

BEHAR Pierre, « La hiérarchie du comique chez Gryphius : situation de Peter Squentz », in Maurice Godé et Michel Grunewald (dir.), *La Volonté de comprendre. Hommage à Roland Krebs*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 15-26.

DRESCHER Carl, *Studien zu Hans Sachs*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlags-Buchhandlung, 1891.

GABAUDE Florent, « Andreas Gryphius, lecteur critique du premier Corneille », in Jean-Marie Valentin (dir.), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 134-152.

GABAUDE Florent, « Vexierspiel mit Säuen und Brunnen. Bemerkungen zur spöttischen Hans-Sachs-Rezeption in Andreas Gryphius' *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz* », in Philippe Wellnitz (dir.), *Das Spiel in der Literatur*, Berlin, Frank & Timme, 2013, p. 21-45.

GABAUDE Florent, *Les Comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*, Berne, Peter Lang, 2004.

GRAFETSTÄTTER Andrea, *Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel*, Wiesbaden, Reichert, 2013.

HAEKEL Ralf, « Von Bottom zu Pickelhering – Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares A Midsummer Night's Dream und Gryphius' Absurda Comica », in Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski et Dirk Niefanger (dir.), *Lustige Körper, witzige Texte – Zu Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730)*, Amsterdam, Rodopi, Beiheft zum Daphnis 40, 2006, p. 207-222.

HOLZBERG Niklas, « Die Tragedis und Comedis des Hans Sachs: Forschungssituation – Forschungsperspektiven », in Horst Brunner, Gerhard Hirschmann et Fritz Schnelbögl (dir.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur*, Nuremberg, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1976, p. 105-136.

KAISER Gerhard, « Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz », in Gerhard Kaiser (dir.), *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart, Metzler, 1968.

KAMINSKI Nicola, *Andreas Gryphius*, Stuttgart, Reclam, 1998.

KUGLER Hartmut, « Meisterliederdichtung als Auslegekunst. Zur impliziten Poetik bei Hans Sachs », in Dorothea Klein, Elisabeth Lienert et Johannes Rettelbach (dir.), *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*, Wiesbaden, Reichert, 2000.

MANNACK Eberhard, *Andreas Gryphius*, Stuttgart, Metzler, « Sammlung Metzler », 1986.

MATTERN Tanja, « Summa, mas und zal. Zur Vermessung der Literatur im Meistergesang », *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 134, 2015, p. 213-242.

MURDOCH Brian, « Pyramus und Thisbe : Spätmittelaterliche Metamorphosen einer antiken Fabel », in Walter Haug, Timothy R. Jackson et Johannes Janota (dir.), *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983, p. 221-237.

NIEHL Rüdiger, « Parodia Horatiana. Parodiebegriff und Parodiedichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts », in Reinhold F. Glei et Robert Seidel (dir.), *« Parodia » und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 2006, p. 11-37.

RÖHRICH Lutz, « Antike Motive in spätmittelalterlichen Erzählungen und Volksballaden », in Willi Erzgräber (dir.), *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1989, p. 327-344.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007.

SCHMITT-VON MÜHLENFELS Franz, *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1972.

TOEPFER Regina, « Vom Liebesverbot zum Leseverbot : Die deutsche Rezeption von Pyramus und Thisbe im Mittellater und Früher Neuzeit », in Peter Hvilshøj Andersen-Vinilandicus et Barbara Lafond-Kettlitz (dir.), *Die Bedeutung der Rezeptionskultur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750) III*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 211-234.

WOODFORD Charlotte, « Gryphius, Peter Squentz », in Peter Hutchinson (dir.), *Landmarks in German Comedy*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 21-36.

LES POÈMES GALANTS INSÉRÉS DANS LES COMÉDIES DU SECOND XVII^{e} SIÈCLE FRANÇAIS : DES PARODIES SANS VIOLENCE ?

Un lecteur qui, hors contexte, ouvrirait par hasard une page des *Poésies galantes* de l'abbé Cotin parues en 1663, sera-t-il amené à établir des distinctions esthétiques radicales entre un madrigal intitulé « À la Vestale qui lui coupait les cheveux », un autre « Discrétion », un troisième « Sur un carrosse de couleur amarante, acheté pour une Dame », tous trois présentés sur la même page d'un recueil mondain[1] ? Sans doute pas. Et pourtant, lorsque le troisième est repris sur scène en 1672, inséré à la scène 2 du troisième acte de la comédie des *Femmes savantes* de Molière, il fait rire toute la salle. Aujourd'hui encore, il est considéré comme un morceau d'anthologie du théâtre comique. De même, que penser, *a priori*, de ce couplet de chanson galante :

> Le printemps de Paris chassera les Plumets,
> Les ardeurs de l'été feront tarir la Seine ;
> Mais sans adorateurs, jamais
> Nulle saison ne surprendra Climène.

Ni la mention du nom « Climène », ni la thématique des saisons ne surprendrait un auditoire galant à la Madeleine de Scudéry. Mais déclamée sur scène, la chanson fit probablement rire les spectateurs de la petite comédie *L'Été des coquettes* de Dancourt lorsqu'elle y apparut en 1690. Ces poèmes galants n'ont en eux-mêmes rien de comique ; ils le deviennent lorsqu'ils sont créés ou insérés *a posteriori* dans des comédies. Ce simple constat invite à s'interroger sur ce que peut recouvrir, dans le contexte de la comédie du second XVII^{e} siècle, la notion de parodie dramatique appliquée à la poésie galante. En tant que texte poétique, les poèmes galants pourraient se prêter à un détournement textuel, parodique au sens que Gérard Genette donne à la notion[2]. Toutefois, l'absence de signes visibles de détournement à l'échelle du texte dans ces deux exemples montre un fonctionnement parodique beaucoup plus large.

Rappelons d'abord qu'il n'est pas rare de trouver des poèmes insérés dans les comédies au XVII^{e} siècle. Ils servent alors d'intermèdes, ou au sein des intrigues, de chants d'amour entre les jeunes premiers, d'artifices entre les personnages pour transmettre un message de manière plaisante[3]. Dans tous ces

---

1 Charles Cotin, *Œuvres galantes*, Paris, Loyson, 1663, p. 386-387.

2 Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

3 Sur les poèmes insérés dans des comédies voir Marie-Gabrielle Lallemand, « Lettres et poésies dans les comédies du XVII^{e} siècle », *Littératures classiques* 3/2005 (n° 58), p. 71-85.

cas de figure, la poésie déclamée sur scène contribue au plaisir du spectateur et s'inscrit dans l'esthétique galante par le recours à des thématiques amoureuses et l'exploitation lyrique du langage à des fins d'agrément. Ainsi, dans *La Folle Gageure ou les Divertissements de la duchesse de Pembroc*, les personnages de galants divertissent autant la Comtesse que les spectateurs dans la salle, en reprenant sur scène une esthétique et des pratiques sociales à succès. Dans ce cadre, le rapport entre la référence galante et le destinataire est de l'ordre de la validation : les spectateurs réels reconnaissent dans les poèmes déclamés une poésie familière et identifient Acaste ou Lidamant comme des modèles de galanterie. Mais quel rapport peut entretenir le public galant avec les productions poétiques d'un Trissotin, d'un Beaugénie, ou d'un type théâtral dénommé de façon symptomatique « Le Poète » ? Lorsque des poèmes galants sont manifestement intégrés à la fiction dramatique pour faire rire le spectateur[4], la question de leur valeur parodique se pose à plusieurs niveaux. À l'échelle du texte, peut-on voir malgré tout dans ces poèmes parodiques la déformation ou la transposition d'un « hypotexte[5] », pour reprendre la terminologie de Gérard Genette[6] ? À l'échelle du dispositif théâtral, où se joue précisément l'écart parodique, et par rapport à quelles normes galantes ? Quel rapport, enfin, entretient le dramaturge parodiste avec cette référence et s'agit-il pour lui d'émettre une critique « négative » de l'esthétique galante ? Notons, en outre, que les spectateurs des théâtres parisiens du second XVII^e^ siècle que l'on cherche à faire rire par la parodie de sonnets, épigrammes ou madrigaux sont sensiblement les mêmes que ceux qui, dans les salons mondains, prennent un plaisir sincère à entendre déclamer ces formes poétiques à la mode. Comment comprendre, alors, ce goût du public pour la déformation parodique d'une poésie qui fait tout son « loisir[7] » ?

Un même schéma dramatique introduit ces scènes de déclamation poétique : un personnage de poète récite une œuvre qui répond aux attentes esthétiques de la galanterie[8] devant un public de spectateurs qui la commente. Le modèle parodié est à la fois textuel, (même s'il n'y a pas toujours de texte premier identifiable en tant que tel) par le détournement de certains éléments stylistiques relevant de la poésie galante, et de l'ordre de la *praxis* – la norme sociale de la galanterie. La nature même de la poésie galante, indissociable du groupe, aussi

---

[4] Nous appuyons notre réflexion sur seize poèmes répondant au double critère de la galanterie et du comique parodique (voir le tableau en annexe).

[5] On entend ici « hypotexte » soit comme un texte précis, soit comme un ensemble de traits de styles galants que l'on retrouverait dans un « hypertexte » parodique.

[6] Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 11.

[7] Nous empruntons le terme à Alain Génétiot : *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine,* Paris, Champion, 1997.

[8] Sur les critères poétiques de la poésie galante, voir Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, *op.cit.* Sur les contextes d'énonciation mondaine, voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant : Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2001.

bien pour son énonciation que pour sa réception, implique cette double dimension.

De la parodie comme détournement textuel à l'absence de parodie

Le traitement burlesque de genres poétiques à succès est un procédé comique éprouvé au XVII[e] siècle[9]. Le public – ou le lecteur de comédies – pouvait s'attendre à voir détourner des poèmes galants de manière à ce que soit provoqué un écart parodique relevant du burlesque. Les extraits de tragédie et comédie lus par le poète dans les *Véritables Précieuses* de Somaize[10], le madrigal de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* de Molière[11], et le sonnet tronqué de Godeneshe dans *Le Poète basque* de Raymond Poisson[12] relèvent de ce type de déformation. La parodie burlesque peut également intervenir par l'introduction, au sein d'une forme poétique fixe bien identifiée, d'un motif scatologique. En proposant une énigme au cercle de personnages galants de *La Comédie sans titre*, le poète Beaugénie, au nom signifiant, détourne un genre des plus en vogue parmi les beaux esprits :

> Je suis un invisible corps,
> Qui de bas lieu tire mon être ;
> Et je n'ose faire connaître
> Ni qui je suis ni d'où je sors.
> Quand on m'ôte la liberté,
> Pour m'échapper j'use d'adresse ;
> Et deviens femelle traîtresse,
> De mâle que j'aurais été[13].

Si formellement les règles du genre sont respectées, l'écart entre les ressources stylistiques mises en œuvre et la clé de l'énigme, le « vent », produit un effet parodique de type burlesque[14]. De même, en choisissant le madrigal,

---

[9] C'est l'objet d'un chapitre (« Comédie burlesque et parodie poétique : le comique comme discours lyrique second ») de la thèse en cours de Sylvain Garnier, « Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : langage poétique et poétique dramatique dans le théâtre français de Jodelle à Racine (1653-1677) », conduite sous la direction de Georges Forestier.

[10] Les éléments propres au style tragique (motif de la mort, figures mythologiques, alexandrin, interjections…) sont détournés dans l'extrait de *La Mort de Lusse-tu-cru*, tandis que l'extrait de comédie *Les Noces de Pantagruel* parodie le style comique sur un mode héroï-comique.

[11] Sur l'analyse du comique burlesque de ce poème, voir : *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t.1, p. 1222.

[12] Raymond Poisson, *Le Poète basque*, in *Les Œuvres de Monsieur Poisson*, Paris, J. Ribou, 1679, p. 204-205. Formellement, le sonnet de Godeneshe est correct : la parodie intervient dans la trivialité du sujet et dans la convocation de métaphores culinaires signalant l'écart burlesque.

[13] Edme Boursault, *La Comédie sans titre*, Paris, J. Guignard, 1694, p. 88.

[14] Voir l'analyse proposée par Elsa Veret-Basty, « "Être quelque chose comme un auteur" : le statut paradoxal de l'énigmatiste dans le *Mercure galant* », *XVII[e] siècle*, n° 270, janvier 2016, p. 97-114.

Madame Pindaret, dans *La Coquette ou l'Académie des dames*, parodie un genre emblématique de la poésie mondaine :

> Quoi ! Pour avoir laissé sauver un prisonnier
> Qui n'a de voix que pour crier,
> Votre cœur fait la pirouette,
> Et se fait un nouvel amant !
> On dira, volage Lisette,
> Que ce cœur est si girouette,
> Qu'il change au moindre petit vent[15].

Ce poème rassemble les caractéristiques du madrigal par sa forme brève, ses vers libres et inégaux et par sa capacité à développer « une pensée tendre et agréable » (Furetière) – en apparence, du moins. Il respecte aussi les habitudes thématiques du genre en traitant de l'inconstance d'une maîtresse ; mais le traitement de ce thème est parodique puisque l'amant est éconduit pour avoir « soupiré par le derrière[16] ».

La parodie relève aussi d'une déformation textuelle pour les « strophes » de Monsieur Tibaudier offertes à l'assistance de *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière qui sont cette fois formellement fautives[17]. C'est le dispositif des deux stances en regard dans *Les Véritables Précieuses* de Somaize – Iscarie oppose deux propositions poétiques pour décrire les yeux d'une belle – qui crée la parodie. La première stance constitue la norme et respecte les codes galants :

> Puis lorsque ton pinceau d'une légère touche
> Aura tracé ses yeux, tu traceras sa bouche ;
> Là d'un doux coloris, l'agréable rougeur
> Par sa vivacité démentira la rose,
> Et s'il y manque quelque chose
> Pour en peindre l'éclat tu prendras mon ardeur.

Cette stance apparaît toutefois comme un hypotexte qu'Iscarie n'estime « point digérable[18] ». Elle en propose alors une seconde version :

> Par une avidité qui tient de la divine,
> Elle chante partout qu'elle est son origine ;
> Son langage pourtant, n'a rien que de muet [..]

---

[15] Jean-François Regnard, *La Coquette, ou l'Académie des dames : comédie en trois actes représentée pour la première fois à Paris en 1691*, Paris, chez tous les libraires, 1878, p. 70.
[16] *Ibid.*, p. 70.
[17] Sur l'analyse du comique de ce poème, voir les « notes » de *La Comtesse d'Escargagnas*, in *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 1704-1709.
[18] Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Paris, J. Ribou, 1660, p. 27.

Dès les premiers vers, la stance de la précieuse produit un écart comique : dans cette reformulation parodique la préciosité de la langue contrevient à l'esthétique galante en rendant le propos abscons.

Lus ou récités sur scène par des acteurs, ces poèmes parodiques produisent un effet comique assuré. Les scènes de déclamation de poème sont d'ailleurs toujours des scènes clés, bénéficiant d'une place de choix dans l'économie générale de la comédie. Mais le seul détournement textuel ne suffit guère à justifier la puissance de ces effets comiques, ne serait-ce que parce qu'il est parfois bien délicat à déterminer. Tous, comme on l'a dit déjà des poèmes insérés dans les *Femmes savantes* et *L'Été des coquettes* évoqués plus haut, n'obéissent pas à un fonctionnement parodique visible à l'échelle du texte. C'est pourquoi Jean Donneau de Visé commente ainsi le sonnet d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière :

> Le sonnet n'est point méchant, selon la manière d'écrire d'aujourd'hui : et ceux qui cherchent ce que l'on appelle pointes ou chutes, plutôt que le bon sens, le trouveront, sans doute, bon[19].

Le sonnet d'Oronte à la belle Philis aurait toute sa place au sein d'un recueil galant au premier degré, à l'instar du sonnet et de l'épigramme de Trissotin, réellement publiés par l'abbé Cotin dans les *Œuvres galantes* en 1663[20]. Seule la transformation contextuelle crée la parodie des poèmes de Cotin[21]. Parmi les poèmes galants insérés pour faire rire, beaucoup[22] n'ont rien de singulièrement différent des autres ; ils sont comiques malgré l'absence de détournement langagier. Pour saisir l'écart comique qui fait dire à Donneau de Visé, spectateur de la scène du sonnet d'Oronte, qu'on ne peut « rien voir de plus agréable que cette scène[23] », il faut envisager la parodie dramatique non comme détournement d'une référence stylistique, mais comme un dispositif théâtral mettant en scène des écarts comportementaux propres à susciter le rire des spectateurs.

---

[19] Jean Donneau de Visé, *Lettre sur la comédie du Misanthrope*, in *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 638.

[20] Charles Cotin, *Œuvres galantes*, Paris, Loyson, 1663, p. 386-387 (sonnet) et p. 443-444 (madrigal).

[21] Sur la parodie par citation décontextualisée, voir : Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, p. 67.

[22] Hormis les exemples déjà cités, on peinerait à dégager ce que la chanson du Marquis de *La Comédie sans titre* de Boursault, le sonnet du poète dans *Les Fables d'Ésope* de Boursault, la chanson de Des-Soupirs dans *L'Été des coquettes* ou le quatrain anonyme des *Trois cousines* de Dancourt ont intrinsèquement de parodique.

[23] Jean Donneau de Visé, *Lettre sur la comédie du Misanthrope*, in *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 638.

Un déplacement du parodique : du texte à la séquence théâtrale

La parodie de poèmes galants tire particulièrement profit des ressources qu'offre le dispositif théâtral. Un détour par une situation théâtrale non parodique permet, par contraste, de mieux comprendre où se situe la parodie proprement dramatique[24]. En 1653, Boisrobert compose *La Folle Gageure*, une comédie de salon qui rassemble la Comtesse et des galants. À tour de rôle, les gentilshommes déclament, d'un seul tenant, une pièce poétique qui constitue le « divertissement de la comtesse de Pembroc »[25]. Dans ce contexte mondain, les amateurs, dûment invités à s'exprimer, proposent la lecture de genres lyriques à la mode afin d'être agréables aux personnages de spectateurs comme aux spectateurs de la salle. Avec délicatesse et sans emphase, l'assemblée fictive commente et évalue ces productions : la comtesse estime pour l'un que « l'invention est belle[26] », pour l'autre que « les vers ont de la grâce et de la majesté[27] ». Cette « conversation entre honnêtes gens[28] » correspond aux pratiques connues des spectateurs de 1653, et les galants de la salle ont de la « ressemblance[29] » avec ceux de la scène, pour reprendre les mots de Corneille et sa conception de la comédie qui fait autorité à cette date. Le but ici n'est pas de faire rire, mais de plaire, et le mode dramatique n'est pas particulièrement exploité dans cette séquence.

À partir de 1660, les comédies évoluent vers des propositions plus franchement risibles, et l'insertion de poèmes devient l'occasion de créer des effets de comique parodique[30]. Les dramaturges insérant des poèmes galants à des fins comiques dans leurs comédies semblent exploiter autant que possible les ressources du dispositif théâtral pour faire de la déclamation un moment de pure comédie selon, au moins, quatre procédés. La récitation est d'abord fragmentée. Contrairement aux poèmes de *La Folle Gageure*, les poèmes insérés pour faire rire ne sont pas livrés en une seule déclamation, leur récitation étant constamment interrompue par les commentaires du poète ou des spectateurs. La parodie se loge dans ces espaces intermédiaires. Les interruptions successives produisent un inévitable effet de ressassement, quand le poète empêché reprend le poème ou

---

24 Nous entendons par « parodie dramatique » un type de parodie qui tire davantage profit des ressources théâtrales que des possibilités langagières.

25 À la scène 2 du première acte, Lidamant a composé une chanson qu'il interprète, Acaste récite une « stance » et Télame propose une « énigme en vers » et des « stances », François Le Metel de Boisrobert, *La Folle Gageure, ou les divertissements de la comtesse de Pembroc*, Paris, A. Courbé, 1653, I, 2, p. 3-4, p. 5, p. 6 et p. 7.

26 *Ibid.*, p. 5.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 Pierre Corneille, « Examen », *Mélite*, Paris, G. de Luyne, 1663.

29 Pierre Corneille, « Au lecteur », *La Veuve ou le traître trahi*, Paris, F. Targa, 1634.

30 Il faut signaler ici les comédies de Scarron qui semblent être un jalon essentiel de cette évolution : plus franchement comiques que celles de ses contemporains, elles introduisent à l'occasion des poèmes galants dans le but de faire rire en exploitant des détournements burlesques de styles poétiques.

quand les spectateurs admiratifs le répètent en écho. Les poèmes non parodiques le deviennent à force de répétition : le sonnet de l'abbé Cotin, au premier degré sous sa plume, devient parodique sur les lèvres de Trissotin, non seulement à cause du cadre d'énonciation ridicule (le poète est présenté sous les traits d'un pédant), mais encore par sa dislocation. Le fameux « quoi qu'on die », énoncé une seule fois au vers 5 poème de Cotin, fait rire les spectateurs de Molière. Reproduit à l'infini et survalorisé par des spectatrices ridicules qui n'en remarquent même plus les syllabes déshonnêtes malgré leur pudeur, l'hémistiche se transforme tout en restant le même, pour devenir un support majeur du comique de la scène. À la fragmentation du poème s'ajoute un principe de sélection qui sert également la parodie puisque au lieu de commenter un poème complet, les personnages n'en gardent qu'un segment isolé. La parodie provient alors du décalage entre l'élément sauvegardé, parfois minime, et l'enthousiasme démesuré qu'il produit chez l'auditoire. Magdelon affirme ainsi, à propos de l'ouverture du madrigal de Mascarille, qu'elle « aimerai[t] mieux avoir fait ce *oh, oh* qu'un poème épique[31] ».

La parodie dramatique tire également profit – c'est la seconde caractéristique – des effets spécifiques du théâtre grâce à l'exploitation de jeux de scène, particulièrement efficaces lors des déclamations de poèmes. Dans *La Comédie sans titre* de Boursault, au moment où le Marquis s'apprête à interpréter sa chanson, la didascalie précise : « *Il prélude, et dit ensuite ce vers* ». Cela laisse au comédien tout le loisir d'interpréter un jeu de scène comique[32]. L'interprétation scénique s'apparente parfois à de véritables *lazzi* ; on peut reconnaître par exemple le *lazzo* de l'interruption persistante, identifié par Claude Bourqui et Claudio Vinti[33] dans la didascalie des *Femmes savantes*, « *À chaque fois qu'il veut lire, elle l'interrompt* », ou le *lazzo* de l'auto-interruption, lorsque la déclamation peine à commencer comme au moment où Oronte s'apprête à déclamer son sonnet :

> *Sonnet*... C'est un sonnet. *L'espoir*... C'est une dame,
> Qui, de quelque espérance, avait flatté ma flamme.
> *L'espoir*... Ce ne sont point de ces grands vers[34].

Ici encore, une didascalie vient préciser le jeu de scène : « *À toutes ces interruptions, il regarde Alceste*[35] ». Aucune didascalie ne précise la déclamation du poète dans

---

[31] Molière, *Les Précieuses ridicules*, *op. cit.*, t. 1, p. 19.

[32] On peut ici faire un parallèle avec cet autre jeu de scène : « avant que de chanter, il faut que je prélude un peu », précise Polichinelle dans *Le Malade imaginaire* de Molière, I, 4. S'agit-il également dans la comédie de Boursault de jouer sur l'intertextualité du passage ? Dans tous les cas, la didascalie rend sensible la possible interprétation comique.

[33] Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Turin, L'Harmattan Italia, 2012, p. 119.

[34] Molière, *Le Misanthrope*, *op. cit.*

[35] Le procédé est fréquent : Godeneshe commence « Boutique… » et s'interrompt « vous allez vous gauberger de moi » dans *Le Poète basque* de Poisson.

Les Véritables Précieuses de Somaize, mais plusieurs éléments suggèrent la possibilité d'une récitation comique. Ainsi, lorsque Iscarie commente « ces vers [qui] tonnent délicatement bien[36] », l'emploi du verbe « tonner » souligne le caractère potentiellement parodique de l'interprétation scénique. De même, un peu plus loin, quand le poète s'écrie : « ha, ne m'interrompez point ! Ces sortes de choses veulent de larges poumons, et pour les faire paraître, il ne faut pas s'arrêter au milieu[37] », la réplique peut se lire comme une didascalie interne indiquant un jeu de scène comique[38]. Les commentaires sur l'interprétation du poète s'achèvent, enfin, sur la mention du « rhume » : « sans mon écoulement de nez, je les aurais lu[s] d'un ton bien plus fortifié[39] ». De même, le moment où Mascarille chauffe sa voix pour interpréter son poème « à la cavalière[40] » était probablement un moment savoureux. La précision, « la brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix[41] », intervenant juste après les essais vocaux, suggère un chant peu harmonieux et comique[42].

Les excès de glose des poètes participent aussi au fonctionnement parodique de ces séquences, si bien que le comique se joue souvent davantage dans le commentaire sur le poème que dans le poème lui-même. Dans nombre de cas, les poètes qui déclament leurs pièces les analysent eux-mêmes, de façon si développée qu'on en oublie presque le texte poétique en question. C'est ce qui accentue l'effet comique de la récitation du poème dans *La Comédie sans titre* : au-delà du motif scatologique de l'énigme de Beaugénie, l'insistance de l'auteur pour décrypter le sens caché de l'énigme crée un effet comique. La posture de Beaugénie est celle d'un docte qui pratiquerait une exégèse lorsqu'il dit : « Faisons-en vous et moi, l'anatomie entière[43] » ou « Passons à l'examen du reste[44] ». Le sérieux avec lequel il aborde ce texte trivial crée un effet comique. Le phénomène

---

36 Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, *op. cit.*, p. 58.

37 *Ibid.*, p. 62.

38 Ces indications sur la juste déclamation renvoient aussi à des débats fréquents dans les années 1660 sur la manière d'interpréter les vers : on sait que les Grands Comédiens de la Troupe Royale avaient une manière particulière de faire « ronfler » les vers, tandis que la Troupe de Molière proposait une déclamation « naturelle ». On trouve des traces de ces débats dans *L'Impromptu de Versailles* et dans d'autres textes contemporains. Des recherches actuelles, à visées scientifiques ou artistiques, entreprennent de déterminer la prononciation historique de la déclamation théâtrale.

39 Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, *op. cit.*, p. 62.

40 Molière, *Les Précieuses ridicules*, *op. cit.*, t. 1, p. 19.

41 *Ibid.*, p.19.

42 Dans ces jeux de scène, tout le système non verbal du théâtre est mis à contribution pour servir la parodie. On sait que le jeu de Molière incarnant Mascarille a beaucoup marqué les contemporains ; la lettre de Donneau de Visé sur le *Misanthrope* suggère l'interprétation du comédien lorsqu'il évoque la « manière » dont Molière-Alceste répond au sonnet d'Oronte « manière qui doit beaucoup divertir le spectateur », Jean Donneau de Visé, *Lettre sur la comédie du Misanthrope*, in *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 638.

43 Edme Boursault, *La Comédie sans titre*, *op. cit.*, p. 89.

44 *Ibid.*, p. 90.

est encore plus probant pour le madrigal de Mascarille : on perd très vite de vue les quatre vers au profit d'une succession d'appositions proposées comme des gloses :

> MASCARILLE.- Mais n'admirez-vous pas aussi, *je n'y prenais pas garde* ? Je n'y prenais pas garde, je ne m'apercevais pas de cela, façon de parler naturelle, je n'y prenais pas garde. *Tandis que sans songer à mal*, tandis qu'innocemment, sans malice, comme un pauvre mouton, *je vous regarde* ; c'est-à-dire je m'amuse à vous considérer, je vous observe, je vous contemple. […] *Me dérobe mon cœur*, me l'emporte, me le ravit. *Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur*. Ne diriez-vous pas que c'est un homme qui crie et court après un voleur pour le faire arrêter, *Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur*[45].

Le texte poétique est envahi par le commentaire. Par ailleurs, les explications de Mascarille laissent supposer qu'il ne maîtrise pas bien la notion de « naturel » qui, au regard même des conceptions de l'époque, ne veut pas dire « réaliste » : preuve, s'il en était encore besoin, de l'incompétence poétique du faux galant.

L'insertion d'un poème dans une comédie crée, enfin, de courtes séquences de théâtre dans le théâtre, susceptibles de révéler les écarts parodiques. Dans la salle, le spectateur peut rire au moment de la déclamation lorsque le texte est intégré à un mode de déclamation comique, mais aussi au moment de la réception soit parce que les spectateurs se montrent ridicules en faisant preuve d'une emphase hyperbolique, soit parce qu'ils s'associent à des personnages relais qui instaurent une complicité avec le public. Dans ce cas, l'ironie sert la parodie. Le spectateur de *La Comtesse d'Escarbagnas* est complice du Vicomte qui s'exclame, après la lecture du poème fautif de Monsieur Tibaudier, « je suis perdu, après cela[46] » dans un feint enthousiasme et, après la lecture de la seconde strophe, par un effet de surenchère, « Me voilà supplanté [47]». Il sourit aussi avec Julie qui signale ironiquement le défaut de construction du vers de quatorze syllabes : « Je crois qu'il est un peu trop long, mais on peut prendre une licence pour dire une belle pensée[48]. » De même, dans la comédie de Dancourt, après que Des-Soupirs a fait valoir avec force les beautés de sa propre chanson, Angélique fait un commentaire que le spectateur ne peut qu'entendre ironiquement : « Avec quelle modestie il s'en défend ! »

Ainsi, comme on l'a vu, les poèmes insérés pour faire rire exploitent les ressources qu'offre le théâtre, comme les gestuelles de comédien, les jeux de scène ou le principe de la double énonciation pour souligner l'intention parodique de la

---

[45] Molière, *Les Précieuses ridicules*, *op. cit.*, t. 1, p. 19-20.
[46] Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *op. cit.*, t. 2, p. 1031.
[47] *Ibid.*, p. 1031.
[48] *Ibid.*, p. 1031.

pièce et amuser les spectateurs par d'autres moyens ou par des moyens complémentaires à la seule transformation verbale : il s'agit alors de parodies *dramatiques*. La parodie de « comportement[49] » prend le relais de la parodie textuelle, non dans le but de disqualifier la référence mais au contraire de créer, avec ceux qui la partagent, une connivence exceptionnelle.

Des parodies sans violence

Ces parodies dramatiques permettent une identification efficace des personnages mis en scène : les faux poètes galants. À travers les déclamations de poèmes se forge une galerie de poètes certes ridicules, mais plus spécifiquement parodiques dans la mesure où leur comportement signale constamment un écart par rapport aux normes galantes. Ces faux poètes sont excessifs dans leur volonté d'appartenir au monde de la galanterie malgré leur incapacité à en appliquer les préceptes. Les traités de civilité détaillent de manière très précise les règles à respecter lorsqu'on récite des vers pour se tenir dans les bornes de la bonne galanterie. Or ces personnages de poètes y contreviennent sans cesse.

La civilité impose par exemple d'être dûment sollicité pour se permettre d'offrir un récital de poésie. La figure du récitateur importun, décrit dans le roman *La Clélie* de Mlle de Scudéry, parangon de la galanterie, est précisément un anti-modèle qui contrevient à cette règle tacite :

> Il n'y a rien de plus incommode que ces gens qui font de mauvais vers sans le savoir et qui, croyant qu'ils donnent autant de plaisir aux autres qu'ils s'en donnent à eux-mêmes en récitant ce qu'ils ont fait, vous accablent de récits continuels[50].

Or les personnages de poètes qui déclament leur poème galant dans les comédies rassemblent les caractéristiques de ce modèle repoussoir, ce qui les rend ridicules. Il convient également pour un poète galant de feindre le mépris envers sa production littéraire : les poètes parodiques ne cessent au contraire de vanter les mérites de leurs poèmes. Le poète de *L'Ésope* de Le Noble déclare ainsi :

> À tout ce que je fais, je donne un tour si fin ;
> Et vous allez trouver mon Sonnet si sublime,
> Qu'il faut que malgré vous j'arrache votre estime[51].

Les faux poètes se vantent aussi du succès que leur pièce a remporté ailleurs. Chez Trissotin, l'éloge passe par l'approbation reçue par une personne de qualité

---

[49] Voir Georges Forestier et Claude Bourqui, « Introduction », *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*

[50] Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, Paris, A. Courbé, 1654, III, 2, p. 1076-1078, cité sur le site Molière21.

[51] Eustache Le Noble, *Ésope*, Paris, G. de Luyne, 1691, p. 87-88.

lorsqu'il propose à son auditoire « le ragout d'un sonnet qui chez quelque princesse / A passé pour avoir quelque délicatesse »[52]. Sans craindre l'hyperbole, Madame Pindaret évoque de son côté le succès commercial de son poème : « c'est une pièce qui a déjà souffert la troisième édition, et qui a marié les trois filles de mon libraire[53] ».

Le vrai poète galant ne peut, sans commettre un grave impair, rechercher ostensiblement les compliments. C'est pourtant là un trait caractéristique des scènes de déclamation parodiques dans lesquelles le poète invite son auditoire à témoigner son admiration après la déclamation d'un premier morceau, sous la forme de questions toutes rhétoriques. Le schéma est presque toujours le même : après la déclamation d'une strophe ou d'un quatrain, le poète cherche explicitement l'approbation de son public, comme le Marquis de *La Comédie sans titre* qui demande à la fin de chaque strophe « Comment le trouvez-vous[54] ? » ou « Et bien que vous en semble[55] ? ». De même, le poète Des-Soupirs fait l'éloge de son propre texte (« Cet endroit n'exprime-t-il pas bien le chagrin que l'on a de quitter ce qu'on aime[56] »), tandis que Beaugénie souligne avec emphase l'ingéniosité de son énigme ridicule : « Est-il rien de plus juste et de mieux rencontré ?/ Jamais dans son sujet, homme est-il mieux entré[57] ? »

En cas de réception mitigée, enfin, un poète galant doit s'en remettre à l'avis général sans chercher à défendre son poème. Les poètes parodiques refusent au contraire de se plier au verdict rendu : sur un mode burlesque – et grivois – Godeneshe réplique au poète qui n'apprécie pas son sonnet que « les lingères [en] ont fait fort grand cas[58] ». De même, Oronte répond au sévère Alceste : « Et moi je vous soutiens, que mes vers sont fort bons[59]. » L'opiniâtreté des poètes à valoriser leur production signale leur écart par rapport à la norme comportementale d'humilité qu'ils auraient dû suivre pour se conduire en hommes galants.

L'effort de contextualisation nécessaire au lecteur moderne pour identifier précisément les écarts commis par ces personnages parodiques permet de restituer ce qui, pour le public galant contemporain, était immédiatement perceptible. Mais s'il y a moquerie dans le sens où les personnages de poètes et de spectateurs ridicules sont raillés, celle-ci n'est pas, ne peut pas être acerbe, puisque ces personnages ne sont pas les copies des spectateurs originaux de la salle mais des

---

52 Molière, *Les Femmes savantes*, *op. cit.*, t. 2, p. 574.
53 Jean-François Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, *op. cit.*, p. 69.
54 Edme Boursault, *La Comédie sans titre*, *op. cit.*, p.80.
55 *Ibid.*, p.81.
56 Dancourt, *L'Été des coquettes*, [1690], in *Répertoire du Théâtre français*, Paris, Bazouge-Pigoreau, 1834, p. 165-166.
57 Edme Boursault, *La Comédie sans titre*, *op. cit.*, p. 90.
58 Raymond Poisson, *Le Poète basque*, *op. cit.*, p. 205.
59 Molière, *Le Misanthrope*, *op. cit.*, t. 1, p. 665. On pourrait citer aussi la réponse du Poète après le jugement défavorable que rend Ésope, « Et moi, je le soutiens [le sonnet], bon, et par excellence », Eustache Le Noble, *Ésope*, *op. cit.*, p. 89.

caricatures qui condensent des écarts comportementaux destinés à faire rire. Georges Forestier et Claude Bourqui redéfinissent ainsi le comique que Molière met en place dès 1660 :

> […] En transposant sur la scène et en parodiant à son tour, sur le mode burlesque, les codes de l'éthique et de l'esthétique galantes, il entraîna l'adhésion du public mondain, ébloui par le comique de connivence inédit qui lui était proposé[60].

Cette conception du comique qui fait une place essentielle à la parodie semble pouvoir s'appliquer à toutes les séquences de déclamation comique de poèmes insérés dans les comédies. Dans ces scènes, les personnages de poètes sont toujours forgés sur le modèle du faux galant et font rire par leurs écarts par rapport aux normes galantes. Mais la parodie, qui repose dans ces contextes sur le principe de l'humour[61] n'est pas polémique et ne disqualifie pas la norme galante, bien au contraire. En faisant rire des écarts, elle met en valeur la norme et la confirme en créant un type particulier de comique de connivence qui associe le spectateur réel à la référence au lieu de la disqualifier, si bien que la poésie galante en sort valorisée.

C'est pourquoi on peut parler, pour le cas des poèmes galants intégrés dans des comédies, de parodies sans violence dans un double sens. Sans violence textuelle, d'abord, puisque c'est le dispositif dramaturgique qui, en contextualisant ces poèmes anodins en eux-mêmes, permet de les faire sentir comme déplacés. Ce type de parodie est dramatique parce qu'il s'éloigne du texte et parce qu'il tire un profit particulier des ressources spécifiques qu'offre le média théâtral. Sans violence sociale, ensuite, puisqu'il n'est pas question, à travers la parodie, de contester l'ordre des choses, mais d'en jouer. Sans mettre en cause les fondements de la poétique galante, la parodie souligne ce que toute mode poétique peut avoir en puissance de ridicule ou de comique. Mais loin de dégrader la poésie galante, la parodie atteste au contraire le succès de celle-ci, en révélant que sa diffusion dans la société est suffisamment large pour que les spectateurs puissent immédiatement repérer les écarts. De Molière à Dancourt, le motif dramatique de la déclamation d'un poème galant bénéficie d'une fortune particulière en assurant aux dramaturges un moment de comique parodique assuré, sans représenter aucune menace pour l'esthétique parodiée.

Coline PIOT
Université de Lausanne

---

[60] Voir Georges Forestier et Claude Bourqui, « Introduction », *Molière, œuvres complètes*, *op. cit*, p. XXVII. Cette définition, ici appliquée aux *Précieuses ridicules* de Molière, correspond à la conception du comique de Molière décrite dans cette introduction.

[61] Voir Georges Forestier et Claude Bourqui, « Introduction », *Molière, œuvres complètes*, *op. cit.*, p. XLI.

ANNEXE

TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES SOURCES

Cette liste non exhaustive se veut représentative d'un même type de parodie dramatique que l'on peut rencontrer dans les comédies du second XVII[e] siècle.

Poème parodique	**Poème/genre de discours parodié**	**Auteur fictionnel**	**Réception fictionnelle**	**Comédie (édition citée)**
« Impromptu »	Madrigal galant	Mascarille	Précieuses, Cathos et Magdelon	Molière, *Les Précieuses ridicules*, [1660] dans *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t. I, p. 18.
Portrait sur une Belle	Portrait Hypotexte fictionnel	Auteurs anonymes	Précieuses, Iscarie et Artémise	Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Ribou, 1660, p. 27, site Molière21.
La Mort de Lusse-tu-cru (extrait)	Style tragique	Le Poète	Précieuse et faux galant, Iscarie, Artémise, Le Baton	Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Ribou, 1660, p. 57, site Molière21.
Les Noces de Pantagruel (extrait)	Style comique	Le Poète	Précieuse et faux galant, Iscarie, Artémise, Le Baton	Antoine Baudeau de Somaize, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Ribou, 1660, p. 61, site Molière21.
Sonnet	Sonnet galant	Oronte	Galants	Molière, *Le Misanthrope*, [1667] dans *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t. I., p. 661

Sonnet (tronqué)	Sonnet galant	Godeneshe	Poète ridicule	Raymond Poisson, *Le Poète basque*, [1670], dans *Les Œuvres de Mr Poisson*, Paros, Hilaire Baritel, 1695, p. 181-182.
Strophes	Poème galant	Monsieur Tibaudier	Dédoublée : – Précieuse, La Comtesse – Galants : Le Vicomte, Julie	Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas*, [1682], dans *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t. I, p. 1 031.
Sonnet à la Princesse Uranie, sur sa fièvre	*Sonnet à Mademoiselle de Longueville, à present duchesse de Nemours, sur sa fiévre quarte.* Sonnet de Cotin, *Œuvres galantes*, 1663, p. 386	Monsieur Trissotin	Femmes savantes, Philaminte, Bélise, Armande	Molière, *Les Femmes savantes*, [1672] dans *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t. II, p. 575.
SUR UN CAROSSE de couleur Amarante, donné à une Dame de ses amies.	*Sur un carosse de couleur amarante, acheté pour une Dame,* Épigramme de Cotin, in *Œuvres galantes*, 1663, p. 443-444.	Monsieur Trissotin	Femmes savantes, Philaminte, Bélise, Armande	Molière, *Les Femmes savantes*, [1672] dans *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, t.II, p. 580.
Chanson	Chanson galante	Le Marquis	Galants	Edme Boursault, *La Comédie sans titre, revue et corrigée*, Paris, J. Guignard, 1682, p. 79-80.
Énigme	Énigme galante	M. Beaugénie	Galants	Boursault, *La Comédie sans titre, revue et corrigée*, Paris, J. Guignard, 1682, p. 83.

Chanson	Chanson pastorale	M. Des-Soupirs	Coquettes, Angélique et Cidalise	Dancourt, *L'Été des coquettes*, [1690], dans *Répertoire du Théâtre français*, Paris, Bazouge-Pigoreau, 1834, p. 165-166.
Sur l'inconstance d'une maîtresse qui changea d'amant, parce qu'il avait soupiré par le derrière	Madrigal galant	Madame Pindaret	Colombine	Jean-François Regnard, *La Coquette, ou l'Académie des dames : comédie en 3 actes représentée pour la première fois à Paris en 1691*, Paris, chez tous les libraires, 1878, p. 70.
Sonnet pour le mariage d'Ésope et de Rodope	Sonnet galant	Le Poète	Ésope	Eustache Le Noble, *Ésope,* Paris, Luyne, 1691, p. 89.
Quatrain sur une comédie	Pièce poétique de circonstance	Anonyme	Spectateurs ridicules	Dancourt, *Les Trois Cousines*, Prologue, [1700], dans *Chefs-d'œuvre des auteurs comiques*, Paris, Firmin Didot Frères, 1787, p. 142.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BAUDEAU DE SOMAIZE Antoine, *Les Véritables Précieuses*, Paris, Ribou, 1660.

BOURSAULT Edme, *La Comédie sans titre, revue et corrigée*, Paris, J. Guignard, 1682.

DANCOURT, *L'Été des coquettes*, [1690], in *Répertoire du Théâtre français*, Paris, Bazouge-Pigoreau, 1834.

DANCOURT, *Les Trois Cousines*, Prologue, [1700], in *Chefs-d'œuvre des auteurs comiques*, Paris, Firmin Didot Frères, 1787.

LE NOBLE Eustache, *Ésope*, Paris, Luyne, 1691.

MOLIÈRE, *La Comtesse d'Escarbagnas*, [1682] in *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, 2010 t. I.

MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, [1667] in *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, 2010, t. I.

MOLIÈRE, *Les Femmes savantes*, [1672] in *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, 2010, t. II.

MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules*, [1660] in *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, 2010, t. I.

POISSON Raymond, *Le Poète basque*, [1670] in *Les Œuvres de Mr Poisson*, Paros, Hilaire Baritel, 1695.

REGNARD Jean-François, *La Coquette, ou l'Académie des dames : comédie en 3 actes représentée pour la première fois à Paris en 1691*, Paris, chez tous les libraires, 1878.

Études critiques

BOURQUI Claude et VINTI Claudio, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Turin, L'Harmattan Italia, 2012.

DENIS Delphine, *Le Parnasse galant : Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

FORESTIER Georges et BOURQUI Claude, *Molière, œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010.

GARNIER Sylvain, « Comédie burlesque et parodie poétique : le comique comme discours lyrique second », [in] *Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : langage poétique et poétique dramatique dans le théâtre français de Jodelle à Racine (1653-1677)*, sous la direction de Georges Forestier.

GENETIOT Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

GENETTE Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

LALLEMAND Marie-Gabrielle, « Lettres et poésies dans les comédies du XVII^e siècle », *Littératures classiques* 3/2005 (n° 58), p. 71-85.

VERET-BASTY Elsa, « "Être quelque chose comme un auteur" : le statut paradoxal de l'énigmatiste dans le *Mercure galant* », Paris, PUF, *XVII^e siècle*, n° 270, janvier 2016, p. 97-114.

XVIII^{e} SIÈCLE

PARODIE DRAMATIQUE ET SPECTACLE AU XVIII^e SIÈCLE

L'étude des parodies dramatiques au XVIII^e siècle ne peut faire abstraction du jeu des comédiens, pas plus qu'elle ne peut laisser de côté, dans le cas des pièces en vaudevilles, le rôle essentiel joué par la musique. Le critère d'imitation ne suffit pas à définir la parodie dramatique puisqu'il oublie un critère essentiel : la discontinuité. En effet, ce n'est pas parce qu'une parodie ne respecte pas scrupuleusement la lettre du texte-source qu'elle peut être dénoncée comme plus mauvaise qu'une autre parodie plus fidèle à ce même texte-source. Pourtant, une certaine histoire littéraire a privilégié une conception du théâtre davantage focalisée sur le texte et l'écriture que sur sa réalisation scénique. Elle a du même coup négligé le théâtre non officiel[1], « caractérisé par le volume et non par la qualité littéraire, par la vie éphémère de ses spectacles, par l'anonymat relatif de son auteur qui partageait le plus souvent ses succès, et ses échecs, avec d'autres gens du métier (acteurs, décorateurs, compositeurs ou coauteurs) ; et comme l'atteste la fréquence des parodies, par une forte tendance à l'auto-réflexion[2] ». L'enjeu est d'importance : il s'agit de rompre avec une approche du théâtre des Lumières qui considérerait les parodies dramatiques comme relevant d'une littérature « mineure » et parasitaire. Indépendamment de leurs cibles, les parodies dramatiques des Lumières peuvent et même doivent être considérées comme étant des objets spectaculaires en eux-mêmes. Aussi, dans la lignée notamment des travaux de David Trott ainsi que du travail sur le corpus parodique au XVIII^e siècle réalisé au sein de l'équipe du CETHEFI (Centre des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, dirigé par Françoise Rubellin), nous voudrions d'abord dégager la spécificité de la parodie dramatique par rapport au genre connexe de la satire, auquel elle est associée par les théoriciens du XVIII^e siècle. La focalisation sur le danger de la satire qui guetterait la parodie dramatique révèle une polarisation de la réflexion sur le rapport de la parodie à sa cible. Cela nous conduira à réévaluer la fonction critique qui serait celle des parodies dramatiques : par le « jeu devant le miroir », selon l'expression de Jacques Scherer, elles prennent en compte la situation concrète de double énonciation propre au théâtre et créent avec le spectateur une relation de connivence. Mais la compréhension de la parodie dramatique et le plaisir qu'elle suscite sont-ils absolument déterminés par sa cible ? N'est-ce pas méconnaître la variété des parodies dramatiques au

---

[1] Le qualificatif de « non officiel » renvoie à l'absence de privilège octroyé par le pouvoir en place, contrairement à la Comédie-Française, à l'Académie royale de musique ou à la Comédie-Italienne (dont la réouverture en 1716 se fait à la demande du régent Philippe duc d'Orléans).

[2] David Trott, « Pour une histoire des spectacles non officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3 (1985), p. 260.

XVIII[e] siècle qui sont construites comme des objets de spectacle ? Elles n'ont pas seulement une valeur de témoignage d'une certaine histoire du théâtre ; elles participent pleinement à l'évolution et à la diversification des écritures dramatiques et des pratiques scéniques du XVIII[e] siècle.

Parodie dramatique et satire

L'esprit de la parodie dramatique serait naturellement satirique, comme le déplore Houdar de La Motte dans son *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro* (1730) :

> Ainsi de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à peu près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'Arlequin, et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade[3].

Houdar de La Motte présente la parodie comme répondant à un désir malveillant de se moquer des grandes œuvres et minimise le talent nécessaire pour commettre ce qui ne devrait être considéré, selon lui, que comme de petits ouvrages. Dans son *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies* (édité en 1731, augmenté en 1738), Fuzelier répond à La Motte que « les auteurs parodistes n'ont jamais eu l'intention de blesser personnellement les auteurs parodiés : ils ont cru se livrer à un badinage innocent, permis par les lois, créé par le bon goût, avoué par la raison et plus instructif que bien des tragédies[4] ». La riposte de Fuzelier se fait en connaissance de cause étant donné qu'il a lui-même parodié les livrets d'opéra et les tragédies de La Motte. Mais ce dernier meurt le 26 décembre 1731 et ne pourra donc répondre au plaidoyer de la parodie dramatique édité cette même année par Fuzelier. La réflexion sur la parodie au XVIII[e] siècle va reprendre des éléments d'argumentation présents dans la querelle entre La Motte et Fuzelier[5]. Toutefois, avant ces deux *Discours*, l'abbé Sallier a déjà prononcé en novembre 1726 un *Discours sur l'origine et le caractère des parodies* devant l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, qu'il publie en 1733. En 1738, lors de la réédition de son *Discours*, Fuzelier s'appuie non seulement sur les réflexions de l'abbé Sallier mais aussi sur les *Observations sur la comédie* de Luigi Riccoboni parues

---

[3] Ce discours a été notamment publié dans *Les Paradoxes littéraires* en 1859 (rééd. Genève, Slatkine, 1971, p. 508).

[4] Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M. D. L. M. sur les parodies*, in *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, 1731, t. I, p. 11.

[5] Pour une mise au point sur la querelle de La Motte et Fuzelier ainsi que ses prolongements : Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013, p. 111-120.

en 1736[6] : il donne ainsi de l'ampleur théorique à une querelle sur la parodie dramatique engagée avec La Motte et qui aurait pu s'arrêter avec le décès de ce dernier. En 1746, François Riccoboni (fils de Luigi) publie en 1746, à la suite de sa parodie *Le Prince de Suresne*, un *Discours sur la parodie* qui contrecarre les attaques de La Motte contre la parodie dramatique (en particulier, l'accusation de dissuader les auteurs d'écrire pour le théâtre et de traiter cavalièrement de grandes œuvres). On pourrait encore mentionner l'article « Parodie » du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Clément publié en 1776, qui reprend autant Sallier que La Motte en une sorte de résumé de la querelle autour de la parodie, ou encore l'article « Parodie » inséré par Marmontel dans ses *Éléments de littérature* parus en 1787[7], qui reconduit la condamnation de la parodie par La Motte. Pour résumer, les théoriciens du XVIII^e siècle s'accordent à voir en la satire un écueil de la parodie dramatique. Le tableau suivant présente quelques définitions de la parodie[8], qui trahissent un désir de normaliser une pratique théâtrale protéiforme, comme on le verra[9].

Auteur des définitions de la parodie	**La bonne parodie**	**La mauvaise parodie**
Dumarsais, *Des tropes*, 1729	« une sorte de jeu dont il est permis de faire usage », une « plaisanterie » [mot employé à propos des *Plaideurs* du jeune Racine]	∅

[6] Comme le relève Pauline Beaucé (*op. cit.*, p. 123), « si Riccoboni ne fournit pas le détail de son corpus, il cite six parodies d'opéra, et plus précisément de tragédies en musique, créées à la Comédie-Italienne entre 1721 et 1726. Il ne réduit pas seulement son corpus d'étude en omettant les parodies foraines, représentatives de la moitié du répertoire ; il n'hésite pas non plus à passer sous silence la diversité. Un présupposé guide son étude : la parodie d'opéra est la parodie de tragédie en musique et non celle de ballet ou de pastorale lyrique ».

[7] Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, éd. Desjonquères, 2005.

[8] Nous soulignons dans le tableau la condamnation de la satire dans les définitions de la mauvaise parodie.

[9] Selon Martine de Rougemont, l'effort de délimitation théorique d'un genre mixte donne à sentir « une tournure d'esprit spécifiquement française, le souci des normes et des convenances » ; elle poursuit : « Nos théoriciens sont toujours sensibles au fait que le théâtre, art de communication directe et collective, relève de l'autorité. On ne peut lui permettre les mêmes libertés qu'aux formes littéraires destinées à une lecture individuelle » (*La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, rééd. Genève, Slatkine, 1996, p. 82).

Abbé Sallier, *Discours sur l'origine et le caractère de la parodie*, 1733	« Elle est souvent le fruit innocent de la joie et du plaisir. »	« Et c'est en inspirant aux poètes une honte salutaire, que la parodie peut les inviter à se corriger, *surtout lorsqu'elle sait tempérer la vérité de ses censures par un goût de plaisanterie qui n'ait ni amertume, ni aigreur*, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant. »
Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie*, 1736	« Instruire et corriger le spectateur […] en présentant une critique fine et délicate des principales fautes de l'ouvrage parodié. »	« Je suis persuadé cependant que la parodie telle que je la demande, *la parodie qui critique judicieusement et sans fiel*, est un genre utile et même nécessaire au public. […] C'est principalement à la critique, mais à la critique judicieuse et modérée, car *je ne parle point de la satire* qui produirait plutôt un effet contraire, que les sciences et les arts doivent leurs accroissements et leur perfection […]. »
Marmontel, article « Parodie », dans *Les Éléments de littérature* (1787)	« Une excellente parodie serait celle qui porterait avec elle une saine critique. » La parodie est encore définie comme une « bonne plaisanterie ».	« Mais celle qui ne fait que travestir les beautés sérieuses d'un ouvrage dispose et accoutume les esprits à *plaisanter de tout*, ce qui fait pis que de les rendre faux ; elle altère aussi le plaisir du spectacle sérieux et noble ; car au moment de la situation parodiée, on ne manque pas de se rappeler la parodie, et ce souvenir altère l'illusion et l'impression de pathétique. Celui qui la veille avait vu *Agnès de Chaillot* devait être beaucoup moins ému le lendemain des scènes touchantes d'*Inès*. C'est d'ailleurs un talent bien trivial et méprisable que celui du parodiste, soit par l'extrême facilité de réussir sans esprit à travestir de belles choses, soit par *le plaisir malin* qu'on paraît prendre à les avilir. »

La bonne parodie ne devrait chercher qu'à faire rire, sans jamais atteindre l'auteur par les critiques adressées à l'œuvre-cible.

Les théoriciens ne sont pas les seuls à réfléchir au franchissement des frontières entre parodie et satire. Par exemple, dans *La Parodie au Parnasse*, jouée sur la scène de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain le 20 mars 1759,

Favart personnifie la parodie. Celle-ci est chargée par Apollon de juger les auteurs qui voudraient entrer au Parnasse. Selon le principe de la pièce à tiroirs, la pièce repose sur un défilé de personnages qui renvoient aux scènes de spectacle de l'époque et à leur programmation[10]. Avant d'introduire ceux qui se pressent aux portes du Parnasse, Apollon met en garde la Parodie, dans la scène d'ouverture, contre son « humeur mordante » :

> *AIR :* Vous boudez
> Sans humeur,
> Sans aigreur,
> La critique
> Sait relever les défauts ;
> Le sel de ses bons mots
> Réveille sans qu'il pique.
> L'enjouement,
> L'agrément
> Est son style.
> Corrigez en amusant
> Et soyez moins plaisant
> Qu'utile.
> Que le trait de l'épigramme
> Frappe l'esprit, jamais l'âme.
> Épargnez,
> Éloignez
> La satire.

La parodie devrait se départir de l'aigreur. L'acrimonie sied en revanche à Diogène, qui apparaissait dans une des scènes de *La Parodie au Parnasse*, avant qu'elle ne soit retranchée par Favart et reproduite seulement en annexe du texte imprimé. La Parodie ne peut le faire décolérer. Alors que Diogène en appelle à un « vent du midi » qui « dessèche[rait] et brûle[rait] toutes les fleurs du Permesse [*sic*] », la Parodie souhaite que se lève au contraire « un zéphyr amoureux qui les fasse épanouir, et n'enlève que la poussière qui ternit leur émail ». La distinction entre l'humour tempéré et la moquerie féroce est parfois malaisée pour qui s'intéresse aux parodies dramatiques du XVIII^e siècle tant cette évaluation est affaire de nuances. Si Favart, en l'occurrence, peut donner à la Parodie le rôle de juge de l'actualité des spectacles, il n'en fait pas pour autant un terrible contempteur des travers dramatiques. La parodie dramatique n'a de sens qu'en

[10] Le médiocre musicien français Cliquette fait référence à l'Académie royale de musique, Mélite à la Comédie-Italienne, qui jouait avec succès *La Nouvelle École des femmes*, Hypermnestre à la tragédie du même nom de Le Mierre, et le Grand-Prêtre à *Mélezinde* de Lebeau de Schosne. L'auteur Toutabas, furieux avant même d'avoir entendu une seule critique, est prétexte à évoquer le recours à la cabale ; les plaintes de Pyrame renvoient aux libertés prises par les opéras avec les mythes ou l'histoire ; le Pleureur est chargé de faire l'oraison funèbre de toutes les pièces qui sont tombées.

raison de l'engouement pour le théâtre et l'opéra au XVIII[e] siècle et de la relation forte du public avec la scène en général.

Ceci dit, les auteurs de parodies dramatiques peuvent s'aventurer à élargir le jeu de renvois que doivent deviner les spectateurs au-delà de l'œuvre ou du genre visé(e) : du ludique, ils passent au satirique en cédant aux attaques *ad hominem*[11]. On peut donc considérer la satire comme une possibilité extrême dans le spectre de l'intention parodique et rejoindre les analyses de Linda Hutcheon sur l'*ethos* parodique. Les *éthè* ironique, parodique et satirique sont représentés sous la forme de cercles entrelacés, qui peuvent se recouvrir en partie et indiquer l'impossibilité de leur démarcation absolue. L'*ethos* parodique désoriente tout effort définitoire par son ambivalence : étant donné qu'il se prête à une large variété d'intentions allant de la simple plaisanterie à la moquerie agressive, Linda Hutcheon propose d'admettre que l'*ethos* parodique n'est pas marqué :

> C'est pourquoi on devrait distinguer comme étant non marqué l'*ethos* parodique : non marqué (comme dans la linguistique) parce que valorisable de manières diverses. En conformité avec le sens « contre » ou « face » de *para*, on pourrait poser en principe un *ethos* parodique contestataire, voire provocateur, lequel serait entièrement en accord avec le concept traditionnel du genre. Par ailleurs, à partir du sens « à côté de » de *para*, on pourrait avancer la possibilité d'un *ethos* respectueux[12].

L'idée d'un *ethos* parodique non marqué, autorisant de ce fait le satirique, a le mérite de faire mieux comprendre l'embarras terminologique que nous avons pu observer au XVIII[e] siècle pour séparer la parodie de la satire.

Détermination de la parodie dramatique par sa cible ?

La forme la plus rigoureuse de la parodie résiderait-elle dans le détournement d'un texte ou d'un livret connu du public ? Les définitions données au XVIII[e] siècle de la parodie insistent sur l'application du texte-source à un autre contexte nécessaire au « contraste » :

---

[11] Par exemple, le *Dialogue en vers entre MM. Le Franc et de Voltaire* (paru dans *Vie politique, littéraire et morale de Voltaire*, Paris, Cordier, 1817), explicitement désigné comme une « parodie de la scène 5 du deuxième acte de la tragédie de *Mahomet* [de Voltaire] », s'apparente à un portrait à charge : les répliques de Mahomet sont attribuées à Voltaire afin d'insinuer qu'il partagerait avec le prophète l'ambition de régner sur le genre humain par la duperie et par la force. Il existe un vaste corpus de pièces qui font de Voltaire un personnage, sans nécessairement tomber dans la critique acerbe ou la reconduction de clichés (avarice, pillage des Anciens, orgueil, etc.), ainsi que l'a montré Marie-Laure Chastang dans son article « Voltaire, héros ou sujet de pièces de théâtre », in *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, éd. Christiane Mervaud et Sylvain Menant, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, t. I, p. 255-268.

[12] Linda Hutcheon, « Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46 (1981), p. 147.

> [….] 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 (Dumarsais).
>
> […] on conserve l'action de l'original et quelques parties du dialogue ; mais en changeant avec le titre de la fable, les noms et le rang des personnages, on dégrade cette action, on la rend basse de noble qu'elle était, et on achève de la travestir par les traits d'une diction convenable […] de là naît *un contraste* qui déride le plus sérieux […] (Luigi Riccoboni).
>
> Le mérite et le but de la parodie, lorsqu'elle est bonne, est de faire sentir entre les plus grandes choses et les plus petites un rapport qui, par sa justesse et par sa nouveauté, nous cause *une vive surprise* : *contraste* et ressemblance, voilà les sources de la bonne plaisanterie ; et c'est par là que la parodie est ingénieuse et piquante (Marmontel).

La récurrence du terme « contraste » fait du rapport au texte-source le ressort essentiel de la parodie. Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*[13], Gérard Genette s'inscrit dans la droite ligne de ces théoriciens en revenant à l'origine grecque du terme *parôdia* et en s'appuyant sur le traité des *Tropes* de Dumarsais. Or, comme le souligne Daniel Sangsue[14], les difficultés rencontrées pour cerner la parodie tiennent au fait que l'Antiquité n'a pas clairement défini la parodie comme genre et l'a souvent réduite à la pratique de la citation détournée, ce qui « explique que la notion se retrouve […] plutôt dans les rhétoriques que dans les poétiques » : « les poéticiens classiques ne semblent pas s'apercevoir de l'existence du genre que le mot parodie peut recouvrir, obnubilés qu'ils sont par des genres voisins […] ». Pour revenir à Genette, à partir de deux cas ponctuels (à savoir, un vers tiré du *Cid* de Corneille que Racine place dans *Les Plaideurs*, ou encore un vers de *Sertorius* que Molière met dans la bouche d'Arnolphe dans *L'École des femmes*), il conclut que la parodie « stricte » concerne le plus souvent des textes brefs[15] et classe donc la parodie comme figure du discours plutôt que comme genre... ce qui est en contradiction totale avec la réalité de la pratique parodique au XVIII^e siècle.

Pour produire pleinement leur effet, il est vrai que les parodistes dramatiques peuvent s'appuyer sur une connaissance de l'original et/ou du genre visé. La focalisation sur une œuvre déterminée explique la rapidité d'écriture des

---

13 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

14 Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, chap. 2 « Définitions anciennes ».

15 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 29 : « Comme on le voit par l'exiguïté de ces exemples, le parodiste a rarement la possibilité de poursuivre ce jeu très loin. »

parodistes qui veulent profiter d'une actualité des spectacles immédiate[16]. Néanmoins, les œuvres-cibles ne sont pas toujours, loin s'en faut, exactement citées ; elles peuvent l'être de manière parcellaire et/ou tronquée ou bien être l'objet d'un pastiche (« à la manière de »), sans oublier un autre cas de figure : la critique du genre auquel appartient l'œuvre-cible. Les parodistes jouent ainsi sur plusieurs niveaux de critique et recréent leur cible dans l'esprit du spectateur par la surenchère et la réduction[17]. Il s'agit en effet de grossir certains traits et de réduire la cible à quelques ficelles : les parodies des tragédies de Voltaire s'en prennent de manière systématique à l'abus de la lettre accusatrice, au goût pour la scène archétypale de reconnaissance, à la recherche du spectaculaire aux dépens de la vraisemblance, et la liste des reproches n'est pas exhaustive[18]. En fait, une telle présentation du rapport de la parodie dramatique sous le signe de l'exagération est réductrice par rapport à la grande variété formelle de ce genre. Il ne faut pas croire à l'uniformité d'une pratique que l'on pourrait réduire à l'étiquette « parodie dramatique ». Certains travaux de thèse ont permis de penser notamment aux différences possibles de traitement selon que la cible est jouée à la Comédie-Française ou à l'Académie royale de musique[19] : les parodies de tragédies et celles qui s'attaquent aux tragédies en musique sont formellement très proches. Parmi les formes opératiques prises pour cible, la tragédie en musique est la cible privilégiée des parodistes (en nombre et par l'importance qui lui est donnée) : « on en dénombre cent six de 1709 à 1791 », selon Pauline Beaucé ; « ces pièces se concentrent sur la première moitié du siècle : *Armide* de Laujon termine le cycle des parodies d'opéra de Lully en 1762 à la Comédie-Italienne, puis à la fin du siècle, les reprises de la tragédie en musique *Castor et Pollux* de Rameau (en 1777 et en 1780) susciteront les quatre dernières réécritures parodiques du genre »[20]. Mais la parodie dramatique de tragédie en musique ne doit pas faire oublier qu'il existe aussi des parodies de pastorale (critique fine, voire imitation) et des parodies de ballet (imitation comique ou recomposition).

---

16 Dans son inventaire des parodies de Pannard sous la forme d'un tableau les mettant en regard avec les œuvres-cibles, Nathalie Rizzoni montre de manière très éclairante la quasi-concomitance entre l'œuvre originale et sa parodie : « Les parodies sont en général écrites en quelques semaines et jouées dans la foulée des œuvres qu'elles prennent pour modèles, parfois encore à l'affiche », *Défense et illustration du « petit » : la vie et l'œuvre de Charles-François Pannard*, *SVEC 2000 : 01*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, note 37, p. 580.

17 Michele Hannoosh, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, The Ohio State University Press, 1989.

18 Nous renvoyons à notre livre *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.

19 Sur les parodies dramatiques d'œuvres données à l'Académie royale de musique au XVIII^e^ siècle, voir, outre l'ouvrage de Pauline Beaucé déjà mentionné, Judith Le Blanc, *Avatars d'opéra. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

20 Pauline Beaucé, *op. cit.*, p. 151.

Les parodies dramatiques sont écrites pour des théâtres variés, sans qu'un lieu leur soit spécifiquement dédié, ce qui explique leur hétérogénéité formelle. Il n'est que de penser aux parodies par écriteaux (essentiellement en 1710-1715), aux parodies pour marionnettes[21] (affectionnées par Carolet), aux parodies-pantomimes (en particulier celles que Valois d'Orville a écrites pour le théâtre du Nouveau Spectacle pantomime[22]) ou encore à la forme « opéra-comique » qui peut être utilisée par les parodistes. Rappelons que l'« opéra-comique » renvoie à un lieu de spectacle ainsi qu'à la troupe qui y est associée, mais aussi à un type de spectacle identifiable par sa forme (mélange passages parlés et chantés, avec insertion de vaudevilles). Né dans les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent de Paris, il n'est pas attaché à une salle ; l'entrepreneur de spectacle qui paye à l'Académie royale de musique le privilège de chanter peut alors donner à son théâtre le nom d'« Opéra-Comique » (onze directions différentes de 1714 à 1762)[23]. Sur un plan générique, l'« opéra-comique » pose une difficulté de définition évidente : s'il est associé au mélange de la prose et du chant, il a évolué à partir des années 1750 jusqu'à désigner autant des œuvres qui recourent aux vaudevilles qu'à des œuvres dont les airs sont chantés sur des ariettes, sur une musique originale[24]. Le cas de l'« opéra-comique » qui peut servir des intentions parodiques illustre bien l'impossibilité de résumer ce qu'est la parodie dramatique au XVIII^e siècle : celle-ci est d'abord à envisager sous l'angle d'une pratique théâtrale qui ne peut être pensée hors des lieux de son exercice et indépendamment de ses auteurs. Le spectre parodique est large si l'on pense à Carolet et à Piron, qui ne dédaignent pas les plaisanteries grivoises et scabreuses ou, au contraire, à Fuzelier et à Favart, qui délaissent la plaisanterie facile et ce qui

---

21 Nous renvoyons aux études de Franck Whiteman Lindsay (*Dramatic Parody by Marionnettes in Eighteenth-Century*, Paris, New-York, King's Crown Press, 1946) et de Jean-Luc Impe (*Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Éditions de l'Institut international de la marionnette, 1994).

22 Nous renvoyons à la mise au point de Pauline Beaucé sur « le répertoire pantomime de Valois d'Orville » qui figure dans la notice de *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage* (Foire Saint-Germain, 1749), in *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, Isabelle Ligier-Degauque (dir.), Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2008, mais aussi à son étude du « corpus des parodies pantomimes », in *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 357-369 (« ces pièces ne sont pas des cas limites puisque d'une certaine manière elles révèlent l'essence de la parodie dramatique d'opéra : un art de l'*adaptare*, c'est-à-dire de l'ajustement d'un spectacle lyrique fastueux en un spectacle comique et divertissant », p. 369).

23 Nous remercions Pauline Beaucé de nous avoir communiqué le texte de sa communication « Qu'est-ce que l'opéra-comique ? ». À partir de 1762, l'« Opéra-Comique » disparaît : une partie de la troupe de « l'Opéra-Comique » forain (5 acteurs/chanteurs) passe à la Comédie-Italienne et les Comédiens-Italiens deviennent détenteurs du privilège sans pour autant changer le nom de leur théâtre. Entre 1762 et 1793, aucun théâtre parisien ne s'appelle officiellement Opéra-Comique. Ce n'est qu'en 1793 que la Comédie-Italienne prendra le nom d'Opéra-Comique national.

24 L'usage du terme générique « opéra-comique » n'est pas systématique : « comédie en vaudevilles » et « comédie mêlée d'ariettes » sont des termes qui lui sont parfois préférés.

pourrait être considéré comme étant du côté d'un moins-disant culturel. L'approche diachronique du phénomène parodique montre aussi l'évolution d'un genre qui, pratiqué par les auteurs écrivant pour les Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, a été l'objet d'une réappropriation par la Comédie-Italienne[25], mais qui a pu aussi être porté sur les scènes officielles (on pense tout particulièrement à *Platée* de Rameau) et qui se retrouve, à la fin du siècle, sur les théâtres du boulevard du Temple. Les théâtres de société jouent peu de parodies dramatiques d'opéra dans la première moitié du XVIII[e] siècle. Quant aux théâtres de cour, ils accueillent régulièrement au XVIII[e] siècle des reprises de parodies dramatiques d'opéra. À la fin du siècle, comme le rappelle Pauline Beaucé[26], y sont également jouées des parodies inédites, écrites par Jean-Étienne Despréaux[27].

La parodie dramatique, on le voit, ne peut être pensée dans un rapport étroit et exclusif à sa cible, contrairement à ce qu'ont défendu les formalistes russes dans les années 1920. Tomachevtski[28] et Tynianov[29] présentent la parodie comme une forme qui s'attaque aux traits fondamentaux d'une école littéraire. En dégageant des récurrences qui se muent en répétitions stérilisantes, la parodie ferait rire d'un genre qui se caricature sans le savoir. La parodie permettrait-elle l'évolution littéraire vers de nouvelles formes, destinées elles-mêmes à se répéter et à disparaître au profit d'autres encore[30] ? Dans le cas des parodies dramatiques du XVIII[e] siècle, celles-ci témoignent à la fois de l'apogée d'une forme (tragédie et/ou tragédie en musique) et du risque de son déclin, en l'absence de renouvellement des habitudes d'écriture. L'approche formaliste de la parodie n'est pas satisfaisante : elle tend à réduire la parodie à un genre mineur qui n'aurait

---

25 Le 25 mars 1732, Carolet fait jouer au théâtre des marionnettes de Bienfait, à la Foire Saint-Germain, *Polichinelle Amadis*, qui prend pour cible *Amadis de Gaule* de Lully et Quinault, à l'occasion de sa reprise en 1731 à l'Académie royale de musique. Dans le troisième couplet du vaudeville final, il règle ses comptes avec les Comédiens-Italiens et fait ainsi parler Polichinelle : « Autrefois, j'avais seul le droit / D'amuser par des rapsodies / Et d'assembler Paris chez moi / Avec de minces parodies. / Mais, hélas, Messieurs, qui l'eut cru ? / Aujourd'hui, sur moi, l'on empiète, / Tourelourirette, / Amadis a déjà paru », *Polichinelle Amadis*, Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9312. En effet, le 27 novembre 1731, la Comédie-Italienne a donné *Arlequin Amadis* de Biancolelli et Riccoboni. Pour l'étude de ces deux parodies, nous renvoyons à notre article « Amadis ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », in *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII[e] siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, études réunies par Marie-Laure Girou-Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Canada, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 75-102.

26 Pauline Beaucé, *op. cit.*, p. 370.

27 *Ibid.*, p. 369-392.

28 Boris Tomachevtski, « Thématique », 1925, repris dans *Théorie de la littérature*, trad. et éd. Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1965.

29 Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *Change 2*, 1921, trad. L. Denis, 1969.

30 Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », in *Le Discours et le sujet*, n° 3, Actes des colloques animés par R. Mohlo, Université de Paris X-Nanterre, 1972-1973, p. 164 : « L'écriture parodique serait donc, comme tous les genres, soumise à la loi de l'usure et de la sclérose, et au danger de la "récupération". Elle ne saurait être privilégiée. »

d'intérêt qu'en raison de sa visée critique. La parodie n'est pas conçue dans son fonctionnement propre : un objet de spectacle.

Un objet de spectacle : interpréter les parodies dramatiques

L'intégration du contexte d'énonciation à toute définition de la parodie dramatique est essentielle car le public n'est jamais oublié et les modalités du rapport scène/salle sont d'une grande variété : interpellation directe dans le vaudeville qui conclut un opéra-comique[31], collaboration par la reprise des vaudevilles (pour les parodies en musique), jeu métacritique lorsqu'un acteur quitte son rôle et examine son personnage[32], représentation sur scène du public[33], etc. La valorisation de la théâtralité des textes parodiques nous conduit à rappeler que des incidents ne pouvaient manquer de se produire lors des représentations : l'entassement humain et la station debout prolongée renforçaient l'atmosphère houleuse et échauffée ; « ces Messieurs » du parterre sont une vraie obsession chez les auteurs de parodies dramatiques. La présence attestée sur la scène de la Comédie-Italienne de banquettes louées épisodiquement[34] laisse imaginer des

---

[31] Le vaudeville final de la parodie *Thésée* de Favart, Laujon et Parvi, FSG, 1745, repose sur la reprise à la fin de chaque couplet de « Il faut autre chose encore, / Il faut autre chose » ; le dernier couplet s'adresse directement au public : « Pour ne point vous trouver contraire, / Il suffit de ne pas déplaire. / D'accord. / Mais pour éviter toute glose, / Il faut autre chose encor, / Il faut autre chose ».

[32] À la scène VII de *L'Empirique* de Favart, parodie de *Mahomet* de Voltaire (1743, Foire Saint-Laurent, Opéra-Comique), Jouflar (Omar chez Voltaire) reproche à son maître un manque de connaissance en matière amoureuse ; Marmouset (nouveau nom de Mahomet) reçoit ainsi la remarque : « Je conviens de ma sottise. » Source : Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9325. Pour une édition de cette parodie, nous signalons : L'Empirique*, an Unpublished Parody of Voltaire's* Mahomet, G. L. van Roosbroeck, 1929.

[33] Dès le début des *Huit Mariamnes* de Piron (27 avril 1725, Comédie-Italienne, in *Œuvres de Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776, vol. V), qui prend pour prétexte dramatique la multiplication des *Mariamnes* dans les années 1720, les spectateurs se découvrent sur scène sous les traits du « Sultan-Public », servi par Apollon, « chef des eunuques ». Les titres dont Apollon le gratifie (« mon Sultan, mon Souverain, mon maître ») ne vont pas sans une certaine flagornerie et le serviteur est bien en peine de trouver une maîtresse qui puisse contenter son besoin de divertissement. Pour une étude de cette parodie de Piron, nous renvoyons à notre article « Le "Sultan-Public" ou les ambiguïtés d'un portrait dans *Les Huit Mariamnes* d'Alexis Piron (1725) », in *Portraits de spectateurs de théâtre : faire œuvre d'une réception (textes, images, films, spectacles)*, actes du colloque qui s'est tenu à Lausanne les 14-15 avril 2016, Lise Michel, Delphine Albrecht et Coline Piot (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2017.

[34] Voir Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 59 : « Les Italiens à l'hôtel de Bourgogne paraissent se conformer à l'usage général : dans les *Registres du Théâtre-Italien*, à la date d'août 1721, on relève les places suivantes "1° loggie, e theatri, 2^e loggie e amphitheatri, parterre e galerie". Pour l'année 1721, on remarque, dans le relevé journalier du théâtre, que ces places ne sont indiquées que pour la période du 21 août au 18 septembre. Il faut donc admettre que ces places n'étaient pas louées régulièrement. Ni l'affluence, ni la création d'une nouvelle pièce ne justifient leur location : c'est ainsi qu'on ne dénombrait que 266 personnes le 21 août ; et que la

anecdotes semblables à celles recueillies au sujet de la Comédie-Française (telles que le fantôme de Sémiramis qui, en 1748, doit se frayer un chemin à travers les spectateurs qui ont pris place sur les banquettes). Les parodies dramatiques sont des pièces ouvertes à un comique périphérique au texte écrit et qui peut en faire redouter la représentation. Le cas de la parodie *Thésée* de Favart, Laujon et Parvi est un exemple particulièrement éloquent. Alors que, le 30 janvier 1745, la Comédie-Italienne donne *Arlequin Thésée* de Valois d'Orville, parodie de *Thésée* de Lully et Quinault, l'Opéra-Comique présente une parodie « nouvelle » de *Thésée* à la Foire Saint-Germain, le mercredi 17 février 1745. Cette parodie eut un très grand succès, ainsi que le rapporte Mme de Graffigny dans sa lettre du vendredi 26 février 1745 :

> Plains-moi : le voisin m'envoie demain son carrosse de remise à ma disposition. C'est une trouvaille à Paris, et je n'ai pas quatre francs pour aller voir *Mérope* ou la Foire où il y a, dit-on, une parodie charmante de *Thésée*[35].

Mme de Graffigny assiste à la représentation de la pièce dès le lendemain :

> Je fus donc à la Foire. On joua d'abord *Moulinet*, parodie de *Mahomet second*, qui est assez plaisante, quoique ce ne soit presque qu'un travestissement ; ensuite *Les Amours grivois*, et puis la parodie de *Thésée*, ou pour mieux dire, le travestissement encore, mais fort bien joué[36].

Les représentations de la parodie *Thésée* sont marquées par deux accidents comiques survenus sous les yeux du public, comme le rapporte Desboulmiers[37] : Léger, domestique de Favart, « débuta dans cette parodie par la moitié d'un bœuf » ; « dans le triomphe de Thésée, la monture de ce héros était le bœuf gras, figuré par une machine de carton qui se mouvait par le moyen de deux hommes qui y étaient renfermés ». Léger faisait « le train de devant » mais, ayant lâché « une flatuosité qui pensa suffoquer son collègue », celui-ci réagit en « mord[ant] bien serré ce qu'il trouva sous ses dents », ce qui provoqua la scission du bœuf gras et la chute de l'acteur qui jouait Thésée. L'affaire n'en resta pas là : Léger se battit dans les cintres avec celui qui l'avait mordu et tomba ; « mais, par bonheur, il fut

---

seule création de cet été fut la *Danaé* de Saint-Yon et Mouret, jouée pour la première fois le 25 juillet. »

[35] Mme de Graffigny, Lettre 813 du vendredi 26 février 1745, *Correspondance de Madame de Graffigny*, t. VI, éd. J. A. Dainard, Oxford, Voltaire Fondation, 2000, p. 218.

[36] Mme de Graffigny, Lettre 814 du dimanche 28 février 1745, *op. cit.*, p. 221. Favart écrit la parodie *Moulinet* avec Parmentier et il compose avec Le Garde et Le Sueur l'opéra-comique ballet *Les Amours grivois*, connu également sous le titre *L'École des Amours grivois*, représenté pour la première fois le 6 juillet 1744 à la Foire Saint-Laurent.

[37] Desboulmiers, *Histoire de l'Opéra-Comique*, t. I, Paris Lacombe, 1769, respectivement p. 457-459 et p. 459-460 : voir *Médée, un monstre sur scène*, *op. cit.*, annexe 1, p. 358-359.

accroché par un cordage qui le suspendit à vingt pieds de haut, comme une oie que les mariniers vont tirer ». À propos de la même parodie *Thésée*, Desboulmiers relate aussi l'anecdote d'une demoiselle V…, interprète de Médée, qui entra précipitamment sur scène avec la perruque d'un vieil homme qui la courtisait en coulisse accrochée à sa jupe : « en princesse au-dessus des coups de la fortune, elle détacha tranquillement cet ornement étranger qu'elle rendit, et continua froidement son rôle. Cela lui valut un succès, tant il est vrai qu'il faut se posséder dans les grands événements pour en sortir avec honneur ». Outre ces incidents, la parodie *Thésée* s'est avérée propice à une certaine licence grivoise de la part des interprètes, en particulier à la scène 3, qui a offusqué Mme du Boccage :

> La grande prêtresse entend le bruit d'un combat, elle accourt en s'écriant : *Que de trintrin, que de trou-que, que de troubles ici !* et de crainte que le spectateur ne soit pas assez intelligent pour saisir la finesse de ce jeu de mots indécent, elle a soin d'appuyer sur le mot *trou-trouble*, et d'aider sa pénétration par des gestes expressifs et par un souris significatif[38].

Ainsi, la parodie trouve toute sa saveur au moment de la représentation grâce aux aléas du spectacle et à la suggestion gestuelle qui fait fi de la censure.

Le sens du détournement de ce qui est dit sur scène pour le commenter en direct et en faire un bon mot est un talent du public du XVIII^e siècle que les parodistes exploitent à des fins de déconstruction ludique de leur propre pièce et de la cible visée, mais il arrive qu'ils fassent mention d'une intervention avérée du public au cours d'un spectacle. C'est le cas des *Vacances du théâtre* (1^er avril 1724, FSG, Troupe des Danseurs de corde) : à la scène 8, Fuzelier évoque le bon mot ayant fait chuter la *Mariamne* de Voltaire :

> MARIAMNE
>
> Oh ! il a fait belle besogne ! toujours obéissant à ma belle-sœur qui le mène par le nez, il m'envoya par un paysan du château un verre de vin, où il avait détrempé de la mort aux rats.
>
> *AIR :* Pierre Bagnolet
>
> En femme bien obéissante,
> J'allais avaler ce poison ;
> Lorsque plus d'une voix perçante
> Cria comme on fait au larron :
> La Reine boit[39],

[38] Mme du Boccage, plus connue sous le nom d'Anne-Marie Le Page, *Lettre de Mme *** à un de ses amis sur les spectacles, et principalement sur l'Opéra-Comique*, 1745, cité dans *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Philippe Vendrix (dir.), Mardaga, Liège, 1992, chap. 3, p. 54-55.

[39] Un astérisque apporte ici une précision : « Quand Mariamne porta la coupe de poison à sa bouche, le parterre cria : *la reine boit.* »

> La Reine boit !
> À cette chanson insultante,
> Je vis fort bien qu'on me bernait.
>
> Je jetai de dépit la tasse à terre, et je fis bien. Louvet mon chien, qui est un peu ivrogne, vint lécher le plancher et tomba à terre à mes pieds. Aussitôt, je m'éclipsai et m'éclipsai si bien qu'on n'a pas entendu parler de moi depuis ni à Dijon ni à Paris.

L'intégration de la plaisanterie ayant fusé du public permet de conserver la mémoire d'un accident dramatique qui aurait pu tomber dans l'oubli et témoigne d'un intérêt porté pour la performance scénique que Fuzelier partage avec d'autres parodistes dramatiques. Ainsi, la parodie *Les Magots* de Boucher (attribution sujette à caution), jouée le 19 mars 1756 à la Comédie-Italienne, s'ouvre sur l'essai de Mlle Clairon pour créer un costume chinois, lors de la création du rôle d'Idamé dans *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire[40]. Maldamé prend en charge l'exposition du cadre :

> Pour ouvrir l'entretien, l'ordre de Melpomène
> Veut qu'on dise d'abord où se passe la scène :
> Mais, je prends aujourd'hui des chemins différents.
> Sans coiffe, sans panier, sans pompons, et sans gants,
> Étant à la chinoise, il faut qu'on s'imagine,
> Quoiqu'on n'en dise rien, que l'on est à la Chine.

Le parodiste se moque-t-il du manque de crédibilité du costume à la chinoise de Mlle Clairon ? La réplique de Maldamé est, certes, teintée d'ironie lorsqu'elle évoque les « chemins différents » sur lesquels elle s'aventure, mais on ne trouve aucune autre allusion aux costumes dans le reste de la parodie. Or, lors de la création de la tragédie de Voltaire, les autres comédiens ont suivi Mlle Clairon dans sa réforme de l'habit théâtral : ainsi Lekain a effectué des recherches pour le

[40] La pièce de Voltaire marque un événement capital dans l'évolution du décor et des costumes en France par son observation de ce que les romantiques appelleront plus tard « la couleur locale ». Young Hai Park évoque la célébration unanime de l'interprète d'Idamé : « "Le rôle de Mlle Clairon est le plus beau de la pièce et […] cette grande actrice y joue supérieurement à elle-même", écrit Fréron dans *L'Année littéraire*, le 27 août de cette année [1755]. Ainsi aucun critique ne manque de féliciter d'abord le jeu de Mlle Clairon dans ses critiques ou témoignages. Il est incontestable que la sublime Clairon acquit tous les suffrages et applaudissements du public dès la première représentation. "Eh ! comment rendre d'ailleurs l'action admirable, et le jeu accompli de l'actrice ! Il faut voir Mlle Clairon. Il faut l'entendre dans ce rôle pour juger de sa perfection", exprime ainsi son admiration le *Mercure de France* (décembre 1755, p. 233) dans un article sur la Comédie-Française. Collé, qu'on ne peut soupçonner d'indulgence, disait : "Mlle Clairon m'a paru mériter encore plus de louanges qu'on lui en donne, quoiqu'elles m'eussent semblé exagérées, quand on m'en parla" », « La carrière scénique de *L'Orphelin de la Chine* », *SVEC*, vol. CXX (1974), p. 97-98.

costume de Gengis Khan, comme le montre le tableau de Simon-Bernard Le Noir (1769). Outre les costumes, le décor de *L'Orphelin de la Chine*, peint par Fouré, a mobilisé une énergie considérable[41]. Il ne serait donc pas juste de regretter que le spectateur a été insuffisamment transporté en Chine chez Voltaire. On pourrait comprendre la réplique de Maldamé en se référant à la tradition de la *commedia* : les acteurs ont l'habitude de suggérer au public les lieux dans lesquels ils se trouvent sans qu'il soit besoin de concevoir de lourds décors. En vertu de ce principe d'un espace inventé par le comédien, l'interprète de Maldamé signale ici le cadre chinois de l'intrigue et le fait exister par sa seule parole. La réinterprétation du geste de porter la coupe empoisonnée à ses lèvres (« La reine boit ») (à propos de la *Mariamne* de Voltaire) ou l'attention portée à l'essai de « couleur locale » par Mlle Clairon (dans *L'Orphelin de la Chine*) attestent chez les parodistes un grand sens du spectacle, jusque dans ses aspects les plus matériels.

L'écriture de la parodie dramatique suppose des auteurs qui sont familiers du moule formel propre au genre qu'ils prennent pour cible et qui sont également sensibles à l'interprétation sur scène des œuvres visées. La relation du parodiste à sa cible n'est pas celle du docte, mais celle d'un praticien de la scène qui peut juger en connaissance de cause les réussites et les difficultés d'une œuvre dramatique. Ainsi, la parodie ne nuit pas à l'admiration : à la scène 13 de *Marotte* de Pannard, Gallet, Pontau et Laffichard (FSG, 16 mars 1743, soit un mois à peine après la création de la *Mérope* de Voltaire)[42], Simone (suivante de Marotte) souligne la scène de reconnaissance entre le fils et sa mère :

AIR : Dans notre Village
Voici de la pièce
L'endroit favori.
à Barnabas
Mettez-vous ici.
Tombez aux pieds de ma maîtresse
Pour faire un tableau
Tant vieux que nouveau.

[41] Le témoignage de Poinsinet le Jeune permet de mesurer l'ambition de l'entreprise : « Si vous voulez savoir mon avis, elle [la décoration chinoise] m'a paru gothique et voilà tout ; le peintre avait dessein sans doute de faire un palais de porcelaine autant qu'on a pu voir par l'exécution, et il n'a fait qu'un palais dont les colonnes bleues portent des chapiteaux rouges et sont soutenues par des bases de même couleur. Les cinq coulisses sont terminées par trois fermes percées en péristyle, dont la dernière représente une fenêtre au-devant de laquelle est une pagode ; chaque coulisse ou colonne est, ainsi que sa base et son chapiteau, couverte d'hiéroglyphes soi-disant chinois, et vraisemblablement copiés d'après les tablettes d'encre qui nous viennent de cette savante contrée, lesquels vus de loin semblent des veines d'or, et font de ce beau palais une tabatière d'aventurine », *Lettre à un homme du vieux temps sur L'Orphelin de la Chine*, Paris, 1755, cité par Young Hai Park, art. cit., p. 102.

[42] Gallet, Pannard, Pontau et Laffichard, *Marotte*, Bibliothèque nationale de France, ms. f. fr. 9319.

AIR : Un peu d'aide
Penchez sur moi votre tête
Dans une posture honnête.
Prenez mon bras pour soutien ;
Il faut même en sa faiblesse
Conserver de la noblesse.

Le commentaire de Simone s'adresse ici au spectateur qui ne pouvait manquer de reconnaître le passage de *Mérope* qui a été très applaudi. Les parodistes de *Marotte* ne se moquent pas de la grande scène de Voltaire. En revanche, c'est avec une impatience certaine que l'auteur anonyme de la parodie *Zaïre* fait parler Châtillon au moment où le vieux Lusignan s'inquiète de la perte de la virginité de sa fille (scène 8) :

Moi, je soutiens, seigneur, que Zaïre a raison.
Il vaudrait mieux rester dans votre incertitude ;
Vous venez de passer un moment assez rude.
Ce qu'elle vous dirait vous mettrait dans le cas
De lui faire un sermon qui ne finirait pas.
De ces lieux, croyez-moi, partons sans plus attendre.

Le parodiste dénigre comiquement la réplique interminable de Lusignan à la scène 3 de l'acte II de *Zaïre*. L'accueil des initiatives de Voltaire en matière de tragédie s'appuie sur une forme paradoxale d'orthodoxie en recourant notamment au critère de vraisemblance ou à la conception « classique » du beau verbe. Enfin, si les auteurs de parodies dramatiques sont premiers dans le processus de création, ils peuvent compter sur des interprètes pour lesquels les spectateurs se déplacent. Outre Charles Dolet, formé par les comédiens italiens et spécialisé dans le rôle d'Arlequin, un autre comédien marque l'interprétation du répertoire parodique à la Foire : Jean-Baptiste Hamoche (considéré comme le meilleur Pierrot des théâtres forains de 1721 à 1732). C'est pour lui que Fuzelier donne *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* en 1717 et c'est en pensant à ses talents de chanteur qu'il compose le final de cette parodie « pour donner en spectacle l'ivresse de Pierrot[43] ». L'excellente distribution retenue pour jouer la parodie *Médée et Jason* (parodie de l'opéra *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon jouée en 1727 à la Comédie-Italienne) a pu lui assurer de la publicité. Biancolelli, Riccoboni et Romagnesi font appel, entre autres, à Silvia, qui est devenue dès 1727 l'actrice fétiche de la Comédie-Italienne grâce à ses talents multiples (elle joue, danse et chante), mais aussi à Thomassin (Arlequin très aimé du public, emploi qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1739), à sa fille Catine (amoureuse, en double de Silvia),

[43] *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites (1712-1736)*, Françoise Rubellin (dir.), Montpellier, Espaces 34, 2005, notice de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* établie par Danièle Rialland-Caillous et Isabelle Degauque, p. 151.

à Pietro Paghetti (réputé pour ses talents de « bon pantomime », selon d'Origny) et à Pierre Théveneau, qui était devenu « l'idole du public[44] ». L'emploi de cet acteur dans le rôle de Médée prend tout son sens à la scène 3 : les parodistes opposent comiquement aux machines de l'opéra le véhicule stéréotypé de la sorcière et la font descendre, à la fin de la scène 3, « *sur un manche à balai, entourée de sorciers et de démons* »[45]. À la scène 4, Créüse essaie de s'enfuir, mais « *Médée* [la] *touche de sa baguette* » ; la jeune femme s'exclame : « Quel objet s'offre à mes yeux ? » Cette question, directement empruntée à l'opéra, devient comique dans la mesure où elle surligne le choix de donner le rôle de Médée à un acteur travesti en femme. La fin de la scène 4 repose sur la pantomime du comédien qui appelle ainsi les démons : « *Médée, au son de la symphonie, fait des cercles avec sa baguette.* » Le « terrifiant spectaculaire » recherché par Pellegrin et Salomon se mue en « spectacle de sorcellerie », qui assume son artificialité[46].

Au XVIII^e siècle, les parodistes tiennent compte non seulement du genre auquel les œuvres-cibles appartiennent, mais aussi de leur réalisation scénique et de la relation passionnée et tumultueuse que le public entretient avec les différentes scènes de spectacle parisiennes. Cette théâtromanie exige chez les auteurs un certain nombre de ruses (on pourrait aussi parler de « trucs ») pour s'assurer de l'attention du parterre : les parodistes ne relèvent pas seulement ce qui a pu marcher ou non dans les pièces ou les opéras visés, mais ils réfléchissent à leur propre pratique sous les yeux des spectateurs grâce à la forte dimension métacritique inhérente au genre de la parodie dramatique. Les parodistes examinent autant les auteurs visés qu'ils se regardent eux-mêmes et s'évaluent les uns les autres. L'illusion scénique n'existe donc pas pour les spectateurs qui assistent à une parodie : la convention théâtrale est assumée, et même exhibée. Trappes et cintres sont parfaitement intégrés à la représentation des parodies dramatiques. Ainsi, l'apparition ou le retrait des dieux, des démons ou de tout autre personnage extraordinaire ne relèvent pas du domaine du sacré, c'est-à-dire d'un monde de silence et d'obscurité qui serait hors de portée du public. Dans la parodie dramatique, tout est dit et tout est montré. Un dernier exemple suffit à le montrer : dans *Polichinelle Amadis* de Carolet[47], qui prend pour cible *Amadis de*

---

[44] Claude Parfaict et Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, rééd. Genève, Slatkine, 1967, t. V, p. 460. Sur la distribution complète de cette parodie, nous renvoyons à notre notice de la parodie *Médée et Jason* (1727), in *Médée, un monstre sur scène*, *op. cit.*, p. 245-246.

[45] L'apparition de Médée, anticipée par le songe de Créüse, devait frapper les spectateurs de l'opéra de Pellegrin et Salomon : « *On entend une symphonie effrayante, pendant laquelle il paraît un tourbillon de nuage qui descend, et en s'ouvrant tout à coup, fait paraître Médée entourée de magiciens et de démons, qui s'avancent avec elle sur le théâtre* » (II, 1). Voir l'édition du livret établie par Benjamin Pintiaux : *Médée, un monstre sur scène*, *op. cit.*, p. 187-240.

[46] *Ibid.*, en particulier p. 252-255 pour le traitement parodique du spectaculaire.

[47] Carolet, *Polichinelle Amadis*, Foire Saint-Germain, théâtre de marionnettes de Bienfait, 25 mars 1732, Paris, Bibliothèque nationale (Richelieu), ms. f. fr. 9312, f° 294-310.

Gaule de Lully et Quinault, la magicienne Arcabonne et son frère Arcalaus se préparent à jouer un mauvais tour aux deux amants (Amadis et Oriane)[48], mais ils sont arrêtés dans leur élan par un spectacle inattendu : « Mais que nous annonce cette nouvelle machine ? Il y a, ma foi, des diables qui travaillent pour eux ». L'étonnement ici marqué joue sur un double registre : on peut, certes, y voir un commentaire amusé de la manifestation du merveilleux à l'Opéra, mais aussi une désignation des rouages cachés de l'imposante machinerie indispensable pour actionner le rocher enflammé qui masque le vaisseau d'Urgande (les « diables » renverraient alors aux techniciens dissimulés sous la scène de l'Académie royale de musique). Cet exemple de soulignement des rouages du merveilleux montre à quel point la parodie dramatique convie le public à une décomposition du spectacle ludique et informée. Ce genre n'est pas qu'un « habit d'Arlequin » qui cacherait la misère d'auteurs mineurs, contrairement à ce qu'a pu écrire La Motte. Comprendre les parodies dramatiques, c'est aussi et surtout s'intéresser à ceux qui les ont jouées, d'où l'importance de la reconstitution de la distribution des pièces. C'est aussi peut-être continuer à les jouer, comme le fait le marionnettiste et metteur en scène Jean-Philippe Desrousseaux[49].

Isabelle LIGIER-DEGAUQUE
Université de Nantes

[48] *Ibid.*, acte II, sc. 9, Arcabonne chante sur l'air concordant « *Réveillez-vous* » : « Réveillons Amadis, mon frère, / Qu'il pleure Oriane à son tour. / Que nous l'allons entendre braire / S'il voit ses yeux privés du jour ». Dans l'opéra (acte IV, sc. 5), la magicienne imagine, en accord avec son frère, de faire mourir et revivre les deux amants tour à tour afin d'augmenter leur peine et de venger son amour blessé.

[49] Lors du colloque « Parodier l'opéra » (Nantes, 29-31 mars 2012), Jean-Philippe Desrousseaux a monté le prologue *Polichinelle censeur des théâtres* de Carolet (1737, FSG), qui prend pour cible *Persée* de Lully et Quinault (pour voir ce spectacle : http://cethefi.org/spip.php?article56). À la suite de la recréation de la parodie de Carolet, il a reçu une commande de l'Opéra-Comique et du Centre de musique baroque de Versailles et a monté en 2014, pour le deux cent cinquantième anniversaire de la mort de Rameau, une parodie de l'opéra *Hippolyte et Aricie*, qui a repris une grande partie de la parodie de Favart de 1742, avec des ajouts empruntés à la parodie de Riccoboni et Romagnesi de 1733. Nous renvoyons enfin à la conférence de J.-Ph. Desrousseaux intitulée « Marionnettes et mise en scène : effets satiriques » : http://cethefi.org/spip.php?article62

BIBLIOGRAPHIE

Sources

[Anonyme] *Dialogue en vers entre MM. Le Franc et de Voltaire*, acte II, scène 5, éd. J. Lepan, in *Vie politique, littéraire et morale de Voltaire*, Paris, Cordier, 1817, p. 285-291.

BOCCAGE (Mme du) (plus connue sous le nom d'Anne-Marie Le Page), *Lettre de Mme *** à un de ses amis sur les spectacles, et principalement sur l'Opéra-Comique*, 1745, cité dans *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle*, Philippe Vendrix (dir.), Liège, Mardaga, 1992, chap. 3, p. 54-55.

CAROLET Polichinelle Amadis, Paris, ms. BnF, fr. 9312.

DESBOULMIERS, *Histoire de l'Opéra-Comique*, t. I, Paris Lacombe, 1769.

DUMARSAIS César, *Des tropes*, Paris, Brocas, 1730, rééd. Paris, Manucius, 2011.

FAVART Charles-Simon, *La Parodie au Parnasse*, Paris, Veuve Duchesne, 1759.

FAVART Charles-Simon, *L'Empirique*, ms. BnF, fr. 9325 ; éd. Gustave L. van Roosbroeck, *An Unpublished Parody of Voltaire's Mahomet*, New York, 1929.

FUZELIER Louis, « Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies », in *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1731, rééd. 1738.

FUZELIER Louis, *Les Vacances du théâtre*, Paris, Cavelier, 1724.

GALLET, PANNARD, PONTAU et LAFFICHARD, *Marotte*, ms. BnF, fr. 9319.

GRAFFIGNY Françoise (Mme de), *Correspondance de Madame de Graffigny*, t. VI, éd. J. A. Dainard, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, « Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès », in *Les Paradoxes littéraires*, Paris, 1859, rééd. Genève, Slatkine, 1971, p. 507-521.

LA PORTE (abbé de) Joseph et CLÉMENT Jean-Marie-Bernard, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.

MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

PARFAICT Claude et François, avec Quentin GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, rééd. Genève, Slatkine, 1967.

PIRON Alexis, *Les Huit Mariamnes*, in *Œuvres de Piron*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Lambert, 1776, vol. V, p. 203-255.

RICCOBONI François, « Discours sur la parodie », paru avec *Le Prince de Suresne*, Paris, Delormel, 1746.

RICCOBONI Luigi, « Observations sur la parodie », in *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736.

SALLIER (abbé) Claude, « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie », in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VII, 1733.

Études critiques

BEAUCÉ Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.

CHASTANG Marie-Laure, « Voltaire, héros ou sujet de pièces de théâtre », in *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, éd. Christiane Mervaud et Sylvain Menant, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, t. I, p. 255-268.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HANNOOSH Michele, *Parody and decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, The Ohio State University Press, 1989.

HUTCHEON Linda, « Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.

IDT Geneviève, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », in *Le Discours et le sujet*, n° 3, Actes des colloques animés par R. Mohlo, Université de Paris X-Nanterre, 1972-1973, p. 128-173.

IMPE Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnettes : dix lustres de répertoire musical au siècle des Lumières*, Charleville-Mézières, Éditions de l'Institut international de la marionnette, 1994.

LE BLANC Judith, *Avatars d'opéra. Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007.

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle (dir.), *Médée, un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, Montpellier, Espaces 34, 2008.

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle, « Amadis ou le tournant du merveilleux : étude de la réception parodique de la tragédie en musique de Lully et Quinault », in *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e^ siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, études réunies par Marie-Laure Girou-Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 75-102.

LIGIER-DEGAUQUE Isabelle, « Le "Sultan-Public" ou les ambiguïtés d'un portrait dans *Les Huit Mariamnes* d'Alexis Piron (1725) », in *Portraits de spectateurs de théâtre : faire œuvre d'une réception (textes, images, films, spectacles)*, Lise Michel, Delphine Albrecht et Coline Piot (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2017.

PARK Young Hai, « La carrière scénique de L'Orphelin de la Chine », SVEC, vol. CXX, 1974, p. 93-137.

PEYRONNET Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e^ siècle*, Paris, Nizet, 1974.

RIZZONI Nathalie, *Défense et illustration du « petit » : la vie et l'œuvre de Charles-François Pannard*, SVEC 2000 : 01, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1988, rééd. Genève, Slatkine, 1996,

RUBELLIN Françoise (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites (1712-1736)*, Montpellier, Espaces 34, 2005.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SCHÉRER Jacques, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

TOMACHEVTSKI Boris, « Thématique », 1925, in *Théorie de la littérature*, trad. et éd. Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1965.

TROTT David, « Pour une histoire des spectacles non officiels : Louis Fuzelier et le théâtre à Paris en 1725-1726 », *RHT*, n° 3, 1985, p. 255-275.

TYNIANOV Iouri, « Destruction, parodie », *Change 2*, 1921, trad. L. Denis, 1969.

WHITEMAN LINDSAY Frank, *Dramatic Parody by marionettes in Eighteenth-Century*, Paris, New York, King's Crow Press, 1946.

LES PARODIES DE TRAGÉDIE DANS LE RÉPERTOIRE DU NOUVEAU THÉÂTRE-ITALIEN DE LA TROUPE DE LÉLIO (1716-1729)

Vous dirai-je les noms des grands personnages
Dont j'ai peint les affronts pour aigrir leurs courages
De ces fameux proscrits parlant par Madrigaux
Que Parodie osoit transformer en nigauds
Le poly Romulus qui n'enlève une belle
Que pour passer son temps à pleurer avec elle
Ignès en paysanne habillée à Chaillot,
Œdipe en vers, en prose, également falot
Parodie, tragicomédie par Fuzelier, 1723[1]

Au sein du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de la troupe de Luigi Riccoboni (dit Lélio)[2], les parodies de tragédies forment un *corpus* à part, délimité par leur chronologie (1716-1729)[3], par le lieu de leur création et donc par le public auquel elles étaient destinées (le Théâtre-Italien de Paris), ainsi que par la typologie du genre elle-même, qui est définie au niveau théorique précisément à cette période[4].

---

[1] *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1731, 3 tomes, I, p. 303. Dans toutes nos citations nous garderons l'orthographe et la ponctuation de l'édition de référence, même lorsque les usages contemporains sont différents.

[2] Sur Luigi Riccoboni et sa troupe du Nouveau Théâtre-Italien, voir Émile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècle*s, Genève, Slatkine, 1970, 2 t. en 1 vol. (fac-sim. de l'éd. de Paris, Berger-Levrault, 1880), consultable également sur Gallica (Bibliothèque nationale de France) ; Xavier de Courville, *Bibliographie de Luigi Riccoboni dit Lélio*, Paris, Droz, 1943, *id.*, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni dit Lélio*, Genève, Slatkine reprints, 1969 (fac-sim. de l'éd. de Paris, Droz, 1945) ; Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986 ; Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 ; Sarah Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009 ; Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi, 1716-1762*, publication en ligne : Paris, IRPMF, 2011.

[3] En effet, la période qui nous intéresse va du retour à Paris d'une troupe de comédiens italiens au service du roi (1716), sous la direction de Luigi Riccoboni, jusqu'au moment où celui-ci quitte la scène parisienne (1729) pour repartir en Italie, et, de retour en France, pour se consacrer à des travaux de critique et d'érudition.

[4] Les textes qui forment l'essentiel de cette querelle autour de la parodie qui conduisit à la multiplication des définitions théoriques sont : Louis Fuzelier, « Préface », *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, Paris, P. Simon, 1719 ; *id.*, « Réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercure* du

Ainsi, notre *corpus* comprend sept parodies[5], concernant sept tragédies différentes (mais six sujets seulement)[6], et trois auteurs (Voltaire, La Motte et Longepierre), sur une chronologie qui va de 1719 à 1728. Les textes de ces parodies ont été publiés par Luigi Riccoboni en 1731, une fois sa carrière au Théâtre-Italien terminée, puis réédités, toujours par ses soins, en 1738[7]. Ces deux éditions ont été l'occasion de publier une introduction de Louis Fuzelier[8] contenant une apologie du genre de la parodie dramatique, en réponse à Houdar de La Motte[9]. Nous ne nous arrêterons pas sur la querelle autour de la parodie dramatique, qui a été abondamment étudiée[10], mais il est important de souligner

---

mois de janvier dernier », in *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, Paris, Veuve Ribou, 1720 ; Houdar de La Motte, « Préface », *Inès de Castro*, Paris, Flahaut et Dupuis, 1723 ; *id.*, *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro*, 1730 ; Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies*, in *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, *op. cit.* ; Claude Sallier, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie* (1726), in *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, tome VII, 1733 ; Louis Riccoboni, « Observations sur la parodie », in *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736 ; Louis Fuzelier, *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies*, in *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, *op. cit.* ; Antoine-François Riccoboni, « Discours sur la parodie », in *Le Prince de Suresnes*, Paris, Delormel, 1746. Voir au moins les études de Sylvain Menant, Dominique Quéro, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005 ; Isabelle Degauque, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques*, Paris, H. Champion, 2007 ; Eadem, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 ; Judith le Blanc, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Sarah Biandrati, *La parodia del teatro tragico classico nel primo Settecento francese. Il Théâtre des Italiens a Parigi*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2015 (ouvrage que je n'ai pu consulter qu'après la conception de mon étude).

[5] Dominique Biancolelli, *Œdipe travesti* (17 avril 1719) ; *id.*, *Artémire* (10 mars 1720) ; *id.*, *Arlequin Romulus* (18 février 1722) ; *id.*, *Agnès de Chaillot* (24 juillet 1723) ; Dominique Biancolelli et Legrand, *Le Mauvais Ménage* (19 mai 1725) ; Legrand, *Le Chevalier errant* (30 avril 1726) ; Dominique Biancolelli, *La Méchante Femme* (15 novembre [mais 23 octobre] 1728).

[6] Il s'agit de (selon l'ordre chronologique des parodies présentées par la troupe de Lélio au Théâtre-Italien, *cf.* ci-dessus la note 4) : Voltaire, *Œdipe* (18 novembre 1718) ; *id.*, *Artémire* (15 février 1720) ; Houdar de La Motte, *Romulus* (18 janvier 1722) ; *id.*, *Inès de Castro* (6 avril 1723) ; Voltaire, *Hérode et Mariamne* (6 mars 1724, reprise 10 avril 1725) ; Houdar de La Motte, *Œdipe* (18 mars 1726) et Longepierre, *Médée* (1694, mais reprise à la Comédie-Française à partir du 25 septembre 1728. Sur cette parodie, voir la notice d'Isabelle Degauque in *Médée. Un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1727-1749*, Montpellier, Éditions espaces 34, 2008, p. 137-153).

[7] *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, Paris, Briasson, 1731, 3 tomes ; *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs parodies, Paris, Briasson, 1738, 4 vol. (rééd. : Genève, Slatkine, 1970).

[8] *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M sur les parodies*. Ce discours sera édité de nouveau en 1738, revu et augmenté (voir ci-dessus, note 4).

[9] Et notamment en réponse à la Préface des éditions de 1723 et de 1730 (voir *supra*, note 4) d'*Inès de Castro* (où La Motte s'insurgeait contre la parodie *Agnès de Chaillot*). Dans son troisième discours à l'occasion de la tragédie d'*Inès de Castro* (1730), La Motte attaquait le genre parodique, le définissant comme une espèce de bouffonnerie.

[10] Voir au moins les études récentes de Françoise Gevrey, « La Motte et les parodies », in Emmanuelle Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique XVII^e^-XVIII^e^ siècle*, Louvain, Peeters,

qu'une justification critique et théorique accompagne l'édition de ces parodies du Théâtre-Italien, ce qui montre bien que, pour le *capocomico* et sa troupe, elles constituaient un ensemble à part dans leur pratique théâtrale, un genre à part entière, différent des canevas joués à l'impromptu, des comédies dialoguées (en français) mais aussi des parodies d'opéra. Nous ferons remarquer que l'une des sept parodies constituant ce *corpus*, *Arlequin Romulus*, ne fut pas éditée. Et le fait de comprendre les raisons d'une telle exclusion est, à notre avis, important pour mieux cerner les caractéristiques, y compris scéniques, de celui que Luigi Riccoboni a voulu présenter comme un genre dramatique bien défini.

Les parodies de tragédies entrent dans le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de Lélio à partir de 1719. Lorsque la troupe Riccoboni présente sa première parodie, l'*Œdipe travesti*, les différents comptes rendus parus dans les périodiques, notamment celui paru dans le *Nouveau Mercure*, célèbrent ce qui est considéré comme le retour à un genre qui avait été l'apanage de l'Ancien Théâtre-Italien de Paris[11]. Mais, à l'origine de ce prétendu retour est un comédien qui, avant d'entrer, en 1717, dans la troupe du Théâtre-Italien, se produisait sur les théâtres de la Foire : Pierre-François Biancolelli, fils du célèbre Dominique, l'Arlequin de la troupe de l'Ancien Théâtre-Italien de Paris, dont il hérite le nom de « Dominique » avec lequel il signe d'ailleurs ses créations. Au-delà de toute rhétorique du « retour », la pratique de la parodie au Nouveau Théâtre-Italien est plutôt le signe d'un rapprochement du goût des théâtres de la Foire.

La première parodie que la nouvelle troupe du Théâtre-Italien[12] présente au public est, nous l'avons dit, l'*Œdipe travesti* de Dominique Biancolelli (17 avril 1719), parodie de la tragédie de Voltaire *Œdipe* (18 novembre 1718). Cependant, au fil des ans, c'est la parodie d'opéra qui s'impose au Théâtre-Italien, et ce au détriment des parodies de tragédie qui, sur les scènes de ce théâtre, se font alors de plus en plus rares[13].

2010, p. 303-316 et de Pauline Beaucé, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », in Pierre Servet et Marie-Hélène Servet (dir.), *Genres et querelles littéraires*, Cahiers du GADGES, Genève, Droz, 2012, p. 281-305.

[11] *Le Nouveau Mercure* (avril 1719), p. 134-135 : *Spectacles Œdipe travesti* : « Les parodies de tragédies et d'opéras sont un bien que l'usage a dévolu au Théâtre-Italien ». Le Nouveau Théâtre-Italien n'a donc fait que reprendre un genre fréquenté habituellement par l'Ancien Théâtre-Italien. Ce retour à la parodie de tragédie serait plus que justifié, selon le journaliste du *Nouveau Mercure*, par le succès renouvelé du genre tragique grâce à la production de Voltaire.

[12] À son arrivée à Paris en 1717, la troupe de Riccoboni est composée de : Luigi Riccoboni (Lélio, premier amoureux), sa femme Elena Balletti (Flaminia, première amoureuse), Giuseppe Antonio Balletti (Mario, second amoureux), Giovanna Rosa Benozzi (Silvia, seconde amoureuse), Francesco Materazzi (Docteur), Pietro Alborghetti (Pantalon), Giacomo Raguzzini (Scaramouche), Giovanni Bissoni (Scapin), Tommaso Antonio Vicentini (Arlequin), Margherita Rusca (soubrette : Violetta), Fabio Sticotti et Ursula Astori (Cantarina). *Cf.* Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, *op. cit.*

[13] Jusqu'à la retraite de Luigi Riccoboni, en 1729, on compte 24 parodies d'opéra (et 7 seulement, comme nous l'avons vu, de tragédie).

En concentrant notre étude sur les parodies de tragédie présentées au Théâtre-Italien par la troupe de Lélio, nous voulons interroger les effets et les qualités scéniques de ce genre de représentations, notamment en ce qui concerne le jeu parodique, s'il est possible de le définir et de le distinguer du jeu comique. Nos sources sont avant tout les textes tels qu'ils ont été publiés, et notamment les didascalies qui y paraissent, ainsi que certaines répliques faisant référence à des actions des personnages et à la gestuelle des comédiens sur scène (des didascalies internes). D'autres documents constituant d'importantes sources sont les comptes rendus de ces parodies contenus dans les ouvrages des premiers historiens du Théâtre-Italien (d'Origny, les frères Parfaict et, surtout, Desboulmiers)[14], ainsi que dans la presse de l'époque (notamment le *Nouveau Mercure* et le *Mercure*).

Une première caractéristique commune à toutes les parodies de tragédie présentées au Théâtre-Italien par la troupe de Lélio tient aux choix concernant les coordonnées spatio-temporelles qui comportent une actualisation et une localisation précise de l'action (en général les alentours de Paris). Cette transposition, en rapprochant du spectateur les actions fictives représentées sur scène, ôte toute dimension mythique aux histoires et aux personnages, dans un changement de registre qui est le propre de toute parodie faisant appel à un comique de rabaissement. Surtout, elle a pour effet immédiat de déconstruire l'illusion théâtrale. La scène renvoie à la réalité des spectateurs et dénonce toute illusion théâtrale, selon un procédé qui semble caractériser précisément le jeu parodique. Ainsi, dans l'*Œdipe travesti*, la scène est au Bourget, dans l'*Agnès de Chaillot*, la scène est à Chaillot (dans la maison de Trivelin). À peine éloignée est l'action du *Mauvais Ménage*, dans « une ville de Normandie sur le bord de la Mer », tout comme se trouvent en Normandie le château de Cléon de *La Méchante Femme* et le château d'Alcipe du *Chevalier errant*. *Artémire*, une parodie qui, conservant tous les rôles des masques de la *commedia dell'arte*, affiche les traits d'une représentation analogue à un spectacle d'après un canevas, semble faire exception avec son indication précisant que « La scène est proche de Padoue dans l'État Vénitien ». Si le cadre de l'action ne renvoie pas à la réalité immédiate du spectateur parisien, la rupture de l'illusion est ici obtenue par la fonction éminemment théâtrale d'un tel cadre, dans la transparence de sa référence à un « pays des masques », plus imaginaire que réel.

---

[14] Antoine d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Vve Duchesne, 1788, 2 vol. ; Claude et François Parfaict, Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756 ; Claude et François Parfaict, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753 (reprod. en fac-sim. [Clermont-Ferrand], éd. Paleo, 2009, 2 vol.) ; Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien […] depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. (reprod. en fac-sim. : Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol.).

Dans ces parodies, l'évocation du nom d'un lieu connu et proche que le décor généraliste incarne[15], ainsi que les costumes de théâtre, au demeurant conventionnels[16], ne vont pas dans le sens d'une caractérisation de la fable, mais plutôt dans le sens d'une valeur théâtrale, fictionnelle. Ainsi, lorsqu'un personnage continue de porter dans la parodie le nom du masque qui correspond à l'emploi du comédien du Théâtre-Italien qui l'incarne, il porte le costume habituel de ce masque, affublé de quelques détails connotant le rôle dans la pièce en question. Si l'on parcourt les fiches descriptives des accessoires nécessaires à la représentation de quelques canevas de *commedia dell'arte* créés par la troupe Riccoboni dans les mêmes années, on remarquera la même attitude. Dans *Arlechino Ladro, Sbirro, e giudice* (1716) par exemple, Arlequin porte son costume habituel (« Arlecchino da se »), mais des accessoires sont prévus pour lui donner l'aspect de voleur, de sbire, de juge et même de diable (« Robbe : […] da vestir Arlech.o da bandito = […] da Barigello per Arlech.o = da Giudice per Arlech.o, da sbirro per Arl.o = da mercante per Arl.o e da diavolo ») ; dans *Arlequin enfant, statue et Perroquet* (1716), les accessoires (« Robbe ») comprennent « Per Arlech.o [Arlecchino] da soldato = […] da astrologo = da spazzacamino da Puttino = da Statua » et « Per Scapino da paggio = da Turco = da garzone » ; dans *Arlequin voleur cartouche* (1721), il fallait prévoir de quoi habiller « Arlech.o da povero », puis « da gentiluomo »[17]. Pour ce qui est des costumes, le jeu parodique ne fait donc qu'exagérer une attitude du jeu comique ou, du moins, du jeu comique « à l'italienne ». Dans la partie des *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736) qu'il consacre à la parodie, Luigi Riccoboni s'exprime sur cette caractéristique essentielle du jeu parodique, mais il précise qu'elle doit demeurer crédible. Car, écrit-il, si le spectateur ne voit pas « avec le même plaisir Arlequin représenter Alexandre ou César », c'est parce que, d'une part, « on n'est point blessé de voir Persée et Phaéton avec le masque d'Arlequin, et une partie de son habillement ordinaire[18] », alors que, d'autre part, il est difficile de voir habillés en Arlequin ces héros de l'histoire dont le public a une image bien précise, réaliste et non pas fantaisiste.

---

[15] Rappelons que les mêmes décors sont utilisés pour pratiquement tous les spectacles ; il n'y a pas au XVIII^e^ siècle de construction d'un décor original adapté à chaque représentation.

[16] Ce n'est qu'après la moitié du XVIII^e^ siècle que la question de la vraisemblance du costume de théâtre est abordée, parfois par des prises de position des comédiens tels Le Kain ou Mlle Clairon.

[17] Ces informations sont contenues dans les fiches des canevas comprises dans un Inventaire des accessoires du Théâtre-Italien (*Catalogo delle robbe*) conservé avec les *Registres* de ce théâtre à la Bibliothèque nationale de France (Bibliothèque de l'Opéra de Paris). *Cf.* Paola Ranzini, « I canovacci goldoniani per il Théâtre-Italien secondo la testimonianza di un Catalogo delle robbe inedito », *Problemi di critica goldoniana*, n. IX, 2002, p. 7-168. Une transcription de ce document a été publiée en ligne par Silvia Spanu sous le titre, qui n'est pas d'origine, *La Mémoire des comédiens italiens du Roi* (Paris, IRPMF, 2007).

[18] Louis Riccoboni, « Observations sur la parodie », in *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, *op. cit.*, p. 289.

L'utilisation parodique des costumes au Nouveau Théâtre-Italien prévoit donc la superposition de quelques détails de costumes nobles sur les costumes des masques, qui restent bien visibles, transposant dans une dimension concrète l'action parodique de travestissement (ici au sens propre). Cette habitude de garder bien visible le costume du masque sous les attributs d'un rôle défini par l'intrigue du canevas, dans un sens clairement parodique (où l'emploi citant reste bien visible lorsqu'il accueille le rôle cité), est montrée encore par un spectacle du Théâtre-Italien de 1761 (*Les Noces d'Arlequin*) où un tableau vivant citait en fonction parodique le tableau de Greuze *L'Accordée de village* présenté au Salon la même année. Selon la description de la scène que nous retrouvons dans le *Mercure*, tous les personnages portaient les mêmes habits que les personnages peints par Greuze, sauf Arlequin, qui portait le costume typique de son emploi, avec, en outre, quelques détails extérieurs : « da vestir Arlechino da nozze[19] ».

Pour ce qui est des sept parodies en question, dans *Œdipe travesti* (1719) sont conservés les masques de Trivelin (Pierre-François Biancolelli), qui est le protagoniste (parodie d'*Œdipe*), mari et fils de Colombine ; la soubrette (Colombine), qui devient l'Hôtesse (premier rôle, interprété par Flaminia), un rôle doublé de celui de la servante de l'auberge (sans doute Margherita Rusca, qui jouait la soubrette sous le nom de Violetta), tandis que Scaramouche (Giacomo Raguzzini) est le garçon de cabaret. Dans *Artémire* (1720), tous les rôles-masques sont conservés[20], ce qui signifie que tous les comédiens de la troupe jouent cette parodie, qui est une pièce dialoguée, en lui donnant la même forme extérieure que celle d'un spectacle issu d'un canevas de *commedia dell'arte*. La présence des masques est justifiée par le fait d'avoir transposé l'action dans une ville italienne de la région de Venise, un éloignement qui est à lire, nous l'avons dit, comme une indication produisant un effet antiréaliste. En ce qui concerne *Arlequin Romulus* (1722), la parodie dont le texte n'est pas conservé, il apparaît évident qu'il s'agissait d'un travestissement analogue à celui d'*Œdipe*, donc avec certains masques (l'Arlequin du rôle titre avant tout, interprété par le célèbre Thomassin, Tommaso Antonio Visentini). *Arlequin Romulus* ne devait pas être très différent des *Arlequin enfant, statue, et Perroquet*, *Arlechino finto principe*, *Arlequin voleur cartouche*, *Arlequin maître d'amour*, *Arlequin dans l'isle de Ceyland*, des spectacles créés et joués à l'impromptu par la troupe Riccoboni à partir de canevas italiens. La tragédie de La Motte d'une part et la parodie *Pierrot Romulus ou le ravisseur poli* de Lesage, D'Orneval et Fuzelier jouée sur les théâtres de la Foire Saint-Germain la même année (3 février 1722)[21] d'autre part nous aident à imaginer le fond de cette parodie, où Arlequin, amoureux de la soubrette qu'il a enlevée, n'a plus rien du héros de l'histoire romaine, si ce n'est le nom. Ce qui est certain, c'est que

[19] Voir *supra*, note 16.

[20] Ainsi, nous retrouvons les rôles de Pantalon (riche marchand), Trivelin (premier commis de Pantalon), Arlequin (valet de Pantalon), Scapin, Scaramouche (ami de Pantalon).

[21] Au Jeu des Marionnettes d'Antoine Delaplace.

l'insuccès[22] ne fut pas la seule raison de l'absence d'*Arlequin Romulus* dans le recueil de parodies édité par Luigi Riccoboni[23]. Le masque attribué à un personnage de l'histoire d'une manière inappropriée en serait l'une des raisons. La pièce devait prendre la forme d'un travestissement calquant de manière précise la conduite et l'intrigue de la tragédie de La Motte, ce qui rendait invraisemblables Arlequin et la soubrette dans les rôles de masques-héros de l'histoire romaine. L'hypothèse d'une parodie s'appuyant sur un canevas (donc une parodie non dialoguée ou du moins non entièrement dialoguée) pourrait également être avancée.

Avec la parodie de tragédie suivante, *Agnès de Chaillot* (1723), qui fut créée non pas à l'Hôtel de Bourgogne mais à la Foire de Saint Laurent, les emplois de masques conservés sont : Trivelin (le Bailly), Pierre-François Biancolelli (Dominique) et Arlequin (Thomassin) le Bedeau et parent du Bailly. Nous remarquerons que le rôle titre est interprété par Flaminia (ce qui correspond à son emploi de première amoureuse et n'annonce pas *a priori* un traitement parodique poussé pour ce personnage), alors que le rôle de l'amoureux, Pierrot fils de Trivelin, est interprété par Silvia (Zanetta Rosa Benozzi Balletti, la deuxième amoureuse, la muse de Marivaux) en travesti[24], ce qui, en revanche, souligne un traitement parodique du personnage. Le personnage de Pierrot, inspiré de Don Pedre, le rôle qui, à la Comédie-Française, avait été interprété par Quinault Dufresnes, se signale toujours dans cette parodie par sa faiblesse et son manque de décision. On imagine bien que les faiblesses de ce Pierrot étaient caricaturées par le jeu gracieux et féminin de Silvia. Par ailleurs, l'excellence du jeu de Silvia en travesti fera que l'année suivante, elle tiendra le rôle du chevalier (en réalité une dame) dans *La Fausse Suivante* de Marivaux, dans lequel un jeu féminin que l'auteur laisse entrevoir en transparence se justifie en revanche par l'intrigue et non pas par une quelconque intention parodique.

Des masques sont également conservés dans *Le Mauvais Ménage* (1725), mais, nous semble-t-il, avec de moins en moins de caractérisation dans leur jeu : en effet, Arlequin est le vieux serviteur fidèle de Mariamne, le « sage vieillard » (une caractérisation qui ne vient pas forcément de l'interprète, étant donné que Thomassin, né en 1682, avait alors une quarantaine d'années), alors que

---

[22] *Mercure*, février 1722, p. 130 : « Le 18 ils ont donné sur leur théâtre la première représentation d'*Arlequin Romulus*, que le public n'a point goûtée. »

[23] D'autres parodies n'ayant eu aucun succès, comme *Artémire*, sont en effet présentes dans cette édition.

[24] Nous disposons, dans ce cas, de la distribution complète, rapportée par le *Mercure*, juillet 1723, p. 208 : « ACTEURS / Le Baillif de Chaillot, le sieur Dominique / Agnès de Chaillot, servante du Baillif, la Dlle Flaminia / La Baillive de Chaillot, la Dlle La Lande / Pierrot, fils du Baillif, la Dlle Silvia en Garçon / L'Ambassadeur de Gonesse, le sieur Pacquetti / Le bedeau de Chaillot, le Sieur Thomassin / Le Magister le sieur Pacquetti / Deux autres conseillers / Troupe d'habitants de Chaillot pour la Noce d'Agnès et de Pierrot / Pierre Paghetti (Joseph Tortoriti), comédien venant des théâtres de la foire qui s'est joint à la troupe de Riccoboni en 1720 [il joue les pères et Pantalon) / Marie-Thérèse Delalande [depuis août 1721, soubrette et amoureuse]. »

Scaramouche n'intervient qu'à la fin pour annoncer que Mariamne est toujours vivante. Trivelin (Dominique) devient Barbarin Prévôt de Normandie (parodie d'Hérode), ne conservant pas le nom de son emploi. De même, Lélio est Jolicœur, Maréchal des Logis, et Jean-Antoine Romagnesi est Cléon, Colonel de Dragons[25].

Dans *Le Chevalier errant* (1726), Dominique/Œdipe n'est pas Trivelin (contrairement à l'*Œdipe travesti*) mais le Baron Alcipe, Seigneur de Paroisse ; Flaminia/Jocaste est Madame Cocasse. L'Arlequin Thomassin laisse le rôle de son emploi et devient Ratichon, Barbier de Village, Vieillard (le père adoptif du baron d'Alcipe-Œdipe)[26]. De même, aucun masque n'est conservé dans *La Méchante Femme* (1728), même si l'on perçoit dans la distribution des personnages les rôles typiques d'une troupe de comédiens *dell'arte*[27].

La présence ou l'absence des rôles-masques nous permet de formuler l'hypothèse d'une évolution de la forme de la parodie de tragédie telle qu'elle est jouée au Théâtre-Italien dans les années du *capocomicato* de Lélio, qui va d'une forme affichant la théâtralité extérieure de la comédie à l'italienne à la forme propre en revanche à un nouveau genre, que les écrits théoriques de Luigi Riccoboni vont définir.

Dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736)[28], Luigi Riccoboni, après avoir affirmé que sont possibles la parodie d'une tragédie qui traite comme sujet l'amour et la parodie d'une tragédie qui a un sujet noble mais qui présente des défauts, distingue avant tout le travestissement et la parodie :

> J'appelle parodier, critiquer d'une manière comique les défauts d'une Tragédie, soit par rapport à la conduite, soit par rapport aux situations, ou par rapport aux sentiments et à l'expression même, mais en conservant les personnages et les incidens. Et je nomme travestir, substituer à des personnages héroïques, et à leurs situations, des personnages bas, et des situations qui répondent à leur bassesse[29].

---

[25] D'après le *Mercure*, juin 1725, p. 1201-1202 : « Mariamne femme de Barbarin La Dlle Flaminia Mariamne/ Simone sœur de Barbarin, la Dlle La Lande, Salomé/ Maraudin Procureur Le sieur Mario, Mazael/ Greffier, le sieur Paquetti, Dimas/ Un matelot, Scaramouche Un officier d'Hérode. »

[26] *Mercure*, juin 1726, p. 1229. Nous remarquerons qu'Antoine-François Riccoboni (Lélio fils) jouait le rôle de Dimas, domestique d'Alcipe.

[27] Asmodée, Zonzon, Cléon, Céruse, quatre enfants fils d'Asmodée, Marotte, suivante d'Asmodée, L'Épine Valet de Zonzon. Le rôle de Zonzon-Jason est attribué à l'Arlequin Thomassin, mais, comme Isabelle Degauque l'écrit, lorsqu'ils chargent ce célèbre comédien du rôle inspiré de Jason, « Biancolelli et Riccoboni […] ne s'appuient plus autant sur les marques distinctives du *zanni* » (Isabelle Degauque, *Notice. La Méchante Femme*, in *Médée. Un monstre sur scène*, *op. cit.*, p. 144).

[28] Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, *op. cit.*

[29] *Ibid.*, p. 180-181.

Cette définition insiste sur la fonction critique de la parodie, qui la distingue du travestissement, fondé sur le comique de rabaissement. Riccoboni définit ensuite trois « espèces » de parodies : « La première est des originaux parodiés en entier. La seconde, des originaux parodiés dans la plus grande partie. Et la troisième, des originaux parodiés dans quelque partie seulement[30]. » La première espèce de parodie ne concerne, selon Riccoboni, que les opéras[31]. La deuxième espèce de parodie peut, en revanche, concerner également les tragédies : on y conserve l'action de l'original et quelques parties des dialogues ; on change le titre, les noms et le rang des personnages, on rend basse l'action noble. Riccoboni cite comme modèles deux parodies jouées au Théâtre-Italien par sa troupe : *Le Mauvais Ménage* (parodie de *Mariamne* de Voltaire) et *Agnès de Chaillot* (parodie de *Inès de Castro* de la Motte)[32]. Ces parodies sont rendues possibles par le choix même du sujet par l'auteur tragique parodié (l'amour) et par la manière dont il traite ce sujet. Elles sont de vraies parodies car elles peuvent être lues comme de véritables commentaires critiques des tragédies parodiées. La critique est à entendre non pas sur un plan moral, mais sur le plan du goût (donc sur un plan esthétique)[33]. Ainsi, pour le *Mauvais Ménage*, Desboulmiers affirme :

> Cette Parodie […] a surtout le mérite d'avoir très bien saisi et très agréablement critiqué les défauts de la Tragédie ; l'endroit surtout où Barbarin, après avoir pardonné à sa femme, s'emporte contre elle au même instant sans en avoir de nouveaux sujets, est très judicieux : elle ne fit que confirmer l'opinion du public, qui dès la première représentation de la Tragédie, avait fort bien senti combien ce retour d'emportement était ridicule[34].

Et, pour *Agnès de Chaillot* : « elle eut vingt-quatre représentations, et fit très grand plaisir parce qu'elle méritait d'en faire, parce qu'elle était une critique excellente de la Tragédie d'Inès, et non pas une satire contre l'Auteur, comme celui du *Mercure* veut le faire entendre[35] ».

---

[30] *Ibid.*, p. 286-287.

[31] Pour cette première espèce, Riccoboni cite certaines des parodies d'opéra de l'Ancien Théâtre-Italien et du Nouveau Théâtre-Italien (ex. *Ulysse et Circé*, 1692 ; *Arlequin Persée*, 1722 ; *Arlequin Amadis*, 1731 ; *Arlequin Phaéton*, 1731, etc.). Dans cette forme de parodie, explique-t-il, tout est repris du texte parodié : la conduite, l'intrigue et même le nom des personnages.

[32] La critique de l'époque partage cette préférence. Voir *Mercure*, juin 1725, p. 1201 : « Extrait du *Mauvais Ménage*, comédie du Théâtre Italien, ou parodie critique d'*Hérode et Mariamne*, tragédie du Théâtre Français./ |…] jamais parodie n'est entrée de plain pied dans la Tragédie qu'elle a voulu tourner en comédie que celle-ci et celle d'*Agnès de Chaillot*, et jamais deux parodies ne se sont mieux ressemblé que *Agnès de Chaillot* et le *Mauvais Ménage* ; aussi personne ne doute qu'elles soient toutes deux parties de la même main. »

[33] La valeur critique de la parodie avait été soulignée déjà par l'abbé Sallier (1733). *Cf. supra* note 4.

[34] Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, II, p. 377.

[35] *Ibid.*, p. 183.

Les parodies *Œdipe travesti* (d'après l'*Œdipe* de Voltaire) et *Le Chevalier errant* (d'après l'*Œdipe* de La Motte) appartiennent, d'après les *Observations* de Luigi Riccoboni, à la même espèce. Cependant, elles ne sont pas des modèles à suivre, car, toujours suivant ce théoricien, l'action de l'*Œdipe* n'est pas, de par sa nature, transposable dans le registre du comique[36]. Les auteurs de ces parodies se sont donc trompés de sujet, voulant « travestir » une action horrible. Selon Riccoboni, ces parodies tournent en ridicule l'original sans « instruire et corriger le spectateur », car elles ne contiennent pas de critiques des défauts de l'original.

Nous pouvons néanmoins observer que l'*Œdipe* de Voltaire n'est pas l'*Œdipe* de Sophocle et que l'élément de l'amour (Jocaste-Philoctète) vient former dans cette tragédie un nœud parallèle. Pour la troisième espèce de parodie, Riccoboni ne renvoie à aucun exemple dans la production récente de sa troupe et cite le dialogue amoureux entre Colombine et Arlequin dans le *Tombeau de Maître André* (une production de l'Ancien Théâtre-Italien, comprise dans le recueil Gherardi)[37], qui parodie des dialogues du *Cid* de Corneille.

Pour ce qui est des productions de la période de son *capocomicato*, dans ses passages théoriques définissant la parodie dramatique, Luigi Riccoboni n'évoque donc que les parodies se rapportant à la deuxième espèce, qui constitue le modèle par excellence de la parodie de tragédie. Nous remarquerons que, suivant Riccoboni, à cette catégorie-modèle n'appartiennent ni *Arlequin Romulus*, sans doute pour les raisons que nous avons déjà évoquées, ni *Artémire*[38], ni encore *La Méchante Femme*. Les recettes ainsi que le nombre des représentations l'année de leur création, puis les reprises au cours des années suivantes, selon les données rapportées dans les *Registres* du Théâtre et retranscrites par Clarence Brenner[39],

---

[36] Des jugements très négatifs, sur la parodie mais aussi sur la tragédie de laquelle elle s'inspire, sont également exprimés par Antoine d'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, *op. cit.*, I, p. 92 ; D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Theodore Westermann, SVEC, vol. XLII-XLIII, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, p. 734-735 ; Jean-Auguste Julien Deshoulières, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, II, p. 471.

[37] Evariste Gherardi, *Le Théâtre-Italien, ou le Recueil de toutes les scènes françaises, qui ont este jouées sur le théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne*, Paris, 1694 ; Evariste Gherardi, *Le Théâtre-Italien ou Le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*, Paris, Brisson, 1741 (reprod. en fac-sim. : Genève, Slatkine Reprints, 1969, 6 vol.).

[38] Selon Deshoulières, l'insuccès de la parodie est à rechercher dans l'insuccès de la tragédie *Artémie* de Voltaire (« Cette Parodie […] réussit bien moins que celle d'*Œdipe,* quoiqu'elle soit beaucoup plus gaie ; mais on ne doit pas attribuer son mauvais succès qu'à celui d'*Artémire.* C'est la seule tragédie de Voltaire qui n'ait pas été imprimée », Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, I, p. 402).

[39] Clarence D. Brenner, *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1961. Voir, dans nos *Annexes*, un tableau synoptique des données des *Registres* transcrites par Brenner concernant les sept parodies de tragédies dont il est question. Nous sommes persuadée qu'une étude des recettes et du public, par une comparaison avec les mêmes données concernant les spectacles de comédie italienne que la troupe de Lélio jouait à la même époque, pourra nous fournir de précieux renseignements sur le public de la parodie dramatique au Nouveau Théâtre-Italien.

témoignent du succès d'*Agnès de Chaillot* et du *Mauvais Ménage*, cette dernière étant la seule parodie de tragédie que la troupe Riccoboni présente, dès l'année de sa création, devant la Cour à Fontainebleau[40].

Dans ses *Observations*, en essayant de justifier le genre de la parodie en tant que production littéraire d'auteur, Riccoboni ne s'arrête pas sur les caractéristiques du jeu des comédiens. Comment ce jeu rendait-il visible le passage du registre haut et noble des héros tragiques au registre bas des personnages populaires et des masques ? Dans leur jeu, les comédiens du Théâtre-Italien devaient insister sur une imitation non aboutie du jeu sérieux des comédiens du Théâtre-Français pour en faire ressortir une caricature. Ainsi s'exprime le marquis d'Argenson à propos d'*Artémire* :

> Voilà au reste comme devroient être faittes les parodies ; qu'elles se contentent du simple *travesti* […] *Dominique*, autheur de celle-cy, est grossier et d'un esprit fort commun ; rien de moins ingénieux que ce tissu et de plus lourd que la diction ; nulle vraysemblance dans les événemens : un bourgeois ne fait pas coupper des têstes comme un grand monarque ; les sentimens n'ont rien d'aprofondi. Le jeu de théâtre réparoit tout[41].

« Le jeu de théâtre réparait tout. » Les textes gardent quelques traces de ce jeu chargé : dans des scènes typiques du jeu à l'italienne avant tout, comme les scènes des coups de bâton.

Nous en avons un exemple dans le *Mauvais Ménage* (I, 2) : Cléon (Jean-Antoine Romagnesi) entre en scène menaçant Maraudin (Mario) : « Vous êtes un fripon / Je vous ferai donner mille coups de bâton[42]. » Dans *Le Chevalier errant* (scène 23), Mme Cocasse (Flaminia) chasse sa servante Claudine « *à coups de pieds au cul* ». Le plus souvent, les scènes tournées en ridicule sont les scènes clés dans lesquelles se concentre le pathétique de la pièce objet de la parodie. Dans ces cas, il est fort probable que le comédien tournait en ridicule, avec la scène correspondante du texte parodié, le jeu du comédien du Théâtre-Français l'ayant jouée, dans une imitation qui se fondait sur des allusions à une déclamation type ou qui prenait la forme d'une véritable citation *ad hominem*. Cela arrivait sans doute dans le monologue du Baillif de l'*Agnès de Chaillot* parodiant le célèbre monologue

---

[40] Le 1er octobre 1725, avec *La Double Inconstance*. *Agnès de Chaillot* sera également représentée à la Cour, à Versailles, mais à l'occasion de sa reprise en 1731.

[41] D'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, *op. cit.*, p. 731-732.

[42] Ce qui est souligné par le *Mercure*, juin 1725, p. 1203-1204 : « Cléon, colonel de Dragons, ayant appris la violence qu'on étoit prêts d'exercer contre Mar, s'y est opposé vigoureusement et il entre sur la scène en menaçant Maraudin de le faire périr sous le bâton s'il ose plus rien entreprendre contre Mariamne. La troisième scène est entre Cléon et Joli-cœur, qui sont le Varus et l'Albin de la tragédie. Cléon déclare à Joli-cœur que malgré l'insensibilité qu'il avoit eu jusqu'alors pour le sexe, il est devenu amoureux de Mariamne. Cette scène convient à peu-près, tant par le fond, que par les portraits […] tout ce qu'on a vu dans la dernière Scène du premier acte de *Mariamne et d'Hérode.* »

d'Alphonse-Baron de l'*Inès de Castro* d'Houdar de La Motte[43] et son registre élevé, qui en arrivait à citer le *Cid* (« Vous parlez en soldat, je dois agir en roi »). De même, dans la conclusion de l'*Œdipe* de Voltaire, le morceau de bravoure de Jocaste-Mlle Desmares[44], qui se donne la mort sur scène, se transforme dans l'*Œdipe travesti* en une série de questions que Jocaste-Colombine (Flaminia) se pose autour de la destinée véritablement tragique – dit-elle – d'un Trivelin aveugle qui apparaît sur scène chancelant et affiche sa grande peur de tomber. D'ailleurs, la pâmoison – plus comique que tragique – de Jocaste-Colombine se terminera dans un lit bien « bassiné » par la servante.

Le refus de la scène tragique du suicide du héros peut donner lieu à des répliques métathéâtrales, comme dans *Le Chevalier errant*, scène 29 (parodie de l'*Œdipe* de La Motte) : « Voyons quel trépas choisirai-je ? / percerai-je mes yeux, ou les arracherai-je ? / Non, non, un coup d'épée au beau milieu du cœur, / aura meilleure grâce, et fera moins d'horreur (*il se perce*). » De pareilles actions ainsi que les blessures qu'elles provoquent sont, dans la parodie, toujours réversibles. À la dernière scène du *Chevalier errant*, apprenant que la contagion a été annulée par le départ de Mme Cocasse, Alcipe-Œdipe déclare : « Comme on vouloit mon sang sans en marquer la dose / je n'en ai répandu que deux gouttes. » Grâce au compte rendu du spectacle paru dans le *Mercure*, nous apprenons, même en l'absence de didascalies, que le comédien accompagnait ses mots de rires (« il achève ces mots en riant[45] »). Les scènes de suicide ou de mort qui terminent souvent les tragédies sont constamment tournées en ridicule au profit d'une fin heureuse : ainsi, si le dénouement d'*Agnès de Chaillot* paraît troublé par une « colique[46] » de la protagoniste qui pousse Pierrot à vouloir se tuer, non seulement Pierrot se fait ôter bien trop facilement l'épée des mains, mais il ressuscite Agnès par ses soupirs et de l'eau de Hongrie.

Les tons mélodramatiques des discours et des scènes des amoureux sont également l'objet de caricature. Dans la parodie homonyme (scène 9), le dialogue amoureux d'Artémire et Philotas se transforme en chanson (air 84/ Y seriez-vous ? Madame y seriez-vous ?). Dans le *Mauvais Ménage* (scène 6), face à la déclaration d'amour de Cléon (Varus) que Mariamne devrait, selon les règles de la bienséance, refuser, celle-ci ne trouve qu'une réponse déplacée : « Pour la première fois c'est vous donner beau jeu / si vous m'entendez mal, c'est votre faute, adieu. » Tous ces exemples suggèrent que la déclamation, basculant du

---

[43] À la Comédie-Française, les rôles des protagonistes d'*Inès de Castro* étaient interprétés respectivement par Baron et Mlle Duclos.

[44] Dans la représentation de la tragédie de Voltaire à la Comédie-Française, Quinault-Dufresne avait interprété Œdipe et Mlle Desmares Jocaste.

[45] *Mercure*, juin 1726, p. 1229.

[46] Dans les parodies, la mort s'annonce plus facilement par des désordres liés à l'appareil digestif que par l'épée, comme c'est le cas pour le Laïus du *Chevalier errant-Œdipe* tué à cause d'un émétique donné par ce mauvais médecin qui était en réalité Alcipe lui-même.

tragique au parodique, s'accompagnait d'une gestuelle particulière, de la caricature ou du moins d'une variation de ton.

Le jeu parodique non seulement stigmatise le jeu des comédiens du Théâtre-Français et donc la déclamation classique utilisée pour les tragédies, mais contient encore une critique des conventions traditionnelles de représentation au théâtre de la tragédie. Ainsi, dans *La Méchante Femme* (scène 17), c'est la convention de la mort tragique hors scène qui est tournée en ridicule : Zonzon (Giason), après s'être brûlé les mains en essayant vainement d'ôter du corps enflammé de Céruse (Créüse) le manteau de lit porteur de mort offert par Asmodée (Médée), éloigne de la scène Céruse mourante, l'exhortant par les mots suivants : « Allez donc là-dedans mourir en liberté. »

Tous les codes de la scène tragique paraissent détournés. Par exemple, la protagoniste d'*Agnès de Chaillot* est la caricature du personnage féminin naïf et soupirant. Elle est présentée en tant qu'« Agnès qui travaille à la tapisserie… Agnès d'un air simple… Agnès soupirant » (scène 4), puis comme une fausse naïve (scène 9 : « qui faites devant nous la sotte et la sucrée » ; scène 10 : « Vous rougissez et vous baissez la vue »). De même, la prétendue bravoure de Pierrot (rôle qui, comme nous l'avons dit, fut attribué à la comédienne Silvia) est constamment décriée (scène 8 : Pierrot d'un air fier […] / « Vous secouez la tête / faut-il à vos genoux me jetter ? m'y voilà » ; scène 13 : Pierrot l'épée à la main).

Les scènes pathétiques, véritables *topoi* de la tragédie, sont tournées en ridicule, comme celle de l'évanouissement[47]. Dans le *Mauvais Ménage* d'abord, c'est Mariamne (scène 17) qui entre sur scène « soutenue par deux suivantes », puis ce sera le tour de Barbarin, pour lequel Arlequin dira : « Laissons-le […] dormir un petit somme » (et, plus loin, une didascalie précise : *Barbarin revenant de sa pamoison*). Dans le même registre, la scène-*topos* des larmes est également tournée en ridicule. Ainsi, dans *Agnès de Chaillot* (scène 20), lorsque les enfants cachés d'Agnès et de Pierrot sont amenés sur scène par une nourrice, un détail réaliste ôte toute noblesse et tout pathétique. Comme le précise le compte rendu du *Mercure*, « Ils arrivent sur scène habillés en enfants trouvés ». Et lorsque Pierrot est au chevet d'Agnès mourante (scène 22), Arlequin adresse au public une exhortation dont le sens métathéâtral est évident : « Tirons tous nos mouchoirs, voici la belle Scène. » Aux mots d'Arlequin succédait l'action : « Tous les Acteurs tirent de leurs poches des serviettes et des napes. On peut juger facilement que tout le monde rit à ce burlesque spectacle[48]. » Une scène analogue est dans *Le Mauvais Ménage* (scène 25), où l'on voit Arlequin « Les yeux baignez de pleurs, un mouchoir à la main, / Venir faire un récit, et pathétique et tendre ». Le compte rendu du *Mercure* précise :

[47] Sur la parodie des évanouissements et des pâmoisons dans la parodie d'opéra de la même époque, voir Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 326.

[48] *Mercure*, juillet 1723, p. 205.

« C'est Arlequin qui fait ce récit dans un genre de pathétique qui a autant fait rire que tout ce qu'il y a de plus comique dans la Pièce. » De pareilles scènes figurent également dans la *Méchante Femme* (scène 13 : « *Les quatre enfans pleurent tous ensemble* » ; scène 14 : « *Tous quatre se mettent à genoux et pleurent* »), où l'exagération en fonction parodique est bien soulignée par la multiplication des enfants d'Asmodée-Médée (qui sont quatre), ce qui engendre la multiplication des pleurs, dont l'unisson (cacophonique, on l'imagine bien) est souligné par ces didascalies.

La parodie de tragédie refuse et désacralise tout élément se rapportant à la dimension surnaturelle, des devins inspirés aux ombres des revenants, des êtres qui peuplent les Enfers aux actions de la magie[49]. Ainsi, dans la *Méchante Femme*, nous retrouvons une scène d'évocation des esprits des Enfers qui reproduit les codes de représentation de cette scène-*topos*, tout d'abord l'obscurité (scène 10 : « *Le théâtre s'obscurcit* »), comme pour rappeler par le biais d'un raccourci la théâtralité de cette scène traditionnelle. Ou bien la scène surnaturelle est déchue dans la trivialité du réel, comme dans le final de la *Méchante Femme* (scène 18), où l'Asmodée-Médée s'éloigne en chaise de poste, un diable lui servant de postillon, tandis que Zonzon, tirant son épée, est immobilisé par un léger coup de baguette de la magicienne.

Puisque la critique de la parodie s'attache à des questions de forme et d'esthétique, sans s'intéresser au domaine moral et au système d'idées que la tragédie véhicule, son trait le plus visible et le plus significatif est à chercher dans la rupture de l'illusion théâtrale, dans la démystification du jeu et des conventions du théâtre. C'est par le métathéâtre que s'expriment les critiques les plus féroces portant sur les défauts de composition de la tragédie parodiée. Que l'on songe, dans *Agnès de Chaillot* (scène 17), à la scène du conseil réuni par Trivelin pour décider du sort de son fils Pierrot, coupable de l'amour pour Agnès, conseil à quatre qui reproduit celui de l'*Inès de Castro* : comme deux membres du conseil restent muets (tout comme dans la tragédie), Trivelin leur dit : « Je ne demande point là-dessus vos avis, / La chose est inutile, et n'en vaut pas la peine, / Car vous n'êtes ici que pour orner la scène. » Ou bien, dans *Le Mauvais Ménage* (scène 27), Arlequin s'exclame : « Hélas / haï / ouf »/ « Tous ces retardements sont ici superflus… » / « Quel galimatias ! finissez promptement ». Dans la dernière scène de cette même parodie, « On ressuscite Mariamne en la faisant sauver par des matelots ; un des Acteurs fait entendre au parterre la raison de ce changement ; c'est dit-il de peur que la Parodie ne ressemble trop à la Tragédie[50]. » En effet, Barbarin dit : « Je prétens désormais faire un meilleur ménage/ Messieurs vous le voyez, ce raccomodement / d'une pièce comique est le vrai dénouement / Il faut finir ainsi, pour que la Parodie / ne soit point confondue

[49] Ce dernier aspect est sans aucun doute plus visible dans les parodies d'opéra qui miment, les tournant en ridicule, les effets des pièces à machines utilisant les grands moyens du spectacle.
[50] *Mercure*, juin 1725, p. 1 208.

avec la Tragédie ». Et c'est encore le journaliste du *Mercure* qui l'observe, « c'est par là que finit le mauvais ménage ». On doit entendre ici le mauvais ménage de Barbarin et Mariamne mais également, dans un sens métathéâtral, la parodie de ce titre.

La fin de la parodie est d'ailleurs le moment où l'illusion théâtrale est rompue pour faire place aux *Divertissements*. À la fin d'*Agnès de Chaillot*, le divertissement, formé par les acteurs-danseurs habillés en paysans qui s'adressent directement au parterre, est annoncé par une réplique métathéâtrale, formulant une critique de la tragédie parodiée : « Hélas si l'art eût pu rendre Agnès à la vie… » Parfois c'est l'un des personnages qui prévient le public qu'« apparemment le dénouement s'approche », comme le fait le baron Alcipe dans *Le Chevalier errant* (scène 28). Le métathéâtre peut devenir plus clairement théâtre dans le théâtre et dénoncer le jeu de l'ensemble de la représentation, comme lors de la création de la *Méchante Femme*, représentée avec un Prologue, *La Comédie de village* :

> La Comédie de village n'est qu'une espèce de Prologue, dont la scène se passe dans une maison de campagne, entre des personnes qui s'amusent à jouer la comédie. Lélio, Silvia et Arlequin, acteurs de la comédie italienne, arrivent à cette maison ; ils offrent de se joindre à la société ; on accepte avec joie leur proposition, et on leur distribue les rôles d'une pièce nouvelle, intitulée : *La Méchante Femme*, Parodie de la Médée de Longepierre[51].

Il faut aussi considérer que *La Méchante Femme* faisait allusion, par opposition, à la pièce qui l'avait précédée au Théâtre-Italien : *La Bonne Femme*, parodie de l'opéra d'Hypermnestre (Gervais Laffont et abbé Pellegrin) le 28 juin 1728.

Ce jeu de miroirs métathéâtral résume bien la scène de la parodie de tragédie au Nouveau Théâtre-Italien de Lélio ; car le procédé citationnel qui est le propre de toute parodie concerna dans ses productions, bien plus que les textes parodiés, le jeu et la pratique du spectacle, ce qui explique la préférence qui sera de plus en plus accordée à la parodie d'opéra.

Paola RANZINI
Université d'Avignon

[51] Jean-Auguste Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, III, p. 196. Voir également Claude et François Parfaict, Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit.*, II, p. 126.

ANNEXES

TABLEAU DES REPRÉSENTATIONS DES PARODIES DE TRAGÉDIE AU THÉÂTRE-ITALIEN (1719-1729)[52]

Œdipe travesti

	représentée avec	**Recettes**	**Public**
17 avril 1719			
6 septembre 1721	*Le Bonheur du hasard*	141	120
9 mars 1722	*Arlequin bouffon de cour*	34	29
12 mars 1722	*Panurge à marier*	142	101
18 mars 1722	*Le Mariage entre les vivants et les morts*	105	77
10 juin 1724	*Pasquin et Marphorio Médecins des mœurs*	484	311
13 juin 1724	*Arlequin persécuté par la dame invisible*	327	184
18 juin 1724	*Deux arlequins*	505	326
23 septembre 1725	*Le Joueur*		

Artémire

10 mars 1720

Arlequin Romulus

	représentée avec	**Recettes**	**Public**
18 février 1722	*Le Mariage entre les vivants et les morts*	1 132	604

Agnès de Chaillot

	représentée avec	**Recettes**	**Public**
24 juillet 1723*		1 031	515
25 juillet 1723*		1 895	919
26 juillet 1723*		1 943	815
27 juillet 1723*		1 949	800
28 juillet 1723*		2 192	944
29 juillet 1723*		1 977	858
30 juillet 1723*		1 968	891

[52] Nous retranscrivons les données des *Registres* du Théâtre-Italien, publiées par Clarence Brenner, *The Theatre Italien, its repertory, 1716-1793*, *op. cit.* Ces données pourraient être complétées par la précision du type des places vendues, qui est rapportée, en général, dans les *Registres* du théâtre et que l'édition de Brenner omet. Parfois, le *Registre* du mois ou de l'année concernée n'est pas conservé, d'où les quelques blancs dans notre essai de reconstruction de la fortune de parodies de tragédie pour la période en question.

31 juillet 1723*		2 187	910
1er août 1723*		1 985	1 055
2 août 1723*	*Arlequin persécuté par la dame invisible*	2 914	1 168
3 août 1723*		2 045	915
4 août 1723*		2 010	894
5 août 1723*		1 702	793
6 août 1723*		1 338	642
7 août 1723*		1 514	638
8 août 1723*		1 888	1 080
9 août 1723*		1 349	578
10 août 1723*		2 029	1 061
11 août 1723*		811	369
12 août 1723*		1 570	743
13 août 1723*		1 050	521
14 août 1723*		735	326
16 août 1723*		1 761	909
17 août 1723*		737	379
18 août 1723*		1 279	541
19 août 1723*		983	520
20 août 1723*		598	288
21 août 1723*		645	275
22 août 1723*		1 333	717
23 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	1 024	490
24 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	1 179	691
26 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	605	312
27 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	513	243
28 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	720	322
29 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	1 161	690
30 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	696	326

31 août 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	837	378
1er septembre 1723*	*La Dispute de Melpomène et Thalie* (création)	987	479
15 septembre 1723		1 143	582
16 septembre 1723		427	227
17 septembre 1723		366	196
18 septembre 1723		555	243
19 septembre 1723		949	559
20 septembre 1723		497	247
21 septembre 1723		914	544
22 septembre 1723		441	203
23 septembre 1723		505	250
24 septembre 1723		424	212
27 septembre 1723		459	265
28 septembre 1723		340	155
29 septembre 1723		722	428
2 octobre 1723	*Le Joueur*	838	506
4 octobre 1723	*Le Soupçonneux*	452	270
6 octobre 1723	*Arlequin maître d'amour*	472	257
10 octobre 1723	*Le Parvenu*	483	321
2 novembre 1723	*Pantalon banqueroutier vénitien*	729	491
16 novembre 1723	*Arlequin dans l'île de Ceylan* et *Le Départ des comédiens italiens*	799	401
27 décembre 1723	*Les Filles errantes*	1 323	772
11 janvier 1724	*Le Joueur*	838	459
14 février 1724	*Arlequin jouet de la fortune*	490	307
16 février 1724	*Les Filles amoureuses du diable*	603	334
18 février 1724	*Arlequin médecin volant*	425	252
20 février 1724	*Belphégor*	1 509	788
22 février 1724	*Le Joueur*	491	288
27 février 1724	*La Foire St Germain*	1 246	653
26 avril 1724	*Pantalon banqueroutier vénitien*	234	151
30 avril 1724	*La Foire St Germain*	373	249
4 mars 1725	*Armide* et *Le Fleuve de l'oubli*	1 246	763
6 mars 1725	*La Double Inconstance*	588	370

11 mars 1725	*L'Île des esclaves*	2 145	1 121
14 mars 1725	*Le Fleuve de l'oubli* et *L'Île des esclaves*	1 424	657
22 octobre 1726	*Arlequin astrologue, enfant, statue et perroquet*		

* À la Foire de Saint Laurent

Le Mauvais Ménage

19 mai 1725*			
1er octobre 1725**	*La Double Inconstance*		
5 juin 1728	*Arlequin hulla* et *Le Retour de tendresse*	508	320
7 juin 1728	*Arlequin hulla* et *Le Retour de tendresse*	378	217
12 juin 1728	*Le Triomphe de Plutus* et *Le Retour de tendresse*	944	486
14 juin 1728	*L'Île de la folie* et *Le Retour de tendresse*	415	225

* Les *Registres* 1725 ne sont pas conservés. D'après Desboulmiers (*Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, II, p. 377), elle « fut très bien reçue, et eut dix-sept représentations ».
** À Fontainebleau.

Le Chevalier errant

30 avril 1726*

* Les *Registres* 1726 ne sont pas conservés. D'après Desboulmiers (*Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, II, p. 471), cette parodie connut dix représentations.

La Méchante Femme[53]

23 octobre 1728*

* Les *Registres* 1728 ne sont pas conservés. D'après Desboulmiers (*Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, *op. cit.*, III, p. 206), cette parodie connut huit représentations.

[53] Ce titre n'est pas présent dans le répertoire de Brenner.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien, Paris, Briasson, 1731, 3 t.

Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée de plusieurs parodies, Paris, Briasson, 1738, 4 vol. (rééd. Genève, Slatkine, 1970).

D'ARGENSON, *Notices sur les œuvres de théâtre*, éd. Theodore Westermann, SVEC, vol. XLII-XLIII, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1966, p. 734-735.

DESBOULMIERS Jean-Auguste Julien, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien […] depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. (reprod. en fac-sim. : Genève, Slatkine Reprints, 1968, 2 vol.).

FUZELIER Louis, « Préface », *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, Paris, P. Simon, 1719.

FUZELIER Louis, « Réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercure* du mois de janvier dernier », in *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, Paris, Veuve Ribou, 1720.

FUZELIER Louis, *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies*, in *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, 1731.

FUZELIER Louis, *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies*, in *Les Parodies du Nouveau Théâtre-Italien*, 1738.

HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, « Préface », *Inès de Castro*, Paris, Flahaut et Dupuis, 1723.

HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro*, 1730.

D'ORIGNY Antoine, *Annales du Théâtre-Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Vve Duchesne, 1788, 2 vol.

PARFAICT Claude et François, GODIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *Paris*, *Lambert*, 1756.

PARFAICT Claude et François, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Lambert, 1753 (reprod. en fac-sim. [Clermont-Ferrand], éd. Paleo, 2009, 2 vol.).

RICCOBONI Louis, « Observations sur la parodie », in *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736.

RICCOBONI Antoine-François, « Discours sur la parodie », in *Le Prince de Suresnes*, Paris, Delormel, 1746.

SALLIER Claude, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie* (1726), in *Mémoires de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, tome VII, 1733.

Études critiques

BEAUCÉ Pauline, « Évolution d'une querelle littéraire (1719-1731) : Fuzelier, La Motte et la parodie dramatique », in Pierre Servet et Marie-Hélène Servet (dir.), *Genres et querelles littéraires*, Cahiers du GADGES, Genève, Droz, 2012, p. 281-305.

DI BELLA Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

BIANDRATI Sarah, *La parodia del teatro tragico classico nel primo Settecento francese. Il Théâtre des Italiens a Parigi*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2015.

BRENNER Clarence D., *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1961.

CAMPARDON Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine, 1970 [1re éd. 1880], 2 tomes en 1 vol. ; numérisé sur gallica.

CAPPELLETTI Salvatore, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.

DE COURVILLE Xavier, *Bibliographie de Luigi Riccoboni dit Lélio*, Paris, Droz, 1943.

DE COURVILLE Xavier, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle : Luigi Riccoboni dit Lélio*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (fac-sim. de l'éd. de Paris, Droz, 1945).

DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques*, Paris, H. Champion, 2007.

DEGAUQUE Isabelle, *Médée. Un monstre sur scène. Réécritures parodiques du mythe 1729-1749*, Montpellier, Espace 34, 2008.

DEGAUQUE Isabelle, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

FORSANS Ola, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

GEVREY Françoise, « La Motte et les parodies », in Emmanuelle Hénin (dir.), *Les querelles dramatiques à l'âge classique XVIIe-XVIIIe siècle*, Louvain, Peeters, 2010, p. 303-316.

LE BLANC Judith, *Avatars d'opéras : parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

DE LUCA Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi, 1716-1762*, publication en ligne : Paris, IRPMF, 2011.

MENANT Sylvain, QUÉRO Dominique, *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005.

RANZINI Paola, « I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un Catalogo delle robbe inedito », *Problemi di critica goldoniana*, n. IX, 2002, p. 7-168.

ÉCRITURE BURLESQUE ET ENJEUX COMIQUES DANS LES PARODIES DRAMATIQUES D'HENRY FIELDING

Henry Fielding, plus connu pour ses romans que pour son théâtre comique, exerça ses talents de parodiste dans ces deux genres. Son premier récit romanesque, publié sous l'anonymat en 1740, *Shamela*, suit de bout en bout la *Pamela* de Samuel Richardson qu'il détourne. Deux ans plus tard, son premier grand succès de romancier, *Joseph Andrews*, commence, lui aussi, comme une parodie de ce même récit (l'héroïne vertueuse, Pamela, y cède la place à son frère, Joseph, tout aussi chaste et exemplaire) mais se détache progressivement de son hypotexte sérieux. Or cette propension au détournement parodique était déjà présente dans son œuvre théâtrale, qui débute en 1728 pour s'achever brutalement en 1737 avec le vote de la loi de censure. Sur ses vingt-cinq comédies, quatre relèvent strictement de la déformation parodique[1].

Le 24 avril 1730, Fielding met en scène une petite pièce en deux actes, *Tom Thumb*, qui sert de tomber de rideau à sa première comédie, non parodique, *The Author's Farce*, créée le 30 mars 1730. Cette dernière met en scène les déboires d'un poète dramatique impécunieux et dénigre les genres à la mode dans un spectacle allégorique pour marionnettes humaines : aux côtés de personnages emblématiques comme Mrs Novel ou un poète, figurent Sir Farcical Comick, Monsieur Pantomime, Signior Opera et Don Tragedio. *Tom Thumb*, qui travestit la tragédie héroïque, genre intronisé par John Dryden en 1670[2], est donné à la suite de cette farce et illustre le type de pièce bouffonne qu'aurait pu composer Don Tragedio. Cette pièce burlesque est suivie en 1731 d'une version remaniée et amplifiée en trois actes sous le titre *The Tragedy of Tragedies ; or The Life and Death of Tom Thumb the Great*. L'année suivante, Fielding compose *The Covent Garden Tragedy*, qu'il présente dans la préface de la première édition comme une parodie de *The Distrest Mother* d'Ambrose Philips, tragédie néoclassique adaptée de l'*Andromaque* de Racine (1711)[3]. Enfin en 1736, peu avant que Fielding ne soit contraint de mettre un terme à sa carrière de dramaturge, il propose un divertissement farcesque, *Tumble-down Dick or Phaeton in the Suds* (29 avril 1736),

---

1 Pour les textes de Fielding, l'édition utilisée est celle en trois volumes de Thomas Lockwood, *Plays*, (*The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding*), Oxford, OUP, 2004-2011. Toutes les citations sont suivies du volume, de l'acte, de la scène et de la page.

2 Dryden introduit cette nouvelle catégorie dramatique pour désigner sa pièce *The Conquest of Granada* qui en constitue le prototype.

3 « As for the Characters of *Lovegirlo* and *Kissinda*, they are poor Imitations of the Characters of *Pyrrhus* and *Andromache* in the *Distrest Mother*, as *Bilkum* and *Stormandra* are of *Orestes* and *Hermione* » (vol. 2, p. 368).

parodie de la pantomime de William Pritchard *The Fall of Phaeton* (28 février 1736)[4].

Après une rapide mise au point terminologique, ces parodies dramatiques seront envisagées à la fois sous l'angle de la tradition burlesque du théâtre anglais et des pratiques hypertextuelles mises en œuvre par Fielding. Ces pièces qui opèrent des détournements parodiques et cultivent les dissonances stylistiques entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec leurs hypotextes et adoptent des schémas réflexifs qui entraînent un démontage des conventions scéniques. Les choix esthétiques et la visée axiologique de ces pièces bouffonnes permettent d'éclairer, en dernier recours, le projet comique de Fielding, pourfendeur de l'affectation et des vanités humaines.

Tout en reconnaissant l'intérêt qu'a pu apporter la nomenclature des pratiques hypertextuelles établie par Gérard Genette, la critique anglo-saxonne a donné aux termes parodie, burlesque et héroï-comique un sens moins étroit. Selon le poéticien français, la parodie consiste en une « transformation ludique d'un texte singulier » : lui est ainsi refusée toute portée satirique[5]. La définition proposée notamment par l'universitaire anglaise Margaret Rose ne limite pas la parodie à la transformation d'un texte singulier mais l'élargit au détournement d'un genre, d'un discours, d'un style puisque, selon elle, la parodie participe à la fois de la transformation et de l'imitation[6]. Par ailleurs, les deux formes antithétiques de réécriture bouffonne, que Genette qualifie de travestissement burlesque et de pastiche héroï-comique, sont envisagées par la critique anglo-saxonne sous un angle sensiblement différent[7]. Le terme *burlesque* est en effet un hyperonyme, qui regroupe ces deux types de disconvenance stylistique. La dissonance ascendante relève du *high burlesque* ou *mock-heroic* et la dissonance descendante du *low burlesque* ou *travesty*. Le choix du terme générique *burlesque* pour recouvrir ces deux modes de transgression stylistique met en lumière la communauté de principe qui les régit, la disconvenance de ton, alors que le poéticien français les oppose en termes de relation à l'hypotexte, transformation

---

[4] Cette farce sert de tomber de rideau à son brûlot politique, *Pasquin*, qui met en scène la répétition d'une comédie et d'une tragédie à des fins de satire politique. Comme avec la tragédie bouffonne de *Tom Thumb*, qui fait suite à *The Author's Farce*, *Tumble-down Dick* offre une illustration scénique de la pantomime, cette forme décriée dans la pièce qui la précède.

[5] *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 202. Tout en conservant l'idée d'un hypotexte unique, Daniel Sangsue élargit cette définition puisqu'il qualifie la parodie de « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier », *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 73-74.

[6] Margaret Rose, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

[7] John D. Jump, *Burlesque*, Londres, Methuen, 1972.

pour le travestissement burlesque et imitation pour le pastiche héroï-comique[8]. Genette est, du reste, dans l'embarras pour qualifier certaines œuvres qui résistent au carcan trop étroit de sa classification catégorielle. Il consacre ainsi un développement aux parodies dramatiques du XVIII[e] siècle français qu'il se résout à qualifier de « parodies mixtes ». Selon lui, ce type de pièce « hésite entre les diverses possibilités de la parodie, du burlesque et de l'héroï-comique[9] ». Les définitions moins restrictives élaborées par la critique anglo-saxonne permettent de rendre compte de pratiques de dérivation beaucoup plus complexes, comme celles mises en œuvre dans les farces parodiques de Fielding.

Dans l'histoire du théâtre anglais, l'expression *burlesque play* désigne une forme parodique anti-héroïque, souvent réflexive, qui s'épanouit entre 1671, date de la création de *The Rehearsal* de George Villiers, Duke of Buckingham, et 1779, date à laquelle R. B. Sheridan monte pour la première fois *The Critic*. La première occurrence du terme *burlesque* dans un contexte dramatique remonte à 1663 dans la pièce de William Davenant, *The Play-House to be Lett* (1663), qui met en scène dans l'acte V une version bouffonne de l'histoire de Cléopâtre[10]. Mais c'est *The Rehearsal* qui va lancer la vogue de ces farces sur les scènes anglaises. Cette comédie burlesque, conçue sur le schéma de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, met en scène la répétition d'une tragédie héroïque à laquelle assistent l'auteur et deux critiques. La parodie satirique fonctionne à la fois sur le plan hypertextuel et structurel. D'une part, la pièce répétée est truffée de vers parodiés, empruntés à soixante-dix tragédies contemporaines. D'autre part, la structure adoptée permet non seulement de ridiculiser les aberrations scéniques d'un genre dont un spécimen est mis en scène dans la répétition enchâssée mais aussi de dénoncer les incompétences de l'auteur présent dans la pièce-cadre. Ce personnage fait en effet l'objet de critiques directes ou ironiques formulées par les deux spectateurs déconcertés par ses innovations dramatiques. Ainsi, dans *The Rehearsal*, Villiers établit une formule dramaturgique – la pièce répétée –, une stratégie satirique et des modalités parodiques qui seront reprises par ses épigones[11]. *The Critic* de Sheridan, créé un siècle plus tard en 1779, constitue l'aboutissement de la comédie burlesque : cette pièce est bâtie sur le même schéma que le modèle du genre et parodie non plus la tragédie héroïque tombée en désuétude mais le drame historique de Richard Cumberland, *The Battle of Hastings* (1778).

Le *Tumble-Down Dick* de Fielding s'inscrit dans cette lignée : ce tomber de rideau en deux actes met en scène la répétition d'une pantomime, un divertissement populaire hybride composé d'une partie mythologique chantée et

---

[8] Pour une analyse des rapports entre parodie, burlesque et héroï-comique, voir Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 154-160.

[9] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 198.

[10] V. C. Clinton-Baddeley, *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, Londres, Methuen, 1973, p. 29-30.

[11] Entre 1671 et 1779, ses principaux imitateurs sont Thomas Duffet, John Gay, Henry Fielding, Henry Carey et R. B. Sheridan.

d'une arlequinade mimée[12]. Dans la pièce-cadre, un compositeur de pantomime accompagné du souffleur dirige la répétition de son nouveau spectacle devant un auteur dramatique et un critique. Mais alors que *The Rehearsal* multiplie les hypotextes, le divertissement proposé par Fielding travestit une œuvre singulière, *The Fall of Phaeton*, pantomime à succès qui avait été créée deux mois plus tôt par William Pritchard. Fielding suit le modèle pas à pas dans cette réécriture bouffonne qui tient de la traduction littérale en style burlesque[13].

Tout est mis en œuvre pour inverser les références culturelles. Phaéton, simple artisan-savetier, se rend chez son père Phébus, chef du corps de garde, et, en guise de char du Soleil, se voit confier son fanal de ronde. Aurore s'entretient avec sa lingère et Neptune apparaît en costume de batelier. Par un double processus de révélation, Fielding débusque les prétentions des auteurs de pantomime par les dissonances de style et démonte l'artifice de ces divertissements par la structure emboîtée. D'une part, il déploie la panoplie stylistique habituelle des ruptures de ton et des disconvenances ascendantes et descendantes. C'est ainsi qu'il ajoute une scène entre l'épouse Clyméné, vendeuse d'huîtres, et son mari cocu dans laquelle les époux s'expriment en vers tandis que les dieux recourent à la prose. D'autre part, en choisissant la structure emboîtée, les commentaires pleins de bon sens des personnages spectateurs redoublent la charge en pointant les invraisemblances du spectacle présenté. De surcroît, pendant la répétition, l'utilisation burlesque des accessoires dénude les mécanismes scénographiques de l'illusionnisme scénique : les étoiles ne sont que des chandelles et le soleil, un fanal qui se balance au bout d'une corde après la chute de Phaéton. Quant à Jupiter, il est contraint d'éteindre l'embrasement du monde, armé d'un soufflet. Le travestissement burlesque, qui consiste à dégonfler toute prétention et à ramener les choses à hauteur de réalité, dévoile les ternes matérialités qui fabriquent la magie théâtrale. Dans cette pièce, la parodie sert un projet satirique à double fond. Par le jeu des dissonances stylistiques et de la déformation parodique, le satiriste condamne la pantomime, une forme dégénérée et vilipendée pour ses outrances scénographiques. En outre, sur cette critique dramatique vient se greffer une satire politique à peine voilée du Premier ministre, Robert Walpole, assimilé par les satiristes au personnage d'Arlequin. En effet, cette figure comique qui multiplie, sur les planches, les tours d'acrobatie et parvient à berner ses adversaires, évoque les pirouettes du ministre exécré sur la scène politique[14].

---

12 Les cinq dernières pièces de Fielding, créées entre mars 1736 et avril 1737, reprennent toutes la formule de la pièce répétée : il s'agit de *Pasquin*, *Tumble-Down Dick*, *Eurydice*, *The Historical Register for the Year 1736* et *Eurydice Hiss'd*. Toutefois, seul *Tumble-Down Dick* est strictement parodique.

13 Pour les similitudes entre la parodie et l'hypotexte, voir Charles W. Nichols, « Fielding's *Tumble-down Dick* », *Modern Language Notes* n° 38.1, (1923), p. 410-416.

14 Voir en particulier mon article : « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au dix-huitième siècle : élaboration esthétique et détournement politique », *Revue LISA/LISA e-journal*, 1, n° 1 (2003) : 100-115, xxvii-xxxiv. http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa

The Covent Garden Tragedy, créée le 1er juin 1732 et aussitôt retirée de l'affiche, est également bâtie sur un hypotexte singulier, *The Distrest Mother* d'Ambrose Philips, une adaptation de l'*Andromaque* de Racine, qui figurait toujours au répertoire des théâtres officiels. Toutefois sur le plan structurel, elle se distingue de la tradition de la pièce enchâssée établie par *The Rehearsal* et perpétuée par *Tumble-Down Dick*. Cette œuvre en trois actes correspond à la définition stricte que propose Genette de la parodie puisqu'elle transforme le sujet d'un texte singulier mais en conserve le style. L'action ne se déroule plus dans la Grèce antique mais à Londres dans un bordel du quartier des théâtres, au milieu de prostituées, d'ivrognes et de malfrats. Comme la tragédie d'Ambrose Philips, la pièce s'ouvre sur la détresse d'une mère mais d'une mère-maquerelle, Mother Punchbowl, qui se lamente sur l'état déplorable de ses affaires. Lovegirlo/Pyrrhus, un débauché, est épris d'une prostituée Kissinda/Andromaque. Stormandra/Hermione, une autre pensionnaire de Mother Punchowl, amoureuse elle aussi de Lovegirlo, demande à Bilkum/Oreste de tuer le traître, ce qu'il accepte en échange de son amour. La mort de Lovegirlo et le suicide de Stormandra, pendue à une barre de rideau, déclenchent une scène de désespoir, interrompue par l'entrée aussi inattendue que saugrenue des deux victimes, Lovegirlo ayant été sauvé de l'épée par l'épaisseur de son manteau et Stormandra confondue avec la robe qu'elle avait suspendue à la barre de rideau. La pièce s'achève sur la réconciliation des amants. La trame de *The Distrest Mother*/*Andromaque* est reconnaissable (les amours croisées, les rivalités, l'assassinat et le suicide) mais le sujet est transposé dans les bas-fonds de la société londonienne[15].

Les parallèles avec *The Distrest Mother* ne se limitent pas à la trame générale et aux personnages. La rencontre entre Hermione et Oreste (acte IV, scène 3) dans laquelle elle le persuade d'assassiner Pyrrhus pendant la cérémonie de mariage est celle que le parodiste démarque le plus strictement (acte II, scène 7). La scène entre Andromaque et Pyrrhus dans laquelle elle se refuse à lui et la tirade de folie d'Oreste sont également facilement identifiables[16]. Toutefois l'auteur ne procède pas à un calque rigoureux du texte d'origine. Le seul vers qui relève de la parodie stricte est emprunté à une autre tragédie, *Macbeth*. La célèbre prédiction des sorcières, « Macbeth shall never vanquish'd be until / Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill / Shall come against him[17] », devient dans la bouche de Stormandra qui se défie des protestations amoureuses de Bilkum : « Trust thee !

---

15 Au-delà du détournement burlesque évident, cette pièce a également une portée satirique : elle comporte des références extratextuelles renvoyant clairement à des personnages contemporains, comme la célèbre tenancière Elizabeth Needham, et présente une topographie précise du monde interlope de l'époque.

16 Il s'agit respectivement de l'acte I, scène 4 et de l'acte V, scène 5 dans la pièce de Philips et de l'acte II, scènes 2 et 12 dans la pièce de Fielding.

17 « Jamais Macbeth ne sera vaincu ; jusqu'à ce que la grande forêt de Birnam ne marche contre lui vers la haute colline de Dunsinane », *Macbeth*, acte IV, scène 1.

oh ! when I trust thee for a Groat, / *Hanover-Square* shall come to *Drury-Lane*[18]. » Le détournement parodique du vers de Shakespeare, qui repose sur le rapprochement de deux univers inconciliables (le quartier de la noblesse, Hanover Square, et celui de la prostitution et des théâtres, Drury Lane), est doublement ironique. Tout comme la tragédie élisabéthaine met en scène, au dénouement, ce déplacement en apparence irréalisable, Fielding, le satiriste, évoque la porosité des frontières entre ces deux mondes. Quant à Fielding, le parodiste, il parvient à effectuer sur le plan stylistique cet appariement *a priori* inconcevable : la réécriture parodique et la dissonance burlesque allient le sublime aristocratique de la tragédie classique, figuré par Hanover Square, et la trivialité crapuleuse des bas-fonds de Drury Lane.

Contrairement à *Tumble-Down Dick*, indissociable de l'hypotexte qu'il détourne, cette pièce, qui s'affiche pourtant comme la parodie d'une tragédie singulière, vise davantage à dénoncer l'inadéquation du langage théâtral en général qu'un texte ou un genre précis : elle met en lumière, par les dissonances burlesques, la surthéâtralisation du discours tragique. Le distique final signale la faillite morale et l'inanité de la tragédie néoclassique anglaise : « From such Examples as of this and that, / We are all taught to know I know not what[19]. » Au-delà de leur application satirique, ces vers qui alignent les signifiants vidés de signifiés précis (« this », « that », « know », « know not ») semblent également commenter le divertissement qui vient d'être donné. En effet, vidée de sa portée axiologique et de sa fonction parodique, *The Covent Garden Tragedy* relève d'un simple jeu bouffon qui se détourne progressivement de son modèle et semble acquérir une sorte d'autonomie comique. Cette faillite du sens, revendiquée dans les derniers vers, explique peut-être son échec sur la scène d'un théâtre officiel et son succès dans une version plus tardive, déréalisée et grotesque, destinée aux théâtres de marionnettes et représentée en 1734, 1738 et 1748 dans les foires[20].

Le fléchissement sensible du projet strictement parodique au profit d'un comique basé sur les relations transgressives entre sujet et style est plus manifeste encore dans les deux adaptations théâtrales de *Tom Thumb* (Tom Pouce), le conte merveilleux imprimé dès le XVII^e^ siècle en Grande-Bretagne. La trame repose sur cet hypotexte trivial, non dramatique, devenu au XVIII^e^ siècle synonyme de littérature vulgaire. La première version en deux actes, exceptionnellement courte même pour un tomber de rideau, fut créée le 24 avril 1730 et connut un succès éclatant, comme l'attestent les trente représentations successives et la présence du prince de Galles dès le lendemain de la première. L'action du conte populaire est

---

[18] « Vous accorder ma confiance ! Le jour où je vous accorderai la moindre confiance, Hanover Square viendra jusqu'à Drury Lane », vol. 2, acte II, scène 1, p. 387.

[19] « Par le biais d'exemples comme celui-ci ou comme celui-là, Nous apprenons tous à savoir je ne sais quoi », vol. 2, acte II, scène 13, p. 403.

[20] Voir George Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, (1950) Londres, Robert Hale, 2^e^ édition, 1990.

transposée dans l'univers noble de la tragédie héroïque qui avait déjà été tournée en dérision dans *The Rehearsal* de George Villiers et dont les situations, le style et certains vers cités sont parodiés.

De retour à la cour, Tom Thumb obtient du roi Arthur la main de la princesse Huncamunca en récompense de sa victoire sur les géants. Mais la reine Dolalolla, éprise du héros triomphant, fait part de son dépit à un scélérat, Grizzle, jaloux des exploits du vainqueur. Tandis que la princesse se réjouit de ses noces prochaines, on annonce la mort subite de Tom Thumb, dont la cause incertaine est discutée dans une scène comique entre deux médecins. L'apparition inopinée du héros lève aussitôt la méprise : c'est un petit singe paré de l'armure du conquérant qui a été empoisonné à sa place. Les préparatifs du mariage vont bon train lorsque la mort du héros, réelle cette fois-ci, est décrite dans un récit dramatique : il a été malencontreusement avalé par une vache, conformément à un des épisodes du conte populaire. Dans la scène finale, le fantôme de Tom Thumb fait son entrée et le scélérat Grizzle peut enfin assouvir sa vengeance en tuant le spectre dans une scène qui, selon la tradition, aurait déclenché l'hilarité de Jonathan Swift pour la seconde et dernière fois de sa vie. La tragédie s'achève alors sur les mises à mort successives et fulgurantes en seulement huit vers des huit personnages réunis sur scène, le roi étant obligé de se poignarder faute de survivants. Après quelques modifications, Fielding ajoute dans la seconde édition une préface parodique attribuée à Scriblerus Secundus, un avatar de Martinus Scriblerus, archétype du faux érudit créé par les satiristes Alexander Pope et Jonathan Swift.

Cette pièce relève de la « parodie mixte », telle que la définit Genette. Sur le plan stylistique, le texte oscille constamment entre l'élévation héroï-comique et le rabaissement burlesque. En effet, d'une part, Fielding s'applique à creuser l'écart entre le discours du protagoniste et sa petite taille. Les actions qui relèvent en apparence du sublime tragique parent le conquérant miniature de toutes les vertus de sa fonction guerrière. D'autre part, cette discordance ascendante se double d'un ravalement burlesque des personnages de la cour du roi Arthur dont la construction, les actes et les propos subissent une dégradation systématique.

La version la plus connue de cette pièce est celle, deux fois plus longue, en trois actes, que Fielding crée un an plus tard, le 24 mars 1731, sous le titre *The Tragedy of Tragedies ; or The Life and Death of Tom Thumb the Great*. Le travail d'expansion du texte initial consiste à la fois à amplifier le travestissement burlesque de l'univers mythique du roi Arthur et à enrichir la parodie de la tragédie héroïque.

Dans un souci de dégradation burlesque, le monarque, qui s'éprend de la captive géante, Glumdalca, vit sous la domination tyrannique d'une reine, elle-même partagée entre sa passion pour un lilliputien, Tom Thumb, et son adoration de la dive bouteille. L'appétit pantagruélique de l'héroïne tragique, Huncamunca aux appas plantureux, s'accompagne d'une libido tout aussi insatiable : malgré son

amour pour le minuscule conquérant, elle n'hésite pas à céder aux avances du scélérat Grizzle qui vante la vigueur de sa virilité. Le détournement des comparaisons homériques constitue un des traits dominants du style burlesque de la pièce. L'une des plus triviales est celle qui conclut la réplique du pasteur dans la scène de mariage : après avoir uni les deux héros, il leur souhaite de s'aimer éternellement et de se reproduire à l'infini :

> So when the *Cheshire* Cheese a Maggot breeds,
> Another and another still succeeds.
> By thousands, and ten thousands they increase,
> Till one continued Maggot fills the rotten Cheese[21].

La disconvenance envahit tous les niveaux de la représentation. Le héros belliqueux était interprété par Miss Jones, une toute jeune actrice de petite taille dont la silhouette frêle, la voix fluette et la féminité tranchaient avec le discours martial associé à son rôle. La géante Glumdalca, éprise de Tom Thumb, était, quant à elle, jouée par un acteur corpulent de grande taille, John Harper, interprète attitré du truculent Falstaff. Le travestissement sexuel permettait de redoubler et de figurer physiquement et scéniquement les dissonances burlesques du discours tragique.

Outre ces discordances, Fielding amplifie dans cette version la parodie de la tragédie héroïque en recyclant les personnages-types et les situations convenues : c'est ainsi qu'il ajoute une princesse captive, complexifie l'intrigue amoureuse et introduit un complot politique. Mais surtout il dote le texte édité d'un imposant paratexte. Le rôle de l'éditeur, Scriblerus Secundus, introduit dans la préface de la première version, est augmenté par l'adjonction d'un appareil de 139 notes comprenant 195 citations, dont le texte proliférant envahit chaque page de l'édition. Le faux érudit, dont les erreurs de jugement et le pédantisme sont fréquemment pointés, révèle au lecteur, dans ses citations ou ses renvois, les vers de tragédies sérieuses parodiées. La nouvelle version apparaît alors comme un centon de 42 tragédies héroïques du répertoire des soixante-dix années précédentes. En outre, dans la préface, Fielding opère, sous le masque du préfacier Scriblerus, une habile permutation de l'hypotexte et de l'hypertexte. Le pseudo-érudit présente en effet *The Tragedy of Tragedies* comme une pièce élisabéthaine. Les différentes citations placées dans les notes infrapaginales ne constituent plus les hypotextes parodiés mais les hypertextes sérieux calqués sur cette tragédie comique érigée, dès lors, en modèle canonique. Par ce retournement ironique, il situe l'origine et l'essence même du genre décrié dans un texte bouffon

[21] « Ainsi lorsque le fromage de Cheshire donne vie à l'asticot, Un autre puis encore un autre lui succède. Par milliers, par dizaines de milliers ils s'accroissent, Jusqu'à ce qu'un seul et même asticot envahisse tout le fromage pourri », vol. 1, acte II, scène 9, p. 575.

supposément antérieur et rabaisse encore d'un cran les prétentions des auteurs ridiculisés.

Les notes soulignent notamment les correspondances métaphoriques et les échos rhétoriques : les figures de prédilection, comme les oxymores ou les chiasmes, sont tournées en dérision. C'est le cas de l'exclamation de Grizzle, en forme d'antimétabole, « Oh ! Huncamunca, Huncamunca, oh » (vol. 1, acte II, scène 5, p. 567) : ce vers, composé des seules syllabes martelées et inversées du nom grotesque de l'héroïne, témoigne du degré d'absurdité que peut atteindre le discours amphigourique de la tragédie moderne puisque la même permutation burlesque est effectuée à deux reprises dans la tragédie sérieuse de James Thomson, *The Tragedy of Sophonisba* (1729) citée en note : « Oh, Sophonisba, Sophonisba, oh ! » ou encore « Oh, Narva, Narva, oh ! »[22].

Le degré de distorsion parodique varie sensiblement au fil des répliques. D'une part, afin de surpasser les auteurs dont les vers sérieux confinent au burlesque, Fielding doit plonger dans le tréfonds du trivial et du ridicule. D'autre part, l'effet comique peut procéder de la parodie minimale qui consiste en une simple citation du texte cible transposée dans un contexte bouffon. Ainsi le vers « Oh what is music to the Ear that's deaf[23] ? » est une question rhétorique inepte qui, pourtant, comme le signale l'annotateur, est une reprise littérale d'un vers sérieux de la tragédie de John Banks *Vertue Betray'd; or Anna Bullen* (1692)[24]. L'absence de déformation souligne l'absurdité inhérente au texte cible. Mais l'effet parodique est encore plus dévastateur lorsque Fielding ajoute cette question rhétorique à la première, « Or a Goose-Pye to him that has no Taste[25] ? ». Par cette surenchère dans le trivial, la seconde interrogation fait sombrer plus avant dans le ridicule le vers original de John Banks.

L'annotateur va plus loin lorsqu'il cite des passages dans lesquels les auteurs sérieux parviennent à surpasser le parodiste. Ainsi la métaphore convenue des yeux, fenêtres de l'âme, est filée dans cette réplique du roi :

> Your Eyes
> That, like two open Windows, us'd to shew
> The lovely Beauty of the Rooms within,
> Have now two Blinds before them[26]…

Or, dans la *Gloriana, or The Court of Augustus Caesar* de Nathaniel Lee (1676), la même image semble parodier l'hypertexte qui s'en inspire :

---

[22] *The Tragedy of Soponisba*, Londres, 1730, acte III, scène 2, p. 29 et acte II, scène 3, p. 25.

[23] « Qu'est-ce que la musique pour une oreille sourde ? », vol. 1, acte II, scène 6, p. 570.

[24] *Vertue Betray'd*, 4e éd., Londres, J. Darby, 1727, acte I, scène 1, p. 15.

[25] « Ou une terrine d'oie pour celui qui a perdu le goût ? », vol. 1, acte II, scène 6, p. 570.

[26] « Tes yeux Qui, comme deux fenêtres ouvertes, me montraient jadis La charmante beauté des pièces intérieures, Ont à présent deux stores baissés devant eux », vol. 1, acte II, scène 4, p. 565.

> Dost thou not view joys peeping from my Eyes?
> The Casements open'd wide to gaze on thee ;
> As *Rome*'s glad Citizens to windows rise,
> When they some young Triumpher fain would see[27].

Cette profusion de citations, dont les auteurs sont identifiés en note, met d'autant plus en évidence l'absence de références à Shakespeare, dont les situations et les vers sont pourtant fréquemment démarqués. Fielding emprunte à *Macbeth* et *Hamlet* l'intervention du sorcier ou du fantôme du père ainsi que les morts multiples du dénouement. Scriblerus détourne la célèbre réplique de *Roméo et Juliette*, « O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo? » (2.2) qui devient « O *Tom Thumb* ! *Tom Thumb* ! wherefore art thou *Tom Thumb* ! » (2.5, p. 567) et l'attribue non pas à l'auteur élisabéthain mais à Thomas Otway qui avait transposé l'histoire des amants de Vérone dans une pièce romaine, *The History and Fall of Caius Marius* (1692)[28]. Selon le critique Paul Hunter, cette absence et ces erreurs d'attribution visent non seulement les critiques modernes qui, bien qu'ils puissent détecter les moindres références aux auteurs médiocres, sont incapables de reconnaître les allusions les plus évidentes aux grands textes tragiques antiques mais aussi les adaptateurs qui pillent et dénaturent l'œuvre de Shakespeare[29]. Une autre interprétation possible à cette absence pourrait être avancée. L'auteur élisabéthain, qui constitue pour Fielding le modèle absolu et que le spectateur cultivé reconnaît immanquablement, ne peut figurer au nombre des dramaturges qu'il parodie pour leur médiocrité.

Si le détournement hypertextuel dans *Tumble-down Dick* est central et sa visée satirique claire, tant sur le plan littéraire que politique, les trois autres pièces semblent se détacher de leurs hypotextes pour fonctionner de façon autonome sur le mode ludique ou humoristique. En effet, le travail d'élaboration comique que Fielding effectue dans les quatre pièces parodiques repose essentiellement sur deux modalités de déformation stylistique, l'élévation, l'héroï-comique et le rabaissement burlesque, qui, de surcroît, coexistent dans ces pièces. Le comique dans *Tom Thumb*, ou même dans *The Covent Garden Tragedy*, naît des dissonances ascendantes et descendantes plutôt que du détournement parodique d'un genre ou

---

[27] « Ne vois-tu pas la joie épier à la croisée de mes yeux, Les vantaux grand ouverts pour mieux t'admirer ? Ainsi les joyeux citoyens de Rome se hissent-ils aux fenêtres, Lorsqu'ils veulent admirer un jeune Triomphateur », *Gloriana*, *The Works of Nathaniel Lee*, éd. Richard Wellington, Londres, vol. 1, 1713, acte II, p. 134.

[28] Cette version de l'histoire tragique de Roméo et Juliette était la seule jouée sur scène à l'époque. Seuls les lecteurs de Shakespeare pouvaient donc connaître la pièce originale. La tragédie de Shakespeare ne sera représentée qu'en novembre 1748 dans une version adaptée par David Garrick.

[29] Paul Hunter, *Occasional Form : Henry Fielding and The Chains of Circumstance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975, p. 22-46.

d'un texte précis. Fielding fut d'ailleurs accusé par la critique contemporaine d'avoir composé avec ces deux pièces des divertissements dégénérés et absurdes, des farces qui déclenchent le rire pour le rire sans éveiller le jugement critique. *The Tragedy of Tragedies*, accompagnée de son imposant appareil de notes, est, quant à elle, une œuvre plus littéraire que théâtrale même si elle connut un succès durable sur les planches. En effet, tout le feuilletage hypertextuel que sa lecture permet de goûter se perd dans l'expérience scénique de sa représentation théâtrale. Comme dans *The Covent Garden Tragedy* et *Tom Thumb*, le succès comique de la pièce repose sur les dissonances burlesques qui se manifestent tant sur le plan stylistique que scénique.

Dans son ouvrage *Parody* paru en 2000, Simon Dentith, qui reconnaît l'intérêt d'une théorie générale de la parodie, insiste toutefois sur l'importance d'une analyse historicisée de sa pratique[30]. Dans les pièces de Fielding, le détournement parodique et les discordances du burlesque ascendant ou descendant s'inscrivent dans un contexte plus large de déstabilisation des catégories du sublime et du trivial. Le théâtre contemporain est en effet marqué par l'éclosion sur les scènes officielles de formes hybrides, comme la pantomime, qui mêle ces deux modes de représentation antinomiques, en appareillant une intrigue mythologique avec une arlequinade. Le projet parodique de Fielding rejoint alors celui des autres satiristes contemporains Alexander Pope ou Jonathan Swift, qui s'emploient à renforcer les distinctions catégorielles du haut et du bas et recourent aux mêmes pratiques hypertextuelles, parodiques, burlesques ou héroï-comiques. Ce paradoxe et cette fascination pour la déformation ou les dissonances bouffonnes qui mettent au jour, chez ces satiristes, l'inquiétante proximité du sublime et du vulgaire, atteignent un autre objectif dans le théâtre de Fielding : le satiriste, qui témoigne d'une conscience aiguë des limites littéraires du style élevé, semble s'attacher à souligner l'écart entre la réalité extratextuelle et sa représentation sur la scène contemporaine. Le choix du titre, *The Tragedy of Tragedies*, permet d'éclairer les options esthétiques de l'auteur et la visée comique de ses pièces. En effet, *The Tragedy of Tragedies* peut se comprendre dans deux sens. Dans une perspective parodique, le titre montre que cette tragédie des tragédies représente l'apogée et la quintessence même de la tragédie moderne. Dans une perspective burlesque, il révèle que cette pièce met en scène le tragique (« the tragedy of ») inhérent à ces pièces : l'aspiration au sublime tragique, détaché du réel, constituerait alors l'*hybris* fatale de ces œuvres inéluctablement vouées à l'échec et à la disparition. La seule option éthique et esthétique laissée au dramaturge satirique après son abandon de la scène est donc de se tourner vers le roman comique, ce genre mineur dont le mode d'expression semble mieux adapté à la représentation de la réalité contemporaine mais que Fielding apparente

[30] « […] there are social situations or historical moments when parodies are likely to flourish, and to become the medium of important cultural statements », Simon Dentith, *Parody*, Londres, Routlege, « The New Critical Idiom », p. 31.

toutefois aux écrits bouffons : dans la préface de son *Joseph Andrews*, il qualifie son roman de « mock-epic poem in prose » (poème héroï-comique en prose), comme s'il ne pouvait se détourner définitivement de ces pratiques de transgression stylistique.

Marc MARTINEZ
Université de Rouen

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BANKS John, *Vertue Betray'd*, (1692) 4e éd., Londres, J. Darby, 1727.

FIELDING Henry, *Plays*, *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding*, Thomas Lockwood (éd.), Oxford, OUP, 2004-2011.

LEE Nathaniel, *Gloriana*, *The Works of Nathaniel Lee*, (1676) Richard Wellington (éd.), Londres, vol. 1, 1713

PHILIPS Ambrose, *The Distrest Mother*, (1711) Londres, J. Tonson, 1712.

PRITCHARD William, *The Fall of Phaeton*, Londres, R. Turbut, 1736.

THOMSON James, *The Tragedy of Soponisba*, (1729) Londres, 1730.

Études critiques

CLINTON-BADDELEY V. C., *The Burlesque Tradition in the English Theatre after 1660*, Londres, Methuen, 1973.

DENTITH Simon, *Parody*, Londres, Routledge, 2000.

DUVAL Sophie et MARTINEZ Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HUNTER Paul, *Occasional Form: Henry Fielding and The Chains of Circumstance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

JUMP John D., *Burlesque*, Londres, Methuen, 1972.

MARTINEZ Marc, « L'Arlequinade anglaise et la gravure satirique au dix-huitième siècle : élaboration esthétique et détournement politique », *Revue LISA/LISA e-journal*, 1, n° 1 (2003) : 100-115, xxvii-xxxiv. http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa.

NICHOLS Charles W., « Fielding's Tumble-down Dick », *Modern Language Notes*, n° 38.1 (1923), p. 410-416.

ROSE Margaret, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SPEAIGHT George, *The History of the English Puppet Theatre*, (1950) Londres, Robert Hale, 2e édition, 1990.

QUAND L'ACTUALITÉ PREND RACINE : PARODIES DE TRAGÉDIES « CLASSIQUES » AU DÉBUT DE LA RÉVOLUTION (1790-1791)

NEKRE.
Où fuir ! d'une maison ardente à ma ruine,
J'ai desséché le tronc jusque dans sa racine[1].
Anonyme, *L'Attentat de Versailles ou la clémence de Louis XVI*,
Genève et Paris, 1790, acte IV, sc. 5, p. 51.

Si la coexistence de pièces anciennes et d'une veine « révolutionnaire » dans le théâtre de la Révolution est un fait objectif, leurs parts respectives et leurs relations réciproques font l'objet de débats dans les études qui y sont consacrées[2]. Des états généraux à la fuite de Varennes (21 juin 1791), la période de la « Régénération nationale » est particulièrement travaillée par cette tension entre tradition et nouveauté.

La richesse de l'actualité et les mutations politiques façonnent un nouveau rapport au temps, qui se traduit sur la scène par l'essor du « fait historique et patriotique[3] ». D'autre part, les auteurs de tragédies ne sont pas, loin s'en faut, les plus joués : la comédie domine sur les planches. La base des Registres de la Comédie-Française révèle que les pièces de Racine, par exemple, ne comptent que 56 représentations au Théâtre de la Nation entre avril 1789 et juillet 1791 : sa pièce la plus représentée est *Athalie*, qui est même recréée en 1791 avec les chœurs et le concours de la Comédie-Italienne[4]. Mais les réminiscences du passé

---

[1] Il s'agit d'une parodie de deux vers d'*Athalie*, acte I, sc. 2, v. 139-140 : « Le Ciel même peut-il réparer les ruines / De cet arbre séché jusque dans ses racines ? » Voir Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I (Théâtre-Poésie), Georges Forestier (éd.), Paris, Gallimard, 1999.

[2] Voir, entre autres, Henri Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Charavay frères, 1880 ; Pierre Frantz, « Pas d'entracte pour la Révolution », in Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 381-399 ; André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2 t., 1992 et 2002 ; Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004 ; Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, Desjonquères, 2008 ; Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Paris, H. Champion, 2014 ; Thibaut Julian et Vincenzo De Santis (dir.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

[3] Suzanne Bérard, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les "faits historiques et patriotiques" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1979, p. 250-277.

[4] Racine est joué 23 fois durant la saison 1789-1790 (6 *Athalie*, 5 *Bérénice*, 5 *Iphigénie*, 3 *Phèdre*, 2 *Andromaque* et 2 *Bajazet*) ; 15 fois durant la saison 1790-1791 (3 *Athalie*, 3 *Bajazet*, 3 *Britannicus*,

fleurissent jusque dans le théâtre contemporain : en effet, des parodies de tragédies de Corneille, Racine et Voltaire, principaux maîtres du genre qui constituent déjà une trinité canonique[5], en sont l'illustration. Pièces-pamphlets contre-révolutionnaires ou dithyrambes allégoriques, ces nouvelles « pièces d'actualité[6] » utilisent la parodie dramatique comme miroir déformant pour réfléchir l'étrangeté du réel historique, pour le magnifier en lui conférant une épaisseur épique, ou au contraire ridiculiser, par le burlesque, ses principaux acteurs en leur appliquant un langage tragique qu'ils usurpent et qui les écrase par sa majesté. Ici ou là sont utilisés des vers célèbres, voire le patron entier de tragédies « classiques » connues de tout amateur de théâtre[7].

Autrement dit, même si les tragédies de Racine, de Corneille et dans une moindre mesure de Voltaire ne sont guère jouées durant la période qui nous occupe, elles apparaissent comme des pierres blanches génériques et patrimoniales, offrant un vivier de citations et de clichés prêts à être réutilisés, pratique dont il faut interpréter les enjeux[8].

Cet article s'appuie sur quatre pièces non représentées (sur un théâtre « officiel » du moins) qui ont pour point commun de peindre l'actualité du début de la Révolution en brodant à partir d'hypotextes de tragédies classiques, tout particulièrement des dernières pièces sacrées de Racine, *Esther* et *Athalie*[9]. Les voici :

---

2 *Andromaque*, 2 *Phèdre*, 1 *Bérénice* et 1 *Iphigénie*), puis encore 10 fois jusqu'au 31 juillet 1791 (8 *Athalie*, 1 *Iphigénie* et 1 *Andromaque*). Voir : http://cfregisters.org/en/the-data/faceted-browser.

5 Voir Marie-Joseph Chénier, *Charles IX ou l'École des rois* [1789], Gauthier Ambrus et François Jacob (éd.), *Théâtre*, Paris, GF Flammarion, 2002, « Discours préliminaire », p. 70-74.

6 Voir Charlotte Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse de l'Université Paris Ouest-Nanterre sous la direction de Christian Biet, Arts du spectacle, 6 octobre 2011, 835 p.

7 Voir Pierre Frantz, « L'invention du classicisme aux sources de la Modernité », in Daniela Gallingani, Claude Leroy, André Magnan et Baldine Saint-Girons (dir.), *Révolutions du moderne*, Paris, Paris-Méditerranée, 2004, p. 116-126.

8 Sur la parodie dramatique au XVIII^e^ siècle, voir Gustave Lanson, « La parodie dramatique au XVIII^e^ siècle », *Hommes et livres. Études morales et littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C^ie^, 1895, p. 261-293 ; Valleria Belt Grannis, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New York, Publication of the Institute of French Studies, 1931 ; Sylvain Menant et Dominique Quéro (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2005, et Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718) à* Tancrède *(1760)*, Paris, H. Champion, n^o^ 104, 2007.

9 Ces deux pièces à la frontière entre tragédie et opéra, furent créées respectivement en 1689 et 1691 à la Maison royale de Saint-Louis, fondée à Saint-Cyr par Madame de Maintenon. Les actrices n'étaient autres que les pensionnaires, jeunes filles nobles mais sans fortune.

1) *L'Attentat de Versailles ou la clémence de Louis XVI* (1790) : « tragédie » en 5 actes.
2) *Naissance de la très-Haute, très-Puissante & très-Désirée Madame Constitution* : « comédie héroï-comico-lyrique » en 3 actes, imprimerie constitutionnelle, 1790.
3) [Huvier-Desfontenelles], *La Targétade* : « tragédie un peu burlesque, parodie d'Athalie de Racine » en 3 actes, [1791].
4) N. de Bonneville, *L'année MDCCLXXXIX ou les Tribuns du peuple* : « tragédie » en 3 actes, Paris, Cercle social, [*ca* 1791].

Les trois premières sont des « pièces-pamphlets » hostiles à la Révolution. Les enjeux sont graves, les auteurs critiquent Necker, La Fayette et les députés comme Mirabeau ou le duc d'Orléans, accusés de saper les fondements de la monarchie. *L'Année 1789* de Nicolas de Bonneville est à part, car c'est la seule pièce du corpus dont l'auteur revendique expressément la paternité dès la page de titre ; nulle intention satirique n'y préside, puisqu'il s'agit d'un éloge de la Régénération à travers de nombreux symboles de la franc-maçonnerie, sur le patron d'*Esther* actualisé et amplifié, notamment dans le prologue et l'épilogue. Aisément accessibles de nos jours (elles sont numérisées et figurent dans deux fonds représentatifs du théâtre révolutionnaire : le fonds Médard conservé à la bibliothèque de Lunel ainsi que la collection Marandet, activement mise en valeur par l'université de Warwick[10]), ces pièces sont d'abord et avant tout des « exercices de style » destinés à la lecture qui livrent une vision de l'actualité à travers le filtre parodique de la tragédie, instaurant des décalages avec les codes de référence.

La typologie structurale qu'expose Gérard Genette dans *Palimpseste* n'aide guère à penser (ni classer) ces « hypertextes », non seulement parce que, comme le reconnaît l'auteur, au XVIII^e^ siècle on ne distingue qu'entre « parodie » et « travestissement burlesque[11] », mais aussi en ce que ces pièces relèvent à la fois du régime de transformation ludique (parodie) et du sérieux (transposition, « translation proximisante[12] » du présent par le passé). Disons-le tout de suite : la parodie n'a pas ici pour fonction de se moquer des pièces-sources avec lesquelles elle joue dans une relation de connivence respectueuse, grâce à une

[10] Voir : http://contentdm.warwick.ac.uk/cdm/landingpage/collection/Revolution.

[11] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 34 : « Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet* ; inversement, la "parodie" modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte (*Chapelain décoiffé*) ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*le Lutrin*). »

[12] *Ibid.*, p. 431 : « L'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. »

« remobilisation comique d'un matériau linguistique ou artistique préexistant[13] ». Dans les pièces-pamphlets, l'enjeu satirique vise uniquement les cibles politiques ou les victimes comme le roi et la reine, donc les personnes réelles médiatisées par des personnages dérisoires, bouffons ou machiavéliques.

Pourquoi, à l'orée de la Révolution, des écrivains dramatiques amateurs se mettent-ils à réfléchir et penser l'histoire immédiate en lui appliquant la majesté racinienne ou d'autres références de tragédies classiques ? Il semble de prime abord qu'un événement aussi récent que les Journées d'octobre 1789 ou l'élaboration de la Constitution civile du Clergé soit magnifié. Mais là où le persifflage, la satire et la caricature dominent, c'est le contraire qui s'opère : l'encodage parodique exhibe la théâtralité foncière des postures, donc l'imposture politique, l'hypocrisie morale – et finalement les dangers de la parole révolutionnaire que La Harpe dénoncera bientôt comme fanatique[14]. Voyons comment la parodie fonctionne dans les textes, d'abord à travers la pratique du *patchwork* citationnel, puis à l'échelle macrostructurale des pièces.

L'Attentat de Versailles est une tragédie royaliste qui se situe au château de Versailles avant et pendant les journées d'octobre 1789. L'auteur « offre à [ses] Concitoyens une pièce vraiment nationale, dont le sujet n'a point été puisé dans les annales obscures de l'Histoire, mais pris sur le tems même », disant avoir « voulu consacrer un des plus extraordinaires événements dont un Français puisse être le témoin dans sa Patrie[15] ».

La pièce s'ouvre sur le retour de Calonne, qui se pose en recours face à « Nekre », nouveau Richelieu avide de pouvoir. L'ancien ministre déplore la décadence de l'État, et loue la résistance des bons princes du sang (d'Artois, Condé, Bourbon et Conti). Il s'agit d'une satire polyvalente ciblant au premier chef la partie de la noblesse qui a renoncé au code guerrier de l'honneur, et s'est efféminée dans le giron des académies égalitaires où « Sedaine le Maçon s'assoit près des Harcourt[16] ».

Au deuxième acte, Mirabeau révèle son ambition dictatoriale, qui suppose de faire mourir la reine, exiler Necker, réduire La Fayette au silence. Il manipule Philippe d'Orléans en l'assurant du soutien des soixante districts de Paris, mais la duchesse met en garde son mari face à un piège. Dans l'acte central, Calonne rencontre la reine qui, rappelant Athalie, a eu une vision prémonitoire d'horreur

---

[13] Nous adaptons ici la définition de la parodie dramatique donnée par Margaret A. Rose, *Parody : ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1993, p. 52 : « *the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material* ».

[14] Jean-François de La Harpe, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire, ou De la persécution suscitée par les barbares du dix-huitième siècle, contre la religion chrétienne et ses ministres*, Paris, Migneret, 1797.

[15] *L'Attentat de Versailles*, *op. cit*, p. III.

[16] *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 16.

(voir *infra*). Face à Nekre, la reine s'emporte telle Agrippine devant Néron, mais le ministre refuse de s'exiler.

L'acte IV nous présente les conjurés (dont Mirabeau, Laclos, Chapelier et Barnave) autour du duc d'Orléans, voulant éliminer leurs opposants. Le comte de Lally prend conscience de ses errements et s'en repent. La référence cornélienne s'impose, empruntant à la fois à *Médée* et au célèbre monologue d'Auguste dans *Cinna*[17] :

Souverains Protecteurs de l'empire des Lys Dieux : témoin de la foi que je dois à Louis : [….] Lally… rentre en toi-même, & vois s'il t'est permis De livrer un secret qui perd tous tes amis. (IV, 1, p. 44)	Souverains protecteurs des lois de l'hyménée, Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée, (*Médée*, I, 3, v. 197-198, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, t. I, p. 547) Rentre en toi-même Octave et cesse de te plaindre. Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné ! (*Cinna*, IV, 2, v. 1130-1131, *ibid.*, p. 948)

À l'ouverture du dernier acte, Calonne fournit au roi la preuve du complot en livrant un billet intercepté d'Angleterre. Louis XVI vilipende les grands seigneurs prêts à le trahir. Parallèlement, hors scène, le peuple investit le château, et un conseil de crise est convoqué, où le duc d'Orléans demande pardon au roi qui l'exile pour une mission diplomatique outre-Manche. La reine et les enfants accourent, annonçant qu'ils ont échappé de peu au peuple furieux. Une délégation de députés vient chercher le roi pour le ramener à Paris ; Mirabeau jubile.

Le texte de cette tragédie en alexandrins réguliers constitue donc un véritable *patchwork* entrelacé de références, dont l'auteur s'explique dans la préface en ces termes :

> Je ne dirai qu'un mot sur la composition & le style de cet ouvrage ; on s'apercevra facilement sans doute, que je me suis étudié à rapprocher dans cette pièce toutes les plus belles situations de nos plus célèbres tragiques ; j'en ai même souvent pris des vers entiers, imité beaucoup d'autres, & presque toujours rappelé chaque scène par un des premiers vers de celle contre laquelle j'osois me proposer de joûter ; le public me trouvera sans doute bien audacieux ; les connoisseurs jugeront si j'ai réussi[18].

[17] Le sous-titre de la pièce, *La Clémence de Louis XVI*, est un calque de celui de *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*.

[18] *L'Attentat de Versailles*, *op. cit.*, p. IV.

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons pu répertorier des citations de plusieurs pièces de Corneille : outre *Cinna* et *Médée* se trouvent des échos au *Cid* et à *Horace*[19] ; on relève aussi des vers de *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* et *Athalie* de Racine. En outre, l'auteur emprunte à Voltaire un vers très célèbre de *Zaïre*, souvent cité au cours du siècle pour souligner l'héritage chevaleresque de la noblesse, ici subverti dans une exclamation indignée :

LE DUC DE GUICHE	CHATILLON
Des Grands même, dit-on, dans ce désordre affreux, Encourageant au meurtre un Peuple furieux, Excitent à prix d'or sa rage sanguinaire. CALONNE Des Chevaliers françois est-ce le caractère ! (V, 2, p. 59)	Ce généreux Français, qui vous est inconnu, Par la gloire amenée des rives de la France, Venait de dix chrétiens payer la délivrance : Le soudan, comme lui, gouverne par l'honneur, Croit, en vous délivrant, égaler son grand cœur. LUSIGNAN Des chevaliers français tel est le caractère. (*Zaïre*, acte II, sc. 3, Pierre Frantz (éd.), Paris, Gallimard, 2016, p. 78.)

La même référence revient dans la comédie sur la Constitution de 1791 symboliquement engendrée par la procréation de Mirabeau et Théroigne de Méricourt, mais cette fois, semble-t-il, sans intention satirique à l'encontre de l'ordre nobiliaire. Le très conservateur abbé Maury rend hommage au très galant vicomte de Mirabeau, qui secourt l'épouse et la maîtresse (Mme Jay) délaissées par son frère aîné :

> *Des Chevaliers Français, tel est le caractère*
> *(à Mirabeau l'aîné)*
> Croiroit-on que tous deux eûtes la même mère[20].

La citation crée un net effet de contraste avec le caractère populiste de Mirabeau l'aîné[21], et la situation de la rixe féminine achève de dégrader vers la farce cette « comédie héroï-comico-lyrique » qui avait commencé par mettre en scène le roi, la reine, Necker et La Fayette aux Tuileries. Paradoxalement, la prose est parfois plus noble que les passages en vers, et l'usage de chansons fonctionnant comme

[19] Acte IV, sc. 5, Mirabeau parodie les imprécations de Camille.
[20] Naissance de la très-Haute, très-Puissante & très-Désirée Madame Constitution, éd. cit., acte III, sc. 5, p. 44.
[21] *Ibid.*, p. 43 : « L'aristocratie me représente l'Hydre de Lerne, & pour en triompher il faudroit un Hercule. »

des vaudevilles sur des timbres connus (dont « Il pleut, il pleut, bergère[22] ») accentue le comique et brouille les frontières : le roi et la reine chantent eux aussi des airs « populaires ». Ainsi, toute la palette du registre est utilisée pour créer, au-delà de la pratique citationnelle, un renversement burlesque progressif, passant par le *topos* de la reconnaissance (« Ciel, c'est ma femme »), l'évocation d'un futur décret sur le divorce pour permettre plus aisément la « polygamie », et culminant avec la délivrance par la parturiente du « grand œuvre de la régénération[23] » !

La parodie n'est donc ici qu'une des composantes de la désacralisation satirique. Bien sûr, Mlle Théroigne[24] et Mirabeau en font les frais lorsque l'auteur les grime en héros raciniens, dont ils ont des réminiscences de parlure sans en avoir l'étoffe. Jugeons-en par ces deux brefs exemples de l'acte II où se mêlent la citation noble et l'insulte persifleuse[25]. L'abbé Maury annonce aux amants qu'il a failli être hissé à la lanterne, et Théroigne l'insulte en s'identifiant à Phèdre :

> L'abbé, petit vaut rien d'abbé… [*sic*]
> Mon cœur est congelé par la terreur, l'effroi,
> Et mes genoux tremblans se dérobent sous moi[26].

Mirabeau renchérit en prenant les traits d'Athalie : « Hé quoi, Maury ! *d'un Prêtre est-ce là le langage ?* / Ou plutôt, n'est-ce pas un cruel persiflage[27] ? » Or dès le premier acte, la parodie s'attaquait au roi lui-même, présent en scène. Necker entrait en chantant une variation sur l'ariette du troubadour Blondel de *Richard Cœur de Lion*, air de Grétry et Sedaine qui allait devenir un hymne de la noblesse contre-révolutionnaire[28].

Les deux autres pièces « nationales » qui nous intéressent constituent des parodies macrostructurales. *La Targétade* d'Huvier Desfontenelles (1757-1823) reprend le patron d'*Athalie*, et *L'Année 1789 ou les Tribuns du peuple* de Bonneville

---

[22] Cette célèbre comptine sur une musique de Louis-Victor Simon était récente : c'est Fabre d'Églantine qui l'a créée dans son premier opéra-comique *Laure et Pétrarque* en 1780 ; elle fut publiée dans les *Œuvres mêlées et posthumes de Fabre d'Églantine*, Paris, Moutardier, an XI-1802, t. 2, p. 182 sq.

[23] *Naissance de* […] *Madame Constitution*, acte III, sc. 7, p. 47.

[24] Voir Élisabeth Roudinesco, *Théroigne de Méricourt, une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, Le Seuil, 1989, rééd. Albin Michel, 2010.

[25] Voir Élisabeth Bourguinat, *Le Siècle du persiflage : 1734-1789*, Paris, PUF, 1998.

[26] *Op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 19.

[27] *Ibid.*, p. 22.

[28] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 9 : « Ô Louis ! ô bon Roi ! / L'univers t'abandonne ; / Je ne donnerois pas, ma foi, / Un sou de toute ta personne. » L'hypotexte se situe dès la deuxième scène de *Richard Cœur de Lion* (opéra-comique héroïque créé en octobre 1784), Paris, Brunet, 1786, p. 7 : « Ô Richard ! Ô mon roi ! / L'univers t'abandonne ; / Sur la terre il n'est donc que moi / Qui m'intéresse à ta personne. »

(1760-1828), celui d'*Esther*. Mais outre cet usage parodique partagé, tout oppose les deux auteurs. Le premier était un royaliste fidèle qui se fit volontairement inscrire en 1791 sur la liste des otages de Louis XVI, tandis que le second, petit-neveu de Racine et franc-maçon, fut un révolutionnaire engagé, président du district des Carmes, fondateur du Cercle Social et directeur de son imprimerie, incarcéré durant la Terreur[29].

Comme la comédie anonyme évoquée ci-avant, *La Targétade* porte sur la genèse de la Constitution civile du Clergé par l'avocat Target, député du tiers état à l'Assemblée constituante. Cette « tragédie un peu burlesque » réduit en trois actes la structure de l'hypotexte racinien et fonctionne pleinement par analogie (ou en miroir) avec l'histoire contemporaine. Chaque personnage correspond à un rôle de la tragédie biblique : Mme Target rappelle Athalie ; le Dauphin, Joas ; l'abbé Maury, Joad ; Mme Élisabeth, Josabet ; Talleyrand, Mathan, *etc.* Les « enragés » incarnent les apostats, alors que les chevaliers fidèles, comme M. de Bouillé (Abner), équivalent aux lévites, dévoués à la famille royale. La scène se passe « à la prison royale des Thuileries » [*sic*]. L'auteur réserve ses plus acerbes critiques à la fois à Target et au duc d'Aiguillon – deux personnages d'ailleurs féminisés dans un accoutrement ridicule[30] –, et au « boiteux Talleyrand, ce prêtre sacrilège[31] » flanqué de son sbire, l'abbé Sieyès.

L'épigraphe donne le *la* : « À qui de nos malheurs peut-on cacher l'histoire ? / Tout l'univers les sait ; l'assemblée en fait gloire[32]. » La scène d'exposition insiste sur la rupture avec l'Ancien Régime, renversant l'allégresse en dysphorie car le « club infernal » des députés répand son ombre sur le roi :

> Les Français autrefois, humains & pacifiques,
> De ce palais en foule inondaient les portiques.
> Les états-généraux, arrêtant ce concours,
> En des jours ténébreux ont changé ces beaux jours[33].

Mme Élisabeth, encore traumatisée par les journées d'Octobre, pleure et prie pour que les jours du Dauphin soient préservés, tandis que Mme Target veut

---

29 Voir François Furet, *Nicolas de Bonneville et le Cercle social, 1787-1800*, Paris, Microéditions Hachette, 1976.

30 *La Targétade*, *op. cit.* [p. 4] : « Madame TARGET. Tout l'accoutrement d'une femme qui relève de couches. Le ventre ayant encore un embonpoint, qui fait craindre une superfétation. / Madame le duc d'AIGUILLON. Un jupon de Pinchinat, un casaquin d'indienne, une fichu de Masulipatan, des bas de coton de Siam, des souliers à doubles coutures, & un joli bonnet de Marly noué sous le menton. »

31 *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 9. (C'est M. de Bouillé qui parle à l'abbé Maury.)

32 Référence à la réplique de Josabet à Athalie, dans *Athalie*, éd. cit., acte II, sc. 7, p. 1043 : « Peut-on de nos malheurs leur dérober l'histoire ? / Tout l'Univers les sait. Vous-même en faites gloire » (v. 707-708).

33 *Op. cit.*, p. 5.

l'interroger, prétend-elle, pour s'assurer qu'il est bien instruit selon les principes nouveaux – mais en réalité parce qu'un songe lui a fait voir qu'un enfant la tuerait. Voici le début de la réécriture du célèbre songe d'Athalie :

> C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit,
> Tout-à-coup en sursaut je me crois réveillée.
> Je me crois dans un bois, ou bien à l'Assemblée,
> Au milieu des brigands ou bien des députés ;
> J'ai peine à rassurer tous mes sens agités. […]
> J'invoque, mais en vain, le Dieu de la Fayette,
> Ce Dieu qui dans Versailles, à ce jeune héros,
> Prodigua du sommeil le bienfaisant repos,
> Tandis qu'effarouché des meurtres, du pillage,
> Et des cris des brigands animés au carnage,
> Il fuyait de bien loin le palais de nos Rois.
> Enfin, je me rendors pour la seconde fois.
> Mais le dirais-je ? hélas ! je fermais l'œil à peine
> Que du fameux Bertier m'apparut l'ombre vaine[34]. […]
> « Tremble, tremble, a-t-il dit en s'approchant de moi,
> Redoute de tomber dans les mains de ton Roi.
> De ma mort sa fureur vengera les coupables[35]. »

Outre la satire de La Fayette, co-responsable des journées d'Octobre, c'est la récupération véhémente d'un des premiers « martyrs » (royalistes) de la Révolution qu'il importe de souligner. À travers le spectre de Bertier, l'auteur suggère qu'une vengeance transcendante pourra s'accomplir, comme le « Dieu des Juifs » l'emporte sur Athalie[36]. De fait, le dénouement de la pièce bascule dans l'utopie car l'abbé Maury, en présentant le Dauphin ceint du bandeau royal, prophétise la victoire de la Contre-Révolution et ranime la ferveur des chevaliers qui retrouvent les armes victorieuses de Fontenoy (1745)[37].

L'Année 1789 de Bonneville renforce la veine eschatologique, conformément à l'hypotexte (*Esther* étant en soi une pièce surnaturelle, alors qu'*Athalie* est plutôt « historique »). La fable correspond tout à fait à l'idée que l'on se fait du Roi victime de mauvais conseillers dans les premières années de la Révolution. Chez Racine, les favoris prônent un génocide juif auquel le roi perse

---

[34] Le 22 juillet 1789, les deux corps de Foulon de Doué, contrôleur des finances, et de son gendre l'intendant Bertier de Sauvigny « ont été démembrés, émasculés, éviscérés, traînés dans les rues », écrit Jean-Clément Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Paris, Perrin, 2012, p. 167.

[35] *La Targétade*, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 29-30.

[36] *Athalie*, *op. cit.*, acte V, sc. 6, p. 1082, v. 1768 et suiv.

[37] *Op. cit.*, acte III, sc. 7, p. 65. Voir aussi la violence de la note à valeur d'exutoire, p. 69 : « Dans la fin de la pièce, dont le dénouement sera du grand tragique, Talleyrand doit être égorgé au champ de Mars, sur l'autel patriotique ; mais seulement par récit, pour ne pas rendre la tragédie anglo-française. »

Assuérus est sur le point de consentir, avant d'être dessillé par Esther. Ces favoris sont transposés en étranges « vizirs », voix du despotisme contre le peuple, incarné par l'allégorie de Lutèce. Ainsi, la pièce revêt une valeur universelle que la préface justifie :

> Racine cherche à vous intéresser pour une poignée d'hommes avilis et cruels, parce qu'ils sont lâches ; moi j'ai à vous peindre les espérances de tous les peuples, trouvant comme les anciens patriarches, dans le triomphe des enfants d'Abraham (enfants de la lumière) non pas seulement la gloire de quelques tribus de Juda, mais en général le salut des nations[38].

Le nouveau prologue surnaturel, qui se substitue au discours de la Piété chez Racine, déploie une cosmogonie de la régénération à travers les rites de l'initiation maçonnique :

> Le Génie de la France frappe sur la pierre trois grands coups.
>
> Tous les Tribuns répètent ces trois coups en frappant dans leurs mains, mais en les liant de manière à exprimer dans les airs le chant du cocq : *cri-co-co*. [*sic*]
>
> Ensuite toute l'assemblée fait un signe de croix, mais à la manière des anciens Francs. Ils portent la main droite à l'épaule gauche ; ce premier signe forme le compas ; et ensuite retirant la main droite de l'épaule gauche à l'épaule droite, ils la descendent directement vers le côté droit ; ce second signe forme un équerre [*sic*]. L'union de ces deux signes forme un signe de croix ; et pour qu'on ne puisse pas s'y tromper, ils regardent tous ensemble un pigeon dont les ailes sont étendues en forme de croix.
>
> Tandis que plusieurs Tribuns ôtent les voiles qui couvrent l'Initié, la scène commence.
>
> LE GÉNIE DE LA FRANCE
>
> On se réveille encore dans la nuit du tombeau.
>
> UN TRIBUN
>
> Nature !
>
> DEUXIÈME TRIBUN
>
> Vérité !
>
> TOUS
>
> Feu !
>
> TROISIÈME TRIBUN
>
> Céleste flambeau[39] !

[38] *L'Année 1789*, *op. cit.*, préface, p. XI. Dans le prologue, Racine est apostrophé par le Poète (et sa tombe figure dans le décor parmi d'autres grands hommes) : « Arbre, avant de pourrir donne donc quelques fruits. / Réveille-toi, Racine, arme-toi de ta gloire, / Prépare au peuple franc une illustre victoire. » (p. 5)

[39] *Ibid.*, p. 12-14.

Comme dans *La Targétade*, les personnages sont transposés et actualisés de manière oblique, par un dispositif allégorique : les Juifs deviennent les Tribuns (« le premier tribun » remplace Mardochée) ; Assuérus, le Roi ; Aman et ses hommes de main, les vizirs (leur chef se nomme « Aristocrate » !). Les lieux aussi sont déplacés : la Perse devient la France, et la Seine remplace l'Euphrate. Les principales modifications portent sur le gommage de la référence à Dieu au profit d'une héroïsation du Peuple souverain[40]. Notons aussi la transposition dans le chœur d'un hommage au roi-poète qu'est Racine : « … et que puissent nos chants / Du plus aimé des Rois, mériter la tendresse, / Comme autrefois Racine et ses accords touchans / Calmoient d'un Roi jaloux la sauvage rudesse[41]. »

Finalement, la modification « révolutionnaire » de Bonneville consiste dans la transformation d'une grâce divine, transcendance passive, en une activité transcendante, mise en œuvre par l'Homme lui-même. Le dénouement révèle nettement ce geste fondateur :

LE TRIBUN	TOUT LE CHŒUR
Lutèce a fait ce grand ouvrage.	L'aimable Esther a fait ce grand ouvrage.
UN AUTRE	UNE ISRAÉLITE, *seule*.
De l'amour du sénat son cœur s'est embrasé ;	De l'amour de son Dieu son cœur s'est embrasé.
Au péril d'une mort funeste,	Au péril d'une mort funeste
Son zèle ardent s'est exposé,	Son zèle ardent s'est exposé.
Elle a parlé. Le peuple a fait le reste. […]	Elle a parlé, le ciel a fait le reste. […]
UN TRIBUN	UNE ISRAÉLITE, *seule*.
Relevez, relevez les superbes portiques	Relevez, relevez les superbes portiques
D'un sénat où le Roi se plaît d'être adoré,	Du temple où notre Dieu se plaît d'être adoré.
Que de l'or le plus pur son Autel soit paré ;	Que de l'or le plus pur son autel soit paré,
Et que du sein des monts le marbre soit tiré.	Et que du sein des monts le marbre soit tiré.
Forêts, dépouillez-vous de vos chênes antiques :	Liban, dépouille-toi de tes cèdres antiques.
Poètes immortels, préparez vos cantiques.	Prêtres sacrés, préparez vos cantiques.

[40] Exemples : « Tout Israël périt » (I, 5, p. 962) devient « La Liberté périt » (I, 3, p. 25) ; « C'est d'Israël le superbe oppresseur » (III, 3, p. 986) devient « Du peuple Franc, c'est l'indigne oppresseur » (III, 4 p. 55).

[41] *L'Année 1789*, acte III, sc. 4, p. 56-57, qui se substitue à : « et que puissent nos chants / Du cœur d'Assuérus adoucir la rudesse, / Comme autrefois David, par ses accords touchants, / Calmait d'un roi jaloux la sauvage tristesse ! » (*Esther*, éd. cit., acte III, sc. 3, p. 987.)

UNE JEUNE FILLE O Sénat ! ô mon Roi ! demeurez parmi nous ! Terre, frémis d'allégresse et de crainte ! Et vous, sous leur majesté sainte, Alors qu'on vous pardonne, ingrats, abaissez-vous. UN TRIBUN Nos soupirs ont enfin réveillé le tonnerre ! UN AUTRE Où sont-ils ces puissants ? UN AUTRE Sous la pierre écrasés. TOUT LE CHŒUR Ces ministres cruels ! UN TRIBUN Le centre de la terre S'ouvre, éclairé des feux de leurs trônes embrasés ! UN AUTRE Et voulant pour toujours effrayer la vengeance, D'un regard paternel le Dieu de l'univers Dans l'enfer des tyrans fait tomber l'espérance. *L'Année 1789*, acte III, sc. 8, p. 73-75.	UNE AUTRE Dieu descend, et revient habiter parmi nous. Terre, frémis d'allégresse et de crainte. Et vous, sous sa majesté sainte, Cieux, abaissez-vous. UNE AUTRE Que le Seigneur est bon ! Que son joug est aimable ! Heureux qui dès l'enfance en connaît la douceur ! Jeune peuple, courez à ce maître adorable. Les biens les plus charmants n'ont rien de comparable Aux torrents de plaisirs qu'il répand dans un cœur. […] UNE AUTRE Il s'apaise, il pardonne […] TOUT LE CHŒUR Que son nom soit béni. Que son nom soit chanté. Que l'on célèbre ses ouvrages, Au-delà des temps et des âges, Au-delà de l'éternité. *Esther*, éd. cit., acte III, sc. 9, p. 997-999.

Tâchons, pour finir, de proposer quelques éléments de réponse à la question du *sens* de ces parodies. Dans un article qui évoque *L'Attentat de Versailles* et d'autres tragédies ultérieures consacrées au régicide, Stéphanie Loncle esquisse plusieurs pistes intéressantes. D'une part, « l'utilisation du modèle tragique a pour effet d'imposer une causalité interprétative de la catastrophe révolutionnaire[42] » ; d'autre part, avance-t-elle, la référence parodique par la convocation d'un

[42] Stéphanie Loncle, « Faire entrer le présent dans les cadres du passé : écrire du théâtre contre la Révolution en 1790, 1793 et 1795 », in Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution*…, *op. cit.*, p. 314-324, ici p. 315.

patrimoine culturel a de quoi rassurer les auteurs hostiles au nouveau cours des événements, de sorte que la parodie peut être « utilisée comme une arme rhétorique par les anti-révolutionnaires[43] ». Si la parodie légitime la valeur de la tragédie-source comme « classique », en revanche les usages variés qui en sont faits déploient un large spectre de significations. On constate en effet qu'une même référence peut être reprise dans des intentions divergentes, à l'instar de l'exposition d'*Athalie* que les trois premières pièces utilisent, tantôt en conservant le type du Sauveur dévoué (à son Roi, plutôt qu'à Dieu), tantôt en subvertissant le propos dans une insulte à l'encontre du feu roi :

Athalie (I, 1, p. 1017, v. 1-14)	*L'Attentat de Versailles* (I, 1, p. 7-8)
ABNER Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel, Je viens, selon l'usage antique et solennel, Célébrer avec vous la fameuse journée Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée. Que les temps sont changés ! […] L'audace d'une femme, arrêtant ce concours, Et des jours ténébreux a changé ces beaux jours.	CALONNE Oui, je viens dans Paris faire entendre ma voix, Du sceptre chancelant je viens plaider les droits, Rappeler les Bourbons au rang de leurs ancêtres, Et le Peuple français à l'amour de ses maîtres. Que les temps sont changés ! [...] Un étranger sorti d'une secte ennemie, En un vaste désert a changé ma Patrie.
La Targétade (I, 1, p. 5)	*Naissance de* […] *Madame Constitution* (I, 4, p. 14-15)
M. de BOUILLÉ Je viens dans son palais rendre hommage à mon roi ; Je viens jurer de vivre & mourir sous sa loi. Voilà le seul serment que ma bouche peut faire, Tout autre fait rougir un brave militaire. Que les tems sont changés ! [...] Les états-généraux, arrêtant ce concours, En des jours ténébreux ont changé ces beaux jours.	PAOLI, *à part.* Oui, je viens dans le Louvre adorer votre Roi, Je viens mettre à ses pieds un superbe Ecossoi Que son prédécesseur, ce paillard trop facile, Que Louis quinze enfin n'a pu rendre docile. […] NECKER, *sortant de sa rêverie.* Ciel ! quel nom odieux vient frapper mon oreille[44] !

Mais il faut aussi insister sur les multiples paradoxes de ces pièces, sensiblement mal à l'aise avec leur temps. Premier paradoxe : le peuple, principal acteur de l'Histoire, n'est pas un actant représenté – il ne l'est qu'à travers ses

[43] *Ibid.*, p. 316.

[44] Cette dernière réplique vise La Fayette qui vient d'évoquer Marat, « Plébéien courageux, digne du consulat ». On reconnaît les premiers vers d'*Iphigénie* : « Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille : / Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille », éd. cit., p. 703.

« représentants » (ou par l'allégorie) ; les violences ne sont que rapportées par des récits. On ne peut justifier son absence par les modèles « classiques », puisque le personnel dramatique a été actualisé avec les « tribuns du peuple » ; il s'agit plutôt d'un tabou, en tout cas d'une résistance à cette nouvelle puissance politique[45]. Le roi, quant à lui, n'est jamais directement responsable des abus qui le menacent, mais sa position est précaire ; il est déjà débordé par l'Histoire dont le peuple s'approprie le cours, comme le confirmera la devise de la Constitution, « La Nation, la Loi, le Roi » : le consensus populaire est fragile[46]. Deuxième paradoxe : le jeu herméneutique littéraire est passé au crible de l'actualité révolutionnaire qui fait courir le risque aux pièces du canon d'être déstabilisées, emportées dans le chamboulement. Comme garde-fou à la désacralisation des grands modèles, l'auteur de *L'Attentat de Versailles* propose une étonnante projection dans l'avenir : « Qu'on ne me reproche point ici de personnalités ; j'avertis mes lecteurs qu'il faut se porter à un siècle du nôtre pour voir cette pièce à son véritable point d'optique, & par conséquent nous supposer tous morts[47]. » Ce saut outre-tombe nous paraît emblématique de la tension entre rupture et continuité dont le théâtre de la Régénération est empreint, mais aussi, peut-être, du poids du tragique moderne, lorsque « la tragédie court les rues » comme le dira bientôt Ducis au fort de la Terreur[48]. La parodie dramatique, dans une période aussi charnière, porte en elle, *a fortiori* dans les sujets historiques d'actualité traités avec le voile pudique de la médiation tragique, la charge de l'écriture révolutionnaire telle que Roland Barthes l'a décrite :

> Si la Révolution n'a pas modifié les normes de cette écriture, […] les conditions exceptionnelles de la lutte ont produit, au sein même de la grande Forme classique, une écriture proprement révolutionnaire, non par sa structure, plus académique que jamais, mais par sa clôture et son double, l'exercice du langage étant alors lié, comme jamais encore dans l'Histoire, au Sang répandu. […] L'écriture révolutionnaire fut ce geste emphatique qui pouvait seul continuer l'échafaud quotidien[49].

Thibaut JULIAN
Université de Valenciennes

---

45 Michel Biard, « Des violences populaires sur la scène théâtrale, ou l'impossible représentation (1789-1792) », in Philippe Bourdin (dir.), *La Révolution 1789-1871, écriture d'une histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 259-274.

46 Cf. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Louis XVI et Necker sur la scène de la Constituante », in Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution*…, *op. cit.*, p. 394-409.

47 *Op. cit.*, p. IV-V.

48 Voir Sophie Marchand, « "La tragédie court les rues" : le lieu du tragique, entre scène et expérience du présent (1760-1799) », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 14 « Le tragique moderne », mars 2015, p. 25-42.

49 Roland Barthes, « Écritures politiques », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953 rééd. 1972, p. 22.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Anonyme, *L'Attentat de Versailles ou la clémence de Louis XVI*, Genève et Paris, 1790.

Anonyme, *Naissance de la très-Haute, très-Puissante et très-Désirée Madame Constitution*, Imprimerie constitutionnelle, 1790.

BONNEVILLE Nicolas de, *L'Année MDCCLXXXIX ou les Tribuns du peuple*, Paris, Cercle social, [*ca* 1791].

CHÉNIER Marie-Joseph, *Charles IX ou l'École des rois* [1789], Gauthier Ambrus et François Jacob (éd.), *Théâtre*, Paris, GF Flammarion, 2002.

CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980.

[HUVIER-DESFONTENELLES Pierre-Marie-François], *La Targétade, tragédie un peu burlesque, parodie d'Athalie de Racine*, s. l. n. d. [1791].

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, t. I : Théâtre-Poésie, Georges Forestier (éd.), Paris, Gallimard, 1999.

SEDAINE Michel-Jean, *Richard Cœur de Lion*, Paris, Brunet, 1786.

VOLTAIRE, *Zaïre*, Pierre Frantz (éd.), Paris, Gallimard, 2016.

Études critiques

BELT GRANNIS Valleria, *Dramatic Parody in Eighteenth Century France*, New-York, Publication of the Institute of French Studies, 1931.

BÉRARD Suzanne Jean, « Une curiosité du théâtre à l'époque de la Révolution, les "faits historiques et patriotiques" », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1979, p. 250-277.

BERTHIER Patrick, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Paris, H. Champion, 2014.

BIARD Michel, « Des violences populaires sur la scène théâtrale, ou l'impossible représentation (1789-1792) », in Philippe Bourdin (dir.), *La Révolution 1789-1871, écriture d'une histoire immédiate*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 259-274.

BOURDIN Philippe et LOUBINOUX Gérard (dir.), *Les Arts de la scène & la Révolution française*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004.

BOURGUINAT Élisabeth, *Le Siècle du persiflage : 1734-1789*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent. Formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux, 1554-1629*, thèse, Université Paris Ouest-Nanterre, Arts du spectacle, 6 octobre 2011, 835 p. (dactyl.).

DEGAUQUE Isabelle, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718) à* Tancrède *(1760)*, Paris, H. Champion, 2007.

FRANTZ Pierre, « Pas d'entracte pour la Révolution », in Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 381-399.

FRANTZ Pierre, « L'invention du classicisme aux sources de la Modernité », in Daniela Gallingani, Claude Leroy, André Magnan et Baldine Saint-Girons (dir.), *Révolutions du moderne*, Paris, Paris-Méditerranée, 2004, p. 116-126.

FURET François, *Nicolas de Bonneville et le Cercle social, 1787-1800*, Paris, Microéditions Hachette, 1976.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

LA HARPE Jean François de, *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire, ou De la persécution suscitée par les barbares du dix-huitième siècle, contre la religion chrétienne et ses ministres*, Paris, Migneret, 1797.

LANSON Gustave, « La parodie dramatique au XVIII[e] siècle », *Hommes et livres. Études morales et littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C[ie], 1895, p. 261-293.

LONCLE Stéphanie, « Faire entrer le présent dans les cadres du passé : écrire du théâtre contre la Révolution en 1790, 1793 et 1795 », in Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 314-324.

MARCHAND Sophie, « "La tragédie court les rues" : le lieu du tragique, entre scène et expérience du présent (1760-1799) », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 14 « Le tragique moderne », mars 2015, p. 25-42.

MARTIN Jean-Clément, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Paris, Perrin, 2012.

MENANT Sylvain et QUÉRO Dominique (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2005.

PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, « Louis XVI et Necker sur la scène de la Constituante », Martial Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution : politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 394-409.

ROSE Margaret A., *Parody : ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, 1993.

ROUDINESCO Élisabeth, *Théroigne de Méricourt, une femme mélancolique sous la Révolution*, Paris, Le Seuil, 1989, rééd. Albin Michel, 2010.

TISSIER André, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, t. 1, Genève, Droz, 1992.

WELSCHINGER Henri, *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Charavay frères, 1880.

XIX^{e} SIÈCLE

HENRI III ET SA COUR DE DUMAS DANS LA PÉTAUDIÈRE PARODIQUE

Ces dernières années, de nombreux travaux ont porté sur la parodie dramatique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : je pense à des ouvrages comme *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières*, à l'anthologie sur *Le Théâtre de la Foire* parue dans la collection « Folio/théâtre », aux travaux du Centre de recherches dirigé par Françoise Rubellin[1], etc. Malheureusement, l'équivalent ne me paraît pas exister pour le XIX^e^ siècle. Pour ce dernier, et dans le domaine du théâtre, on ne rencontre guère en effet que des études monographiques : par exemple des articles sur les parodies des drames d'Hugo (auteur le plus parodié du XIX^e^ siècle, faut-il le rappeler[2] ?) ou des études sur les parodies de Zola, qui relèvent de la parodie dramatique dans la mesure où elles s'en prennent souvent aux adaptations théâtrales de ses romans[3]. Si la thèse de Sylvie Vielledent sur *1830 aux théâtres*[4] comprend des chapitres sur les parodies d'*Hernani* (une douzaine de parodies rien que pour cette pièce), on n'y trouve pas de réflexion sur le fonctionnement global de la parodie dans le théâtre de 1830. Quant au volumineux ouvrage de Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, s'il répertorie tous les mélodrames et vaudevilles représentés dans l'espace chronologique choisi, avec le but d'éclairer des « effets de séries[5] », il ne traite malheureusement pas du tout des parodies. Pourtant, l'effet de série joue à plein dans la parodie théâtrale, car au XIX^e^ siècle, comme dans les siècles précédents, toute pièce à succès génère immédiatement des parodies en chaîne. Il suffit de feuilleter le *Catalogue* de Seymour Travers[6] pour constater cette sérialité parodique.

Pour la parodie dramatique au XIX^e^ siècle, j'aimerais trouver – et j'appelle de mes vœux ! – l'équivalent de l'admirable essai de Julia Przyboś, *L'Entreprise*

---

1 Sylvain Menant et Dominique Quéro (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, PUPS, 2005 ; Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre*, Rennes, PUR, 2013 ; Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique*, éd. Dominique Lurcel, Gallimard, 2014 ; Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, Les Matelles, Espaces 34, 2015.

2 Voir « Les parodies » dans *La Gloire de Victor Hugo*, Réunion des musées nationaux, 1985.

3 Voir Alain Pagès et Owen Morgan, « Une pièce inconnue de Zola en 1879 », *Cahiers de l'UER Froissart* n° 5, automne 1980 ; Catherine Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Eurédit, 2004 ; Catherine Dousteyssier-Khoze et Daniel Compère (éd.), *Zola., réceptions comiques. Le naturalisme parodié par ses contemporains*, Eurédit, 2008.

4 Sylvie Vielledent, *1830 aux théâtres*, Champion, 2009.

5 Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Champion, 2014, p. 490 et suiv.

6 Seymour Travers, *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies*, New York, King's Crown Press, 1941.

mélodramatique[7], qui étudie, de façon à la fois globale et détaillée, le processus d'*industrialisation* du mélodrame entre les années 1800 et 1830, processus impliquant écriture en collaboration, division du travail, combinaison de scènes et de thèmes en vogue, etc. J'aimerais, dans le même esprit, que des historiens du théâtre nous renseignent sur la manière dont les parodies, la plupart du temps écrites en collaboration comme les mélodrames, étaient composées, comment s'opérait la division du travail dans cette composition, dans quelle mesure l'auteur de la pièce parodiée était impliqué dans la réécriture parodique, et quel était le public touché par les parodies. Est-ce que, par exemple, le même public allait voir toutes les parodies d'une pièce ? Et le public des parodies avait-il forcément assisté à la représentation de la pièce parodiée ?

Comme j'ai toujours travaillé en poéticien, je ne me suis jamais sérieusement soucié de ces questions historiques, contingentes. Je suppose d'ailleurs qu'il est difficile d'y répondre, car on ne trouve peut-être pas assez de documents pour se faire une idée précise des conditions de production et de réception des parodies dramatiques du XIX^e^ siècle. Mais ces informations seraient sans doute utiles pour corriger certains présupposés de la poétique de la parodie, issus des théories des années quatre-vingt (M. Bakhtine, M. Rose, L. Hutcheon, M. Hannoosh, etc.[8]) et formulés souvent à partir de l'étude d'œuvres singulières (Lautréamont, Laforgue…), présupposés qui privilégiaient le caractère transgressif de la parodie, sa volonté de renouvellement des formes littéraires, etc. Lorsque j'examine les pièces dont il va être question ici, et qui correspondent au tout-venant de la parodie théâtrale du XIX^e^ siècle, je constate qu'on est loin de tels enjeux, que ces pièces sont plus conservatrices que transgressives, qu'elles relèvent plus de la *récréation* que de la *recréation,* ce qui conduit à une certaine démythification de l'écriture parodique.

Henri III et ses parodies

J'ai choisi de me pencher sur des parodies d'*Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas. Commençons par replacer cette pièce dans son contexte. Comme son drame *Christine* est retardé à la Comédie-Française[9], Dumas décide d'y faire jouer immédiatement un autre drame, *Henri III et sa cour.* La première a lieu le 11 février 1829 et c'est un grand succès. Stendhal parle de « l'événement littéraire le plus remarquable de cet hiver », il rapproche la pièce de Dumas de *Richard II* de

[7] Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, José Corti, 1987.

[8] Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique,* José Corti, 2007, Première partie.

[9] Bien que sa pièce ait été acceptée, on lui préfère une autre *Christine*, celle « d'un M. Brault, ancien préfet », et on fait pression sur Dumas pour qu'il lui cède sa place. Voir Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, éd. Pierre Josserand, Laffont, 1989, t. I, p. 925-926.

Shakespeare et loue la « vérité historique[10] » de certaines scènes, ainsi que le jeu remarquable de Mademoiselle Mars, qui est évidemment aussi pour beaucoup dans la réussite de la pièce. Peu avant *Hernani, Henri III et sa cour* annonce les nouveautés romantiques. Anne Ubersfeld souligne ses aspects de drame historique, lié à l'histoire nationale, manifestant une certaine liberté par rapport aux unités et surtout écrit en prose, autant de spécificités romantiques défendues par Stendhal[11]. Florence Naugrette remarque que, si l'écriture de Dumas « reste assez classique » par rapport aux audaces d'un Hugo, son drame innove par sa représentation de la violence, avec la scène du duc de Guise tordant le bras à sa femme[12], et par sa peinture des passions, « qui déclenche l'enthousiasme du public[13] ».

Comme toute pièce qui connaît le succès, *Henri III et sa cour* suscite immédiatement des parodies. Pas moins de quatre suivant le catalogue de Seymour Travers[14] :

> 1° *La Cour du Roi Pétaud, par MM. Alexandre et Henri* [A. Dumas, Cavé, F. Langlé[15] et A. de Leuven[16]]*, parade historique, mêlée d'anachronismes et de couplets, en trois actes qui n'en font qu'un*, dont la première a lieu au Théâtre du Vaudeville le 28 février 1829
>
> 2° *Cricri et ses mitrons, petite parodie en vers et en cinq tableaux, d'une grande pièce en cinq actes et en prose, par MM. Carmouche, Jouslin de La Salle et Dupeuty*, représentée aux Variétés, première le 7 mars 1829
>
> 3° *Le Brutal, épisode de Henri III en deux tableaux, par MM. Barthélemy* [Jarnet]*, Armand Dartois et* [Auguste-] *Michel* [Benoît- Gaudichot-] *Masson*, 2 actes, représenté au Théâtre de la Gaieté, première le 27 mars 1829
>
> 4° *Le Duc de Frise, ou le Mouchoir criminel, parodie-vaudeville en un acte, par Hippolyte* [Leroux ?], représenté au Théâtre du Luxembourg, première le 3 avril 1829

---

10 Stendhal, « Esquisses de la société parisienne, de la politique et de la littérature. Esquisse XXVIII », *New Monthly Magazine*, mai 1829, *Paris-Londres. Chroniques*, éd. et trad. Renée Dénier, Stock, 1997, p. 916.

11 Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique,* Belin, 1993, p. 99-100.

12 *Cf.* Dumas : « La scène souleva des cris de terreur, mais, en même temps, des tonnerres d'applaudissements : c'était la première fois qu'on voyait aborder au théâtre des scènes dramatiques avec cette franchise, je dirais presque avec cette brutalité » (*Mes mémoires*, *op. cit.*, p. 944).

13 Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène,* Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p.136.

14 Seymour Travers en recense cinq, mais la cinquième, *Henri de Levallois dans sa cour*, vaudeville en deux actes par Ad. Jolly représenté à La Villette en 1874, est un rejeton tardif.

15 Pseudonyme de Ferdinand Langlois.

16 Pseudonyme du comte Adolphe de Ribbing.

Ce qui frappe dans cette succession de parodies, c'est la rapidité et la densité avec laquelle la série se développe : d'une part, la première parodie, *La Cour du Roi Pétaud*, apparaît un peu plus de quinze jours après la première représentation d'*Henri III et sa cour*, et elle est suivie une semaine après de *Cricri et ses mitrons* ; trois semaines après, ce sont deux nouvelles parodies qui se succèdent à une semaine d'intervalle, *Le Brutal* et *Le Duc de Frise ou le Mouchoir criminel* ; d'autre part, les quatre parodies prennent place dans une durée d'un mois. Pour se faire une idée de leur impact, il faudrait évidemment savoir à combien de représentations elles ont donné lieu, dans quelle mesure elles ont été jouées simultanément avec *Henri III*, si elles ont été jouées en parallèle ou si la nouvelle parodie effaçait celle qui l'avait précédée, questions que je laisse aux explorateurs d'archives ou à de futurs thésards.

Pour ma part, j'en resterai à l'étude du texte. Des quatre parodies, deux ont été publiées : *Cricri et ses mitrons*, qui a fait l'objet d'une impression chez l'éditeur Quoy, en 1829, et *La Cour du Roi Pétaud*, dont le manuscrit a été édité par Fernande Bassan dans le *Théâtre complet* de Dumas publié aux Lettres modernes[17]. Comme *Cricri et ses mitrons* a déjà été analysé, de façon très complète, par Barbara T. Cooper[18], je m'en tiendrai à *La Cour du Roi Pétaud.*

Ainsi que Zola le fera plus tard pour l'une des nombreuses parodies de *L'Assommoir*, on constate que Dumas participe lui-même à la rédaction de *La Cour du Roi Pétaud.* Voici ce qu'il dit à ce propos dans ses *Mémoires* :

> *Henri III*, destiné d'avance à un grand succès ou tout au moins à un grand bruit, devait avoir sa parodie ; pour faciliter l'exécution de cette œuvre importante, j'avais d'avance communiqué mon manuscrit à de Leuven et à Rousseau[19] ; puis, sur leur demande, j'avais collaboré de mon mieux à la pièce, qui reçut le titre du *roi Dagobert et sa Cour.*
> Mais ce titre parut à la censure irrévérencieux à l'égard du *descendant* de Dagobert.
> Par le descendant de Dagobert, cette honorable compagnie qui porte pour armes des ciseaux de sable sur champ d'argent, entendait Sa Majesté Charles X.
> Elle confondait descendant avec successeur ; mais, on le sait, messieurs du comité d'examen n'y regardent point de si près.
> Nous changeâmes le titre, et nous prîmes celui de *La Cour du roi Pétaud*, titre auquel la censure ne trouva aucun inconvénient.
> Comme si personne ne descendait du roi Pétaud !

---

17 Alexandre Dumas, *La Cour du Roi Pétaud, Théâtre complet*, fascicule 9, éd. Fernande Bassan, Lettres modernes, 1994.

18 Barbara T. Cooper, « *The Backward Glance of Parody : Author-Audience Complicity in a Comic Reduction of Dumas's* Henri III et sa cour », *Essays in Literature*, 13.2, 1986.

19 Notons que Dumas se trompe sur l'un des collaborateurs.

> Ce fut donc sous ce titre que fut jouée, au Vaudeville, la parodie d'*Henri III et sa cour.*
> Cette parodie parodiait la pièce, scène par scène[20].

Ce qui est à relever, c'est cette idée que toute œuvre à succès *doit* avoir son pendant parodique, que ce succès serait incomplet sans ce prolongement attendu, et que l'auteur, dont on imaginerait au contraire qu'il puisse craindre la parodie, est censé non seulement s'en réjouir, mais y participer ! Cela signifie que la parodie est conçue comme une valorisation, une consécration même, non comme une attaque ou un persiflage, et que l'auteur parodié est *intéressé* à une telle opération : sans doute parce que la parodie contribuera à relancer le succès de sa pièce (en donnant envie de voir ou de revoir l'original) et lui rapportera un supplément de recettes dans la mesure où il y a collaboré, ce qui est le cas pour *La Cour du Roi Pétaud*. L'autoparodie ne relève donc pas ici du masochisme, de l'autodérision ou de la lucidité (auto)critique[21], mais plus pragmatiquement d'une volonté de s'assurer un revenu supplémentaire[22]… D'ailleurs Dumas ironise sur « l'œuvre importante » que doit constituer la parodie d'*Henri III*, ce qui montre qu'il ne la tient pas en haute estime. Il reste qu'on aimerait bien savoir quelle part il a prise à cette parodie, sous quelle forme il y a contribué[23].

Henri III et sa cour

Avant d'analyser la parodie, il faut revenir à son hypotexte. Qu'est-ce qui pouvait intéresser Dumas dans le personnage d'Henri III (1551-1589) ? Ce monarque a mauvaise réputation : dans son *Histoire de France au XVI^e^ siècle*, Michelet le décrit comme vivant sous l'emprise de sa mère, Catherine de Médicis, qui le fait élire roi de Pologne (on pense à Ubu roi). Quand il succède à son frère Charles IX et devient roi de France, il s'enfuit de Cracovie « en emporta[n]t aux Polonais les diamants de la couronne[24] ». « Voilà Henri III en France sous sa mère », écrit Michelet qui se montre plutôt sévère :

---

[20] Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, *op. cit.*, p. 1 101.

[21] Dans son article « Une représentation de l'Histoire qui se joue des codes scéniques : *Henri III et sa cour* et *La Cour du Roi Pétaud* » (*Dumas, une lecture de l'Histoire*, M. Arrous (dir.), Maisonneuve et Larose, 2003), Christine Prévost émet l'idée que *La Cour du Roi Pétaud* « contient à la fois une part d'anticipation et une part de récupération des critiques » (p. 432), mais sans en faire la démonstration.

[22] Eugène de Mirecourt confirme et dénonce : « Donnant un libre essor à ses intérêts de mercantilisme, Alexandre Dumas s'empressa de collaborer à une parodie de sa pièce, afin d'en augmenter les produits » (*Alexandre Dumas*, Havard, 1856, p. 38).

[23] Fernande Bassan signale dans son introduction que « le manuscrit déposé à la censure est de la main de Dumas sauf les quatre dernières pages » (Alexandre Dumas, *La Cour du Roi Pétaud*, *op. cit.*, p. 9).

[24] On pense toujours à Ubu. Jules Michelet, *Histoire de France au XVI^e^ siècle*, in *Œuvres complètes*, éd. Pierre Viallaneix, Flammarion, 1980, t. VIII, p. 303.

> De sa personne, le roi tuait tout respect de la royauté. Il avait produit, au retour, l'effet le plus inattendu. Il vivait enfermé, comme une jeune dame d'Italie, craignait l'air et le soleil. Sa toilette, plus que féminine, laissait douter s'il était homme, malgré un peu de barbe rare qui pointait à son menton[25].

Dans sa cour, Henri III vit entouré de « mignons » qui ont également une grande influence sur lui. Mais Michelet ne le croit pas homosexuel :

> Les poules en vieillissant deviennent coqs et prennent le chant, et les femmes prennent la barbe. Lui, déjà vieux à vingt-trois ans, il avait subi la métamorphose contraire ; il était devenu femme jusqu'au bout des ongles. Il aimait les parures de femme, les parfums, les petits chiens ; il prit les pendants d'oreilles. Il en avait les manières, les grâces, et, comme elles, il aimait les jeunes gens hardis et duellistes, les bonnes lames, qu'il supposait plus capables de le protéger[26].

Toujours indécis, Henri III ne sait pas faire l'unité autour de lui. Après avoir lutté contre les protestants, il signe la paix de Monsieur (1576), puis doit affronter la Ligue, qui s'oppose à sa politique et est menée par Henri de Guise. Henri III s'en déclare le chef, mais n'obtient pas l'adhésion des ligueurs. Il est obligé de se soumettre au duc de Guise et de faire la guerre aux huguenots. Henri III fait assassiner le duc, puis est assassiné à son tour.

Ce personnage ambigu, dépendant de sa mère et maladroit en politique, avait déjà fait l'objet de caricatures en son temps[27] et aurait pu susciter une comédie plutôt qu'un drame (de fait, Dumas émaille son drame de quelques traits comiques à propos des mignons de la cour[28]). Dumas met bien en évidence sa faiblesse, sa soumission à Catherine de Médicis, son refus de prendre le risque de campagnes contre les huguenots ; il montre également la volonté du duc de Guise de se placer à la tête de la Ligue, ainsi que la surprenante et malheureuse décision d'Henri III de se substituer à lui. Mais ce qui l'intéresse est moins la figure du monarque que *sa cour*, et ce qui se passe dans cette cour. Comme il l'explique dans ses *Mémoires*, son travail dans les bureaux du duc d'Orléans l'avait fait tomber par hasard sur un volume d'Anquetil ouvert à une page racontant comment le duc de Guise jaloux de sa femme soumit celle-ci à l'épreuve d'un faux poison. Aguiché par cette anecdote, il consulta la Biographie Michaud qui l'aiguilla sur deux passages des *Mémoires de L'Estoile*, l'un relatant l'assassinat de Saint-Mégrin, un des mignons d'Henri III, soupçonné par le duc de Guise d'être l'amant de sa femme, et l'autre rapportant la fin héroïque du capitaine Bussy. Son drame aurait ainsi été fait à partir de ces simples « paragraphes » de mémorialistes, d'où sa modeste

[25] *Ibid.*, p. 305.
[26] *Ibid.*, p. 306.
[27] C'est le cas dans *L'Isle des hermaphrodites* (1601) de Thomas Artus.
[28] Voir acte II, sc. I.

conclusion « que la faculté dramatique est innée chez certains hommes […]. J'ai fait cinquante drames depuis *Henri III*, aucun n'est plus savamment fait[29] ».

Comme je l'ai souligné plus haut, Dumas se concentre sur l'intrigue amoureuse entre Saint-Mégrin et la duchesse de Guise. À l'acte I, les deux amants se rencontrent à l'instigation de l'astrologue Ruggieri et de Catherine de Médicis, qui veut exploiter la passion de Saint-Mégrin pour se défaire du duc de Guise qu'elle n'aime pas. En quittant la pièce, la duchesse de Guise y oublie son mouchoir, que son mari retrouve peu après et qui ne manque pas de faire naître ses soupçons d'infidélité. L'acte II, dans lequel le duc de Guise essaie de persuader Henri III de faire campagne contre les huguenots et se propose comme chef de la Ligue, aboutit à une provocation en duel du duc par Saint-Mégrin, qui lui a envoyé une dragée dans la poitrine. Dans l'acte III, le duc de Guise force sa femme à écrire sous sa dictée une lettre invitant Saint-Mégrin à profiter d'une réunion nocturne des ligueurs pour la rejoindre dans son appartement. Devant la résistance de la duchesse, il lui demande de choisir entre l'écriture de la lettre ou l'absorption d'un poison. Elle choisit le poison, ce qui confirme le duc dans ses soupçons. Il l'empêche cependant de le boire et lui fait violence (en étreignant son bras avec son gant de fer) pour qu'elle termine la lettre. L'acte IV, où Henri III se proclame chef de la Ligue, nous montre Saint-Mégrin recevant la lettre accompagnée d'une clé et, assuré qu'elle est bien de la duchesse, partant seul dans la nuit pour la rejoindre. À l'acte V, les deux amants se retrouvent dans l'appartement de la duchesse et s'avouent leur passion réciproque, mais ils sont surpris par le duc de Guise. Saint-Mégrin s'enfuit par la fenêtre grâce à un paquet de cordes fourni par le page de la duchesse, lequel est tué par les hommes du duc de Guise. Le duc lance ses hommes contre Saint-Mégrin, blessé, en leur demandant de l'étrangler avec le mouchoir de la duchesse.

La Cour du Roi Pétaud

Comment la parodie d'*Henri III et sa cour* se présente-t-elle ? Dumas l'expliquait dans ses *Mémoires*, la première version de cette parodie était à l'enseigne du *Roi Dagobert et sa Cour*, mais la censure interdit la référence au roi Dagobert. Celui-ci fut remplacé par le roi Pétaud et la seconde version de la parodie intitulée *La Cour du Roi Pétaud*, titre qui montre que les parodistes ont été sensibles au véritable sujet du drame de Dumas : la Cour, plutôt que le roi.

Comme Dagobert, Pétaud annonce le comique. Si l'on se reporte au *Dictionnaire historique de la langue française* dirigé par Alain Rey, on trouve, dans les dérivés de l'article *pet*, le mot *pétaudière*, nom féminin « désignant un lieu où manquent l'ordre, l'organisation et où règne l'anarchie » « issu (1694) de la locution proverbiale *c'est la Cour du roy Petauld, où chascun est maître* (1594) ». On apprend aussi que « le *roy Petault* apparaît chez Rabelais (1546) : il s'agit d'un

[29] Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 929.

mystérieux personnage du XVI^e^ siècle, héros d'une légende que certains expliquent comme zoologique : *le roy Petault* est soit le *roi péteur* […], soit le *roitelet* [oiseau] […] ; l'idée d'une cour désordonnée se rencontre à partir du XVI^e^ siècle[30] ». On voit que le roi Pétaud et la pétaudière conviennent particulièrement comme caricatures d'Henri III et sa cour, monarque qui ne maîtrise rien et cour où chacun en fait… à sa *Guise* !

Une partie des personnages qui entourent le roi Pétaud reçoivent eux aussi des identités programmant le comique : tandis que le favori Saint-Mégrin devient Saint-Flandrin (*cf.* l'expression « un grand flandrin »), un autre mignon devient Aloi, vestige de l'Éloi de la première version (censé selon la légende rappeler à Dagobert qu'il était « mal culotté ») et historiographe flatteur du roi (*de mauvais aloi*, donc) ; on trouve également un favori nommé La Palisse, qui constitue un anachronisme dans une intrigue placée « à Paris en 630[31] » et qui, comme son nom l'indique, débitera des lapalissades (par exemple : « il faut être sorcier pour lire dans l'avenir[32] »). Quant au page Oculi, j'ai découvert par hasard dans l'ouvrage de Patrick Berthier l'existence d'une pièce de Desaugier et Gentil de Chavagnac, intitulée *Monsieur Oculi ou la Cataracte*, représentée en 1823, et qui était une « imitation burlesque » de la comédie *Valérie* de Scribe et Mélesville (1822[33]). Le personnage d'Oculi est donc sans doute tributaire de cette pièce, ce qui suggère que la parodie en général est prise dans des jeux sériels que nous pouvons ne pas percevoir faute de les reconnaître.

Dans ses *Mémoires*, Dumas précise encore que *La Cour du Roi Pétaud* « parodiait la pièce [*Henri III et sa cour*], scène par scène[34] ». En effet, à comparer la parodie et son hypotexte, on constate une remarquable fidélité dans la reprise des scènes. Certes, il y a une forte réduction de texte, car la parodie systématique de toutes les répliques du drame aurait été fastidieuse, aussi bien pour les spectateurs que pour les parodistes, et la parodie est agrémentée de nombreux *couplets* (*Sur l'air de*) étrangers à l'hypotexte. En outre, on passe de cinq à trois actes – *trois actes qui n'en font qu'un* selon la précision provocatrice du titre. De fait, les deux premiers actes du *Roi Pétaud* suivent le déroulement des deux premiers actes d'*Henri III*, mais l'acte II se prolonge avec des scènes parodiant des scènes tirées de l'acte IV, puis l'acte III (et dernier) reprend des scènes des actes IV, III et V d'*Henri III*. Un certain nombre de scènes de l'hypotexte sont supprimées, quelques-unes se retrouvent interverties (les scènes 3-5 de l'acte III viennent après les scènes 3, 6, 7 de l'acte IV), mais les scènes essentielles sont retraitées par la parodie. Notons encore que, si *Henri III* finit par un tragique double assassinat, *La Cour du Roi*

---

30 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2006, article « Pet ».

31 Alexandre Dumas, *La Cour du Roi Pétaud*, *op. cit.*, p. 12.

32 *Ibid.,* p. 21. Voir en particulier son couplet p. 22-23.

33 Patrick Berthier, *Le Théâtre en France*…, *op. cit.*, p. 474. *Valérie* fut représenté à la Comédie-Française à partir du 21 décembre 1822, avec Mlle Mars, et connut un grand succès : 109 représentations. La parodie fut jouée 20 fois, nous apprend P. Berthier.

34 Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, *op. cit.*, t. I, p. 1101.

Pétaud se termine sur un *happy end* : une scène ajoutée, où le Roi Pétaud sauve Saint-Flandrin coincé par Childebrand dans une cheminée, oblige les protagonistes à s'embrasser et ordonne que le Carnaval dure toute l'année.

Outre la reprise « scène par scène », il faut remarquer que la parodie s'appuie ponctuellement sur la reprise littérale ou à peine transformée de répliques rendues ainsi facilement reconnaissables : par exemple « Le jeune Saint-Mégrin est amoureux de la duchesse de Guise[35] » devient « Le comte Saint-Flandrin aime la duchesse Childebrand[36] » ; « mon amour s'est réveillé avant ma raison » (*H* 23) devient « Ah ! ma précieuse raison, pourquoi ne t'es-tu pas réveillée avant mon amour ? » (*C* 27) ; « Eh bien, ma mère… » (*H* 40) se transforme en « Eh bien ! Maman ? » (*C* 47), ou encore « Plusieurs membres de la Sainte-Union se rassemblent cette nuit à l'hôtel de Guise ; les portes en resteront ouvertes jusqu'à une heure du matin… » (*H* 48) se transforme en « … plusieurs affiliés de la Société des hauts-de-chausses à l'envers se réunissent ce soir dans l'arrière-boutique du duc Childebrand. La porte de l'allée sera ouverte jusqu'à une heure après minuit » (*C* 66).

Le caractère comique de la parodisation tient à plusieurs procédés typiques et bien connus : les anachronismes (annoncés dans le titre), la dégradation burlesque des personnages, des actions et des objets, ou au contraire leur exagération héroï-comique, et la réflexivité.

Anachronismes, dégradation burlesque

Pour les anachronismes (je rappelle qu'on est en 630), je citerai : un fiacre, un tricycle, « l'invention du pain à la mécanique » (*C* 15), « une montre de Bréguet, à répétition » (*C* 20), Saint-Flandrin jurant « par le pont d'Austerlitz » et Aloi « par la colonne de la place Vendôme », ainsi que des jeux de cartes non encore inventés :

> ALOI : Ignorant ! Les cartes ne sont pas encore inventées. Jouons un jeu de notre époque pour conserver la couleur historique… par exemple, le jeu des quatre aveugles, c'est du septième siècle ! (*C* 36)

– réplique qui est aussi un exemple de réflexivité.

Pour la dégradation burlesque, rappelons la Ligue ou la Sainte-Union transformée en « Société des hauts-de-chausses à l'envers », reliquat évident de la première version de la parodie ; je relèverai également le cabinet de l'astrologue Ruggieri comparé à une aire d'aigle et celui du sorcier Nostradamus à « un fier nid à rats » (*C* 21), le sablier de l'un devenu le coucou de l'autre, le magique « miroir de réflexion » où apparaît la duchesse devenu un trivial baquet d'eau, le poignard de

---

[35] Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour, Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Omnibus, 2002, p. 15. Désormais, *H* suivi de la page renverra à cette édition.

[36] Alexandre Dumas, *La Cour du Roi Pétaud*, *op. cit.*, p. 12. Désormais cité *C* suivi de la page.

Saint-Mégrin devenu un parapluie dans les mains – ou plutôt entre les dents ! – de Saint-Flandrin. On sait que le mouchoir est un point d'achoppement entre les classiques et les romantiques[37]. Dumas ne craint pas de faire appel à cet objet trivial dans *Henri III* pour en faire un accessoire tragique : le mouchoir oublié trahit la duchesse de Guise et sert à étrangler son amant. Or ce mouchoir tragique est rabaissé comiquement dans *La Cour du Roi Pétaud* : Nostradamus fait remarquer à la duchesse qu'elle est en train d'oublier… d'oublier quelque chose : « Eh bien ! ma fille, il faut oublier quelque chose, sans cela, il n'y aurait pas de pièce ! » La duchesse hésite, mais le sorcier l'assure que son mari trouvera l'objet perdu, que « ça ne sortira pas du ménage », et elle accepte de sacrifier son mouchoir, « quoique ça dépareille [s]a douzaine » (*C* 28-29). Dans le même ordre d'idées, l'étreinte du gant de fer que le duc fait subir au bras de la duchesse est réduit à des pincements et des « manchettes » (*C* 65), et le gant de la provocation au duel à une « mitaine » (*C* 45). Le plus drôle est sans doute le motif romantique du bouquet de la duchesse de Guise récupéré dans l'enceinte des lions du Louvre et porté sur son cœur par Saint-Mégrin[38], bouquet transformé dans *Le Roi Pétaud* en brioche lancée par la duchesse de Childebrand à l'ours Martin et récupérée par Saint-Flandrin : « Depuis, il la porte sur son cœur, la baise. Moi, il y a longtemps que je l'aurais mangée ! » témoigne Oculi (*C* 62).

Héroï-comique

Du côté de l'exagération héroï-comique, on peut noter la sarbacane envoyant une dragée à la poitrine de Saint-Mégrin métamorphosée en « canonnière » (*C* 44), la duchesse qui « se passe tout entière dans les deux anneaux » de la serrure pour bloquer la porte et empêcher son mari d'entrer (*C* 72), et la conspiration des ligueurs décrite comme une entreprise de cannibalisme :

> SAINT-FLANDRIN : Ils boivent du sang et ils mangent de la chair humaine !
> ALOI : Pas possible !
> SAINT-FLANDRIN : C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire ! La police sait tout.
> LA PALISSE : Ils mangent de la chair humaine ! Mais dans quel but ?
> SAINT-FLANDRIN : Parbleu ! de révolutionner toute l'Europe ! (*C* 35-36)

Ce dialogue correspond en outre à une parodie dans la parodie : il reprend en effet textuellement un échange qu'on trouve dans *Une conspiration de province*,

[37] Vigny fait avec humour l'historique de ce bannissement dans sa *Lettre à Lord***, Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, 1986, t. I, p. 408-409.
[38] Épisode dont Hugo s'est peut-être inspiré dans *Ruy Blas*…

une des *esquisses dramatiques* des *Soirées de Neuilly* de M. de Fongeray[39]. Comme Cavé et Dittmer se cachent derrière cet auteur supposé, et que Cavé est l'un des collaborateurs du *Roi Pétaud,* il n'est pas étonnant qu'il ait réutilisé quelques lignes de sa pièce, les rendant parodiques par une simple recontextualisation (c'est la conception classique de la parodie comme technique de citation[40]). Cette parodie ponctuelle suggère que *La Cour du Roi Pétaud* pourrait abriter d'autres parodies du même type, susceptibles d'être reconnues et appréciées par les lecteurs/spectateurs de l'époque, mais difficilement identifiables pour nous[41].

Réflexivité

En ce qui concerne la réflexivité, qui correspond à ce que les formalistes russes appelaient la « mise à nu du procédé » et Bakhtine « la mise à l'épreuve du discours littéraire[42] », elle consiste en ce métadiscours où la parodie s'exhibe comme littérature, où la pièce, en l'occurrence, attire l'attention du spectateur sur la fabrication du discours dramatique, dans une volonté de démystifier l'illusion théâtrale et de dénoncer les conventions, voire les clichés dramaturgiques. Cette dimension est bien présente dans *La Cour du Roi Pétaud* : on a vu que la scène du mouchoir oublié était l'occasion d'épingler les ressorts faciles de l'intrigue ; plus loin c'est l'artifice des dialogues nécessaires pour informer le public qui est raillé : « Mes braves amis, vous connaissez parfaitement le motif qui nous réunit ici. Par conséquent je vais vous l'apprendre » (*C* 31).

Ailleurs, c'est le duc de Childebrand qui lance : « nous autres, conspirateurs de comédie » (*C* 30) et le roi Pétaud qui intime l'ordre à la Veuve Pétaud de se taire en lui disant : « vous n'êtes qu'un personnage secondaire » (*C* 39[43]). De même, l'acte III s'ouvre sur des couplets chantés par deux *Inutilités* :

> *Tricotons (bis) pour fair' quelque chose !*
> *Car nous sommes là, parole d'honneur,*
> *Seulement pour montrer not' rob' jaune et rose*
> *Par ordre d'l'auteur,*
> *Et nous faisons longueur !* […] (*C* 59)

---

[39] M. de Fongeray [Auguste Cavé et Adolphe Dittmer], *Les Soirées de Neuilly*, Moutardier, 1827, t. II, p. 99-100.

[40] Voir *La Relation parodique*, *op. cit.*, chap. 2, p. 30 et suiv.

[41] C'est en préparant un article sur Stendhal et le roman de mœurs que je suis tombé par hasard sur le passage parodié d'*Une conspiration en province.*

[42] Voir *La Relation parodique*, chap. 4-6.

[43] *Cf.*, après le monologue du duc furieux d'avoir découvert le mouchoir de la duchesse, cette didascalie : « (Musique bruyante ; sortie de mélodrame […]) » (*C* 32), qui implique une gestuelle parodique.

Les *utilités*, au théâtre, ce sont « les emplois, les rôles utiles et non brillants de la pièce ». On voit que la parodie, dénonçant cette convention dramatique, les retourne en inutilités. De plus, Oculi les chasse : « Vieilles inutilités classiques, retirez-vous, ou par Saint-Flandrin !... » (*C* 60[44]).

Ce trait contre les classiques pourrait laisser penser que la parodie relaie le drame romantique pour s'attaquer au théâtre classique. Or il n'y a pas de véritable satire du classicisme : la pièce se contente en effet de désigner la grande querelle du moment sans prendre parti. Ainsi La Palisse chante :

> *Moi, je parle sans détour,*
> *Je dis : « Quand on est classique,*
> *C'est qu'on n'est pas romantique […] »* (*C* 22)

Tout au plus trouve-t-on, dans le vaudeville final, ce couplet :

> *Faites modernes classiques*
> *Et cabales et placets.*
> *Pour vaincre les romantiques…*
> *Voltaire eût fait Mahomet !* (*C* 77)

qui semble reprocher aux néo-classiques de ne pas être à la hauteur de Voltaire et de polémiquer au lieu de produire une grande tragédie. Mais ce couplet est noyé dans toutes sortes d'allusions critiques à l'actualité : la saleté des transports publics, la pêche fluviale, les financiers rapaces…

Si la satire littéraire reste feutrée, la satire politique est nettement plus présente, ou plutôt *était*, car la censure a obligé les parodistes à couper de nombreux passages. Comme ces passages interdits figurent entre crochets dans l'édition de Fernande Bassan, on repère facilement tout ce qui est satirique : ainsi Nostradamus demande à Mme Pétaud si elle est venue en tricycle à cause d'une « réduction sur [son] budget » (*C* 15) ; Éloi se plaint d'avoir passé toute la journée précédente « à faire de bons mots pour le Roi. Il a voulu avoir de l'esprit aujourd'hui ! » (*C* 34) ; le roi Pétaud lui-même avoue n'avoir plus « le même courage qu'autrefois » (*C* 41), il s'adresse à Saint-Flandrin en lui disant : « Alors, je n'aurai plus de lisières, je serai roi, vraiment roi, et tu me mèneras par le bout du nez » (*C* 54 – curieusement, ce passage n'a pas été censuré). Nous sommes en 1829, à la veille de la Révolution de juillet, et Dumas a rappelé dans ses *Mémoires* que le roi Pétaud est plus répandu qu'on ne le pense *:* « Comme si personne ne descendait du roi Pétaud ! » Le public de l'époque ne devait sans doute pas manquer de faire les rapprochements nécessaires…

---

[44] *Cf.* aussi « Rentrez, c'est la réplique ! » (*C* 50) et « Il parle si vite que même / Le souffleur s'embrouille à son tour » (*C* 61). Tous ces passages réflexifs jouent abondamment sur le procédé de la métalepse.

Mais, pour mieux percevoir le degré de satire en jeu dans *La Cour du Roi Pétaud*, il faudrait avoir des informations sur la diction et la gestuelle des acteurs, qui pouvaient attirer l'attention des spectateurs sur telle allusion ponctuelle ou tel mot susceptibles d'être une charge, un trait satirique (ainsi de la référence à trois chiens assassinés). Il faudrait également tenir compte du rôle de la parodie musicale (la reprise d'airs connus) qui pouvait fonctionner comme contrepoint satirique : par exemple l'air du roi Dagobert[45].

Toutefois, cette dimension satirique ne doit pas être surévaluée. Il est évident que la parodie d'un drame portant sur un monarque problématique et réactivant la figure du roi Pétaud (ou Dagobert) *se prêtait* à un investissement satirique, mais la satire reste secondaire par rapport aux dispositifs de parodisation. Comme j'espère l'avoir mis en évidence, la fidélité et le soin avec lesquels *La Cour du Roi Pétaud* réécrit *Henri III et sa cour* montrent que le texte de Dumas reste l'objet primordial de l'attention des parodistes. Le but est avant tout de jouer avec ce texte, de le retourner comme la culotte du roi Dagobert, de pratiquer des renversements carnavalesques (le Carnaval est souvent invoqué), ceci dans l'intention de faire rire et divertir le spectateur.

Daniel SANGSUE
Université de Neuchâtel

BIBLIOGRAPHIE

Sources

DUMAS Alexandre, *La Cour du Roi Pétaud, Théâtre complet*, fascicule 9, éd. Fernande Bassan, Lettres modernes, 1994.

DUMAS Alexandre, *Henri III et sa cour, Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Omnibus, 2002.

DUMAS Alexandre, *Mes mémoires*, éd. Pierre Josserand, Laffont, 1989, t. I.

FONGERAY M. de [Auguste Cavé et Adolphe Dittmer], *Les Soirées de Neuilly,* Moutardier, 1827, t. II.

MICHELET Jules, *Histoire de France au XVI^e^ siècle, Œuvres complètes*, éd. Pierre Viallaneix, Flammarion, 1980, t. VIII.

STENDHAL, *Paris-Londres. Chroniques*, éd. et trad. Renée Dénier, Stock, 1997.

VIGNY Alfred de, *Lettre à Lord***, Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, 1986, t. I.

[45] Cet aspect est bien étudié dans *Cricri et ses mitrons* par Barbara T. Cooper (art. cit.).

Études critiques

Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey (dir.), Le Robert, 2006.

BERTHIER Patrick, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Champion, 2014.

COOPER Barbara T., « The Backward Glance of Parody : Author-Audience Complicity in a Comic Reduction of Dumas's Henri III et sa cour », *Essays in Literature*, 13.2, 1986.

MIRECOURT Eugène de, *Alexandre Dumas*, Havard, 1856.

NAUGRETTE Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Le Seuil, 2001.

PRÉVOST Christine, « Une représentation de l'Histoire qui se joue des codes scéniques : *Henri III et sa cour* et *La Cour du Roi Pétaud* », *Dumas, une lecture de l'Histoire*, Michel Arrous (dir.), Maisonneuve et Larose, 2003.

PRZYBOŚ Julia, *L'Entreprise mélodramatique*, José Corti, 1987.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, José Corti, 2007.

TRAVERS Seymour, *Catalogue of Nineteenth Century French Theatrical Parodies*, New York, King's Crown Press, 1941.

UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Belin, 1993.

VIELLEDENT Sylvie, *1830 aux théâtres*, Champion, 2009.

SALAMMBÔ PARODIÉ : DE FLAUBERT À REYER

La plupart des parodies de *Salammbô* sont bien connues des historiens de la littérature. On mesure à les lire un pan entier de la fortune critique du roman : les critiques reconnaissent l'immense travail documentaire de Flaubert, sa capacité à peindre une Afrique du Nord exotique et fascinante, la richesse des descriptions, un imaginaire débridé et fastueux. Ils déplorent aussi la longueur du livre, souvent perçu comme ennuyeux, et la préciosité d'un style où abondent les archaïsmes et les mots rares. Tant d'excès destinaient l'ouvrage à être victime de maintes caricatures.

Pour compléter ce dossier et en complément de l'excellent article de Guy Ducrey sur les adaptations théâtrales de l'œuvre[1], il convient d'insister ici sur la dimension proprement spectaculaire des parodies, tant dans la presse que sur les scènes. Nous mettrons ainsi en évidence le rôle du genre des revues théâtrales, qui en ont orienté la réception selon une poétique particulière. Ce sera l'occasion de développer ensuite leur apport à la tradition de la parodie dramatique en centrant notre attention sur le travail de revuiste parodique de Luc Malpertuis et George Garnir.

Parodies de *Salammbô* avant l'opéra de Reyer

Rappelons d'abord la chronologie. *Salammbô* est publié par l'éditeur Michel Lévy le 20 novembre 1862. Le succès du livre, préparé avec soin dans le but de faire « un boucan infernal[2] » est immédiat, et une quatrième édition doit être tirée avant la fin de l'année suivante.

Ce succès suscite d'emblée des critiques et des moqueries dans la presse. Ainsi *Le Tintamarre* inaugure-t-il une longue série de variations sur l'homophonie de Flaubert avec le créateur d'une arme bien connue :

> Flobert inventa la cartouche
> Qui pour l'éternité vous couche
> Raide et glacé dans le tombeau.
>
> Flaubert, — l'autre — à ce qu'on raconte,
> Découvrit une mort moins prompte
> Mais plus sûre : *Salammbô*[3].

---

[1] Guy Ducrey, « Salammbô sur les planches » in Liana Nissim (dir.), *Le letture/la lettura di Flaubert*, Milan, Cisalpine, 2000, p. 285-311.

[2] Gustave Flaubert, *Correspondance, III*, Paris, Gallimard, 1991, À Alfred Baudry, 23 août 1862, p. 240.

[3] *Le Tintamarre*, 1er février 1863, p. 4.

Plus précise et plus pertinente est la réception par *La Vie parisienne* qui publie sa première livraison au même moment. Dans le numéro spécimen de janvier 1863, un dessin représente le temple de la déesse « d'après les documents les moins authentiques[4] ». Un exergue s'adressant à l'auteur précise : « Des mythes africains débrouillant l'écheveau, / Peintre de Bovary, peins-nous le sale en beau ». L'allusion au réalisme et à la documentation de Flaubert prouve que les enjeux littéraires du roman ont été parfaitement assimilés. Ce pastiche parodique illustré est remarquable. Il s'ouvre « sous les murs de Carthage » par le discours de Spendius, un esclave de race grecque qui veut célébrer sa joie tout en faisant montre de son érudition devant les barbares. Il s'écrie :

> « Salut, Baal Eschmoun (en grec, Esculape), Baalt Tanit (en grec Artemis), Tammung (en grec, Adonis), Baal Moloch (soleil du midi), Vulcaun dévorant, Baal Mel-Karth (mot à mot, maître de la ville) ». Il traduit son invocation en lusitanien, en celtique, en ligurien, en petit nègre et en latin, car il avait été esclave en divers lieux et possédait le don des langues[5].

Le final réussit l'exploit d'être une parodie double, inspirée par la promenade en fiacre racontée dans *Madame Bovary* et par la mort de l'héroïne carthaginoise[6] :

> Horreurs splendides de la mort, je renonce à vous décrire, ainsi que ton supplice, malheureux Matho ! Je laisse à l'auteur le soin de l'écorcher vif avec une minutie, une complaisance vraiment paternelle ; je renonce à dire comment l'infortuné fut traîné dans cet état dans les rues de Carthage : « Il descendit la rue du Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Moloch, le Pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Tammoug. Il repartit et se laissant entraîner par la descente, il entra au galop sur le marché aux herbes. On le vit à Kaabal, au Mont-Vebo, à la Rouge-Mare, place des Baalitz, rue de Boudès et rue de Sapo. » Il vint ensuite mourir au pied de l'escalier monolithe où se tenait toujours Salammbô. À sa vue, Salammbô chancela ; sa tête charmante entraîna son corps divin ; elle culbuta de marche en marche ; arrivée à la deux mille cent seizième et dernière, ce n'était plus qu'un cadavre.

Sacré comme « événement », le roman de Flaubert devient un fait mémorable dans le bilan de l'année écoulée. Or cette dimension mémorielle est le principe même du genre de la revue théâtrale, dès l'origine consacrée à rappeler

---

[4] D. D., « Quelques pages de Salammbô, roman plus carthaginois que nature », *La Vie parisienne*, numéro spécimen de janvier 1863, p. 7-9.

[5] *Ibid.*, p. 7.

[6] Voir Agnès Sandras-Fraysse, « "Je n'entends pas le carthaginois" : caricatures et parodies liées à la publication de *Salammbô* », *Revue Flaubert*, n° 9, 2009, http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=27. Le texte est disponible sur http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/salammbo/sal_dd.php.

les principaux spectacles de la saison[7]. Sous le pseudonyme de Brantôme, un rédacteur du *Tintamarre* écrit ainsi une chanson (sur l'air du Juif errant) sur 1862[8]. Il est très remarquable que *Salammbô* soit le seul événement non théâtral ou non musical retenu par le chroniqueur. Ce statut exceptionnel est confirmé quelques semaines plus tard, par une parodie effectivement jouée.

La première grande parodie est jouée au théâtre du Palais-Royal le 1er mai 1863. Il s'agit de *Folammbô ou Les Cocasseries carthaginoises* de Laurencin et Clairville. Insistons sur son caractère exceptionnel : il était en fait très rare de voir une œuvre littéraire, un roman en l'occurrence, susciter aussi rapidement une parodie sur une scène de théâtre. Contrairement à une idée reçue, la plupart des parodies théâtrales du XIXe siècle s'appliquent non à des œuvres littéraires, mais aux adaptations qui en ont été faites, au théâtre et surtout, en musique. Cette situation s'explique pourtant si l'on prend en compte la dimension médiatique de l'œuvre. Flaubert avait triomphé des poursuites judiciaires du procureur Pinard, en partie sans doute grâce à ses relations mondaines. Il avait lu son roman en petit comité, et à des écrivains bien placés pour y préparer l'opinion. Mais surtout il avait accès à la Cour où les princesses Eugénie et Mathilde, pour une fois d'accord, ont dit publiquement leur admiration pour son œuvre. Dès sa première rencontre avec cette dernière, le 21 janvier 1863, elle lui demande de réaliser le costume de Salammbô pour un bal[9]. Un certain Valentin dessine quatre costumes qui paraissent dans *L'Illustrateur des dames*, journal de modes, à la fin du mois de janvier 1863[10]. La Cour et les salons s'emparent du roman et une véritable mode carthaginoise se développe pendant quelques mois[11]. En février 1863, les plus hautes autorités de l'État souhaitent que le bal costumé des Tuileries s'inspire de *Salammbô*[12]. Au bal du Carnaval, l'Impératrice renonce au costume prévu ; elle est habillée en Égyptienne ; une autre invitée, la comtesse de Castiglione, arbore, elle, au bras du prince Walewski, le costume de la carthaginoise Salammbô. Elle porte un diadème de diamants rehaussant sa longue chevelure, et une longue robe traînante dont la queue était portée par le comte de Choiseul, déguisé en négrillon[13]. Son amie la comtesse Barbara Dimitrievna Mergassov, récemment

---

[7] Sur le genre de la revue, voir notamment Christophe Charle, « Le carnaval du temps présent : les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 186-187, (2011/1), p. 58-79.

[8] *Le Tintamarre*, 1er février 1863.

[9] Gustave Flaubert, *Œuvres complètes III*, sous la dir. de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 2013, notice, p. 1 227.

[10] Lettre à Mme de Fly, 22 janvier 1863, *ibid*., p. 301. La description précise des costumes paraît dans le journal *L'Illustrateur des dames* le 8 mars 1863, p. 112-113 (illustrations) et p. 142-143 (texte de H. Valentin).

[11] Le 21 février 1863, p. 74, *La Vie parisienne* publie une planche de dessins des costumes de Carnaval sur le thème de Salammbô revêtus par « une petite dame de la rue Breda » et ses invités.

[12] *L'Indépendance belge*, 2 février 1863.

[13] *Le Journal des coiffeurs*, 1er mars 1863, p. 2.

divorcée de Nicolai Rimsky Korsakov, arbore pour sa part le costume de la prêtresse Tanit : un châle en tissu transparent qui mettait en valeur son opulente silhouette[14]. Un souper punique fut organisé sur les indications culinaires et carthaginoises fournies par l'érudition de Flaubert. Le plus gras des bœufs figurant dans le cortège du Carnaval s'appelait aussi Salammbô[15]. Ce n'est qu'à la fin de l'année que le *Journal amusant* met en scène une Salammbô qui déclare : « je viens vous trouver parce que je suis passée de mode au faubourg Saint-Germain[16] ».

Salammbô apparaît ensuite comme personnage dans la pièce comique *Les Chevaliers du pied qui r'mue* d'Eugène Hugot et Dunan-Mousseux[17]. *Folammbô* était donc une étape dans cette folie mondaine, non une exception.

Les caricatures du *Journal amusant* témoignent de la même évolution. La première, le 10 janvier 1863, est un résumé parodique illustré du roman. Elle fait de l'héroïne carthaginoise la sœur cadette de Mme Bovary, qui épouse « à la façon de Bovary » le colonel des barbares. La dernière illustration personnifie les deux romans, faisant de *Salammbô* une potion plus difficile à avaler que le précédent. La victime est bien Flaubert, romancier, auquel même un Courbet refuse sa collaboration. Les allusions au réalisme et au caractère indigeste de la lecture du roman sont nombreuses et très claires. À l'inverse, le dessin d'A. Grevin publié le 28 mars dans le même journal renvoie, de manière codée, à un spectacle et à une transposition musicale dont on imagine bien qu'elle repose sur une « scie » : « J'ai un pied qui r'mue ». Salammbô n'est plus que le personnage homonyme qui apparaît sur scène : Flaubert a disparu derrière l'écho médiatique de la transposition scénique de son roman[18].

Revenons-en maintenant à la parodie de Laurencin (Paul-Aimé Chapelle) et Clairville (Louis-François Nicolaie) : *Folammbô ou Les Cocasseries carthaginoises, spectacle parodique. Pièce en quatre tableaux… de mœurs… carthaginoises en vers de plusieurs pieds, même de plusieurs toises ; émaillée de couplets, comme les vers boiteux, avec prologue en prose et d'un français douteux*. Elle est publiée à Paris en 1863 par Michel Lévy, l'éditeur même de Flaubert qui jouait ainsi un coup double. Représentée pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal le 1er mai 1863, cette pièce de théâtre avec chants est parfois donnée comme une opérette[19]. Il faut souligner que la distribution était remarquable. Elle fut jouée notamment par Hortense Schneider, M. Hyacinthe (Louis-Hyacinthe Duflots, 1814-?) et Gil Peres (1827-1882),

---

[14] Voir http://www.logpatethconsulting.homeip.net/blogpress/?p=593.

[15] *La Revue-programme*, 19 février 1863, p. 3.

[16] *Journal amusant*, 5 décembre 1863, p. 5.

[17] La pièce est jouée aux Folies dramatiques en mars 1863 et ne semble pas avoir été publiée.

[18] *Journal amusant*, 10 janvier 1863, p. 4-6 : « Salammbo, traduit du carthaginois » par Stop. 12 dessins légendés. Une des légendes est un bref dialogue de Salammbô avec Mme Bovary. Dans la même revue, le 28 mars, p. 2 : « Salammbô et Pied qui r'mue », deux grands dessins à personnages multiples par A. Grevin.

[19] Nous ne citons pas le texte qui a été numérisé et est libre de droits sur Google Books.

acteurs-chanteurs célèbres à l'époque pour leurs rôles comiques. Hortense Schneider était la muse d'Offenbach et au faîte de sa gloire ; le 9 mai, elle enchaîne d'ailleurs avec le *Brésilien*, où elle joue le premier rôle, qui n'est pas un rôle chanté[20].

Prenant de grandes libertés par rapport au roman, *Folammbô* veut pouvoir amuser un public qui n'avait pas lu le texte. Cette liberté d'interprétation a évidemment été critiquée par les admirateurs de Flaubert. Nous renvoyons sur ce point aux commentaires pertinents de Guy Ducrey. Mais nous pensons pouvoir préciser le genre dont relève cette parodie. Le prologue est une scène dans la salle. Des acteurs se tiennent au balcon des premières et à l'avant-scène. Un gros et un petit monsieur se disputent sur leurs priorités de placement. Ces faux spectateurs avouent qu'ils n'ont pas lu le roman, mais une petite dame se présente comme une sœur de Salammbô. Cette idée originale dédouble la scène : on assistera simultanément à un spectacle antique, et à un spectacle contemporain, faisant écho aux préoccupations de ladite petite dame. Les trois coups succèdent à ce prologue. Le déroulé est assez classique, alternant scènes, chants et chœurs. Les chants sont souvent dépourvus de référence à Salammbô, comme celui du premier tableau : un chœur : « Aimons, chantons, trinquons, buvons, / Rions, dansons, sautons, jurons, / Aux sons des joyeuses chansons ». Entre les tableaux de la pièce, la salle assure les entractes. Mais à la cinquième scène du troisième acte, la dame de la salle se précipite sur la scène pour libérer Nazô. C'est alors que surgissent les calembours que la presse a soulignés :

> Comme dans un *Scandale*, dans les *Cabinets particuliers* et dans les *Folies-dramatiques*, une partie de la pièce se passe dans la salle, où un certain nombre de spectateurs échangent des réflexions plus ou moins baroques et burlesques que leur suscite l'action se déroulant devant eux. *Folammbô* se termine par une série de jeux de mots et de calembours par à peu près sur le nom de l'héroïne de M. Gustave Flaubert. L'un voit la *salle en beau*, l'autre s'en va parce que *ça l'embête*, un troisième trouve que *ça l'endort* ; c'est, lui dit-on, parce que *ça lambine*, etc.[21].

La structure de la parodie et les interactions entre la scène et la salle désignent des procédés bien connus ; ce sont eux qui apparentent structurellement la pièce au genre de la revue. De surcroît, le dernier tableau fonctionne aussi comme un final de revue, avec des chansons et un dernier chœur interprété par tous les acteurs, scène et salle réunies.

Après *Folammbô*, ce fut la *Didon*, par Adolphe Belot [et Léon Journault], avec la musique de Blangini, opéra-bouffe représenté aux Bouffes-Parisiens le 5 avril

[20] Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, p. 282.
[21] *Revue bibliographique : moniteur de l'imprimerie et de la librairie françaises*, 5 mai 1863, p. 547.

1866[22], où Salammbô figurait encore en tant que personnage secondaire, quatre ans après l'apparition du volume, ce qui prouve la persistance du succès. Ce spectacle poursuivait sur le mode farcesque la vogue antique d'Orphée et de la Belle Hélène d'Offenbach. Énée débarque à Carthage, protégé par le seul bouclier de sa vertu devant une Didon déchaînée par l'Amour. Salammbô est une esclave sicilienne qui chante « dans son idiome maternel » une complainte sur les malheurs de la captivité. Cette brève intervention (deux couplets en italien) serait incompréhensible sans le souhait des auteurs d'associer à leur pochade le souvenir d'un autre succès.

Ces premières caricatures de l'œuvre de Flaubert nous conduisent à deux constats importants. Elles rappellent que les revues théâtrales et la presse satirique sont deux médias souvent liés et qu'il faut les étudier en parallèle. Les deux usent largement de parodies et en sont parmi les producteurs les plus féconds.

On notera également que, dans *Folammbô*, le double dispositif se borne au sujet principal. Le spectacle intègre la forme de la revue pour son efficacité scénique, mais il demeure un divertissement cocasse, ne cédant ni à la succession de tableaux autonomes, ni, surtout, à la revue de l'actualité. C'est en cela essentiellement qu'il diffère des parodies qui seront tirées de l'opéra de Reyer.

Salammbô d'Ernest Reyer

Avant d'aborder le travail de Luc Malpertuis et de George Garnir, et pour comprendre les enjeux de leur parodie, il convient de revenir sur la transposition qu'Ernest Reyer fait de *Salammbô* à l'opéra.

Dès la parution du roman, les contemporains de Flaubert perçoivent la dimension spectaculaire de l'œuvre : Maupassant la qualifie d'opéra en prose, Berlioz rêve de la mettre en musique et les Goncourt voient dans le personnage de Mâtho un ténor d'opéra. Flaubert lui-même, s'il refuse toute illustration graphique de son roman, souhaite l'adapter sur scène. Ainsi, après quelques changements dans les choix du compositeur et du librettiste, il confie la tâche à Reyer, qui s'adjoint Camille du Locle pour le livret. Cependant, le projet met quelques années à aboutir. À la mort de Flaubert, Reyer est découragé et il faut attendre février 1890 pour la première représentation de *Salammbô* au Théâtre Royal de la Monnaie, à Bruxelles[23].

Dans l'ensemble, l'intrigue reste similaire à celle du roman, si ce n'est que l'attention est désormais centrée sur la relation entre Salammbô et Mâtho, qui se suicident dans un final plus dramatique. Les libertés prises par le livret donnent d'ailleurs lieu à certaines critiques (la fin est particulièrement controversée), et

---

[22] Adolphe Belot [et Léon Journault], *Didon, opéra bouffe en 2 actes et 4 tableaux dont un prologue*, Paris, Michel Lévy, 1866, 49 p.

[23] Marie-Pierre Grillet, « À la rencontre de Louis Étienne Ernest Reyer », in André Second (éd.), *Salammbô d'Ernest Reyer : opéra en cinq actes, livret de Camille Du Locle*, Marseille, Actes Sud, 2008, p. 25. ; Guy Ducrey, *loc. cit.*, p. 296-298.

l'ancien débat sur l'authenticité historique de l'œuvre est ravivé (on dénonce notamment l'anachronisme du jeu parce que l'actrice Rose Caron, qui interprète le rôle de Salammbô, refuse d'ôter son corset). Ces discussions autour de la transposition du récit à l'opéra sont relayées par la presse et constituent un exemple de l'immense relais médiatique dont bénéficie l'événement à l'époque.

Illustrations, photographies, affiches, cartes postales et articles de presse abondent et prouvent que l'opéra de Reyer a été considéré comme un événement majeur. Avant même la première représentation, les journaux font état de l'engouement exceptionnel autour de *Salammbô* : *Le Soir* souligne par exemple que « depuis longtemps, il n'y a plus une place à trouver. M. Ernest Reyer, assailli de demandes, a dû prendre le parti de ne plus répondre aux quémandeurs[24] ». *Le Figaro*, qui qualifie la représentation de « *great event* bruxellois[25] », rend compte de la même ferveur bruxelloise, en précisant qu'« il n'y est plus question ni de politique, ni d'affaires locales, il n'y est question que de *Salammbô*… *Salammbô for ever*[26] ! ». Les quotidiens *Le Soir* et *L'Indépendance belge* vont jusqu'à publier des numéros spéciaux[27] largement illustrés, informant sur les décors, les costumes, les personnalités présentes lors de la première, les auteurs (portraits et biographies), etc. À côté de la publicité faite pour Reyer et du Locle, ce sont surtout les interprètes qui sont mis à l'honneur et qui apparaissent comme les célébrités du moment, comme en témoignent les nombreuses cartes postales réalisées à l'effigie de Rose Caron.

Il est intéressant de noter que le succès de l'opéra fait reparler de Flaubert dans la presse, dans la même veine humoristique qu'à son époque. Par exemple, le style de l'auteur, parfois jugé trop érudit et archaïsant, est à nouveau moqué, notamment par le critique Lucien Solvay qui affirme non sans ironie que « ce roman était donc lisible, puisqu'on pouvait le chanter[28] ! ». De surcroît, le triomphe de l'opéra pousse vraisemblablement le public à (re)lire Flaubert : « […] depuis qu'il est question de l'opéra de M. Reyer, quantité de gens qui n'avaient jamais lu le roman, l'ont parcouru en grande hâte et l'ont, pour quelques jours, présent à la mémoire[29]. »

Les nouvelles parodies après Reyer

Au vu d'une telle célébration de *Salammbô* à la Monnaie, il n'est pas étonnant de voir surgir très rapidement des parodies de l'opéra au théâtre. En mars 1890, à

---

[24] *Le Soir*, 30 janvier 1890, p. 2.
[25] *Le Figaro*, 11 février 1890, p. 1.
[26] *Ibid.*, p. 2.
[27] *Le Soir : numéro spécial « Salammbô »*, 9 février 1890. ; *L'Indépendance belge : numéro spécial*, 9 février 1890.
[28] Lucien Solvay, « Salammbô à la Monnaie », *Le Soir*, 12 février 1890, p. 1.
[29] Adolphe Jullien, « "Salammbô" à Bruxelles », *L'Art : revue hebdomadaire illustrée*, 1er mars 1890, p. 125. Guy Ducrey explique de manière plus détaillée ce phénomène, *loc. cit.*, p. 309-311.

peine un mois après la première représentation, trois parodies sont jouées sur les scènes bruxelloises. La première, *Salle en beau*, à la Scala, s'apparente à une revue. Écrite par Boulland sur une musique de Bastin, elle est mentionnée dans la presse comme étant une « vraie parodie de Reyer[30] » (elle suit l'opéra « scène par scène[31] ») et semble avoir connu un certain succès. Céline Dumont y jouait le rôle de Salammbô, entourée de comédiens tels que Mme Richemond et MM. Chambot, Carlo, d'Aunac, Pradel, Chagerais et Willie. La pièce est reprise aux Folies Bergère de Rouen en décembre 1890 puis à l'Eldorado de Paris en septembre 1892, faisant suite aux représentations de l'opéra de Reyer dans les deux villes (respectivement en novembre 1890 et en mai 1892). Pour la version parisienne, l'auteur Rey aurait collaboré et l'on trouve parmi les interprètes Mme Dufay dans le rôle de « Canaque », Blondel en « Mathéo », Sulbac en « Jean S'Havas » et Teste en « Charabiahymne[32] ». *Sarlabot*, jouée quant à elle aux Galeries par Mme Herdiès, MM. Fournier, Crommelynck, Collard et Lagarde, est jugée déplacée et se solde par un échec[33]. *Salam-Booth ou L'Armée du Chahut*, enfin, est créée à l'Alcazar par deux revuistes locaux, Luc Malpertuis et George Garnir. Remaniée en 1891, la pièce fait l'objet d'une reprise à Marseille[34].

Le même phénomène se manifeste en France suite à la représentation de l'opéra à Paris. En septembre 1892, Adrien Vély et Alévy donnent *La Petite Salammbô* au théâtre Déjazet, dans laquelle les personnages deviennent « Émile-Quart », « Ver-a-Vase », « Taraboum-Azim » et où Mâtho se fait lutteur forain, jouant au torero avec le dieu Moloch transformé en taureau[35]. En février 1906, on joue aussi une *Salambine,* opérette-parodie d'Apollinaire Béraud au Casino de Toulon. Le procédé semble plaire puisqu'une parodie de Guignol, due à Albert Chanay, est encore écrite par la suite. Avec les personnages « Matho Guingol »,

---

30 *Le Soir*, 25 mars 1890, p. 2.

31 *L'Europe artiste*, 10 janvier 1892, p. 1.

32 *Le Soir*, 25 mars 1890, p. 2 ; *L'Éventail : théâtral, artistique et mondain*, 14 décembre 1890, p. 2 ; *L'Éventail : théâtral, artistique et mondain*, 16 octobre 1892, p. 2 ; *L'Éventail : théâtral, artistique et mondain*, 25 septembre 1892, p. 2 ; *L'Attaque*, 8 octobre 1892, n. p. ; *L'Europe artiste*, 10 janvier 1892, p. 1.

33 *L'Indépendance belge*, 21 mars 1890, p. 3 ; *La Gazette de Charleroi*, 20 mars 1890, p. 2.

34 Même si Malpertuis est considéré par la critique comme l'unique auteur et qu'il signe seul son manuscrit, Garnir a bien collaboré à l'écriture de la pièce. Celle-ci est reprise sous le titre *Salambette* à l'Alcazar lyrique de Marseille en mai 1893, remaniée pour l'occasion par Benêt et Porinelly et jouée par Demalac (« jeune première chanteuse du Grand-Théâtre »), Blondel, Augé, Bonnal et Marien (*Le Monde artiste*, 28 mai 1893, p. 392 et 11 juin 1893, p. 423.) On retrouve aussi le titre *Salambête* (*Gil Blas*, 4 avril 1890, p. 1.) Pour une brève présentation de Luc Malpertuis, lire : Paul Aron, « Luc Malpertuis, auteur belge et collectionneur de revues théâtrales de fin d'année. Contribution à l'histoire d'un genre méconnu », *Revue d'histoire du théâtre*, « En revenant à la revue », dossier dirigé par Olivier Bara, Romain Piana et Jean-Claude Yon, n° 266, avril-juin 2015, p. 283-295.

35 *Le Gaulois*, 30 septembre 1892, p. 3 ; *Le Petit Parisien*, 30 septembre 1892, n. p. ; *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier, 1892, p. 426.

« Pal-Havas », « Hamical », « Gnafron » et « Tararabim », cette pièce est une suite de calembours grotesques : « Guingol : Bonjour, les gones… ça va bien ? J'm'en doutais. – Un Carthaginois : Sois le bienvenu dans nos dieux lares ! – Guignol : Votre vieux lard ? Pouah ! j'aime pas ça… j'aime mieux *lard nouveau*, c'est plus modern' style ! » ; ou encore : « Gnafron : C'est bon, c'est bon… Soyez heureux, et ayez beaucoup de petits Carthables ! – Guignol : Carta-Chinois[36] ! »

La presse tire aussi profit du succès de Reyer. Le magazine *La Vie parisienne* offre un bel exemple de caricature, avec une double page illustrée qui parodie l'opéra en 1892 et plus spécifiquement le jeu des interprètes. Une légende se réfère à Rose Caron : « […] à la place de M. Reyer, je m'arrangerais de façon à ce que, dans ma prochaine partition, Mme Caron soit toujours en scène. Mme Caron est très grande et elle tient beaucoup de place, ce qui fait que lorsqu'elle est là on ne voit qu'elle, et lorsqu'elle n'y est pas on ne voit qu'un vide avec beaucoup de bruit[37] ! »

Salam-Booth : une Salammbô bruxelloise

La particularité de la pièce de Luc Malpertuis et George Garnir est qu'elle appartient au genre de la revue de fin d'année. Les deux jeunes auteurs bruxellois associent en effet la caricature de l'opéra et l'actualité, en se moquant notamment de l'entrée de l'Armée du Salut à Bruxelles en 1890. Salammbô devient alors Salam-Booth, en référence à la famille fondatrice du mouvement, et plus précisément à Catherine (Kate) Booth-Clibborn (1858-1955), fille aînée du fondateur William Booth. Plus connue sous son pseudonyme « la Maréchale », elle anime des réunions salutistes en Belgique, en Suisse, aux Pays-Bas et en France[38]. Pour rappel, l'Armée du Salut, installée en Belgique dès 1889, a la forme d'une institution charitable d'organisation militaire et suscite dès sa création la méfiance des Églises ainsi que les critiques et les sarcasmes de la population. Le surnom « armée du chahut », qu'on lui attribue rapidement, fait référence non seulement aux moqueries à l'égard des méthodes du mouvement jugées outrancières (chants, parades, saynètes, etc.) mais aussi à la violence et au chahut général causé à l'époque (saccage de salles, rixes, etc.). Le mélange des genres ne passe pas inaperçu et *L'Indépendance belge* souligne que les auteurs « ont très adroitement fait

---

[36] Albert Chanay, « Salammbô : parodie en 4 actes et 6 tableaux », in *Parodies de guignol : répertoires de Pierre Rousset, Albert Chanay, Tony Tardy, Louis Josserand, Albert Avon*, Lyon, Cumin & Masson, 1911, t. II, p. 503 et p. 559 ; Klaus Ley (éd.), *Flauberts « Salambô » in Musik, Malerei, Literatur und Film : Aufsätze und Texte*, Tübingen, G. Narr, 1998, p. 320-341.

[37] « Salammbô à l'opéra », *La Vie Parisienne*, 28 mai 1892, p. 300-301. Les dessins sont signés Sahib.

[38] Raymond Delcourt, *L'Armée du salut*, Paris, PUF, 1988, p. 4-6 et p. 120 ; Linda Caille, *Soldats de Jésus : Les évangéliques à la conquête de la France*, Paris, Fayard, 2013 ; Sébastien Fath, *Du ghetto au réseau : le protestantisme évangélique en France (1800-2005)*, Genève, Labor & Fides, 2005, p. 133-134.

de leur pochade une adaptation bruxelloise […] donnant presque en même temps une caricature de l'opéra en cause et un acte de revue[39]. »

Dans *Salam-Booth*, c'est bien l'actualité récente qui est parodiée, plus que l'œuvre littéraire. L'intrigue n'est plus qu'un prétexte à une série d'évocations comiques se rapportant à des événements locaux ou à l'opéra. Malpertuis et Garnir parodient donc Reyer plus que Flaubert (qui n'est rappelé que par des clins d'œil comme lorsqu'un personnage s'écrie « "Ousqu'est ! Ousqu'est ! Ousqu'est ! Ma carabine Flobert ! »). La dérision se fait à travers une suite d'allusions en vrac, sans respecter la continuité narrative de l'opéra, comme il est d'usage dans la revue qui enchaîne généralement les tableaux sans lien logique. L'intrigue est par ailleurs secondaire et les auteurs insistent plutôt sur la représentation de l'opéra en tant que telle (jeu des interprètes, mise en scène, musique, etc.) Dans l'acte I, Garnir et Malpertuis mettent en scène la rencontre de « Omar Havas » et « Marto » :

> Marto :
> Ma profession ? Avant d'être cannibale j'étais dans les selles.
>
> Omar Havas :
> Tout le monde ne peut pas naître sur un trône.
>
> Martà :
> Aujourd'hui, je ne suis plus « sellier » qu'à mes moments perdus[40].

Le passage fait manifestement référence à Henri-Alfred Sellier (1849-1899), qui interprète le rôle de Mâtho dans l'opéra de Reyer[41]. De la même manière, on mentionne que l'esclave Spendius (qui devient ici une « célèbre marchande carthachinoise de crabes et de caracoles » à l'accent bruxellois) a été enfermée par son patron « Sacafarine » parce que ce dernier « la surprenait constamment en train de boire la goutte en face et ça ne "bouvait" pas continuer comme ça… ». Il s'agit à nouveau d'un calembour basé sur le nom d'un interprète, Max Bouvet (1854-1943), qui jouait le rôle de Spendius à la Monnaie[42].

La scénographie de l'opéra est également reprise dans une veine parodique. Une didascalie du manuscrit mentionne par exemple que pour l'entrée de Salam-Booth au début de l'acte IV, « la mise en scène est celle de l'opéra ». Salammbô, devenue ici la maréchale de l'Armée du Salut, arrive de manière grandiose, sous les

---

[39] *L'Indépendance belge*, 17 mars 1890, p. 1.

[40] Luc Malpertuis [& George Garnir], *Salam-Booth*, 1891, n. p. Le manuscrit fait partie du fonds Malpertuis, disponible à la Bibliothèque royale de Belgique (Ms II 6735).

[41] Notons que les guillemets sont du manuscrit : le comédien insistait sans doute sur le calembour lors de la représentation.

[42] *L'Indépendance belge*, 15 février 1890, p. 1 ; *L'Indépendance belge : numéro spécial*, 9 février 1890, p. 1 ; *Journal de Bruxelles*, 12 février 1890, p. 1.

acclamations de la foule (le chœur chante : « Oh ! Oh ! Kate ! Kate ! Kate ! Quel est ce visage si beau ! »).

Dans le même but comique, Malpertuis et Garnir reprennent et détournent la musique de Reyer. Ainsi, pour l'air d'une scène où le bourgmestre de Bruxelles Charles Buls (en « Hami-Karl ») est accusé de ne pas prendre ses responsabilités, le texte stipule une « parodie d'opéra ». La partition de Reyer est aussi reprise pour la scène de la toilette de Salam-Booth. Plus généralement, les auteurs utilisent des airs connus dans une perspective humoristique, procédé typique des revues de fin d'année : l'entrée d'Omar Havas se fait sur une scie populaire de l'époque « les Portugais sont toujours gais » (tirée de l'opéra-bouffe *Le Jour et la Nuit* de Charles Lecocq), Spendius chante sur l'air des *Brigands* d'Offenbach : « Ah ! Soyez charitables – Ach'tez moi des crabes », et le refrain du premier acte de *Miss Helyett*, opérette grivoise d'Audran, est repris lors d'une ronde dansée autour du major Clibborn, le représentant de l'Armée du Salut à Bruxelles[43].

Les allusions à l'actualité culturelle, et notamment aux autres théâtres bruxellois, tendent encore à rapprocher la parodie et la revue dans *Salam-Booth*. Lorsque Marto et sa troupe d'anthropophages arrivent sur scène, ils proclament :

> Nous sommes les antres
> Les anthropophages
> Que l'on tracass'tant
> Au musée Castan

Le musée Castan, situé depuis 1888 dans le passage du Nord à Bruxelles, présentait des figures de cire (type musée Grévin) mais aussi des spectacles variés : pantomimes de nains et d'enfants, marionnettes, danseurs exotiques, illusionnistes, hypnotiseurs et autres curiosités en tout genre. Or en février 1890, on y expose en tant que « nouvelle attraction » une tribu de Fuégiens présentés comme des cannibales, à qui l'on impose de jouer au billard, de chanter et de danser devant le public. Un numéro de *La Science illustrée* d'avril 1890 détaille la façon dont ils ont été « trouvés » : « nus, mourant de faim », et attirés en Belgique par la promesse de nourriture. Décrits comme des sauvages crasseux et cannibales, l'hebdomadaire précise encore que « Castan ne dort plus que d'un œil depuis l'arrivée de ses nouveaux pensionnaires[44] ».

---

[43] Ce passage n'est repris que dans la version remaniée de 1891. Utiliser ici une opérette grivoise rend la scène plus comique puisque le major prône au contraire chasteté, vertu, pudicité (il clame : « la pudicité du major, c'est de l'or »). En outre, *Miss Helyett* est jouée à Bruxelles fin 1890, ce qui accentue l'effet parodique.

[44] *La Science illustrée : journal hebdomadaire publié sous la direction de Louis Figuier* n° 124, 12 avril 1890, p. 320. Sur le musée Castan, voir Peter Manson, *The Lives of Images,* Londres, Reaktion Books, 2001, p. 21 ; Louis Quiévreux, *Bruxelles, notre capitale. Histoire, folklore, archéologie,* Bruxelles-Liège, éditions PIM-Services, 1951, p. 110 ; Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre & Van Vuggenhoudt, 1926, p. 880-881 et p. 877-879.

Dans la version de 1891, lorsque Omar Havas se présente à Marto, il explique qu'on l'avait emmené sur la côte africaine pour exercer la danse du ventre et qu'il exhiberait désormais « ses nouveaux talents » à Carthage, devenue ici Bruxelles. Marto lui répond alors : « Ah ! Oui ! Avec la belle Fatma », en référence à une célèbre danseuse qui se produit en 1891 au musée Castan et à l'Alcazar[45]. Dans le manuscrit de 1890 en revanche, Marto ne fait pas allusion à la belle Fatma mais au Victoria, un café-concert bruxellois qui ouvre justement ses portes cette année-là[46].

De la même façon, quand Marto vole le voile sacré (remplacé dans la pièce par le Manneken-Pis), Salam-Booth le traite d'abonné de la Monnaie. Tous ces renvois aux lieux animés de l'époque devaient toucher les spectateurs qui les fréquentaient sans doute et qui pouvaient dès lors s'amuser de ces effets d'échos humoristiques, voire de publicité déguisée.

Malpertuis et Garnir usent aussi d'un autre procédé traditionnel des revues : la mise en scène du théâtre lui-même. Le prologue ajouté dans la version de 1891 illustre bien le mécanisme puisqu'il personnifie le genre de la parodie et le lieu théâtral. Le major Clibborn demande à l'Alcazar de lui faire de la publicité (car « la publicité de l'Alcazar, c'est de l'or ») et lui conseille d'ajouter un nouveau prologue par rapport à la version de 1890 :

> […] Ajoutez au besoin un habile prologue
> Qui…
> PARODIE, *désignant l'Alcazar*
> Par Monsieur Bahier
> L'ALCAZAR, *désignant la parodie*
> Et Caynon déclamé
> Fera rire d'abord le public désarmé

[45] De son vrai nom Rachel Bent-Eny, la belle Fatma n'a que sept ou huit ans lorsqu'elle fait ses débuts à l'Exposition universelle de 1878, où son père donne un concert. Elle acquiert ensuite rapidement une franche notoriété : son succès à l'Exposition universelle de 1890 était par exemple assuré avant même qu'elle ne s'y produise. C'est précisément en janvier 1891 qu'elle danse accompagnée de sa troupe mauresque au musée Castan et en avril 1891 dans le grand foyer de l'Alcazar. Voir Arthur Pougin, *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 89 et p. 120-121 ; *L'Indépendance belge*, 24 janvier 1891, p. 3 ; *Le Soir*, 3 avril 1891, p. 2.

[46] Daniel Berger, Didier Colard, Michel De Reymaeker, Alain Desmytter [*et al.*], *L'Heure bleue : la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition à Bruxelles du 20 mars au 24 mai 1987, Bruxelles, Crédit communal, 1987, p. 60.

Ce métathéâtre propre aux revues concerne également les comédiens présents sur scène et qui jouent les rôles de la Parodie (Fernande Caynon[47]) et de l'Alcazar (Anatole Bahier[48]).

Pour finir, le trait le plus marqué de la pièce est le jeu continu sur l'actualité locale, à travers les nombreuses références à Bruxelles. Un extrait caricaturant le major Clibborn et ses réunions dans la ville montre à quel point l'intrigue de *Salammbô* est accessoire, au contraire du fait d'actualité :

> Le Major :
> […] Chaque fois que j'arrive ici avec ma suite
> Dans un pays c'est régulier
> On m'accueille à coups de pommes cuites
> Voire même à coups de soulier
> […] Lorsque j'annonce une séance
> Chacun y vient pour chahuter
> Mais rien n'trouble mon éloquence
> J'finis toujours par récolter
> Souvent on m'envoie au lieu d'chèques
> Une… sur la… parfaitement
> J'la mets dans ma gifliothèque
> Et je réponds tranquillement
> J'suis le major
> Pour éviter une poursuite
> Jetez-moi mille francs tout d'suite
> Ça grossira mon p'tit trésor…
> La pudicité du major
> C'est de l'or

En plus de parodier l'accueil défavorable de l'Armée du Salut, Malpertuis et Garnir plaisantent sur l'argent que le mouvement récolte grâce à ses réunions. Le fait est d'ailleurs souvent moqué dans la presse de l'époque : « L'infernal charivari qui salue chaque soir l'Armée du Salut ne la décourage pas ; au contraire, il stimule son zèle. Le major Clibborn a annoncé mercredi soir qu'il donnerait dorénavant deux séances quotidiennes : une à 3 heures de l'après-midi ; l'autre comme d'habitude, à 8 heures du soir. L'armée pourra ainsi faire deux fois autant de

---

47 Fernande Caynon, épouse du comique Éloi Ouvrard, est une chanteuse et comédienne parisienne. En 1889, elle fait partie de la troupe d'interprètes attitrés de l'Alcazar. Elle joue en 1891 à la fois le rôle de la Parodie et celui de la Maréchale Salam-Booth. Voir *L'Indépendance belge*, 13 août 1889, p. 1 ; *Le Soir*, 13 mars 1891, p. 2.

48 Anatole Bahier, comédien et directeur de théâtres, a joué principalement au Parc dans les années 1880. Avec Dubois, il y adapte *Un mâle* de Lemmonier en mai 1888. On le retrouve aussi aux Galeries, qu'il dirige pendant un an avec Courtier et Docquier avant de passer la main à Durieux. Il demeure administrateur général des Galeries en 1890 et dirige l'Eden-Théâtre de Charleroi, vraisemblablement à partir de 1893. Voir *L'Indépendance belge*, 1882-1898.

conversions et… de recettes[49]. » Cette proximité de sujet entre ce qui est donné à lire dans les journaux et ce qui est joué sur scène rapproche encore une fois la pièce de Malpertuis et Garnir du genre de la revue, qui se conçoit en lien étroit avec la presse. Romain Piana, qui définit très judicieusement la revue comme « la rencontre de deux univers, celui de la petite presse contemporaine, force vive de l'esprit actuel, et celui de l'ancien vaudeville et sa satire chantante[50] », a déjà montré l'intermédialité du genre. Mais l'analyse de notre parodie, en plus de confirmer cette idée, montre que la presse générale est aussi mise à contribution.

De manière plus large, c'est la ville de Bruxelles qui est convoquée à travers une série de clins d'œil comiques. Si le voile sacré se transforme en Manneken-Pis (rebaptisé en conséquence « Molochen-Pis »), le passage du Conseil des Anciens est également adapté au contexte bruxellois : les Anciens deviennent les conseillers communaux de la ville et le bourgmestre Charles Buls est mis en scène avec ses échevins Alexandre Walravens et Émile De Mot. Le détournement de la scène de Reyer sert alors plus spécifiquement à tourner en ridicule les personnalités publiques bruxelloises. La punition du sacrifice des vingt fils est remplacée par l'obligation pour vingt Bruxelloises d'assister aux débats du conseil communal et l'on brocarde les absences fréquentes de Charles Buls, toujours en voyage :

> Walravens :
> Qui peut dans ce malheur nous apporter son aide ?
> De Mot :
> Encore si l'ami Karl n'était pas en Suède !

L'« Ami Karl », bourgmestre de Bruxelles, était alors abondamment caricaturé dans les revues et souvent désigné par son prénom flamandisé (« Karl » ou « Karel ») en raison de ses actions de promotion de la culture flamande[51]. Son « alter ego » et futur successeur Émile De Mot faisait quelquefois partie du public des revues[52], il n'est pas impossible que ce dernier ait assisté aux représentations de *Salam-Booth*.

Pour insister davantage sur l'ancrage régional, les auteurs utilisent aussi le dialecte bruxellois comme ressource comique. Ce parler local, autre élément caractéristique des revues, se manifeste surtout à travers le personnage de la marchande Léopold/Liapol/Spendius (un marchand dans la version de 1890), qui

---

[49] *L'Indépendance belge*, 16 janvier 1891, p. 1.

[50] Romain Piana, « La revue de fin d'année, "journal-vaudeville" » in Élisabeth Pillet & Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle : la parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 274.

[51] Rappelons qu'il fut l'un des fondateurs du Théâtre flamand. Voir Fernand Servais, *Souvenirs de mon vieux Bruxelles*, [s. l.], Canon, t. II, 1967, p. 137.

[52] Frans Fischer, *Bruxelles d'autrefois*, Bruxelles, Labor, 1941, p. 134.

incarne le type bruxellois comique par excellence. Elle traite Marto de « carthaginoiseleer » et s'écrie par exemple : « Alleie ! Alleie ! Tout ça c'est des carabistouilles ».

Les œuvres théâtrales qui foisonnent après l'opéra de Reyer, avec en tête *Salam-Booth*, nous ont permis de donner un nouvel éclairage sur la parodie. À la fin du XIX^e^ siècle, il existerait bien une dimension spectaculaire propre au genre puisque ce n'est plus nécessairement l'œuvre littéraire qui est parodiée, mais bien un événement et sa réception. Malpertuis et Garnir, en caricaturant la représentation de Reyer à l'opéra, montrent que l'aspect proprement médiatique d'une œuvre constitue un terreau particulièrement fertile pour la parodie dramatique. Leur pièce reflète en outre le lien étroit qui existe entre parodie et revue ainsi que la frontière extrêmement floue entre les deux genres. Malpertuis et Garnir donnent finalement une parodie double, qui concerne d'une part l'opéra de Reyer et d'autre part la vie publique bruxelloise, avec des effets d'échos entre les deux sujets. Cet ingénieux procédé se révèle porteur puisqu'il permet aux auteurs de toucher deux fois leur public, non seulement à travers la connaissance qu'il a de l'opéra, mais aussi par le biais de l'actualité locale au sens large.

Paul ARON et Fanny URBANOWIEZ
Université libre de Bruxelles

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Salammbô : opéra en cinq actes, huit tableau, d'après le roman de Gustave Flaubert, paroles de C. Du Locle, musique d'Ernest Reyer, Paris, Calmann-Lévy, s. d., 68 p.

BELOT Adolphe [& JOURNAULT Léon], *Didon, opéra bouffe en 2 actes et 4 tableaux dont un prologue*, Paris, Michel Lévy, 1866, 49 p.

CHANAY Albert, « Salammbô : parodie en 4 actes et 6 tableaux », in *Parodies de guignol : répertoires de Pierre Rousset, Albert Chanay, Tony Tardy, Louis Josserand, Albert Avon*, Lyon, Cumin & Masson, 1911, t. II, p. 499-559.

DESCHARMES René, « Salammbô au théâtre », *Les Annales romantiques* n° 6, (1909), p. 175-187.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance III*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1991, 1727 p.

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes III*, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 2013, 1332 p.

MALPERTUIS Luc [& GARNIR George], *Salam-Booth ou l'armée du chahut*, 1890, 60 f. [manuscrit, KBR, Archives et Musée de la Littérature, MLT 00714/0003.]

MALPERTUIS Luc [& GARNIR George], *Salam-Booth ou l'armée du chahut*, 1891, n.p. [manuscrit, modifications et scènes nouvelles de la reprise en avril 1891, KBR, Archives et Musée de la Littérature, MLT 00714/0004.]

MALPERTUIS Luc [& GARNIR George], *Salam-Booth*, 1891, n.p. [manuscrit, KBR, section manuscrits, Ms II 6735.]

POUGIN Arthur, *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Fischbacher, 1890, 125 p.

SEGOND André (éd.), *Salammbô d'Ernest Reyer : opéra en cinq actes, livret de Camille Du Locle*, Marseille, Actes Sud, 2008, 131 p.

Études critiques

ARON Paul, « Luc Malpertuis, auteur belge et collectionneur de revues théâtrales de fin d'année. Contribution à l'histoire d'un genre méconnu », *Revue d'histoire du théâtre*, « En revenant à la revue », dossier dirigé par Bara Olivier, Piana Romain et Yon Jean-Claude, n° 266, (2015/2), p. 283-295.

BARA Olivier, PIANA Romain et YON Jean-Claude (dir.), « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e^ siècle », *Revue d'histoire du théâtre* n° 266, (2015/2), p. 195-200.

BERGER Daniel, COLARD Didier, DE REYMAEKER Michel, DESMYTTER Alain [*et al.*], *L'Heure bleue : la vie nocturne à Bruxelles de 1830 à 1940*, ouvrage édité à l'occasion de l'exposition à Bruxelles du 20 mars au 24 mai 1987, Bruxelles, Crédit communal, 1987, 219 p.

CAILLE Linda, *Soldats de Jésus : Les évangéliques à la conquête de la France*, Paris, Fayard, 2013, 221 p.

CHARLE Christophe, « Le carnaval du temps présent : les revues d'actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 186-187, (2011/1), p. 58-79.

DELCOURT Raymond, *L'Armée du salut*, Paris, PUF, 1988, 127 p.

DUCREY Guy, « Salammbô sur les planches » in Nissim Liana (dir.), *Le letture/la lettura di Flaubert*, Milan, Cisalpine, 2000, p. 285-311.

FATH Sébastien, *Du ghetto au réseau : le protestantisme évangélique en France (1800-2005)*, Genève, Labor & Fides, 2005, 425 p.

FISCHER Frans, *Bruxelles d'autrefois*, Bruxelles, Labor, 1941, 157 p.

LEY Klaus (éd.), *Flauberts « Salammbô » in Musik, Malerei, Literatur und Film : Aufsätze und Texte*, Tübingen, G. Narr, 1998, XVI-438 p.

MANSON Peter, *The Lives of Images*, Londres, Reaktion Books, 2001, 175 p.

PIANA Romain, « Du périodique à la scène, et retour : la revue de fin d'année illustrée » in Stead Evanghélia et Védrine Hélène (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008, p. 183-206.

PIANA Romain, « La revue de fin d'année, "journal-vaudeville" » in Pillet Élisabeth & Thérenty Marie-Ève (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012, p. 273-292.

QUIÉVREUX Louis, *Bruxelles, notre capitale. Histoire, folklore, archéologie,* Bruxelles-Liège, éditions PIM-Services, 1951, 367 p.

RENIEU Lionel, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre & Van Vuggenhoudt, 1926, 2 vol., 1219 p.

SANDRAS-FRAYSSE Agnès, « "Je n'entends pas le carthaginois" : caricatures et parodies liées à la publication de *Salammbô* », *Revue Flaubert* n° 9, (2009), URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=27.

SERVAIS Fernand, *Souvenirs de mon vieux Bruxelles*, [s. l.], Canon, t. II, 1967, 309 p.

STEAD Évanghélia et VÉDRINE Hélène (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008, 607 p.

YON Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, 2000, 796 p.

LE *TROISIÈME FAUST* DE FRIEDRICH THEODOR VISCHER, OU LA PARODIE COMME RÉPONSE À UN AMOUR DÉÇU

Cette parodie du *Faust* de Goethe occupe une place à part dans l'histoire de la parodie de langue allemande, d'abord parce qu'elle a pour objet le plus grand monument de la littérature allemande, ensuite parce que son auteur, Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), était l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre de Goethe, à laquelle il a consacré un grand nombre d'études philologiques et historiques fort sérieuses. La lecture de cette parodie exige ainsi du lecteur une véritable familiarité non seulement avec les deux parties du *Faust*, mais encore avec l'ensemble de l'œuvre de Goethe. Vischer s'insère lui-même comme personnage dans sa parodie et entreprend ainsi un dialogue direct avec Goethe, devenu aussi un personnage et présenté sous le sobriquet du « vieux monsieur » (*der alte Herr*). Tout en procédant à une déconstruction satirique de l'œuvre, Vischer se défend et s'excuse à l'intérieur de sa parodie de l'audace d'avoir touché à l'icône nationale allemande. Dans cet esprit, il va donner à Goethe lui-même l'occasion de « défendre son Faust » (226[1]) et, en conclusion de sa parodie, Vischer place un hommage dithyrambique au « vieux monsieur » en s'excusant de l'outrecuidance dont il a fait preuve à son égard : « Tu peux comprendre la source de ma dérision : / un amour malade est la cause de toute mon irritation » (*Verstehen kannst du meines Spottes Born : / Erkrankte Liebe ist mein ganzer Zorn*, 237). La parodie est présentée comme une réponse à un amour déçu ! Pour éviter tout malentendu et permettre au lecteur de comprendre ses intentions, Vischer a placé en haut de chaque page un titre qui résume la signification de la scène. Ainsi, pour prévenir toute ambiguïté, il laisse entendre que « l'Inconnu » qui discute avec le « vieux monsieur » est bien lui-même. Après l'avoir parodié, Vischer « fête (*feiert*) Goethe » : dans un enthousiasme sans borne, il célèbre d'abord sa poésie qu'il compare à la Création biblique, puis *Werther* et les hymnes du *Sturm und Drang* : « Folie sacrée » (*Heiliger Wahnsinn*), « Ivresse divine » (*göttliche Trunkenheit*), « Confident de l'esprit du monde » (*Vertrauter des Weltgeistes*), Iphigénie, Mignon,

[1] Je cite d'après l'édition de 1936, chez Hendel, Meersburg, qui reproduit à l'identique la dernière version de la parodie parue en 1886. Notons que la parodie de Vischer a suscité assez peu de travaux scientifiques d'envergure ; parmi les études récentes, voir surtout Heiko Postma, *Gute Nacht, Goethe ! Friedrich Theodor Vischer und sein « Faust III »*, Hanovre, jmb, 2001 et Alexander Reck, *Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes « Faust »*, Heidelberg, Winter, 2007. Sur les parodies de Goethe, voir par ailleurs Waltraud Wende, *Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

Urfaust, Gretchen, Hermann et Dorothée, « l'œil d'Homère » (*Homers Auge*). Il s'excuse encore d'avoir cherché « des taches dans ton soleil ». Mais, malgré ces éloges hyperboliques, Vischer considère que Goethe a surévalué « l'héritage élu des Héllènes ». Le « panégyrique » est d'abord interrompu par des remarques qui viennent du « peuple » (Bärbel s'est endormie et Valentin qualifie ce discours d'« un peu fou » – *Ein bisserl verrückt* – et d'« incompréhensible »). Goethe, de son côté, reproche à Vischer de manquer de mesure, dans la critique comme dans la louange. Le « dialogue » entre les deux hommes se termine par une citation de la scène finale d'*Iphigénie en Tauride*, Goethe prononçant les mots froids de Thoas : « Alors va-t'en ! » (*So geh !*), Vischer citant Iphigénie : « Pas ainsi ! Ne me quitte pas avec dégoût ! » (*Nicht so ! Im Widerwillen scheide nicht von mir !*). Et, comme le roi Thoas, Goethe concède un « Adieu ! » (*Leb wohl !*) magnanime à son persifleur.

Le grief que Vischer nourrit contre la deuxième partie de *Faust* ne se limite pas à l'excès de classicisme grec. Quand « Faust-Goethe » défend son parti pris antique (« Non, non ! Je veux rester sur les cimes du classicisme / pour le salut de la Poésie, / Je veux écrire Pandore, Épiménide, / Je veux écrire ma propre seconde partie » : *Nein, nein ! Hochklassisch will ich jetzo bleiben / der Poesie zu ihrem wahren Heil, / Pandora, Epimenides will ich schreiben, / Will schreiben meinen eignen, zweiten Teil*), Valentin, personnage de Goethe, répond à son auteur : « Tu étais un tout autre lascar, mon ami, / Lorsque tu m'écrivais ainsi qu'à ma sœur ! / Au diable avec ce rigide artefact » (*Du warst ein andrer Kerl, mein Bester, / Als mich du schriebst und meine Schwester ! / Zum Henker mit dem steifen Artefakt* = Euphorion). C'est dire que le *Deuxième Faust* est tout sauf un texte populaire, il lui manque la dimension nationale que la philologie universitaire allemande a mise au centre de son travail au service de la « nation allemande ». Ce rôle central de Goethe pour les philologues universitaires conduit à un autre aspect de la parodie, peut-être le plus drôle : Vischer consacre une large partie de son *Faust III* à une dispute académique entre deux écoles d'interprétation qui luttent pour la « légitimité suprême de l'interprétation » (*Deutungshoheit*) dans le domaine goethéen. Dans le « postlude » (*Nachspiel*), la « Société de ceux qui se sont tués en interprétant le *Faust* de Goethe » (*Gesellschaft der an Goethes Faust sich zu tot erklärt habenden Erklärer*), au nom éloquent, se réunit dans l'auberge tenue par Valentin : elle est composée du président Denkerle, de trois tenants du positivisme (« adeptes du sujet », *Stoffhuber*), les professeurs Scharrer, Karrer et Brösamle, et de trois « adeptes du sens » (*Sinnhuber*), Deuterke, Grübelwitz et Hascherl, précisément en quête du sens caché de l'œuvre goethéenne. La dispute scientifique se termine par une « rixe entre savants » (*Gelehrtenprügelei*) au nom de la prise du pouvoir interprétatif. Valentin et Bärbel jettent dehors ce monde de « violonistes fantasques aux jambes frêles » (*dünnbeinige Grillengeiger*) et de « passoires à mouches figées » (*verhockte Mückenseiger*), et l'auberge est enfin prête à accueillir Goethe, le « vieux monsieur » en personne, qui commente l'expulsion de ses interprètes en ces termes : « J'ai

bien caché ceci ou cela, / Afin qu'ils aient du grain à moudre, / C'est déjà pas mal, mais il est encore plus drôle / de les voir dégringoler l'escalier » (*Hineingeheimnist hab' ich dies und das, / Damit sie tüchtig auszuraten kriegen ; / Schon recht, doch lust'ger ist der Spass, / Wenn sie die Stieg' hinunterfliegen*). Par goût de la déformation professionnelle, j'ai été tenté de limiter mon interprétation de la satire de Vischer à la charge qu'il dirige contre ses collègues, considérés comme des coupeurs de cheveux en quatre.

Il y a un noyau dur dans la multitude des approches parodiques voire satiriques : Vischer est dérouté par le « goût du secret » (*Geheimniskrämerei*), voire par le caractère hétéroclite de *Faust II*, donc par son côté ésotérique et élitiste. C'est pour cette raison qu'il confie un rôle important à deux personnages secondaires de la première partie de la tragédie (Bärbel et surtout Valentin), qui représentent le « peuple » et le « bon sens », et qui gèrent une auberge qui satisfait les besoins élémentaires (manger et boire).

Les reproches que Vischer adresse à Goethe sont au nombre de cinq :

> 1. l'hyperclassicisme : Vischer regrette la prééminence de l'héritage grec dans les références littéraires et culturelles de Goethe. C'est pour cette raison qu'il déconstruit notamment ce que l'on appelle habituellement « la tragédie d'Hélène » (et d'Euphorion), à l'acte III de *Faust II*. En revanche, il insiste sur le caractère prétendument populaire de personnages issus du *Faust I* ;
> 2. Vischer réprouve profondément l'usage qu'a fait Goethe dans l'acte V de son *Faust II* du symbolisme catholique. Cette aversion découle de son anti-catholicisme libéral-national, qui le pousse à introduire dans sa parodie des questions politiques d'actualité à l'époque de la rédaction de la parodie entre 1862 et 1886, comme le *Kulturkampf* bismarckien, en particulier la lutte contre les jésuites ;
> 3. cet anti-catholicisme est un avatar de l'idéologie nationale-libérale. Pourtant, à la grande déception notamment de la philologie nationale, il est quasi impossible de se réclamer de Goethe pour défendre le nationalisme allemand. Son cosmopolitisme va de la Grèce antique à la France contemporaine. Malgré cette évidence, Vischer tente de se servir de Faust et de Valentin dans une allégorie de la guerre de 1870-1871 où Faust est digne de son nom (« le poing », « la poigne »), car la « Faust » allemande va triompher de Napoléon III ;
> 4. Vischer s'amuse également à tourner en dérision la virtuosité de certaines parties rimées de *Faust II* qui avaient subi l'influence des grands rimeurs baroques. En les parodiant, il prouve qu'il est capable d'en produire autant avec une facilité déconcertante. Cette critique formelle entre d'ailleurs en contradiction avec l'attaque contre l'hellénisme dont Vischer accuse le dernier Goethe ;
> 5. comme le laisse entendre le nom de l'auteur fictif, Vischer éprouve une vive répulsion pour les parties allégoriques et mystiques du *Deuxième Faust*.

Je me limiterai ici à des exemples types de chaque angle d'attaque de Vischer, car il est impossible de donner une image complète de ce fourre-tout parodique où se mêlent style savant et poésie de potache. On est menacé par le risque de produire sans fin du commentaire de commentaire de commentaire, et il faut tenter d'avoir une vue d'ensemble.

La belle Hélène et Euphorion

Parmi les passages les plus énigmatiques de *Faust II*, il y a sans aucun doute la « Nuit de Walpurgis classique » : la *Walpurgisnacht* germanique avait déjà piqué la curiosité de l'association des interprètes qui, selon Vischer, s'étaient suicidés en massacrant le texte. Chez Vischer, Méphistophélès, l'organisateur de ses « nuits », le dit clairement : « Vous devriez le rendre apathique par l'absurde, / Par le chaos de la Nuit de Walpurgis, / Par le bourdonnement des larves titubantes, / Par le ronflement bizarre du grillon et du sphinx… / Le relier au spectre d'Hélène » (*Ihr solltet im Absurden ihn verdumpfen, / Im klassischen Walpurgisnachtgewirr, / In zusammengestoppelter Larven Geschwirr, / In bizarrem Greifen- und Sphinxeschnarren… / Ihn mit dem Schemen Helena verbinden*). Le mot-clé est ici *Schemen* (« fantasme », « spectre »). Les « mères », transformées en « vieilles rombières qui bavardent autour d'une tasse de café », proposent à Méphistophélès de ressusciter Hélène de Troie pour mettre Faust à l'épreuve. (L'action peut se résumer au fait que Vischer veut remodeler la fin de *Faust II* qui lui déplaît fortement. Faust est donc dans une avant-cour du ciel où il exerce le métier de professeur de lycée. Pour le faire entrer définitivement au ciel, le Seigneur permet à Méphistophélès de recommencer une série d'épreuves). Hélène apparaît, s'adresse à Faust et fournit d'abord une interprétation de son propre rôle dans *Faust II* : « Ne me reconnais-tu donc plus, ô chevalier Faust, / Moi, Hélène, avec laquelle jadis, liés par l'amour, / ne faisant plus qu'un tu représentais l'union / De deux principes artistiques divisés ? / Tu étais le contenu, le principe romantique, / Tandis que j'étais le principe antique, la belle forme. » (*Erkennst du mich, o ritterlicher Faust, nicht mehr, / Mich Helena, mit der du einst im Liebesbund / In eins geschlungen selig die Vereinigung / Entzweiter Kunstprinzipien stelltest dar ? / Du warst der Inhalt, das romantische Prinzip, / Ich aber das antike, war die schöne Form*). Hélène évoque également le fruit de cette union, Euphorion, la « poésie moderne ». Mais Faust ne veut plus rien savoir de cette histoire et traite Hélène de « marionnette appréciée » (*geschätzte Gliederpuppe*). En tant qu'homme évolué, il a quitté « les cabanes de l'humanisme » (*die tatenfaule Humanisterei*) pour accéder au monde de l'action, de la *Tat*, selon sa célèbre traduction de « Au commencement était le Verbe » par « Au commencement était l'action ! » (*Im Anfang war die Tat!*).

Hélène tente de sauver sa position en se servant de certaines interprétations universitaires qui font d'elle une « héroïne », donc une femme d'action. Mais Faust dément cette prétention et remet Hélène à sa place, celle d'une femme qui séduit

par sa « belle figure » et fait de son mari un cocu. Pour regagner le cœur de l'infidèle, elle appelle leur fils, « le fruit prompt de notre prompt mariage » (*unsrer raschen Hochzeit rasche Frucht*). Celui-ci se présente en sautant et en chantant : « Je suis l'enthousiasme, l'élan sublime… la tempête céleste, / La plus noble des folies / La plus moderne des poésies / La liberté divine absolue ! Hourra, hop, hop ! » (*Bin die Begeisterung, bin der sublime Schwung… bin Himmelsstürmerei, / Edelste Raserei / Neuester Poesei / Ungezähmt göttlich frei! Hurre hopp hopp!*). La mère a peur à cause du comportement indiscipliné du fils et lui demande de songer à son « papa », devenu « conseiller secret » de l'État (l'identification ironique entre Faust et Goethe traverse la parodie). Au lieu d'obéir, il saute au-dessus de son père et de sa mère. C'en est trop pour Valentin qui saisit le « garnement » (*verzogener Naseweis*, *Lausbub*) par le pantalon et le frappe sur le derrière avec l'autorisation de Faust. Hélène traite Valentin de « barbare d'airain venu du nord, / produit sauvage de la consommation vorace de glands issus de la forêt germanique » (*nordisch eherner Barbar/ Germanischen Waldes wildes Eichelfrassprodukt*). Faust justifie la barbarie germanique par la citation grecque (en grec dans le texte) que Goethe avait choisie comme exergue pour son autobiographie : « Ho me dareis anthropos ou paideuetai » (« L'homme qui n'est pas maltraité n'est pas éduqué »). Euphorion hurle, Hélène, qui a identifié le vers « profond » de Sophocle, trouve son application « au doux derrière de l'enfant » trop rude pour son « cœur de mère grecque » (*Griechenmutterherz*). Le passage célèbre de *Faust II* sur la rime allemande est également parodié : Hélène exprime sa plainte en rimes, Faust commente : « On entend même la Grecque se lamenter en rimes » (*Die Griechin gar hört man in Reimen klagen*). Hélène revient aux rythmes sans rime et montre sa vraie nature : elle n'est qu'une poupée sans âme du « magasin des mères » (*Müttermagazin*). En embrassant Faust, elle se désagrège. Valentin et Faust constatent la fin du mythe : « restes de carton » (*Pappreste*), « papier gribouillé » (*Verkritzeltes Papier*). Mais Faust reste malgré tout nostalgique, car face à l'esthétique de Zola (« Le véritable idéal, c'est la saleté ! », *Das wahrhaft Ideale ist der Schmutz !*), il préfère le « classicisme le plus rigide » (*steifste Klassik*). Valentin, qui ne représente pas seulement à cet endroit le peuple, aimerait que Faust s'habillât comme lui, « avec une bonne vareuse allemande » (*in einer guten, deutschen Joppe*). Devant les restes de sa mère, Euphorion professe une confession nihiliste (« mal d'être, négation, à bas l'être, vive le Nirvana !, que le monde soit frappé de négation ! » : *Weltschmerzlerei, Verneinerei, Fort mit der Seinerei, Hoch die Nirwanerei!, Welt sei negiert!*) et se suicide. Ce qui reste de lui, c'est, selon Valentin, « un tas de lambeaux de caoutchouc ! » (*Ein Haufen Gummifetzen!*). Faust a réussi l'épreuve, et en donnant un coup de pied à ce qui reste des poupées, s'écrie : « À bas le fatras et que l'on piétine / L'inaction de l'humanisterie ! » (*Fort mit dem Plunder und zertreten sei / Die tatenfaule Humanisterei !*). Un chœur de « bons esprits invisibles », parodie du chœur de *Faust I* lorsque Faust renonce au suicide (77), approuve dans un délire de rimes déchaînées.

Faust nationaliste : la guerre contre la France

Après avoir surmonté la tentation humaniste, notamment en confiant à Valentin la punition corporelle d'Euphorion, Faust se découvre une nouvelle vocation. Les coups administrés au « garnement » (*Lausbub*) rappellent à Valentin son passé militaire : « Les coups de batte administrés sur le postérieur d'Euphorion / me rappelèrent le bon vieux temps, / En bon lansquenet, j'aimerais repartir / au combat, au combat ! / Frapper avec force ! » (*Das tücht'ge Pritschen auf Euphorions Podex / gemahnte mich an meine alten Zeiten, / Als guter Landsknecht möcht ich wieder schreiten / zur Schlacht, zur Schlacht / Dreinhau'n mit Macht !*). Ici, la parodie tourne à la poésie de potache. Faust, lui aussi, après la « visite » (*Gastspiel*) de la belle Hélène, se voit « guéri par un bel esprit inactif. / Ma volonté est maintenant de me procurer un casque, un glaive, un bouclier… » (*vom tatenscheuen Schöngeisttum kurieret / Mein Will' ist jetzt ein Helm, ein Schwert, ein Schild…*).

La deuxième épreuve que doit subir Faust commence par l'apparition d'un « petit bonhomme » (*kleines Männchen*). Vischer, soucieux de pédagogie historique, l'identifie en haut de page comme « Benedetti », l'ambassadeur de France en Allemagne dont le comportement a déclenché la dépêche d'Ems de Bismarck qui a amené Napoléon III à déclarer la guerre à la Prusse de Guillaume I^er^. Chez Vischer, Benedetti « tire Faust par la barbichette », celui-ci répliquant par une gifle, sur quoi le « bonhomme » déclare : « Blêmis, ma réponse est la guerre ! » (*Erbleiche Du, die Antwort ist der Krieg!*). Faust se réjouit de régler un vieux compte, Benedetti s'écrie : « La voilà qui approche, la Grande Nation » (*Sie naht, die grosse Nation*). Il s'agit ici d'une véritable profession de foi de Vischer qui aurait aimé faire de Faust-Goethe le représentant suprême du génie national allemand. Sa parodie s'inscrit donc dans le courant idéologique qui a transformé « le caractère faustien » (*das Faustische*) en essence de la germanité.

Devant le « péril brûlant », Faust et Valentin font appel à une aide « surpuissante » (*urgewaltig*) qu'ils font littéralement sortir du sol. Il s'agit du paysan allemand (en haut de page : « Der deutsche Michel »), qui quitte son travail pour prêter main-forte (« seine Faust ») dans la lutte contre le « Français, le vieux trouble-fête impudent » (*Franzos, den alten, frechen Störenfried*). Le paysan, incarnation de « la force allemande », se montre violent : « Ainsi il la connaîtra, la poigne allemande » (*So wird er sie kennen, die deutsche Faust*). Faust est enthousiasmé : « Voilà le véritable descendant des Chérusques ! / De fait, il ressemble presque aux vieux géants germaniques, / Il a la force des Goths, etc. etc. » (*Des Cheruskers wahrer Enkel ! / Er gleicht ja fast den alten deutschen Riesen, / Die Kraft der Goten etc. etc.*) ; « Il est empli de la moelle de la terre, / Quiconque a reçu son aide est fort comme un roc » (*Er strotzet von der Erde Mark, / Wem er hilft, der ist felsenstark*). On est fort loin de l'esprit de Goethe qui n'avait que mépris pour l'idéologie des guerres contre Napoléon.

Apparaît alors une « forme humaine » (*menschliche Gestalt*) flanquée d'une tête de taureau et d'un lion. (En haut de page : Napoléon III, « der grosse Imperator »). L'empereur se présente en français : « Me voilà, vainqueur de Sébastopol ! Vainqueur de Solférino ! » Il se voit déjà de nouveau en vainqueur grâce à la « mitrailleuse » (grâce à la technologie militaire) et grâce aux troupes barbares africaines placées sous ses ordres. C'est bien sûr le paysan qui gagne contre une France décadente et corrompue, représentée par un casino, un lieu puant l'enfer. Vischer quitte dans cette scène l'intention parodique pour prôner la supériorité morale de l'Allemagne sur la France pécheresse dont la prétention (« nous sommes en tout cas / La première nation dans l'univers » : *wir sind auf jeden Fall / Die erste Nation im All*) est anéantie par la « force populaire primitive » (*urmarkige Volkeskraft*) de la « poigne » (*Faust*) du *deutscher Michel*. Vischer n'est pas un « bouffeur de Français » (*Franzosenfresser*), il fait même dire à Faust qu'il aimerait « marcher fraternellement » avec cette nation, « riche en spiritualité » (*reich an Geistesschatz*) et en « vivacité d'esprit » (*Witz*), et il redoute une « guerre de vengeance » (*Rachekrieg*). L'épreuve est réussie grâce à la « force populaire » (*Volkskraft*) et Vischer revient au registre parodique avec les rimes déchaînées du chœur des esprits (88).

Le *Kulturkampf*

Une troisième épreuve, « la troisième [qui] doit être la plus dure » (*die dritte soll die schwerste sein*), attend Faust et Valentin. Une voix se fait entendre : « *Hocus pocus ! Pocus hocus ! In nomine horum et harum Sanctorum Sanctarum !* » La voix précise de quel saint il s'agit : « *In nomine sancti/ Loyolae, Loyolae, Loyolae.* » Le spectre (un jésuite) s'adresse à Faust en lui demandant « obéissance ». Un long sermon prononcé par des « spectres » ridiculise la cuisine dogmatique de l'Église catholique, notamment l'infaillibilité pontificale. Des phénomènes historiques et politiques (la Bulle papale et le *Zentrum*, le parti catholique) sont représentés par des animaux (un gros chien, un renard). Enfin, la sombre caverne s'ouvre, et deux hommes auréolés apparaissent : Luther et Lessing. Le premier cite une variante du psaume « C'est un rempart que notre Dieu » (*Ein feste Burg ist unser Gott*), tandis que le deuxième défend la « liberté du monde face à la violence de la prêtraille » (*Freiheit der Welt von pfäffischer Gewalt*). Grâce à eux, Faust surmonte la troisième épreuve. Les esprits chantent la nature des ennemis : « Curetons, vicaires persécuteurs / Peuples latins non allemands ultramontains, / Noirs et en soutane » (*Hetzkaplanpfäffische / Schwarze, soutanische / Ultramontanische : Undeutschromanische*), etc. Les « Mères » tentent une dernière attaque, Valentin les jette contre les murs et elles se transforment à leur contact en papier déchiré. La voie vers la lumière et les hauteurs est désormais libre : « Arrachez-vous à la noirceur des profondeurs / Pour aller vers la clarté, le positif » (*Hinauf aus schwarzer Tiefe / Ins Lichte, Positive*).

Le passage anticlérical prépare l'acte III dans lequel Vischer règle ses comptes avec la Nuit classique de Walpurgis, le personnage de Homunculus et les scènes au ciel en se servant du rituel des corporations estudiantines. Le célèbre vers final de la tragédie (« L'éternel féminin nous tire vers le haut », *Das ewig Weibliche zieht uns hinan*) se transforme en « L'éternel ennuyeux /nous emporte ! » (*Das ewig Langweilige /zieht uns dahin !*). C'est la conclusion d'une série de rimes latines en -ium du type : cette histoire (Historium) est un allegorium, Ursinns Sensorium, Urpräzeptorium, etc. Même le bon sens de Valentin et de Barbara s'essaie à la création de néologismes pseudo-savants tels que « Bildungsdoktorium » ou « Schuhrevisorium ». Le docteur Marianus termine par « Emporium/ allwo unbeschnipfelt, / Die Idee sich gipfelt, / Wo das I sich tüpfelt, / Wo der Weltbaum wipfelt, / Wo die Weltwurst zipfelt[2] ». Il s'agit probablement là d'une parodie de la philosophie de l'identité de Fichte, que l'on pourrait également appliquer à celle d'Heidegger aujourd'hui.

Querelles allemandes

À la fin de la « tragédie », Vischer fait succéder un « postlude » (*Nachspiel*) consacré aux combats philologiques et à sa repentance face à Goethe lui-même. Cette partie mériterait une analyse détaillée pour déchiffrer toutes les allusions aux divers courants d'interprétation de l'époque. La parodie de Vischer a d'ailleurs engendré d'autres mystifications. En 1904 par exemple, un dénommé O. Steinzänger a publié un petit livre intitulé *Goethes Faust – ein Geheimbuch* (*Le* Faust *de Goethe – un livre secret*). Or Steinzänger est un personnage de la parodie de Vischer qui correspond à une personnage de chair et de sang dont le vrai nom est Ferdinand August Louvier, qui avait soumis à Vischer l'introduction de son livre *Goethe als Kabbalist in der Faust-Tragödie* (*Goethe, cabaliste dans la tragédie de* Faust, paru en 1887 et 1892). En 1887, Louvier publia *Sphinx locuta est. Goethes Faust und die Resultate einer rationellen Methode* (*Sphinx locuta est. Le* Faust *de Goethe et les résultats d'une méthode rationnelle*), réédité en 1908, après la mort de Louvier, par Steinzänger. Il est fort probable que Louvier se sert du « nom cabalistique » dont Vischer l'avait affublé. Il est très satisfait de la façon dont Vischer le fait parler, même si les interprètes attitrés (*Stoff-* et *Sinnhuber*) le font enfermer *manu militari* par Valentin dans un « débarras » (*Rumpelkammer*) en se servant du chant du harpiste. L'un des papes de la philologie goethéenne de l'époque, le *Stoffhuber* Düntzer, se moque de Louvier et du philosophe kantien Kuno Fischer. Face au déferlement interprétatif, il a sans doute raison de vouloir trouver dans la scène « Cave d'Auerbach »

[2] Un tel salmigondis est hélas inimitable, car il faudrait trouver des équivalents aux rimes absurdes pour rendre la « pensée » suivante : « Emporium où l'idée non déchiquetée atteint son sommet, où l'on met un point sur le *i*, où l'arbre du monde déploie ses cimes, où la saucisse du monde pointe le bout de son nez. »

(*Auerbachs Keller*) de l'*Urfaust* la trace du *Don Giovanni* de Mozart[3]. Aux excès des « Sinnhuber » répond le zèle absurde d'un grand « Stoffhuber ».

Vischer a le mérite de traiter avec ironie son propre métier, donc le nôtre. Comme d'habitude, l'œuvre parodiée sort indemne de son traitement satirique, tandis que la réputation du satiriste porte les stigmates du temps.

Gerald STIEG
Université Sorbonne nouvelle-Paris III

BIBLIOGRAPHIE

Sources
VISCHER Friedrich Theodor, *Le Troisième Faust*, Meersburg, Hendel, 1936 [1886].

Études critiques
POSTMA Heiko, *Gute Nacht, Goethe ! Friedrich Theodor Vischer und sein « Faust III »*, Hanovre, jmb, 2001.
RECK Alexander, *Friedrich Theodor Vischer – Parodien auf Goethes « Faust »*, Heidelberg, Winter, 2007.
WENDE Waltraud, *Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995.

[3] Voir Reck, *op. cit. Herr Hans* serait la traduction de *Don Giovanni* !

XX^{e}-XXI^{e} SIÈCLE

QUAND ARAGON PARODIE RACINE

L'émancipation par dépassement d'une filiation elle-même conquise s'avère un processus fondamental pour comprendre le tissage des marques intertextuelles dans la trame assertive des œuvres d'Aragon. La référence à, sinon un modèle, du moins un repère de la tradition littéraire détermine le recours à ces catalyseurs que seront par exemple Flaubert, Stendhal ou Racine au fil des romans. L'importance de la dimension intertextuelle dans l'écriture d'Aragon a souvent été analysée[1], point n'est donc besoin d'y procéder à nouveau. En revanche, il me semble important de souligner ici la valeur *dynamique* que détermine un tel usage, en instaurant une véritable résonance entre l'œuvre du Père choisi et celle du fils – adoptant à rebours – qui bâtit sa création propre par un processus de différenciation parricide : désigner une origine pour mieux s'en distinguer, processus proprement parodique.

Je n'en proposerai ici qu'un exemple probant, en reprenant les axes d'analyse que j'avais proposés dans un article ancien publié au Japon en 1989[2] : le meurtre du re-père racinien sur l'autel du rimbaldisme de la génération Dada.

Le jeu sur l'R de Racine

Si, dans *Aurélien*, l'héroïne s'appelle Bérénice et si Racine est cité dès les premières lignes – en origine affichée par conséquent –, ce n'est donc pas un hasard quand apparaît dans le texte un « prince R... » : « Nous nous saluons sur le palier[3] », dit à son propos Aurélien. Ce « prince R... », dans un tel contexte, signale au lecteur en éveil un reflet textuel du « prince des poètes », Racine. Il habite le même immeuble qu'Aragon, les Lettres (et sa présentation, en *initiale*, le symbolise : « R » appartient à l'univers des lettres, et en tant que point d'origine – initial), mais si leurs œuvres se croisent, c'est pour mieux diverger. Ainsi Aurélien peut-il parodier le style tragique dans une situation proche du vaudeville : « Pas de sacrifice, ma chère Iphigénie[4]. » La référence à Racine est évidente, les douze syllabes constituent un alexandrin, mais le ton de dérision et la coupe lyrique à l'hémistiche sapent la dignité du vers classique.

---

[1] Voir entre autres Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 149, ou Maryse Vassevière, « La fureur de lire », in *Europe* n° 717-718, *Aragon romancier*, 1989, p. 65-79.

[2] Stéphane Hirschi, « Ô bonheur, ô raison, ou Pour une poétique du chercheur d'or », *The Annual Reports of the Faculty of Arts and Letters*, Tohoku University, Japon, vol. 38, 1989. 3., p. 80-132. Voir aussi « "Dans l'Orient désert" : la convergence de Racine et Rimbaud dans un roman d'Aragon », *Études de langue et littérature françaises* n° 56, Tokyo, Librairie Hakusuisha, 1990, p. 143-158.

[3] Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996, p. 104. Toutes nos références à *Aurélien* renverront à cette édition.

[4] *Id.*, p. 102.

C'est que Racine, ainsi réduit par l'écriture à un « R », même majuscule, devient du même coup un « air », selon une équivalence homophonique dont Aragon raffole, ancien surréaliste mais toujours admirateur de Rimbaud et de son « dérèglement de tous les sens ». Rimbaud, autre grande figure littéraire de ce roman où une tragédienne, Rose Melrose, triomphe dans une récitation de l'*Aube* rimbaldienne. Une tragédienne pour du Rimbaud, c'est, comme pour une image surréaliste, organiser ainsi la rencontre improbable du poète carolo-macérien et de celui qu'il qualifia de « Divin Sot » sur la table de dissection que constitue alors le roman d'Aragon. En intersection : leur initiale, cet « R » princier.

Le premier air de Racine surgit bien sûr dès l'incipit du roman, puisqu'il a fonction, selon Aragon, de donner le *la* à la suite[5]. De fait, l'air initial est ici celui d'un alexandrin :

> La première fois qu'Aurélien vit Bérénice,

mais sa coupe est irrégulière, et il s'agit de la première fois quand, chez Racine, c'est toujours « pour la dernière fois[6] ». Au « tout est déjà joué » du destin tragique, Aragon préfère les hasards du « tout va se jouer » et la prise en compte, romanesque et lyrique, du temps. Fin de l'ordre ancien, mortifère, et quartier libre pour le fils. Du coup, ce qui est prévisible d'emblée, c'est l'amour de Bérénice, et non sa mort, accidentelle. De plus, à cet alexandrin succède une proposition principale prosaïque : « il la trouva franchement laide », suivie d'une seconde phrase : « Elle lui déplut, enfin. » Emploi ironique d'« enfin » alors que rien n'a encore commencé. Et surtout, après le choix du Père, son meurtre : la phrase prend le contrepied du fameux vers 194 de *Bérénice* :

> Titus pour mon malheur vint, vous vit, et vous plut[7].

Et son « enfin » d'atténuation fait de cette phrase une reprise, le rapiéçage d'un roman baroque qui exhibe ses coutures et ses retouches à l'instar de Montaigne, en n'hésitant pas à avouer, par exemple :

> J'ai oublié de dire comment était costumé Edmond Barbentane[8].

---

[5] Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Paris, Flammarion, « Champs »/Skira – Les sentiers de la création, 1969/1981, p. 89 : « Phrase qui donne le *la* de toute cette longue histoire qui va d'une guerre à l'autre. »

[6] Par exemple dans *Bérénice*, Paris, GF Flammarion, 1964 : « Et que vous m'écoutez *pour la dernière fois* » (I, 4, v. 186, p. 389) ; « Et je vais lui parler *pour la dernière fois* » (II, 2, v. 490, p. 398) ; ou encore : « *Pour la dernière fois*, adieu, Seigneur. – Hélas ! » (V, 7, v. 1506, p. 432) – je souligne.

[7] *Bérénice*, I, 4, v. 194, p. 389.

[8] *Aurélien*, *op. cit.*, p. 615.

Si Racine donne donc le *la* initial, Aragon va s'ingénier à jouer son *air* et à *en jouer*, pour vite faire une *scie*[9] de la musique héritée du « Divin Sot » : instrument propre à couper, à mutiler le Père, comme Kronos son géniteur Ouranos. Quand la musique permet la figuration du fantasme : en façonnant cette scie, Aragon manifeste que désormais c'est lui qui est *à la baguette*. Dès lors, à la fois hommage et distance vis-à-vis de l'initiale racinienne, le phonème « air » parcourt le texte. D'abord sous forme de consonne[10], jusqu'à cette ville « R... », à la fois réelle et symbolique, où s'achève le roman. Mais aussi comme « air » de chanson ainsi orchestrée (je reviendrai plus loin sur cette conséquence lyrique de la perpétuelle lutte aragonienne). La chanson de Bérénice (p. 156-157) rythme le roman et transforme donc la fameuse musique racinienne en scie, pareille à ce refrain (« Et Bérénice... ») qui rythme les impressions d'Aurélien lors de ses retrouvailles avec elle, à l'épilogue.

L'emploi des alexandrins, vers raciniens, illustre cette dynamique d'affranchissement vis-à-vis du re-père choisi : ils ouvrent le premier et le dernier chapitre de cette histoire d'amour qu'est *Aurélien*, mais, « un peu grotesque[s] comme tout ce qui touche au tragique[11] », ils n'ont pas cours dans le roman, ou alors au milieu d'autres phrases. Racine donne un air au roman, mais l'air qui circule ensuite ne cesse de subvertir son modèle : la clôture de l'alexandrin disparaît à la dernière phrase, ouverte par des points de suspension, et dont le rythme impair et prosaïque de 13 syllabes est tourné vers le présent :

> Maintenant, il faut la ramener à la maison[12]…

C'est alors seulement qu'est *définitivement* oublié l'air initial de Racine. La lutte parodique avec le modèle ne cesse jamais au cours du roman. Car le jeu sur son « R » ne fait qu'emblématiser un projet romanesque d'ensemble. Comme pour véritablement perpétrer le meurtre du Père, Aragon s'est en effet efforcé de prendre point par point le contre-pied de son initiateur, ne se dégageant pourtant pleinement de son ombre portée qu'avec le point final, coup fatal d'un projecteur enfin *personnel* : une fois « la lumière éteinte » – fin de l'éclairage racinien –, la dernière réplique, avec ses treize syllabes, est prononcée « d'une voix *blanche* » : la

---

[9] « L'histoire de Bérénice... l'autre, la vraie [...], cette romance, cette scie », *Aurélien*, *op. cit.*, p. 30.

[10] Par exemple : « il roule formidablement l'R », à propos de Tristan Tzara, p. 375 ; « Il retrouve bien les traits mais pas le secret de leur charme... comme un mot qui échappe... on sait comment il est fait... à peu près... s'il a des *r* dedans », p. 156 ; « 36 kilomètres. R... Cela cesse d'être une chose irréelle. Une ville comme Ys ou Bagdad », p. 705. Il s'agit de la ville de Ruffec, près d'Angoulême.

[11] *Aurélien*, *op. cit.*, p. 87.

[12] *Aurélien*, *op. cit.*, p. 756.

voix, on le sait, de l'imagination personnelle d'Aragon, que son état civil présente comme né de « Jean Aragon » et « Blanche Moulin »[13].

La parodie du rien

Dans ce roman, le plus flagrant détournement par Aragon des valeurs de Racine, pour qui « toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien[14] », se joue justement autour de ce *rien*, ce néant fondateur à subvertir, et affirmer de la sorte sa voix – sa voie. Aragon transforme ainsi l'absence de péripétie classique en triviale absence de relations sexuelles[15]. Cette parodie culmine quand l'alexandrin ironique pour Bérénice : « Et ces palpitations qu'elle avait pour un *rien* » est suivi par « Oh lala[16] ». Comment ne pas y entendre une reprise burlesque des célèbres « Hélas ! » de la tragédie ? Pourtant, la relation au modèle est plus complexe qu'un simple contre-pied systématique. La part d'invention et de liberté, y compris celle d'assumer une part choisie de l'héritage, s'en trouverait sinon considérablement amoindrie. Il faut *aussi* entendre cette ironie comme la marque d'une résonance profonde, dans l'imaginaire d'Aragon, de la réflexion racinienne sur le rien. *Aurélien* multiplie en effet les occurrences du mot « rien », souvent souligné par un contraste avec « tout », comme dans ce superbe alexandrin, hommage lyrique au silence racinien :

> Rien n'avait été dit, tout avait été dit[17].

Dans un tel contexte, c'est bien comme un manifeste esthétique du roman que retentit cette remarque :

> Personne n'a jamais su peindre quelqu'un qui *vraiment* ne fait *rien*[18],

d'autant qu'elle est prononcée par le peintre Ambérieux, personnage qui porte, on le rappelle, un des noms de guerre d'Aragon pendant la Résistance. Blaise Ambérieux, par ailleurs porte-parole du romancier sur la question du réalisme, défend un réalisme moins d'illusion référentielle que de mise en relation sous les auspices du « non lieu » : c'est-à-dire en quête du « *vraiment* rien ». Les derniers mots de Bérénice et d'Aurélien, sublimes puis triviales variations sur le rien,

---

[13] Blanche, ce « nom passe-partout de mes imaginations » : *Aurélien*, « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique… », *op. cit.*, p. 13.
[14] *Bérénice*, préface.
[15] « Comme s'il ne s'était *rien* passé », *Aurélien*, *op. cit.*, p. 102 ; « Voyons, Blanchette, il ne s'est *rien* passé... ou si peu... », p. 134.
[16] *Ibid.*, p. 144.
[17] *Ibid.*, p. 232.
[18] *Ibid.*, p. 362.

confirment la complexité de cet enjeu vis-à-vis du modèle intertextuel. Après cette réflexion désabusée de l'héroïne :

> Il n'y a vraiment plus *rien* de commun entre nous, mon cher Aurélien, plus *rien*[19],

les ultimes paroles de Bérénice, blessée à mort mais seule à le savoir, vibrent d'un lyrisme discret :

> Je sais... ce n'est *rien*[20],

en total contraste avec le narcissisme trivial du mâle Aurélien, lui, à peine éraflé par la même rafale :

> cela le fâcha un peu : il voulait bien dire, lui, que ce n'était *rien*, mais elle, comme elle prenait facilement la chose[21] !

On voit, à travers ce dernier dialogue brodant sur le rien, comment la dialectique d'élection puis de renversement de la figure élue détermine un positionnement d'Aragon en perpétuelle *reconfiguration* vis-à-vis des Pères ès Lettres qu'il a décidé de convoquer aux origines de sa création. De l'élection renversée se nourrit le flux parodique de l'invention aragonienne, sans cesse renouvelée : il suffit de se choisir de nouveaux modèles – Pères et re-Pères – et de moduler les figures de la différenciation à leur égard.

Dans *Aurélien*, cette dynamique inventive participe d'une esthétique à la fois lyrique *et* ironique, fruit d'un dialogue avec Racine sous les auspices de Rimbaud (lui non pas Père, mais, éternel jeune homme, peut-être frère désiré…). Le dramatique y est devenu romanesque, au miroir, sans doute, d'un roman familial souterrain.

Stéphane HIRSCHI
Université de Valenciennes

[19] *Aurélien*, *op. cit.*, p. 749.
[20] *Ibid.*, p. 755.
[21] *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ARAGON, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996.

ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Paris, Flammarion, « Champs »/Skira – « Les sentiers de la création », 1969/1981.

Études critiques

HIRSCHI Stéphane, « Ô bonheur, ô raison, ou Pour une poétique du chercheur d'or », *The Annual Reports of the Faculty of Arts and Letters*, Tohoku University, Japon, vol. 38, 1989. 3., p. 80-132.

HIRSCHI Stéphane, « "Dans l'Orient désert" : la convergence de Racine et Rimbaud dans un roman d'Aragon », *Études de langue et littérature françaises* n° 56, Tokyo, Librairie Hakusuisha, 1990, p. 143-158.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997.

VASSEVIÈRE Maryse, « La fureur de lire », in *Europe* n° 717-718, *Aragon romancier*, 1989, p. 65-79.

DON JUAN PARODIÉ AU XX^{e} SIÈCLE : *DON JUAN ODER DIE LIEBE ZUR GEOMETRIE* (1953) DE MAX FRISCH ET *DON JUAN KOMMT AUS DEM KRIEG* (1935) DE ÖDÖN VON HORVÁTH

« Stimme : Don Juan !
Don Juan : Nichts als Theater.
Stimme : Don Juan[1] ! »

Don Juan n'est pas un livre, pas une œuvre, c'est un mythe et, comme tous les mythes, il n'existe en tant que tel – au-delà de la présence attestée d'un modèle textuel originel qui n'est pas à confondre avec le mythe – qu'au travers de ses innombrables avatars *parodiques*, la parodie étant ici comprise comme processus de reprise et de réécriture d'un texte antérieur ou, plus généralement, d'une matière littéraire conçue comme matrice. La question de l'humour est ici essentielle, mais pas nécessairement centrale dans le texte parodique : écrire une parodie de Don Juan, c'est jouer avec le matériau textuel, mais cela ne signifie pas automatiquement que le nouveau texte, la nouvelle pièce de théâtre soit une comédie. Ainsi est-il sans doute préférable, dans le cadre de la présente étude, de parler de jeu, et de mettre l'accent sur la dimension ludique qui est, *de facto*, contenue dans le mécanisme parodique, dans la mesure où ce dernier s'apparente pour l'écrivain comme pour le lecteur/spectateur à une manipulation en partie gratuite, pour le sport, c'est-à-dire qui repose sur un réseau d'allusions – parfois évidentes – à décrypter.

Ainsi l'humour de Frisch et de Horváth a-t-il trait surtout, nous allons le voir, à cette idée de *jeu* et de travail ludique de réécriture, et aucun de ces deux auteurs ne cherche à seulement provoquer le rire comique, fondement d'une critique correctrice d'un travers psychologique ou social[2]. En d'autres termes, l'humour, bien présent dans les deux parodies que nous allons étudier, s'adresse en premier lieu au lecteur/spectateur averti et cultivé, qui va de lui-même établir la connexion avec la source du mythe, et faire le lien entre le texte premier et le texte second. D'ailleurs, Frisch comme Horváth ont en commun, de ce point de vue, de mettre en exergue dans leur texte le geste référentiel parodique qui préside à leur travail d'écriture. Et c'est cet aspect de leur parodie de Don Juan qui retient ici

[1] Max Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1962, p. 80.
[2] Relevons que les seuils de nos deux textes sont opposés sur ce point. Horváth annonce un « Schauspiel », alors que Frisch parle de « Komödie » dans le sous-titre de sa pièce.

notre attention : les analyses qui suivent n'ont pas la prétention de mettre en évidence le contenu et l'intention critique de la parodie, mais de se concentrer sur la forme que prend ce geste parodique. En outre, il sera surtout question des points de convergence entre les deux auteurs en question, bien plus que des différences qui apparaissent dans leur traitement du mythe de Don Juan.

Sans doute n'est-il pas inutile de présenter rapidement l'intrigue des deux pièces, car cela permet de prendre une première mesure de leur dimension parodique. Dans *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Horváth *déplace*, on le sait, la trame du drame en Europe centrale germanophone, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Le personnage de Don Juan est un officier vaincu, qui rentre du front et semble totalement désorienté. L'objet de la pièce est son retour à la vie civile et la reprise du cours de son existence, dont on comprend progressivement la teneur. Don Juan a quitté sa fiancée en partant au front, et son départ pour la guerre équivalait à un abandon, le séducteur n'ayant pas cherché à garder de contact avec la jeune femme. Une fois la guerre achevée, il est pris de remords et tente de retrouver celle qui, le spectateur l'apprend rapidement, mais lui l'ignore, est morte depuis longtemps. La pièce suit son parcours et sa quête, tout en le montrant en tant que Don Juan, c'est-à-dire en séducteur rapide et compulsif. Trente-cinq femmes jalonnent ce parcours du personnage. Comme Horváth le souligne dans son avant-propos, « Don Juan n'échappera pas aux femmes[3] », il est et restera toujours lui-même, malgré tous les changements d'époque et de contexte. La peinture de l'arrière-plan historique caractéristique de l'Inflation du début des années 1920 constitue d'ailleurs l'autre pôle d'intérêt de la pièce et peut justement être considérée comme le support du discours critique de l'auteur à l'égard de son époque et de son pays. Le spectateur découvre donc un panorama progressif des réalités triviales de cette période incertaine, dans laquelle évolue un Don Juan qui sait s'adapter aux nouvelles contraintes économiques. Il a un métier, marchand d'art, et sait s'intégrer à différents groupes sociaux ; on met en scène des femmes du peuple et, plus généralement, le camp des perdants de l'Inflation, ainsi que ceux – la grand-mère de la fiancée notamment – qui sont d'un autre temps et ne parviennent pas à s'adapter à la nouvelle donne, ou qui ne le veulent pas ; mais on voit aussi, dans un second temps, l'univers des profiteurs, des petits-bourgeois où l'on se gargarise de ses succès économiques et d'une ascension sociale due à l'Inflation. Don Juan traverse, sans évoluer, apparemment, toute cette société en mutation. Et il est possible d'affirmer, même si un tel propos doit être nuancé, qu'un premier niveau parodique repose sur la confrontation entre l'intangible – Don Juan, « qui n'échappe pas aux femmes » – et le tangible : les femmes, justement, puisque *Don Juan kommt aus dem Krieg* se présente sous la forme d'une mise en scène de dialogues entre un seul homme et plusieurs

[3] Ödön von Horváth, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp (*Gesammelte Werke, kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, éd. par Traugott Krischke, vol. 9), 2001, p. 11.

femmes. Le Don Juan de Horváth meurt à la fin : il apprend la mort de sa fiancée et se recueille sur la tombe de celle-ci, sous la neige, en parlant de la rejoindre[4].

Celui de Frisch ne meurt pas à la fin de la pièce, mais il met en scène sa disparition, de manière éminemment dramatique, en créant pour ainsi dire le mythe du *burlador de Séville* et en permettant au poète, Tirso de Molina, d'écrire la première pièce sur le sujet[5]. Dans *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, l'auteur suisse présente à son lecteur une reprise *in situ* de l'action, en Espagne, dans un XVII^e siècle « de théâtre[6] ». À la différence de Horváth, Frisch montre Don Juan jeune, avant que le mythe n'existe[7]. Le gentilhomme Don Juan Tenorio fait le désespoir de son père car il n'aime pas autre chose que la géométrie, qui constitue une obsession. Il ne répond pas aux attentes de sa caste et ne cherche pas autre chose que le calme nécessaire à l'exercice de sa passion mathématique. La pièce commence au moment de son mariage avec Donna Anna. Le futur marié n'est pas là et le mariage ne pourra se faire. Dans un premier intermezzo, on apprend que la prostituée Miranda est amoureuse de Don Juan, qui lui n'aime pas Donna Anna, même s'il a apparemment passé la nuit avec elle dans le jardin du palais, alors que toute l'assemblée familiale l'attendait. Dans le deuxième acte, Don Juan refuse de se marier, car il ne veut pas entrer dans le rôle qu'on prétend lui faire jouer et se voit accusé par le père d'Anna d'être un séducteur. C'est à ce moment-là qu'il devient, aux yeux de tout Séville, le *burlador*, sur un malentendu. Le troisième acte est consacré à la confirmation : Don Juan s'explique avec Roderigo, son ami qui, lui, connaît l'amour. Don Juan est poursuivi par les parents d'Anna. Le quatrième acte est consacré à la mise en scène théâtrale imaginée par Don Juan de sa propre mort : on reconnaît la fin bien connue des pièces de Tirso, Molière et Da Ponte. Le personnage accepte donc ainsi son rôle de séducteur puni par l'instance divine, dans le but explicite de disparaître aux yeux de la société et, ainsi, de pouvoir vivre sa passion pour la géométrie. Le dernier acte montre Don Juan en couple avec Miranda, qui lui a offert, en échange de mariage, le refuge hors du monde qu'il souhaitait. Mais Don Juan s'ennuie.

Un geste parodique évident et volontiers souligné

Premier élément dans l'examen de l'intention parodique des deux pièces, le titre que Frisch et Horváth ont choisi. Il est un signal évident quant à la nature de leur projet. Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur ce point, même si la mise en

---

[4] *Op. cit.*, p. 71-72.
[5] *Ibid.*, p 89.
[6] *Ibid.*, p. 6.
[7] Le sujet véritable de la pièce est en fait la naissance d'un mythe et les conditions qui président à cette naissance. Un sous-titre de la pièce pourrait être, comme dans les romans policiers : « à qui profite le crime ? »

scène du mythe dans les titres ne doit pas être négligée[8]. Les deux pièces de Frisch et Horváth sont à l'évidence des parodies. Frisch va même très loin dans la parodie, dans la mesure où il fait évoquer par ses personnages le succès public de la pièce de Tirso de Molina[9]. Au-delà de cet aspect primordial, le phénomène le plus important dans la présente perspective concerne le fait que *les deux dramaturges Max Frisch et Ödön von Horváth* prennent la peine de *citer littéralement un passage tiré d'une des œuvres* antérieures consacrées à Don Juan au sein de leur pièce.

Dans le *Don Juan* de Frisch, Leporello se met à parler en français, citant exactement la réplique conclusive de Sganarelle dans le *Don Juan* de Molière[10]. Le passage est capital, car il signale au spectateur avant tout – ce qui était évident depuis longtemps – que l'intrigue et les personnages qu'il a sous les yeux doivent être mis à distance et qu'il s'agit pour lui surtout de réfléchir à un phénomène littéraire, au-delà du caractère purement divertissant de la pièce. Cette citation de Molière indique, à la fin du dernier intermezzo, entre l'acte IV et l'acte V de la pièce de Frisch, que la comédie est finie et que commence alors un dernier acte, qui est en rupture avec la matière mythologique. Et en effet, le dernier acte montre Don Juan marié, seul et enfermé dans le château de la Duchesse Miranda, prisonnier de son refus d'être Don Juan. Tout le monde a vu « mourir » le séducteur à Séville, au moins sur la scène du théâtre, et le vrai Don Juan ne peut plus exister publiquement. Pour ce qui est du *Don Juan* de Horváth, la citation est tout aussi nette et dépourvue d'ambiguïté dans son intention : c'est cette fois le modèle de Da Ponte qui sert de matrice parodique. Don Juan assiste dans une loge à une représentation de l'opéra de Mozart[11]. Encore plus nettement que chez Frisch, *Don Juan est mis en situation de regarder Don Juan*.

Ces deux citations littérales de textes fondateurs du mythe de Don Juan dans la trame même des deux pièces de Frisch et Horváth montrent, sans qu'il soit besoin de le prouver davantage, que les deux dramaturges du XX^e^ siècle entendent reprendre la matière don juanesque non seulement en recourant à la parodie, mais surtout en poussant le geste parodique à un degré d'intensité très élevé. En effet, leur *jeu* avec les textes antérieurs est si explicite que nous sommes, *happy few* lettrés, invités à chercher les différentes allusions parodiques qui jalonnent les textes mais surtout, au-delà, à nous interroger sur la portée de l'entreprise parodique, dont la signification n'est pas aussi immédiatement claire qu'il paraît.

---

[8] Voir Jürgen Ritte, et son analyse des titres et sous-titres de la pièce de Frisch : Jürgen Ritte, « La théâtralité de Don Juan », in Régine Battiston-Zuliani (dir.), *Relire Max Frisch*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 233-248. Ici p. 234-237.

[9] Max Frisch, *op. cit.*, p. 89 *sqq.*

[10] *Ibid.*, p. 82.

[11] Ödön von Horváth, *op. cit.*, p. 45 *sq.* Même si la remarque a une portée limitée, soulignons tout de même que cette scène à l'opéra est située au milieu de l'acte II, soit exactement au centre de la pièce de Horváth, qui en compte trois.

Des parodies pleines d'humour, des changements parodiques partiels

Frisch comme Horváth jouent donc avec la matière traditionnelle du mythe de Don Juan, en reprenant un certain nombre de personnages et de situations typiques et par conséquent reconnaissables, tout comme sont identifiables les écarts par rapport au canevas initial. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité fastidieuse, il est possible de relever les plus intéressantes de ces infidélités volontaires, qui sont autant de premiers jalons pour le lecteur/spectateur, dans son cheminement parodique dans l'univers des deux auteurs qui, de ce point de vue, adoptent une attitude similaire.

Dans la pièce de Frisch, Anna est la fille d'Elvira, incongruité qui saute aux yeux dès la lecture de la liste des personnages. Ce raccourci parodique oriente toute la lecture de la pièce et a pour effet de resserrer le jeu, puisque les agissements supposés ou réels de Don Juan se limitent à une seule famille et, plus largement, à son seul cercle de proches : son ami Don Roderigo est à l'acte III le confident qui permet à Don Juan de faire sa profession de foi[12] contre les hypocrisies sociales et les conventions auxquelles il veut échapper. Dans la longue scène entre les deux amis, Don Juan affirme avoir connu l'amour, lors de la fameuse nuit où tout le monde l'attendait, et y avoir renoncé, pour ne pas être déçu face à l'inévitable fadeur des expériences renouvelées[13]. Ce trait peut être compris comme non parodique mais au contraire comme bien représentatif de la matière psychologique typique de Don Juan. Cependant, l'intérêt ici de cette confrontation entre Juan et Roderigo tient sans doute au fait que Frisch oppose deux types psychologiques et, au-delà, deux figures littéraires mythiques. D'un côté, l'insatiable séducteur, en fait celui qui croit trop à l'amour pour aimer une seule femme, de l'autre celui qui figure au contraire l'amour pur, l'amour pour une unique femme, Dona Inès, que Don Juan affirme avoir déshonorée[14], se moquant ainsi de son ami. La parodie que l'on peut voir ici ne touche pas Don Juan[15] mais Roderigo, dont on peut entendre, sous le nom espagnol, l'avatar français éminemment cornélien, ce Rodrigue au cœur pur, cette « âme bien née » qui, comme on le sait, a le sens du devoir. Notre Don Juan lui épargne ici en quelque sorte le soin d'avoir à choisir entre amour et devoir familial ; il tue

[12] Max Frisch, *op. cit.*, p. 50-51.
[13] *Ibid.*, p. 47-48 et 51.
[14] *Ibid.*, p. 53.
[15] On remarquera, justement et *a contrario*, qu'ici le Don Juan de Frisch correspond parfaitement au mythe. Car il est bien ce « diable d'homme » (« teuflisch », dit Roderigo, p. 50), cynique, qui ne prend rien au sérieux à part sa soif de savoir et son amour pour la géométrie. Aucune des règles de la société ne résiste à ses attaques, depuis le mariage jusqu'à la religion, en passant par l'amitié, ici. Et ce Don Juan mathématicien et pourfendeur de l'hypocrisie des conventions sociales ne peut que rappeler celui de Molière qui lance à un Sganarelle ahuri qu'il ne croit qu'une chose : « […] que deux et deux sont quatre […] et que quatre et quatre sont huit. » (Molière, *Dom Juan*, III, 1).

symboliquement en le souillant son amour et le renvoie à son devoir désormais vidé de son sens.

Même s'il convient de faire preuve de prudence, il semble qu'il faille voir ici un trait caractéristique de l'intention de Frisch, qui incite son lecteur à lire et relire son texte à travers le prisme déformant de la parodie, c'est-à-dire du détournement partiel d'une matière préexistante.

Sur ce plan de l'intention parodique, Horváth ne procède pas autrement : lui aussi joue avec un pré-texte mythique, qu'il déforme également *partiellement* par des changements parfois brutaux dans la signification à apporter à tel personnage secondaire ou à telle situation typique. C'est le caractère d'abord partiel de cette parodie qui frappe en premier, là aussi, car c'est bien elle qui permet de reconnaître le texte source, en l'occurrence le mythe de Don Juan tel que Tirso et Molière l'ont figé, et qui rend possible l'identification de l'intention parodique de l'auteur. Un premier exemple montre que Horváth, comme après lui Frisch, se doit, pour que la parodie soit évidente, de reprendre des schémas actantiels typiques du mythe de Don Juan, en les décalant ou en les tordant légèrement, de manière à produire un discours différent tout en étant reconnaissable. Jean Rousset pose d'emblée dans son étude sur le mythe de Don Juan la nécessité, pour que Don Juan soit Don Juan, que ce dernier rencontre la Mort, affronte un convive de pierre[16]. Cette apparition du Commandeur est bien présente dans *Don Juan kommt aus dem Krieg*, mais la seule figure de père, dans cette pièce entièrement dominée par les personnages féminins, est la grand-mère d'Anna, qui attend patiemment que Don Juan apprenne par sa bouche même que sa fiancée est morte et qu'il en est la cause. La vengeance de la vieille femme, tout comme le monologue final de Don Juan, qui s'adresse à la morte et se laisse mourir de froid dans le cimetière, sont des éléments de nature parodique. Non qu'ils soient en eux-mêmes amusants, mais ils sont autant d'allusions que le spectateur doit interpréter comme des reprises déformées, détournées, d'un motif connu du mythe parodié. Ici, le Commandeur est une femme, en quelque sorte.

Horváth ne s'en tient pas là, cependant, car il interroge les fondements du mythe d'autres façons dans sa pièce. Comme nous l'avons rappelé plus haut, le Don Juan d'Horváth rentre changé de la guerre, il le dit lui-même[17], et ce changement psychologique, dont le spectateur prend progressivement conscience, est de nature évidemment parodique dans la mesure où le séducteur ne peut plus tout à fait en être un si sa nature profonde n'est plus aussi mauvaise qu'avant. Cependant, ce changement, bien réel, puisque Don Juan avoue être amoureux d'une seule femme, désormais, est battu en brèche, dans le cours de la pièce et au gré de rencontres du personnage avec diverses femmes, par une autre tendance, qu'il exprime tout aussi directement : « Je suis rentré changé de cette guerre et je

---

16 Voir Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 29-32.

17 Ödön von Horváth, *op. cit.*, p. 39 : « Ich bin durch diesen Krieg ein besserer Mensch geworden. » (« Je suis rentré changé de cette guerre. »)

ne me retrouve que dans la paix[18]. » Et les didascalies qui introduisent cette réplique ne font que confirmer que Don Juan fait cette remarque sur un ton « cynique », dans un sourire. En d'autres termes, il n'a pas changé, il est ou, plus exactement, il redevient celui qu'il était avant, son rapport aux femmes est toujours placé sous le signe de la séduction.

En réalité, Horváth joue ici avec la matière du mythe de Don Juan et l'intérêt de ce passage réside dans le fait que c'est le personnage lui-même qui exprime, très directement, l'ambiguïté qui est la sienne à ce moment-là. Don Juan se dédouble en quelque sorte : d'un côté, le « vrai » Don Juan, celui qui correspond au mythe, et, de l'autre, le nouveau Don Juan, celui qu'il est devenu à cause de la guerre. La parodie repose sur l'erreur qui pourrait être celle des femmes qui le côtoient à son retour, persuadées qu'il n'est pas Don Juan, erreur vite démentie par certains faits de la pièce et, comme ici, par les propos du personnage lui-même. Mais la parodie réside surtout dans le fait que cette contradiction entre deux tendances ou plutôt deux images de Don Juan dans la même pièce – a-t-il changé ? est-il toujours l'incarnation du séducteur, comme avant la guerre ? – est longtemps incertaine et que la dissociation apparente, du moins lors de certaines scènes et progressivement de plus en plus, entre les actions de Don Juan et son discours sur lui-même, d'une part, et le jugement des femmes dont il croise la route, d'autre part, se fait de plus en plus nette. En dernier lieu, c'est l'image que les femmes ont de Don Juan dans la pièce de Horváth qui va finir par véhiculer le mythe, pas le personnage, malgré ses ambiguïtés et ses discours. En effet, le personnage ne multiplie apparemment les conquêtes que malgré lui, au moins partiellement, et le discours des femmes qui parlent de lui dans la pièce réalimente le mythe alors même que ce Don Juan ne correspond plus au « diable d'homme » qu'il est censé être. Les exemples les plus marquants de cette recréation du mythe par les propos féminins se trouvent surtout dans les scènes dont Don Juan est absent. C'est le cas en particulier dans le salon des bourgeoises, profiteuses de l'Inflation. Une scène en particulier retient ici l'attention[19]. Elle se situe vers le milieu de la pièce et permet d'évoquer les succès de Don Juan. Soulignons d'emblée que rien ne semble avéré, et que la force de séduction de ce Don Juan repose essentiellement sur les dires des quatre femmes, amies en réalité jalouses l'une de l'autre et qui dressent de l'homme aimé et haï une image diabolique dont on ne peut finalement que constater qu'elle correspond davantage au mythe de Don Juan qu'au personnage de la pièce. Ce dernier cherche sa fiancée, ce qui n'empêche pas qu'il fasse en chemin des conquêtes. Cependant, il n'est pas le séducteur cynique et brutal que la tradition littéraire a forgé. Il l'est encore dans la dispute des femmes jalouses qui finissent,

[18] *Ibid.* : « Ich bin durch diesen Krieg ein besserer Mensch geworden und erst im Frieden finde ich mich allmählich wieder. »
[19] *Ibid.*, p. 41-44.

seul moyen apparemment de tomber d'accord, par voir en lui un principe abstrait d'humiliation, cause de leur comportement à toutes.

Horváth utilise ainsi la parodie dans sa forme la plus simple et aussi la plus explicite, qui consiste à confronter deux discours, l'un originel, l'autre décalé et contrefait. Ces deux discours ne dialoguent pas par l'intermédiaire de deux œuvres, comme c'est le cas habituellement, mais au sein d'une seule et même pièce. L'ironie consiste en outre en ce que le discours premier, celui qui conforte l'image de Don Juan séducteur, est chez Horváth le plus souvent faux et qu'il ne correspond pas à la réalité des actions visibles de Don Juan sur scène. Cela se vérifie sans doute le mieux à la fin de pièce, lorsque le décalage entre les deux discours et, partant, entre les deux images que l'on a de Don Juan est le plus grand. La logeuse de Don Juan l'accuse d'avoir séduit sa fille cadette[20], à tort, selon toute vraisemblance, car à ce moment de la pièce, Don Juan est obnubilé par sa fiancée et rien ne semble prouver qu'il a abusé la jeune fille. Seuls les dires de cette dernière – sans doute dépitée de ne pas retenir l'attention du locataire de sa mère comme son aînée a pu le faire, même si celle-ci voit en l'homme surtout un capitaliste réactionnaire – accusent Don Juan, qui se voit voué aux gémonies par la mère, furieuse et, comme l'indique le dramaturge, hystérique, tout comme l'étaient plus haut les quatre femmes dans leur salon. Don Juan ne peut qu'être, si l'on suit ces discours féminins, un homme « diabolique », un être que le diable va finir par emporter, ainsi que les femmes de la pièce le souhaitent toutes : « Ça y est enfin, il est en enfer[21] ! »

Pour résumer, de ce point de vue, l'action de la pièce de Horváth, on peut dire que les femmes veulent que le personnage soit Don Juan mais que lui ne sait plus trop ; ses contradictions sont ignorées par les personnages féminins. Le ressort parodique imaginé par Horváth puise son originalité dans l'incertitude et la nuance qui définissent le personnage, alors même que Don Juan est traditionnellement caractérisé par un tempérament entier, et qu'il ne connaît pas l'hésitation.

Un geste parodique destructeur car complet

Frisch et Horváth contribuent à faire des parodies de Don Juan dans la mesure où, ainsi que nous venons de le voir, ils reprennent, en les changeant, certains aspects saillants canoniques du mythe. Nombreux sont les interprètes des deux pièces qui estiment cependant que Frisch et Horváth ne se contentent pas de lancer des traits d'humour parodique sur l'histoire de Don Juan mais qu'ils ont en commun d'utiliser la parodie dans le but de détruire le mythe de Don Juan, c'est-à-dire de montrer qu'il n'est plus possible d'écrire un *Don Juan* au XX^e^ siècle[22]. Leur

[20] *Ibid.*, p. 60-61.

[21] *Ibid.*, p. 62 : « Jetzt hat ihn endlich der Teufel geholt ! »

[22] Il convient de souligner que les études qui confrontent les deux pièces de Frisch et Horváth sont très rares. Citons l'existence de la courte analyse de Slavija Kabic, « Das Don Juan-Motiv bei Ödön

propos peut effectivement être considéré comme une démonstration du caractère désormais « dépassé » de Don Juan. À cette fin, nous aimerions montrer que malgré les grandes différences esthétiques et thématiques des deux pièces, l'usage de la parodie qui s'y révèle est comparable. La parodie est si grande, et si complète, qu'il s'agit d'une inversion et, donc, d'une déconstruction en règle du mythe.

Chez Horváth comme chez Frisch, l'élément premier de cette inversion volontairement destructrice du mythe de Don Juan est l'amour. Le séducteur a beau, encore, vouloir séduire, il est surtout celui qui est séduit et qui affirme, point commun essentiel aux deux pièces, être amoureux d'une seule femme, et non plus de toutes les femmes, comme le disaient le Don Juan de Molière et celui de Da Ponte. Cet amour constitue même le ressort dramatique de *Don Juan kommt aus dem Krieg*, puisqu'il est mis en avant comme ce qui pousse le personnage à chercher sa fiancée. Dans *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, cet amour exclusif est présent dans le titre et s'accompagne d'une dimension parodique humoristique évidente, puisque c'est le principe abstrait mathématique qui guide Don Juan dans ses actions. Cependant, le personnage est mû par l'amour pour une seule femme, pour le souvenir de sa nuit avec Anna, plus exactement. Comme il le dit dans la longue scène centrale avec Roderigo[23], c'est par peur d'être déçu par d'autres femmes et même par Anna, s'il la revoit, qu'il renonce à toutes les femmes. Dans les deux pièces modernes, Don Juan est donc présenté comme celui qui – à l'opposé de la tradition – s'immobilise sur un choix amoureux unique, et vit dans le souvenir de son amour perdu. La différence résidant dans le fait que chez Frisch, Don Juan exclut de renouer avec l'amour définitivement, alors que chez Horváth, il cherche, de manière illusoire, à retrouver l'objet de son amour, dont il a pris conscience trop tard. Quoi qu'il en soit, la question de la parodie devient problématique. Le retournement parodique, tel que nous l'avons défini plus haut, touche ici un aspect si primordial que le mythe en est détruit ou déconstruit, sa signification en est totalement changée. Don Juan apparaît comme une victime de

---

von Horváth und Max Frisch », in Ute Karlavaris-Bremer, Karl Müller et Ulrich N. Schulenburg (dir.), *Geboren in Fiume*, *Ödön von Horváth 1901-1938 : Lebensbilder eines Humanisten*, Vienne, Löcker Verlag, 2001, p. 121-138. Mais les études consacrées à l'une ou l'autre des deux pièces ne sont pas pour la plupart axées autour de la notion de parodie (exception notable, la présentation de Hiltrud Gnüd, « Das Ende eines Mythos : Max Frisch *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* », in Walter Schmitz (dir.), *Über max Frisch II*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1976, p. 220-233), mais toutes commencent par indiquer que les deux auteurs retournent le mythe et le détruisent en le transformant en son contraire ou, pour le moins, en opérant un inversement à cent quatre-vingts degrés d'un aspect essentiel (voir H. Gnüd, p. 226 : « völlige Umkehrung des literarischen Mythos »). Concernant Horváth, Johanna Bossinade expose une idée similaire dans son ouvrage : *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, Bonn, Bouvier, 1988, p. 64 : elle y parle de « déconstruction » (« Dekonstruktion eines kulturellen Mythos ») et de « désenchantement » (« Entzauberung »).

[23] Max Frisch, *op. cit.*, p. 44 *sqq.*

ses sentiments et, même, comme une victime des femmes qui, chez Horváth, le poursuivent – et pas uniquement de leurs ardeurs –, tout comme chez Frisch d'ailleurs, même s'il s'agit alors de la seule Miranda.

C'est chez Frisch que la déconstruction du mythe de Don Juan au moyen de la parodie est la plus flagrante, car Don Juan n'aime que la géométrie et ne vit que pour elle – ce qui est aberrant si l'on se réfère à la matière du mythe littéraire. Autre aberration volontaire, plus choquante encore, Frisch propose à son spectateur de découvrir, dans le cinquième acte, Don Juan après sa mort mise en scène, ce qui nous fait pénétrer dans une sorte de *no man's land* dans la mesure où le fondement même de la tradition littéraire afférant à Don Juan fait de sa rencontre avec le Mort le point final de son parcours dramatique. Voir Don Juan marié, dans son quotidien banal, participe de manière très forte à la déconstruction parodique du mythe.

Cependant, c'est chez Horváth que le sens de l'inversion parodique a paradoxalement le plus d'implications et de conséquences dans l'interprétation du mythe. En effet, Frisch prend soin de préserver la structure de la pièce, du moins jusqu'au quatrième acte. Horváth, au contraire, détruit volontairement le mode de fonctionnement et d'action de Don Juan en le plongeant dans un monde exclusivement féminin. Il est ainsi le seul personnage masculin de toute la pièce, ce qui a pour conséquence première que des personnages traditionnellement présents dans le schéma actantiel du mythe sont absents : le Commandeur-père de Donna Anna, les membres masculins de la famille de celle-ci et le serviteur Sganaralle/Leporello.

Cette absence volontaire n'a pas que des conséquences de nature parodique, c'est-à-dire des conséquences qui auraient des implications sur un élément partiel du mythe. Comme l'a montré Otto Rank dans son étude psychanalytique du mythe de Don Juan, ce dernier n'a de sens que dans sa confrontation aux hommes. Celle-ci se décline en particulier[24] de deux manières : d'une part, Don Juan affronte une figure paternelle, qui peut se dédoubler – le sien propre, comme chez Molière et Tirso, et/ou celui d'Anna, le fameux Commandeur. D'autre part, Don Juan est accompagné d'un double, son serviteur, à la fois faire-valoir narcissique, en particulier chez Da Ponte, et conscience morale et bon sens populaire chez Molière. Cette confrontation au masculin permet, du point de vue de l'économie dramatique, de montrer Don Juan en conquérant, qui affirme sa virilité contre d'autres mâles. D'un point de vue psychologique et psychanalytique, cette permanente confrontation avec le masculin montre combien le mythe de Don Juan ressortit à celui de Narcisse. Il a besoin de rencontrer son image dans le regard vaincu ou outragé de l'autre homme. En outre, et bien évidemment, Don Juan « tue le père », geste capital dans l'interprétation de base qui peut être faite du personnage dans son apparition traditionnelle. Comme Rank l'a souligné

[24] Mais pas uniquement : les maris trompés, les fiancés supplantés sont essentiels aussi.

justement[25], Don Juan développe donc un complexe d'Œdipe très marqué, à tel point qu'on peut voir là un trait essentiel de ce type psychologique. Ôter à Don Juan la possibilité de « tuer le père », et de s'affirmer *contre* l'autre mâle, a des conséquences fondamentales. C'est ce que fait Horváth. Et cela est d'autant plus marquant que, ainsi que nous l'avons suggéré plus haut, le personnage du Commandeur peut, dans une certaine mesure et dans une certaine proportion, se retrouver dans celui de la grand-mère, car c'est elle qui est le vecteur de la vengeance familiale et sociale, elle qui fait les reproches les plus durs au personnage. Le changement ainsi opéré par la féminisation du schéma actantiel du *Don Juan* de Horváth consiste en une remise en cause totale du personnage et peut donc être vu comme un trait, certes parodique par sa mise en œuvre qui reste allusive, comme les autres, mais un trait destructeur du mythe, tant sa portée est grande[26]. Notons que, de ce point de vue, la parodie de Frisch est, malgré les apparences, bien moins dévastatrice, car il reprend dans sa pièce la plupart des relations masculines de Don Juan : le père d'Anna, son propre père, la famille d'Anna – essentiellement les cousins et frères, qui exacerbent le caractère brutal et viril de l'affront fait à la famille, comme chez Molière – et le serviteur faire-valoir, reflet de son maître. Il ajoute même, nous l'avons souligné, un autre type de relation : celle de l'amitié virile avec Roderigo, élément supplémentaire qui accentue l'effet parodique de l'ensemble. En d'autres termes, Frisch utilise le schéma actantiel autour de Don Juan dans le but évident de parodier le mythe. Horváth l'utilise pour déconstruire ce mythe ; chez Frisch, la déconstruction du mythe est tout aussi présente dans le projet de la pièce, mais elle s'opère d'une autre manière, comme nous l'avons vu plus haut.

Une destruction symbolique du mythe, mais une mise en scène décalée de la pérennité de Don Juan

Les deux auteurs du XX^e siècle qui entreprennent de parodier le mythe de Don Juan indiquent dans leur parodie même l'impossibilité désormais de produire un *Don Juan* « au premier degré ». Le mythe est inversé, tant la parodie touche certains points essentiels. Don Juan en est totalement changé, si bien qu'il ne peut apparaître que dans des situations ouvertement parodiques, en contradiction avec son positionnement social initial.

---

[25] Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973. Sur ce point, voir p. 133-150.

[26] Il convient de rappeler ici une autre dimension de cette féminité exclusive. Horváth dresse dans sa pièce un portrait de la société allemande et autrichienne telle qu'elle est après la Première Guerre mondiale. Or cette société se caractérise en premier lieu, sur le plan sociologique, par le fait que les femmes occupent désormais et nécessairement un rôle bien plus important qu'avant le conflit ; un grand nombre d'hommes sont morts au front, les femmes ont dû, comme on le sait, prendre leurs places sur le marché du travail et, partant, elles ont pu accéder à un statut social plus émancipé. Ce phénomène bien connu est au cœur de la pièce de Horváth.

Pourtant, une telle lecture n'est pas satisfaisante ou, plus exactement, pas suffisante car, comme nous avons essayé de le montrer plus haut, l'interprète de ces deux parodies oscille souvent entre deux tendances contradictoires : l'une consiste à lire les deux pièces comme de simples parodies du mythe de Don Juan qui jouent, sur le mode allusif, avec quelques aspects délimités du mythe ; l'autre consiste au contraire à considérer ces deux textes non plus comme des parodies parmi d'autres, mais comme des parodies si abouties qu'elles entendent déconstruire le mythe qu'elles illustrent. Bien entendu, Frisch et Horváth ne peuvent avoir la prétention de mettre fin par leur traitement de la figure de Don Juan à un mythe aussi riche, même s'il est vrai que peu de nouveaux exemples du traitement dramatique de Don Juan viennent s'inscrire à leur suite dans l'histoire du personnage. Leur propos est critique et parodique, mais surtout social : aussi bien Horváth que Frisch dénoncent avec leur nouveau *Don Juan* un état de leur société, ou un trait de l'âme humaine. Le cas est bien plus clair avec le premier qu'avec le second. En effet, Horváth détourne la matière littéraire de Don Juan comme il le fait de celle de Figaro avec son *Figaro divorce*, jouant du décalage parodique entre le modèle et son immersion dans une époque bouleversée et, en tout état de cause, toute différente.

La pièce de Frisch possède sans nul doute une portée sociale et critique ; toutefois, nous aimerions insister ici sur une autre dimension : la réflexion qui se fait jour dans *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* se focalise rapidement sur la notion de *mythe en général*, c'est-à-dire sur les conditions de naissance du mythe et son passage à la postérité. Pour résumer, il est possible de dire que Don Juan Tenorio n'est pas Don Juan, qu'il ne veut pas l'être mais que, dans le but d'avoir la tranquillité nécessaire à son travail sur la géométrie, il met en scène sa mort dans l'acte IV, créant ainsi volontairement le mythe tel que Tirso de Molina va le mettre par écrit, comme cela est annoncé dans l'acte V. Don Juan est mort, il se tue socialement dans un acte symbolique évident, mais il n'aura paradoxalement jamais été aussi vivant qu'après cette fausse mort. En effet, c'est à partir du moment où le personnage est mort pour les autres – à l'exception des quelques personnages qui ne sont pas dupes – qu'il accède au rang de personnage de fiction littéraire. Frisch met en scène la naissance d'un mythe dans et par la littérature. Les ingrédients nécessaires sont un fond de réalité, un auteur dramatique et, surtout, une société dont les croyances et le mode de fonctionnement, fondé sur les on-dit et les fausses rumeurs, permet de dépasser les contradictions entre les faits et la fiction. En d'autres termes, Frisch met l'accent, dans son interprétation critique du mythe de Don Juan et de sa naissance littéraire, sur le rôle pervers joué par l'*opinion publique*, ses croyances, et ses récits. Et au-delà des nombreuses différences entre la pièce de Frisch et celle de Horváth, on doit constater qu'on touche là sans doute à la plus grande similitude entre les deux projets. En effet, Horváth, tout comme Frisch, présente à son spectateur une réflexion sur la nature et sur le rôle de la société mise en scène face à Don Juan. Le point commun entre

les deux traitements du mythe consiste en ceci que l'inversion parodique, qui est le mode d'écriture choisi, a pour effet de déplacer les questionnements inhérents à la tradition littéraire don juanesque[27]. L'interprète familier de cette tradition et qui cherche à retrouver ces repères thématiques profonds caractéristiques du mythe les retrouve bien dans les deux textes, mais pas dans Don Juan, pas uniquement, en tout cas, mais surtout dans la société qui est dépeinte. C'est ainsi la société autour de Don Juan qui porte les éléments typiques du mythe.

Ces éléments profonds, toujours plus ou moins présents dans les variations autour du personnage de Don Juan et que celui-ci réinvestit traditionnellement, sont nombreux, et nous reprendrons ici par commodité une liste connue, qui ne prétend pas à une exhaustivité illusoire, mais qui permet de montrer en quoi justement certains motifs habituellement et unanimement reconnus comme étant le propre de Don Juan sont, chez Frisch comme chez Horváth, portés par la société[28]. Parmi ces notions clés du mythe, le *désir* est moteur, et s'il n'est évidemment pas absent chez le protagoniste dans les deux pièces, il est frappant de voir que ce désir, qui entraîne insatisfaction, mouvement perpétuel, quête, est celui des femmes pour Don Juan, qu'il s'agisse de Miranda chez Frisch, la prostituée qui est amoureuse et veut l'épouser ; qu'il s'agisse de Donna Elvira[29] ou Anna, dans la même pièce ; qu'il s'agisse, chez Horváth, de toutes les femmes qui, à un moment ou à un autre, désirent Don Juan, sans que celui-ci réponde favorablement. L'exemple le plus marquant sur ce point est sans doute la fille cadette de la logeuse[30]. Autre notion essentielle et constitutive du mythe de Don Juan qui se trouve transposé sur les autres personnages du drame, ce que Camille Dumoulié nomme « la loi de la *jouissance*[31] ». Paradoxalement, Don Juan n'est pas présenté comme un jouisseur, on peut d'ailleurs voir là un élément supplémentaire de l'écriture parodique de Frisch et Horváth. En revanche, le motif de la jouissance est bien présent dans leurs pièces, il est lui aussi transposé sur les personnages secondaires. Dans *Don Juan kommt aus dem Krieg*, ce sont les femmes qui incarnent de nouveau ce principe essentiel. Le « rapport à la loi », fait de respect des règles et de leur transgression, est tout aussi moteur dans les deux pièces : Don Juan y a sa part, mais il n'est, justement, pas seul, puisque tous les autres personnages se caractérisent potentiellement par une relation ambiguë à la loi, qu'elle soit celle de l'État ou, plus généralement, celle de la vérité. *Don Juan oder*

---

[27] Et si l'on ne peut que partager le propos de Jürgen Ritte (voir note 8) qui voit dans la pièce de Frisch un questionnement sur l'identité, il convient d'englober dans cette perspective la pièce de Horváth, d'une part, et surtout de constater, d'autre part, que la question de l'identité s'adresse en fait assez peu au personnage de Don Juan, mais qu'elle a principalement pour objet la société présentée dans les pièces. Don Juan ne veut pas être Don Juan.

[28] Dans son ouvrage, Camille Dumoulié dresse une liste de motifs typiques du mythe de Don Juan. Voir Camille Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993, p. 35 *sqq*.

[29] Dans le cas d'Elvire, le motif du désir est connu et hérité de Molière.

[30] Ödön von Horváth, *op. cit.*, p. 60-61.

[31] Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 40 *sqq*.

die Liebe zur Geometrie est entièrement centré autour de cette notion. Don Juan y est bien plus clair que les autres. Lui n'est intéressé que par la vérité, la précision[32], alors que tous les autres personnages sont souvent tentés de transgresser les règles et de jouer avec les apparences. Enfin, il est un élément déterminant dans le mythe de Don Juan : *l'excès*, qui ressortit à l'esthétique baroque inhérente au personnage initial. Or les deux Don Juans présentés par Frisch et Horváth ne sont pas caractérisés par l'excès, alors que, précisément, cette catégorie permet de définir un certain nombre de comportements au sein de la société décrite dans les deux pièces. Dans celle de Frisch, la famille d'Anna est excessive, qu'il s'agisse d'Elvira, sa mère, ou, surtout, des personnages masculins, présentés comme des sortes de fous furieux qui chassent Don Juan, alors même que leurs raisons semblent bien vaines. Miranda est elle aussi présentée comme un personnage avant tout excessif, monomaniaque même. En regard, la manie de la géométrie qui définit Don Juan se caractérise par un certain calme et une sérénité qui font défaut aux autres personnages. Il en va de même, à l'évidence, avec les personnages féminins de la pièce de Horváth : en particulier la logeuse et ses filles qui, à l'instar des quatre bourgeoises qui se réjouissent de la perte certaine de Don Juan, présentent les traits psychologiques de l'hystérie[33].

Ce dernier point permet de prendre la mesure du rapport de forces qui est similaire dans les deux pièces. Don Juan y est principalement une victime. Cependant, il serait simpliste d'affirmer qu'il est victime des femmes. Cela est certes vrai partiellement. En réalité, il est victime de la *fama*, de l'opinion publique qui, comme nous l'avons souligné plus haut, joue un rôle déterminant dans le discours critique qui sous-tend les deux pièces.

Il semble même possible de voir dans le rôle dévolu à cette puissance de l'opinion publique, et de la réputation, des on-dit, un avatar parodique d'une dernière catégorie fondamentale du mythe de Don Juan : le *rapport au sacré*. L'affrontement au sacré, qui constitue sans nul doute un motif récurrent du mythe, semble pourtant parfaitement absent des deux pièces, dans la mesure où le protagoniste ne ressent pas son acte fondateur – l'abandon d'Anna et l'insulte au Commandeur – comme un sacrilège ou un affront fait à Dieu. Cependant, le spectateur est invité, dans les deux pièces, à retrouver, dans le jugement que l'opinion publique porte sur les actes de Don Juan, le motif de la transgression et de l'offense au divin, véritable péché originel du personnage depuis ses origines baroques. L'écriture de Frisch et Horváth se fait là aussi parodique, car tout comme cela est le cas pour d'autres motifs, celui de la punition divine, qui succède à l'affront volontaire et conscient, est transposé dans un registre bien profane. C'est en réalité l'opinion publique, voire les ragots, qui figurent ici le poids du divin. Chez Frisch comme chez Horváth, cette opinion jette sur Don Juan un regard constant et pesant, qui finit par l'emporter sur son mépris : le héros

---

[32] Max Frisch, *op. cit.*, p. 48.

[33] Ödön von Horváth, *op. cit.*, p. 40-45. Le mot « hystérie » apparaît à la fin de la scène entre les quatre femmes, en point d'orgue.

subversif en est un, non parce qu'il nargue le sacré, mais parce qu'il va à l'encontre des règles de cette opinion. Chez Horváth, c'est encore une fois la fin de la pièce qui révèle l'importance et le poids de l'opinion publique. Don Juan est condamné, ou c'est tout comme, car la presse s'est emparée de lui et les quatre amies s'en réjouissent dans leur salon. Peu importe que le spectateur ait assisté aux dénégations de Don Juan, ce qu'on n'appelle pas encore les tabloïds en ont après lui et son sort est donc réglé[34]. Chez Frisch, la situation est comparable, même si elle semble moins claire. Tout l'acte IV repose sur le stratagème qu'a inventé Don Juan pour échapper à l'opinion et vivre en paix sa passion pour la géométrie. Comme on le sait, il imagine de mettre en scène sa disparition : le pécheur descend aux enfers, puni par un dieu vengeur. Par la suite, Don Juan est démasqué par ses ennemis, qui tentent donc d'empêcher cette pirouette théâtrale. Tenorio comprend qu'il n'a d'autre choix, s'il veut échapper à l'opinion et aux bien-pensants, que de donner une réponse positive à Miranda, qui lui offre la tranquillité souhaitée et la mort sociale nécessaire au prix du mariage. Dans les deux drames, Don Juan est donc contraint de se rendre, il doit composer avec la puissance incontournable de l'opinion publique, qui figure, dans des mises en scène éminemment théâtrales, le nouveau Dieu, indissociable du mythe de Don Juan.

En ce sens, les deux pièces que nous venons d'étudier sont similaires dans leur projet. Frisch comme Horváth placent au fondement de leur geste parodique une réflexion esthétique sur le théâtre en tant que tel. Et il n'est pas inutile de rappeler que ces deux parodies de *Don Juan* reposent sur des scènes de théâtre dans le théâtre, évoquées en ouverture de la présente étude, et dont la signification symbolique est ici évidente. Chez Frisch, Don Juan imagine un théâtre, monte sur ce qui fait figure de planches et y met en scène sa fausse mort, mise en scène qui s'avérera « plus vraie que nature », puisqu'elle deviendra, via le texte littéraire de Tirso, la « vraie » mort de Don Juan. Chez Horváth, Don Juan est montré en spectateur d'une représentation du *Don Giovanni de Mozart/Da Ponte*, il est donc mis en scène en train de se voir fictionnalisé en personnage de théâtre. Et il n'est pas anodin de souligner quelle scène de l'opéra Horváth nous montre à l'arrière-plan. Il s'agit du duo entre Don Giovanni et Zerlina (*« Là ci darem la mano »*). Il est indiqué que Don Juan entre dans la loge à la fin du duo, c'est-à-dire au moment même où Elvira interrompt la scène de séduction dans l'opéra. Le Don Juan de Horváth entre donc en scène quand son homologue échoue, rattrapé par sa femme, qui peut ici figurer l'opinion publique, ce regard vengeur qui ne le quitte pas et qui marque la fin de ses succès auprès des femmes.

Frédéric TEINTURIER
Université de Lorraine – site de Metz

[34] *Ibid.*, p. 62-63.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

FRISCH Max, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1962.

HORVÁTH Ödön von, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, (*Gesammelte Werke, kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, éd. par Traugott Krischke, vol. 9), 2001.

Études critiques

BAILLET Florence, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, 2008.

BARTSCH Kurt, *Ödön von Horváth*, Stuttgart, Metzler, 2000.

BOSSINADE Johanna, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, Bonn, Bouvier, 1988.

BRUNEL Pierre (dir.), *Don Juans insolites*, Paris, PUPS, 2008.

DUMOULIÉ Camille, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, 1993.

FRANÇOIS Jean-Claude, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth (1901-1938)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

GNÜG Hiltrud, « Das Ende eines Mythos: Max Frisch *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* », in Walter Schmitz (dir.), *Über max Frisch II*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1976, p. 220-233.

KABIC Slavija, « Das Don Juan-Motiv bei Ödön von Horváth und Max Frisch », in Ute Karlavaris-Bremer, Karl Müller et Ulrich N. Schulenburg (dir.), *Geboren in Fiume, Ödön von Horváth 1901-1938 : Lebensbilder eines Humanisten*, Vienne, Löcker Verlag, 2001, p. 121-138.

KRISCHKE Traugott (dir.), *Ödön von Horváth*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981.

LÜTHI Hans, *Max Frisch „Du sollst dir kein Bildnis machen"*, Munich, Francke Verlag, 1981.

RANK Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.

RITTE Jürgen, « La théâtralité de Don Juan », in Régine Battiston-Zuliani (dir.), *Relire Max Frisch*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p. 233-248.

ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

LA CITATION PARODIQUE DES MÉDIAS AU THÉÂTRE. L'EXEMPLE DES *DERNIERS JOURS DE L'HUMANITÉ* DE KARL KRAUS ET D'*HÔTEL PALESTINE* DE FALK RICHTER

Dans l'introduction de l'ouvrage *Théâtre et intermédialité*, Jean-Marc Larrue, qui s'emploie, en prenant appui sur les évolutions de la scène contemporaine, à définir les liens susceptibles de se tisser entre théâtre et médias, propose de « comprendre la scène comme l'espace de la "citabilité" où la citation agit à la fois comme répétition et comme (dis)location – au double sens de rupture du lieu et de déplacement[1] ». Le théâtre serait ainsi à appréhender comme une sorte de méta-média, à même de citer, de mettre en abyme et de re-jouer les médias par ailleurs existants. Il pourrait alors entretenir des affinités particulières avec la parodie en associant à la fois reprise d'un média, citation et, dans le même temps, lors de ce mouvement réflexif, déplacement, voire détournement[2].

Nous nous proposons d'examiner en ce sens les formes et les enjeux de la parodie dans le théâtre du dramaturge et metteur en scène Falk Richter. Ce dernier, né en 1969, fait partie avec (entre autres) René Pollesch ou Fritz Kater d'une génération d'auteurs dramatiques qui a émergé à partir des années 1990 et qui renouvelle ce qui constituerait une veine critique du théâtre germanophone[3]. Or non seulement Falk Richter recourt, au sein de ses spectacles, à différents médias, mais ces derniers constituent également un sujet récurrent de ses travaux[4].

---

[1] Jean-Marc Larrue, « Introduction », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 19. Jean-Marc Larrue se réfère dans la présente citation à l'ouvrage suivant : Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

[2] Rappelons qu'étymologiquement, la parodie, composée de *ôdè* (le chant) et de *para* (à côté de), suggérerait l'idée de « chanter à côté ». Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 20.

[3] Voir Emmanuel Béhague, « Dissolution ou permanence ? Sur quelques nouvelles formes de relations entre texte et mise en scène (Andreas Kriegenburg/Dea Loher, Falk Richter, René Pollesch) », in Didier Plassard (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS, 2013, p. 340-361. Voir également, au sujet de Richter, les articles que lui consacre Anne Monfort, sa traductrice en français : Anne Monfort, « "Analyse und Erkenntnis : das kann nur das Theater". Théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », in Christian Klein (dir.), *Théâtre et politique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 117-131 ; Anne Monfort, « Richter Matériau : du texte au plateau », *Thaêtre*, n° 1, 2016, URL : http://www.thaetre.com/2015/12/21/richter-materiau-du-texte-au-plateau-anne-monfort/ consulté le 10 avril 2016.

[4] Dans le cadre de la présente contribution, on pourra comprendre, sous le terme de « média », « tout système de communication permettant à une société de remplir tout ou une partie des trois fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des

Ainsi le cycle intitulé *Le Système – Notre manière de vivre*, qu'il présente au théâtre berlinois de la Schaubühne lors de la saison 2003/2004, est-il composé de plusieurs mises en scène[5], ainsi que de conférences, de débats, de projections de films et d'installations vidéo ; Richter y déploie différents sens possibles du mot « système », en se penchant en particulier, dans le dernier spectacle du cycle, *Hôtel Palestine*, consacré à la guerre en Irak, sur l'intrication entre guerre, médias et économie.

Afin d'aborder pareil « système » médiatique, Richter fait un usage de la parodie que nous tenterons, dans un premier temps, de préciser, y compris la définition de la parodie qui en découle. Puis nous analyserons l'importance revêtue par la parodie dans *Hôtel Palestine*, dans la mesure où elle s'y développe sur plusieurs plans, à la fois parodie du « système » et parodie de la critique du « système ». Enfin, nous soulignerons l'extension du domaine de la parodie, cette fois-ci sur le plan diachronique, en essayant de resituer le travail de Richter par rapport à d'autres œuvres du théâtre germanophone dotées d'une dimension parodique, en particulier la pièce *Les Derniers Jours de l'humanité* de Karl Kraus, qui a été écrite pendant la Première Guerre mondiale et se penche de façon analogue sur les médias de son époque face à la guerre.

Le jeu trouble de la parodie

Hôtel Palestine, qui se déroule dans l'hôtel servant, lors de la guerre en Irak, de quartier général aux journalistes étrangers, débute par ce que le critique Peter Laudenbach appelle la « parodie d'une conférence de presse[6] ». De fait, Falk Richter et Marcel Luxinger se sont appuyés, pour écrire la pièce, sur des enregistrements et retranscriptions de discours et de talk-shows d'hommes

---

savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques ». Voir Frédéric Barbier et Catherine Lavenir, *Histoire des médias. De Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 5. Pareille définition nous paraît intéressante pour notre article, eu égard au recours au terme de « système » qui y est fait, tout comme chez Falk Richter. Elle présente de plus l'avantage d'englober la notion de « médias de masse », sans pour autant restreindre la question de la médialité à ces derniers. Cette définition a cependant été critiquée, ce que nous ne développerons pas ici (voir Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiale et de la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, *op. cit.*, p. 27-56).

[5] Il s'agit des mises en scène des pièces suivantes : *Electronic City*, écrite par Richter et mise en scène par Tom Kühnel (création le 9 janvier 2004) ; *Amok*, pièce de Martin Crimp mise en scène par Richter (création le 26 mars 2004) ; *Sous la glace*, à la fois écrite et mise en scène par Richter (création le 15 avril 2004) ; *Hôtel Palestine*, co-écrite par Richter et Marcel Luxinger et mise en scène par Richter (création le 2 mai 2004).

[6] Peter Laudenbach, « "Die radikale Geste ! Die radikale Geste ! Die radikale Geste !" », in Anja Dürrschmidt (dir.), *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu* Unter Eis, Berlin, Theater der Zeit, 2004, t. 22, p. 21 : « die Parodie einer Pressekonferenz ». Les citations sont traduites par nos soins si le nom d'un traducteur (avec la référence de la traduction) n'est pas précisé.

politiques américains. Ils ont en particulier analysé, comme l'explique Richter en entretien,

> de quelle manière Ari Fleischer, l'ancien porte-parole de Bush, contrait les questions des journalistes. Quand surgissait une question au sujet d'Halliburton, Fleischer répondait : le président est conscient du fait que les soldats et leurs familles ont déployé toutes leurs forces pour défendre la paix et la démocratie dans le monde[7].

L'ensemble de la première scène repose sur de pareils éléments de langage, qui témoignent d'un discours politique et médiatique devenu pure rhétorique de façade, masquant les faits et refusant d'aborder les points épineux, tel cet échange entre la journaliste Criss et la porte-parole du gouvernement, Lynn :

> Criss : Et les organisations de défense des droits de l'homme ?
> Lynn : Nous avons informé ces groupements que nous répondrions à leur désir de participer aux débats dès que nous verrions la possibilité de les accueillir de manière appropriée.
> Criss : C'est censé être quand ?
> Lynn : Nous avons toujours affirmé que nous rendrions les procédures publiques à partir du moment où cela ne risquerait pas de menacer la sécurité du peuple américain. Nous faisons tout notre possible pour cela. Question suivante.
> Criss : J'ai une autre question…
> Lynn : On applique la règle de la question unique. Question suivante[8] !

Richter ne cite pas nécessairement les matériaux utilisés dans leur intégralité et leur littéralité, mais il en reprend des formules, ainsi que les mécanismes langagiers, avec une telle insistance que la dimension machinale et répétée des propos finit par tourner ces derniers en dérision. Les scènes consacrées à de

---

[7] Falk Richter, « Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter », in Anja Dürrschmidt (dir.), *Das System*, *op. cit.*, p. 57 : « Wir haben untersucht, wie Ari Fleischer, Bushs ehemaliger Pressesprecher, Journalistenfragen abwehrt. Wenn da eine Frage zu Halliburton kam, antwortete Fleischer : Der Präsident ist sich bewusst, dass die Soldaten und ihre Familien den höchsten Einsatz leisten, um in der Welt für Frieden und Demokratie zu sorgen. »

[8] Falk Richter, *Hôtel Palestine – Electronic City – Sous la glace – Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, Paris, L'Arche, 2008, p. 12-13 ; Falk Richter, *Theater – Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, édité par Friedemann Kreuder, Marburg, Tectum, 2012, p. 380 : « Criss : Und die Menschenrechtsorganisationen ? / Lynn : Wir haben diesen Gruppen mitgeteilt, dass wir ihrem Wunsch nach Teilnahme entsprechen werden, sobald wir die Möglichkeit sehen, sie angemessen unterzubringen. / Criss : Was soll das sein ? / Lynn : Wir haben stets bekräftigt, dass wir die Verfahren so weit der Öffentlichkeit zugänglich machen werden, solange dadurch nicht die Sicherheit des amerikanischen Volkes gefährdet wird. Dazu tun wir unser Möglichstes. Nächste Frage. / Criss : Ich habe eine Folge-Frage… / Lynn : Es gilt die Eine-Frage-Regel. Nächste Frage ! »

pareils échanges sont par ailleurs reprises et variées quasiment tout au long de la pièce, alternant avec des monologues de l'un ou l'autre personnage. La scène 3 reproduit ainsi un dialogue analogue à celui de la scène 1, cette fois-ci entre Criss et le représentant du gouvernement Bob, lors duquel il est possible d'identifier les propos de Fleischer évoqués par Richter dans l'entretien précédemment mentionné :

> Bob : Le président sait que ce que nous faisons en Irak est décisif pour gagner la guerre contre le terrorisme […].
> Criss : Mais ce n'était pas ma question. La question était : est-ce que le président sait combien…
> Bob : Je l'ai déjà dit, j'ai répondu à cette question : il est conscient des sacrifices que font nos troupes et leurs familles et il y pense tous les jours. Question suivante[9].

Le détournement, à des fins critiques, des propos des représentants du gouvernement est en outre assuré par les titres des scènes, qui en offrent un commentaire ironique : « Un mensonge n'est pas un mensonge tant qu'on ne connaît pas la vérité[10] » pour le titre de la scène 1, et « Et s'ils ne veulent pas discuter, s'ils veulent juste qu'on s'en aille[11] ? » pour le titre de la scène 3.

Le texte lui-même d'*Hôtel Palestine* serait donc susceptible de relever d'une dimension parodique, et l'on pourrait alors songer à lui appliquer la définition de Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, selon laquelle la parodie est constituée par « le détournement d'un texte à transformation minimale[12] ». Cependant, si l'on tente de préciser la relation entretenue par la pièce de Richter avec ses matériaux (talk-shows, interviews d'Ari Fleischer), *Hôtel Palestine* correspondrait sans doute tout autant au pastiche satirique, appelé « charge » par Genette et qualifiant plutôt « l'imitation [d'un] style[13] ». À cet égard, la frontière semble souvent poreuse, notamment dans l'usage courant du terme de « parodie », ce que souligne Genette et ce qui l'a justement conduit à « tenter de réformer le système[14] ». Il est frappant

---

[9] Falk Richter, *Hôtel Palestine*, *op. cit.*, p. 20-21 ; Falk Richter, *Theater*, *op. cit.*, p. 387-388 : « Bob : Der Präsident weiß, dass das, was wir im Irak tun, entscheidend ist, um den Krieg gegen den Terror zu gewinnen […] / Criss : Das war nicht meine Frage. Die Frage war, ob der Präsident weiß, wie viele... / Bob : Wie gesagt, ich habe diese Frage beantwortet : Er ist sich der Opfer bewusst, die unsere Truppen und ihre Familien erbringen, und gedenkt ihrer täglich. Nächste Frage. »

[10] Falk Richter, *Hôtel Palestine*, *op. cit.*, p. 11 ; Falk Richter, *Theater*, *op. cit.*, p. 379 : « Eine Lüge ist keine Lüge, solange man die Wahrheit nicht kennt. »

[11] Falk Richter, *Hôtel Palestine*, *op. cit.*, p. 18 ; Falk Richter, *Theater, op. cit.*, p. 385 : « Und wenn sie nicht diskutieren wollen, wenn sie einfach nur wollen, dass wir gehen ? »

[12] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 40.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

de constater que le théoricien ne cesse en réalité d'insister sur le flou manifestement attaché, depuis l'Antiquité, aux contours de la parodie, si bien que nous hériterions « de cette confusion, y ajoutant au fil des siècles un peu de désordre[15] ». Or à la lumière du travail de Richter, il nous semble que ce trouble dans la parodie serait peut-être justement à considérer non pas comme une scorie mais comme pouvant faire partie de la parodie : toute production parodique ne serait-elle pas précisément susceptible de déstabiliser les catégories constituées, de les fluidifier et de jouer avec les lignes de partage, entre original et copie, entre « transformation » et « imitation » (pour reprendre les termes de Genette), semant par conséquent la « confusion » ? Dans *Hôtel Palestine*, la dimension parodique met, en ce sens, avant tout en évidence le fait que le discours politique et médiatique auquel se réfère la pièce est lui-même une construction, à la fois imitation et invention, prétendant rendre compte d'un réel qu'en réalité il transforme, sur le mode de la propagande.

Afin de convoquer par conséquent, à propos du théâtre de Richter, des analyses de la parodie qui prennent plus particulièrement en compte le « désordre » et la « confusion », entre original et copie, engendrés par la parodie, il nous paraît indiqué de nous tourner vers l'ouvrage de Judith Butler *Trouble dans le genre*, dont la dernière partie et la conclusion intitulée « De la politique à la parodie » sont consacrées à la dimension subversive des stratégies parodiques[16]. Butler y souligne en effet qu'« au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original » : le soi-disant original impose une « fiction », « la construction nous "force" à croire en sa nécessité et en sa naturalité », tandis qu'« il y a un rire subversif dans l'effet […] produit par des pratiques parodiques faisant de l'original, [de] l'authentique et du réel eux-mêmes des effets[17]. » L'enjeu de la parodie chez Richter consisterait en ce sens avant tout à introduire du « trouble » entre original et copie, et à faire apparaître le discours des porte-parole du gouvernement sur la guerre en Irak comme un effet, une fiction imposée.

---

[15] *Ibid.*, p. 23.

[16] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p. 248-276 ; Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 128-149 : « From Parody to Politics ». Butler se penche pour sa part sur la question du genre, ce qui ne sera pas notre cas dans le présent article, mais son approche nous paraît pouvoir s'appliquer à d'autres objets, en l'occurrence au théâtre de Falk Richter.

[17] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261, 264 et 273 ; Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 138, 140 et 146 : « Indeed, the parody is *of* the very notion of an original […] the construction "compels" our belief in its necessity and naturalness […] there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic pratices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects. »

Une parodie qui prolifère

La pièce de Richter développe cette parodie sur plusieurs plans. Tous les personnages sont concernés, aussi bien les deux porte-parole du gouvernement que les quatre représentants des médias, y compris, parmi ces derniers, les deux journalistes, Criss et Andy, qui se montrent critiques à l'égard de la politique gouvernementale. C'est en réalité le « système » médiatique tout entier qui est parodié. La mise en scène d'*Hôtel Palestine*[18] s'ouvre certes sur une discussion bien ordonnée avec, d'une part, debout devant leurs pupitres, sur le devant et la partie gauche du plateau, les représentants du gouvernement et, d'autre part, assis sur le côté droit, ceux des médias. Mais dès la fin de la première scène, une fois la séance achevée et le rideau en quelque sorte tiré, les fronts se dissolvent, et tous se retrouvent autour du même bar en fond de scène, à boire ensemble un verre, ce qui n'est pas sans souligner une certaine connivence entre les uns et les autres. La belle image d'un débat livrée par les médias apparaît dès lors elle-même comme la copie de quelque scène de théâtre, dont on apercevrait par la suite les coulisses. Dans la suite du spectacle, le bel ordonnancement du début n'est jamais complètement recouvré, les comédiens vont et viennent entre le bar et le reste de la scène, la scénographie faisant ainsi ressortir le caractère factice des apparentes oppositions entre les uns et les autres. La parodie mise en œuvre par Richter ne s'attache donc pas simplement à du texte, mais cible également un ensemble de pratiques, du non-discursif tout autant que du discursif, autrement dit tout un « dispositif[19] » médiatique.

La « prolifération parodique » (pour reprendre une expression de Butler[20]), qui fait apparaître l'original comme une copie, brouillant les repères et déstabilisant les catégories toutes faites, gagne même l'ensemble du cycle *Le Système*. Au-delà du discours de l'ancien porte-parole de Bush Ari Fleischer, au-delà des journalistes qui lui donnent la réplique et du système médiatique dont tous relèvent, la parodie touche également le théâtre de Richter lui-même, qui apparaît comme une parodie du théâtre politique et critique des années 1960. Richter se réfère explicitement à ce dernier pour commenter le titre *Le Système* : « Les titres doivent pour moi avant tout générer des associations. "Le Système" est un concept qui fait immédiatement penser à 1968, à des positionnements radicaux, politiques et extraparlementaires[21]. » Cependant, Richter évoque 1968

---

[18] Nous nous appuyons sur la captation scénique de la répétition générale d'*Hôtel Palestine* fournie par les archives de la Schaubühne, que nous remercions.

[19] Voir la définition qu'en donne Foucault dans : Michel Foucault, *Dits et écrits – 3*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

[20] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261 ; Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 138 : « parodic proliferation ».

[21] Falk Richter, « Das System wird gestartet », *op. cit.*, p. 52 : « Für mich müssen Titel vor allem Assoziationsräume schaffen. "Das System" ist ein Begriff, der sofort an die '68-er erinnert, an radikale, politische, außerparlamentarische Positionierungen. »

pour aussitôt, dans le même mouvement, s'en distancier, estimant que le concept même de « système » serait désormais dépassé, « usé[22] ». Le dramaturge (au sens allemand du terme) de la Schaubühne Jens Hillje souligne également le caractère ironique de cette référence :

> Utiliser le terme de « système », qui plus est avec l'article « le » est tout d'abord, évidemment, une allusion ironique à 68 et à la croyance du XXe siècle, inspirée du marxisme, selon laquelle on pourrait effectivement comprendre le fonctionnement de notre société, sur le plan technocratique, au point d'être capable de la restructurer de fond en comble, à la manière d'une machine[23].

Dans *Hôtel Palestine*, Richter paraît certes à première vue, à la manière du théâtre politique des années 1960, démonter les contre-vérités ou démasquer les silences du discours politique et médiatique pour leur opposer ce qui constituerait la réalité des faits, notamment par le biais des journalistes Andy et Criss :

> Criss : Est-il vrai que Halliburton a construit un bloc d'exécution à Guantanamo Bay pour huit millions de dollars ?
> Lynn : Il est vrai que la salle d'audience pour le procès à venir est déjà installée et qu'elle est fort efficace. Le nombre d'informations pertinentes pour les services secrets a été multiplié par six. Grâce à des interrogatoires plus stimulants, de nombreux prisonniers sont plus coopératifs qu'auparavant.
> Criss : L'intimidation, la privation de sommeil, les violences et menaces de violences envers les prisonniers ne sont pas autorisées par la convention anti-torture ratifiée par les États-Unis[24].

Cependant, la position que Criss serait susceptible d'incarner se retrouve rapidement invalidée par la collusion manifeste, sur la scène, entre l'ensemble des

---

[22] *Ibid.*, p. 52 : « ein Begriff, der als ausgedient galt ».

[23] Jens Hillje, « Effizienz ist ja eigentlich was Schönes. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Jens Hillje », in Falk Richter, *Das System*, *op. cit.*, p. 114 : « Den Begriff "System" zu benutzen und davor noch ein "Das" zu setzen, ist natürlich erst einmal ein ironischer Rekurs auf '68 und den marxistisch inspirierten Glauben des 20. Jahrhunderts, tatsächlich technokratisch die Funktionsweise unserer Gesellschaft so weit zu verstehen, dass man sie dann auch radikal umbauen kann, wie eine Maschine. »

[24] Falk Richter, *Hôtel Palestine*, *op. cit.*, p. 15 ; Falk Richter, *Theater*, *op. cit.*, p. 382 : « Criss : Trifft es zu, dass Halliburton in Guantanamo Bay für acht Millionen Dollar einen Hinrichtungstrakt gebaut hat ?/ Lynn : Es trifft zu, dass der Verhandlungssaal für die bevorstehenden Prozesse bereits möbliert ist und seine Wirkung nicht verfehlt. Die Zahl der geheimdienstlich relevanten Informationen hat sich seitdem versechsfacht. Dank der anreizorientierten Vernehmungen sind viele Gefangene kooperativer als zuvor./ Criss : Einschüchterungen, Schlafentzug, Gewalt und Androhung von Gewalt gegenüber Gefangenen sind gemäß dem von den Vereinigten Staaten ratifizierten Anti-Folter-Vertrag nicht erlaubt. »

journalistes et les porte-parole du gouvernement, telle que nous l'avons déjà mentionnée, et c'est en définitive le spectacle *Hôtel Palestine* dans son ensemble qui ne semble évoquer ce point de vue critique que pour le citer et citer de même avec lui, sur le mode parodique, la tradition du théâtre politique qu'il convoque. Richter a lui-même souligné sa prise de distance par rapport à cette dernière, étant donné la critique du système qu'elle prétend délivrer et qui serait en réalité à remettre en question, dans la mesure où, selon ses propres termes, « il n'y a pas de lieu "en-dehors" du système – on fait toujours partie du système quand on vit ici, de même quand on est un auteur ou un artiste de théâtre, voire précisément dans ce dernier cas[25]. » On peut en ce sens considérer que le spectacle *Hôtel Palestine* marche sur les traces de la critique du « système », en reprend la rhétorique et les gestes pour, dans le même temps, par le biais de la répétition parodique, en souligner les limites.

La parodie paraît au demeurant constituer une issue possible pour sortir du cercle dans lequel s'enfermerait toute tentative d'élaborer un théâtre politique et critique aujourd'hui. Loin d'être une simple reproduction du même, la répétition sur laquelle se fonde la parodie déplace son objet, l'insérant dans un autre contexte et ouvrant la voie à d'autres possibles ou encore au grain de sable dans les rouages de la machine. Lors de la scène 10 d'*Hôtel Palestine*, Bob, qui reprenait jusque-là en boucle, de manière caricaturale, la propagande du gouvernement américain, mentionne ainsi la possibilité d'une interruption :

> tout d'un coup pause le sable piquait les yeux comme des éclairs de glace
> nos jumelles ne voyaient plus rien
> la retransmission par vidéophone s'est interrompue – rien, rien nulle part – bloqués dans la tempête de sable […]
> pause – pendant trois jours tous les écrans télé du monde ont montré des images où on ne reconnaissait rien […]
> puis le vent a tourné, la machine de guerre s'est libérée des trous de sable[26].

Au même moment, sur le plateau, l'écran, qui est présent tout au long de la représentation et qui diffusait jusque-là des alternances de lumières et de couleurs, telle la parodie d'un flot d'images médiatiques se révélant finalement dans sa matérialité et sans grand sens, offre alors au regard une image indistincte, peut-

---

[25] Falk Richter, « Das System wird gestartet », *op. cit.*, p. 52 : « Und dass es kein "Außerhalb" des Systems gibt – man ist immer Teil des Systems, wenn man hier lebt, auch als Autor, auch oder gerade als Theatermacher. »

[26] Falk Richter, *Hôtel Palestine*, *op. cit.*, p. 38-39 ; Falk Richter, *Theater*, *op. cit.*, p. 404 : « plötzlich Stillstand der Sand stach wie Eisblitze in die Augen/ unsere Nachsichtgeräte sahen nichts mehr/ die Videophonübertragung brach ab – nichts, weit und breit nichts – steckengeblieben im Sandsturm […]/ Stillstand – alle Monitore dieser Welt zeigten drei Tage lang Bilder, auf denen nichts zu erkennen war […]/ dann drehte sich der Wind, die Kriegsmaschine befreite sich aus den Sandlöchern. »

être un tank dans un nuage de sable, laquelle questionne les spectateurs sur ce qu'ils croient voir.

La parodie, en ce qu'elle rejoue et donc remet en jeu, fait apparaître la « contingence[27] » du prétendu original qu'elle copie : elle introduit dès lors une dynamique, présentant l'apparente continuité de ce dernier comme le résultat, la sédimentation de réitérations multiples, si bien qu'à chaque nouvelle répétition, un déplacement, une déformation ou une interruption se révéleraient possibles, ce dont la parodie constituerait précisément le paradigme. La parodie témoignerait en effet, d'après Butler, d'un « échec possible de la répétition[28] » et permettrait donc de « voir dans la "capacité d'agir" la possibilité d'une variation sur cette répétition[29] ». Le théâtre de Richter ne chercherait donc pas tant à opposer des vérités aux contre-vérités de la propagande gouvernementale, mais s'efforcerait plutôt, par le biais de la parodie, non seulement de souligner le caractère de fiction de pareils discours, mais aussi de les déstabiliser en y introduisant du jeu, la possibilité de variation et de rupture de toute continuité. Ce serait par conséquent avant tout dans sa dimension de performance, laquelle renvoie, toujours selon Butler, « au caractère […] contingent de la construction de [toute] signification[30] », que la parodie serait investie dans *Hôtel Palestine*.

Esquisse d'une généalogie

Nous souhaiterions enfin esquisser une remise en perspective, sur le plan historique, du théâtre de Falk Richter et de sa dimension parodique, alors que la critique a tendance, de manière générale, à convoquer à son propos avant tout les années 1960, y compris pour l'en distinguer[31]. Sa mise en abyme du « système » médiatique, sa parodie du modèle de la conférence de presse dans *Hôtel Palestine* et plus largement la relation du théâtre contemporain aux médias sont en effet, à notre sens, non pas à considérer uniquement comme un phénomène récent, consécutif aux dernières évolutions technologiques et à la démultiplication des écrans, mais seraient à réinscrire également dans un temps plus long, lequel ferait apparaître la manière dont l'art théâtral, au XIX^e^ puis au XX^e^ siècle, parallèlement au développement et aux mutations de l'espace public, se redéfinit et se renouvelle dans sa confrontation aux médias, notamment à travers les stratégies d'emprunts,

---

[27] Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 261 ; Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, p. 137 : « its contingency ».

[28] *Ibid.*, p. 265 ; *Ibid.*, p. 141 : « the possibility of a failure to repeat ».

[29] *Ibid.*, p. 271 ; *Ibid.*, p. 145 : « "agency", then, is to be located within the possibility of the variation on that repetition. »

[30] *Ibid.*, p. 263 ; *Ibid.*, p. 139 : « a […] contingent construction of a meaning ».

[31] Voir Jörg von Brincken et Andreas Englhart (dir.), *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008, p. 106.

d'hybridation et de distinction qu'il met en place par rapport à ces derniers[32]. C'est dans une telle perspective qu'il nous paraît intéressant de resituer le travail parodique de Richter sur le traitement médiatique de la guerre en Irak dans *Hôtel Palestine* plus particulièrement par rapport à la pièce *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*) de Karl Kraus, qui fut écrite au moment de la Première Guerre mondiale, entre 1915 et 1922, et s'attaque à la manière dont la presse de l'époque a rendu compte de cette guerre[33]. Outre les parentés thématiques entre les deux pièces, on soulignera que *Les Derniers Jours de l'humanité* est sans doute l'un des premiers textes du théâtre germanophone à cibler, sur le mode de la parodie, la presse envisagée comme un « système » politico-économico-médiatique[34]. Il nous semble par conséquent possible d'esquisser une sorte de généalogie de la parodie des médias au théâtre dont témoigne le travail de Richter, en remontant jusqu'à la pièce de Kraus, dans la mesure où ce dernier, au moment où se développent les médias de masse, au début du XX^e^ siècle, a justement mis en place des stratégies parodiques et constitué le théâtre en un lieu où les médias seraient cités et re-joués[35].

Kraus s'est en effet appuyé, comme l'a fait ensuite Richter, sur des matériaux constitués par les médias, au point qu'une grande partie des *Derniers Jours de l'humanité* relève en réalité de citations de la presse, en particulier du quotidien libéral viennois la *Neue Freie Presse*. « Les inventions les plus criardes sont des citations[36] », prévient Kraus dès sa préface. Ainsi, lors de la scène 1 de l'acte I, les propos d'un personnage de journaliste, qui commente l'atmosphère régnant à

---

32 Voir Meike Wagner (dir.), *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, Aisthesis, 2014 ; Jacques Le Rider (dir.), *Les Journalistes d'Arthur Schnitzler. Satire de la presse et des journalistes dans le théâtre allemand et autrichien contemporain*, Tusson, Du Lérot, 1995.

33 D'autres chercheurs ont déjà souligné les liens qu'il est possible d'établir entre le théâtre de Richter et celui de Kraus : Hans-Thies Lehmann mentionne Kraus à propos de la pièce *Ivresse* de Richter, tandis que Kerstin Hausbei l'évoque au sujet du texte *Sous la glace*. Voir Hans-Thies Lehmann, « Wir konnten so leben. Konnten wir ? Anmerkungen zu "Rausch" von Falk Richter », 2012, URL : http://www.falkrichter.com/EN/article/62/, page consultée le 10 avril 2016 ; Kerstin Hausbei, « Vers un nouveau théâtre politique allemand ? », in Kerstin Hausbei et Alain Lattard (dir.), *Identité(s) multiple(s). Mélanges offerts à Gerald Stieg*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 61-72.

34 Voir Jacques Bouveresse, Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus, Paris, Le Seuil, 2001.

35 Dans le cadre du présent article, nous nous contenterons de quelques remarques sur la pièce de Karl Kraus afin de souligner son usage de la parodie, permettant à notre sens de tirer des fils jusqu'à un théâtre plus contemporain, tel que celui de Richter. Pour une analyse plus approfondie de l'œuvre de Kraus, nous renvoyons notamment aux travaux suivants : Edward Timms, *Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986 ; Edward Timms, *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005.

36 Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Marseille, Agone, 2005, p. 7 ; Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1986, p. 9 : « die grellsten Erfindungen sind Zitate ».

Vienne au début de la Grande Guerre, reprennent l'éditorial de Moritz Benedikt, le directeur de la *Neue Freie Presse*, en date du 25 juillet 1914 :

> Le premier reporter (*un bloc-notes à la main*) : Ce ne fut pas un feu de paille, l'ivresse exaltée d'un instant, pas l'éruption tapageuse d'une malsaine hystérie de masse. Avec un courage viril, Vienne accueille une décision qui engage son destin. Vous savez comment je vais résumer l'ambiance, l'ambiance se résume en ces termes : vierge de tout orgueil et de toute faiblesse […]. Aujourd'hui des milliers, des dizaines de milliers ont déferlé dans les rues, bras dessus, bras dessous, pauvres et riches, vieux et jeunes, le haut et le bas de l'échelle. L'attitude de tout un chacun a prouvé qu'il était parfaitement conscient de la gravité de la situation, mais également fier de sentir battre en son propre corps le pouls de l'époque grandiose qui jaillit en ce jour[37].

Kraus cite le texte de Benedikt tout en le déplaçant, en le plaçant dans la bouche d'un de ses personnages de journaliste, au sein d'une scène de rue : le style écrit, aux formules ampoulées, résonne étrangement à l'oral, ce qui permet de le mettre à distance et d'en faire ressortir l'emphase, correspondant à la rhétorique de la propagande. Kraus juxtapose en outre, dans la même scène, la citation de la *Neue Freie Presse* et le comportement des passants, lequel entre en contradiction avec le discours de la presse : loin de toute grandeur et de toute sérénité, la foule songe avant tout à se distraire ou bien se jette tout à coup sur une personne qu'elle désigne comme étant un espion et qu'elle est prête à lyncher[38]. Pareil montage contrastif contribue au démontage du texte de Benedikt, qui devient parodie. Et Kraus développe cette stratégie à l'échelle de la pièce entière : la scène de rue mêlant des dialogues entre passants et des citations de la presse de l'époque (à travers des personnages de journalistes, de crieurs ou de lecteurs de journaux) est reprise et variée au début du prologue et de chacun des cinq actes qui composent *Les Derniers Jours de l'humanité*, si bien que la parodie semble en quelque sorte se répéter et se citer elle-même, dans un infini jeu de miroirs, sur le mode d'une progression négative, les choses allant de pire en pire au fur et à mesure de l'avancement parallèle de la guerre et de la pièce.

---

[37] *Ibid.*, p. 42 ; *Ibid.*, p. 75 : « Der erste Reporter (*hält ein Notizblatt in der Hand*) : Das war kein Strohfeuer trunkener Augenblicksbegeisterung, kein lärmender Ausbruch ungesunder Massenhysterie. Mit echter Männlichkeit nimmt Wien die schicksalsschwere Entscheidung auf. Wissen Sie, wie ich die Stimmung zusammenfassen wer' ? Die Stimmung läßt sich in die Worte zusammenfassen : Weit entfernt von Hochmut und von Schwäche […]. Tausende und Abertausende sind heute durch die Straßen gewallt, Arm in Arm, Arm und Reich, Alt und Jung, Hoch und Nieder. Die Haltung jedes Einzelnen zeigte, daß er sich des Ernstes der Situation vollauf bewußt ist, aber auch stolz darauf, den Pulsschlag der großen Zeit, die jetzt hereinbricht, an seinem eigenen Leib zu fühlen. »

[38] *Ibid.*, p. 40-41 ; *Ibid.*, p. 74-75.

Or quand Kraus a recours à des matériaux authentiques pour en faire un usage parodique, les documents ne sont pas utilisés, comme ce put être le cas dans le théâtre documentaire des années 1960, avant tout ou uniquement pour une valeur de vérité, permettant de garantir l'authenticité des faits évoqués et de crédibiliser la pièce[39]. Par le biais de la parodie, Kraus met plutôt en évidence, comme le fera ensuite Richter, le caractère construit, la dimension de fiction de la propagande qu'il cite. *Les Derniers Jours de l'humanité* propose en ce sens la parodie d'une époque qui se révélerait être déjà sa propre parodie. Ainsi, au dernier acte de la pièce de Kraus, alors que l'Empereur doit effectuer une visite des troupes sur le front, dont il ne reste que « des résidus de régiment », une armée fantoche est constituée en toute hâte, à partir des soldats restants et de figurants, tous rhabillés et maquillés pour l'occasion : il s'agit de produire un simulacre de réalité, avec la complicité des médias[40]. Ce spectacle se déroule sous les yeux de deux correspondants de guerre, dont l'un constate d'ailleurs, à la fin de la scène : « Mon domaine, c'est le théâtre[41]. » Le théâtre de Kraus n'est pas tant le lieu de l'illusion de quelque réel que d'une mise en abyme (ou encore la citation) de cette illusion, entretenant des liens privilégiés avec la parodie et déstabilisant de la sorte la notion de réalité. La presse, dont l'effet sur ses lecteurs est en outre régulièrement mis en scène dans *Les Derniers Jours de l'humanité*, apparaît comme étant elle-même susceptible de constituer une réalité : elle est dotée d'un pouvoir « performatif » et non seulement « informatif[42] », ce que la parodie permettrait justement de souligner, tout en offrant la possibilité d'une remise en jeu. On pourrait ainsi cerner, par le biais du théâtre de Kraus, au début du XX^e^ siècle, une pratique de la parodie que nous qualifierions de « performative » et qui nous paraît pareillement caractériser, au début du XXI^e^ siècle, le théâtre de Richter, à savoir une parodie qui n'est pas à considérer simplement comme une copie déformante, mais qui dévoile toute réalité comme étant un effet, une construction, et qui est à même, par le biais de la citation et du déplacement qu'elle opère, d'agir sur cette réalité et de la remettre en jeu. Kraus et Richter convoquent de la sorte une autre conception du théâtre documentaire troublant, grâce à la parodie, la frontière entre original et copie, entre réalité et fiction[43].

---

39 On peut penser au théâtre d'un Rolf Hochhuth, dont Richter cherche justement à se distinguer. Voir Peter Laudenbach, « Die radikale Geste… », *op. cit.*, p. 21.

40 Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité*, *op. cit.*, p. 606-609 et p. 606 pour la citation ; Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, *op. cit.*, p. 631-634 et p. 631 : « Die Überreste eines Regiments. »

41 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 609 ; *Ibid.*, p. 634 : « Mein Ressort ist Theater. »

42 Eiji Kouno, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner «geschriebenen Schauspielkunst»*, Berlin, Duncker & Humblot, 2015, p. 394 : « Es handelt sich um eine Lehre, das Informative anders zu betrachten, nämlich als das, was wir das *Performative* genannt haben. » Il est à noter que Kouno s'appuie également sur Butler pour l'analyse de la pièce de Kraus *Les Derniers Jours de l'humanité*.

43 L'usage de la parodie chez Kraus et Richter nous semble toucher aux évolutions contemporaines du théâtre documentaire qui, au début du XXI^e^ siècle, interroge avant tout les passages entre document, fait et fiction : voir Tobias Brenk, Boris Nikitin et Carena Schlewitt

Considérer *Les Derniers Jours de l'humanité* et *Hôtel Palestine* sous cet angle de la parodie permet donc d'insister sur leur dimension performative : la pièce de Kraus, que son auteur avait volontairement présentée comme un théâtre impossible à représenter sur une scène terrestre, n'en fait pas moins ressortir le pouvoir performatif du langage et notamment du discours de la presse, susceptible de constituer une réalité qu'il s'agit alors de reconfigurer, par le biais de la citation parodique ; le travail d'un Falk Richter emprunte une voie analogue, en envisageant le théâtre comme étant à même d'expérimenter avec les médias. Face au développement (et à la concurrence) de ces derniers, notamment à partir du début du XX^e^ siècle, il nous semble ainsi que l'art théâtral, à l'exemple de Karl Kraus et de Falk Richter, est susceptible d'investir tout particulièrement la parodie en proposant des œuvres opératives, agissantes, qui citent les médias et les remettent dès lors en question, dans la mesure où elles introduisent, au sein du dispositif médiatique, du jeu, autrement dit des possibilités de modification et d'interruption.

Florence BAILLET
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

BIBLIOGRAPHIE

Sources

KRAUS Karl, *Die letzten Tage der Menschheit*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1986.

KRAUS Karl, *Les Derniers Jours de l'humanité*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Marseille, Agone, 2005.

RICHTER Falk, *Hôtel Palestine. Electronic City. Sous la glace. Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, Paris, L'Arche, 2008.

RICHTER Falk, *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, édité par Friedemann Kreuder, Marburg, Tectum, 2012.

Études critiques

BARBIER Frédéric, LAVENIR Catherine, *Histoire des médias. De Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996.

BÉHAGUE Emmanuel, « Dissolution ou permanence ? Sur quelques nouvelles formes de relations entre texte et mise en scène (Andreas Kriegenburg/Dea Loher, Falk Richter, René Pollesch) », in Didier Plassard (dir.), *Mises en scène d'Allemagne(s)*, Paris, CNRS, 2013, p. 340-361.

(dir.), *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2014, t. 110.

BOUVERESSE Jacques, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Le Seuil, 2001.

BRENK Tobias, NIKITIN Boris et SCHLEWITT Carena (dir.), *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2014, t. 110.

BRINCKEN Jörg von et ENGLHART Andreas (dir.), *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

DÜRRSCHMIDT Anja (dir.), *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu* Unter Eis, Berlin, Theater der Zeit, 2004, t. 22.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits – 3*, Paris, Gallimard, 1994.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

HAUSBEI Kerstin, « Vers un nouveau théâtre politique allemand ? », in Kerstin Hausbei et Alain Lattard (dir.), *Identité(s) multiple(s). Mélanges offerts à Gerald Stieg*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 61-72.

KOUNO Eiji, *Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner « geschriebenen Schauspielkunst »*, Berlin, Duncker & Humblot, 2015.

LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

LEHMANN Hans-Thies, « Wir konnten so leben. Konnten wir ? Anmerkungen zu "Rausch" von Falk Richter », 2012, URL : http://www.falkrichter.com/EN/article/62/

LE RIDER Jacques (dir.), Les Journalistes *d'Arthur Schnitzler. Satire de la presse et des journalistes dans le théâtre allemand et autrichien contemporain*, Tusson, Du Lérot, 1995.

MONFORT Anne, « "Analyse und Erkenntnis : das kann nur das Theater". Théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », in Christian Klein (dir.), *Théâtre et politique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 117-131.

MONFORT Anne, « Richter Matériau : du texte au plateau », *Thaêtre*, n° 1, 2016, URL : http://www.thaetre.com/2015/12/21/richter-materiau-du-texte-au-plateau-anne-monfort/

TIMMS Edward, *Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986.

TIMMS Edward, *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005.

WAGNER Meike (dir.), *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert*, Bielefeld, Aisthesis, 2014.

WEBER Samuel, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

AUTOUR DE LA PARODIE

AUTOUR DU THÉÂTRE

LUDUS PARODIQUE, *LUDUS* FATRASIQUE ?
UNE LECTURE DES *ANAGRAMMEANA* DE GABRIEL HÉCART (*CA* 1821)

Les *Anagrammeana*, écrits vers 1821 par Gabriel-Antoine-Joseph Hécart (1755-1838), sont une œuvre difficile à classer et à cerner[1]. La composition en huit chants évoque, de façon implicite, un rapport à l'épopée, mais il n'est rien de moins épique que l'ouvrage ici écrit. Le néologisme du titre *anagrammeana* nous est généreusement explicité dans la préface par l'auteur lui-même (« Le XVIII[e] siècle a vu renaître les *Calembourgs*, les *Charades*, les *Rebus* ; le XIX[e] siècle a produit l'*Almanach des gourmands* et autres inventions aussi utiles que précieuses ; moi, j'ai imaginé, puisque les ANA sont à la mode, de faire ANAGRAMMEANA[2] »), mais il n'est pas univoque pour autant. Certes « un recueil d'*ana* est un recueil d'anecdotes sur le sujet qu'il suffixe[3] », ce qui semble faire des *Anagrammeana* un recueil d'anecdotes relatives à l'« anagramme » d'Hécart qu'est « Archet », ce nom étant indiqué par Hécart lui-même : *Anagrammeana, poëme par l'anagramme d'Archet, 95[e] édition*.

Le ton nous est donné, que souligne l'épigraphe *Quis ridere cupit ?* (« Qui a envie de rire ? »). Celui qui écrit n'est qu'une anagramme parmi les autres, même si cet anagramme-compositeur révèle l'essence ironique de la plume qui le symbolise : *archet* – ou petit arc pour aller en chasse, or le chasseur chasse sur ses propres terres, lui qui composa d'abord et pour son plaisir un *Dictionnaire d'anagrammes*, ici repris et mis en forme ; *archet* encore, cette fois du maçon, pour l'ouvrier des sons et du sens ; *archet* enfin, du vielleur pour le passionné de Moyen Âge que fut Hécart le Valenciennois, docte bourgeois collectionneur de raretés, surtout linguistiques, ce qui nous vaut aujourd'hui son précieux *Dictionnaire rouchi-français* (1812).

Par cette participation émérite à la connaissance d'un dialecte picard de haute valeur, tout autant que par son édition de chansons médiévales, les *Sottes*

---

[1] Les *Anagrammeana* ont été récemment édités par Alain Chevrier : Gabriel-Antoine-Joseph Hécart, *Anagrammeana, poème en huit chants*, éd. A. Chevrier, Bassac, Plein Chant, 2007, édition citée désormais : Chevrier, *Anagrammeana.* On trouve aussi une édition de 1867 des *Anagrammeana* numérisée sur Gallica BnF : *Anagrammeana, poème en huit chants par l'anagramme d'Archet*, Lille, [s. n.], 1867. Les renvois au *Dictionnaire d'anagrammes* de Hécart sont ceux de l'édition d'A. Chevrier.

[2] Préface p. vii. de l'édition de 1867, voir note ci-dessus. Cette préface n'a pas été reprise dans l'édition moderne d'A. Chevrier.

[3] C'est la définition des *ana* que donne A. Chevrier dans l'étude qu'il a consacrée aux *Anagrammeana*, en postface à son édition citée à la note 1 (« Le poème sur les anagrammes de Gabriel Hécart ou le sens du non-sens », p. 58-153), p. 107.

Chansons[4], Hécart a bien mérité que le médiéviste le salue et l'étudie. C'est sous ce chef que je vais le relire ici, en prenant pour hypothèse que son intérêt pour les XIII^e^ et XIV^e^ siècles, en même temps que le genre des pièces qu'il a pu connaître, donnent un sens particulier à son entreprise. Ma relecture d'aujourd'hui explorera l'œuvre selon deux directions : d'abord en étudiant les modèles, ou si l'on préfère, les références qui sont comme un pré-texte en amont du poème ; ensuite en essayant de distinguer le dessein de cet ouvrage tel qu'on peut s'en donner une idée en suivant, chant après chant, le déroulement de la chaîne des anagrammes : nous réservons ainsi pour la seconde partie de l'analyse une discussion sur l'hypothèse que les *Anagrammeana* relèvent d'une poésie du non-sens.

Pour commencer, essayons de retrouver les lectures auxquelles s'adonnait Hécart, esprit curieux. Comme notre auteur a beaucoup édité de textes[5], on visitera aussi les ouvrages qu'il rédigea dans les années où il s'occupait de ses anagrammes. Hécart fut toujours très intéressé par le théâtre que sa ville avait beaucoup apprécié au long des âges ; il menait dans ces années 1820 de longues recherches sur tout ce qui avait pu être écrit, édité, joué à Valenciennes. Nul doute qu'il eût beaucoup apprécié les pièces arrageoises, notamment le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, s'il en avait eu connaissance, ce qui semble peu probable car les premières éditions modernes datent de la fin de sa vie[6]. Et le livre consacré par Hécart au théâtre à Valenciennes[7] contient surtout des renseignements concernant les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Les lecteurs critiques des *Anagrammeana* évoquent volontiers comme modèles les fatrasies[8], que l'on présente comme la plus belle illustration médiévale de la poésie du non-sens, mais, là encore, les éditions de fatrasies qui virent le jour au XIX^e^ siècle sont très proches de la date de la mort d'Hécart[9] : il est peu vraisemblable qu'Hécart les ait lues. Il faut donc s'en tenir aux *Sottes Chansons*[10], dont Hécart fut le premier éditeur.

---

[4] Le titre exact est : *Serventois et sottes chansons couronnées à Valenciennes, tirés des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, troisième édition, revue, corrigée avec soin sur le manuscrit et augmentée d'un dialogue en dialecte rouchi du XVI^e^ siècle, Paris, 1834. Consultable sur le site de Gallica BnF.

[5] Beaucoup de ses opuscules ont été imprimés à des tirages confidentiels. Mais un important fonds Hécart se trouve à la bibliothèque municipale de Valenciennes.

[6] *Li Jus Adan ou de la feuillié, par Adam de Le Hale. Avec un glossaire*, éd. L. J. M. de Monmerqué, Paris, Firmin Didot (Mélanges de la Société des bibliophiles français, 6), 1828.

[7] Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes, Paris, 1816 (disponible en ligne sur Archive.org).

[8] Pour une édition moderne, voir Martijn Rus, *Poésies du non-sens*, XIII^e^-XIV^e^-XV^e^ siècle, I *Fatrasies* (Fatrasies de Beaumanoir, Fatrasies d'Arras), Orléans Paradigme, (*Hologrammes*, 2), 2005.

[9] *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, pour faire suite aux collections de Legrand d'Aussy, Barbazan et Méon, mis au jour pour la première fois par Achille Jubinal d'après les mss de la Bibliothèque du Roi, Paris, Pannier, 1839-1842.

[10] « *Sottes Chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*. Textes présentés et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion, 2010.

La Sotte Chanson relève à la fois de la parodie et du burlesque. Qu'elle ait été chantée, comme toute la lyrique médiévale, ne fait pas de doute, mais les manuscrits ne nous ont pas transmis les mélodies, qui étaient de toute façon des *contrafacta*, comme sont *contrafactum* les schémas rythmique et rimique de ces textes. C'est dire qu'ils ne relèvent nullement de la poésie à goûter dans la solitude de la *chambre de pensée*, mais apparaissent proches de la *performance* du jongleur, du ménestrel ou du trouvère qui les interprète pour et devant un public choisi, parfaitement capable d'en saisir toutes les ruses, voire d'en fredonner l'air ou de s'amuser des mimiques et des gestes du chanteur. On sait en outre que les sottes chansons de Valenciennes furent interprétées devant le Puy, qui était une sorte d'académie littéraire organisant des concours pour récompenser les textes les plus appréciés. Ainsi ces textes relèvent-ils tout aussi bien du *ludus*, l'ancêtre du théâtre médiéval, que de la chanson, au sens où nous pourrions l'entendre aujourd'hui[11]. Avant tout ces poèmes sont voix, profondément charnels, ancrés dans l'oralité. Les sottes chansons étaient étroitement liées au présent et au rire, et très peu de manuscrits ont jugé bon d'en pérenniser l'évanescence essentielle, qui est précisément celle de la fête[12]. Pour savoir quelle influence ces textes ont pu exercer sur Hécart, commençons par en tracer un bref descriptif.

Même s'il s'agit de contre-texte, nous restons dans le domaine de la lyrique, et le sens premier de *par-odie*, le « chant à côté », fonctionne ici de manière absolue, juste à côté donc, d'un son aussi grinçant que peuvent l'être deux gammes dissonantes gravissant une unique mélodie. Et surtout la sotte chanson présente un *compas* aussi parfait et impeccable que le *son d'amour* ou *Grand Chant*, les rimes y sont riches, le schéma *unissonans* le plus souvent ; tout ce qui faisait le *prix* du modèle a été jalousement conservé, ce qui accentue d'autant l'effet parodique. Pour rédiger ses *Anagrammeana*, Hécart a lui aussi choisi un cadre formel rigoureux auquel il s'attache sans faille : la plupart des rimes sont riches, en tout cas suffisantes, et une seule bavure pour la coulée des 9462 octosyllabes se corrige avec grande facilité. Le module de base est le distique, qui peut grossir par simple multiplication (quatrain ou sixain, parfois même plus) autour d'une thématique assez lâche. Enfin la syntaxe est peu prise en défaut. Cette pureté formelle, cette

---

11 Voir sur ce point Michèle Gally, *Parler d'amour au Puy d'Arras, Lyrique en jeu*, Paradigme, 2004 ; Maria Cojan-Negulescu, *Watriquet de coivin, sire de Verjoli, Statut du poète et évolution de la poésie française à l'aube du XIV^e^ siècle*, Septentrion, « Thèse à la carte », 1997. Pour une comparaison avec le jeu sur l'anagramme aujourd'hui, voir Jacques Perry-Salkow, *Anagrammes, pour sourire et rêver*, Paris, Le Seuil, 2009 ; Étienne Klein et Jacques Perry-Salkow, *Anagrammes renversantes ou Le sens caché du monde*, Flammarion, 2011 ; Jacques Perry-Salkow et Sylvain Tesson, *Anagrammes à la folie*, Pocket, 2015. On peut aussi lire avec profit Max. Chr. Graeff, *Die Welt hinter den Wörten*, GVA-Vertriebsgemeinschaft, 2004.

12 Outre celui de Valenciennes, nous possédons un second recueil de sottes chansons, qui vient de Lorraine et qui est plus fourni que celui de Valenciennes. Entre les deux recueils, il y a certes des différences, mais aussi une grande similitude générique de dessein et de façon. Hécart ne connut pas les sottes chansons lorraines, mais elles ne l'auraient nullement dépaysé.

rigueur quasi ascétique, le texte d'Hécart les partage avec son ancêtre médiéval. La division en chants des *Anagrammeana* représente plutôt un sourire ironique à vouloir se présenter sous l'ombre des grandes épopées qui sont aux antipodes de ce qui est visé. En revanche, le côté ludique est indéniable, puisque le but est de faire rire et ce rire est une vengeance agréable contre les doctes et les pédants. On peut penser que tout *honnête homme* auditeur serait parfaitement capable de suivre les anagrammes sans passer par la lecture, tout comme l'homme du Moyen Âge saisissait au vol les innombrables allusions intertextuelles dont fourmillent les chansons et tous les écrits du temps.

La Sotte Chanson est une parodie de ce que l'on appelait le Grand Chant, soit un hymne à l'amour idéal, incarné en une Dame par essence lointaine et énigmatique, comme l'est la beauté. Mais la force de ce schéma théorique tient avant tout dans l'idée qu'aimer, c'est chanter, que l'amour naît d'être dit, qu'aimer implique d'être maître absolu des mots et des sons. La Sotte Chanson tournera tout en dérision, jusque dans la reprise de la facture parfaite, pour obtenir un résultat tout autre. L'amour deviendra obscénité, la Dame une mégère, une putain, une voleuse à la tire, une vieillarde dont la beauté tient à la multiplicité des rides, une sorcière impossible à satisfaire non plus en vers, mais bien en sexe, car le sot amant est caricature du servant d'amour, soulard, lâche, paresseux, voire impuissant, gueulard plus que poète, et souteneur plutôt qu'adorateur. Le texte se déroule dans le *hic et nunc* de la jouissance, non dans l'éternel présent du désir, le décor est la ville, non la cour, et les *realia* naturels ou naturalistes remplacent les symboles. L'art lui-même est moqué : on ne chante plus l'amour, on le *recane* [braire].

Les *Anagrammeana* usent d'un certain nombre de ces thématiques, mais elles ont été « mises au goût du jour », si bien que l'obscénité crue du sot chanteur médiéval est traitée d'une façon beaucoup plus allusive, grivoise plutôt que gauloise, moins verte qu'égrillarde. Hécart met en scène son narrateur sous le masque d'un « Priape de papier » :

> Lorsqu'un Priape de papier
> Dérive avant de dévier,
> Il fait l'éloge de geole
> Et se voile d'une viole. (II, v. 1-5, p. 26)[13]

mais le but est tout aussi érotique :

---

[13] Les citations, sauf précision contraire, sont reprises dans Chevrier, *Anagrammeana ;* le chiffre romain renvoie au numéro du Chant où se trouve la citation. Hécart n'ayant pas numéroté ses vers, la numérotation est mienne, doublée de la page où se trouve la citation. Quant à la ponctuation, elle est mienne également (et donc très subjective), celle d'Hécart étant erratique et différente suivant les éditions.

Il veut verser pour se sevrer
Trouer la roture et l'outrer
Il met ses veines dans Venise
Et sa salive dans sa valise... (II, v. 6-9, p. 26)

Le double sens des mots est non moins efficace pour parodier les grands sentiments que la franchise prônée par Jean de Meun :

Lorsque du porche on sera proche,
Le cocheur buveur ira croche :
Caduque puise à l'aqueduc
Pour y trouver le cul de Luc.
S'il en voit la couleur vermeille,
Il crie : Ah ! c'est une merveille !
Ici le brave doit baver,
Pour veler, il faut se lever,
Car de Minerve la vermine
De saine deviendrait asine. (II, v. 64-73, p. 29)

Ces différences de style viennent aussi probablement du fait que le sot chanteur vise une Dame, personnification de la Femme éternelle. Hécart remplace l'allégorie de l'unique par la femme telle qu'en elle-même et pour toujours :

Partons pour prendre du sparton [cordage],
Toutes les femmes ont le ton.
La sirène est une résine
Qui se nippe de fil de pine
Qui vous *sert* très fort dans ses *rêts*,
Son siflet vous prend au filet. (VII, v. 47-52, p. 72)

Hécart met bien en anagramme *rêts* et *sert* (de *servir*), mais, n'ignorant pas l'emploi courtois de *servir*, il souligne le paronyme attendu (*serre* du verbe serrer) en italiquant les deux mots. Toutefois l'obscénité vise plutôt le couple en ses actions, soit avec des anagrammes fondées sur le double sens employé ici de façon quasi formulaire :

Dans le sac, on mettra le cas. (III, v. 20, p. 34)

Sans le cône il n'est point de noces. (III, v. 53, p. 35)

ou dans des scénettes parodiques qui campent un *Je* plus matamore que délicat :

Si je frête, je veux fêter.
Si par ferir on voulait frire,
Par la ruine on pourrait nuire ;
Ce que j'ai de frêle à fêler,
Est une fleur qui peut fluer. (IV, v. 122-126, p. 46)

L'anagramme proprement dite se redouble d'autres échos, ici fleur naturellement frêle et flueur de sang qui peut couler de la fêlure. L'amour n'en ressort pas sacralisé. En passant du *Je* au *Il*, l'amant ne gagne ni en finesse ni en galanterie, mais bien plutôt en burlesque et en ridicule :

> Il mit une bonde au bedon,
> Qui faisait bondir un bridon. [petite pièce du mors brisé au milieu]
> Il fit peloter le pétrole,
> Dialoguer la gaudriole. (VIII, v. 55-58, p. 80)

Comme dans la sotte chanson, le bas corporel tient une place importante, et Hécart s'amuse lui aussi à des anagrammes scatologiques :

> En traitant la dermologie,
> Il apprit la merdologie. (VIII, v. 45-46, p. 79)
>
> Par chier on deviendra riche. (IV, v. 43, p. 42)
>
> Voulez-vous nuire à sa ruine ?
> Faites lui lâcher son urine. (VI, v. 45-46, p. 62)

C'est également à cette place que se donnent libre cours les allusions à la religion, généralement blasphématoires :

> Cherchant un ranchier [armoirie] au charnier,
> Il chiera tout plein son cahier.
> Pour chier il fait une chrie [*amplificatio*]
> Et lorsqu'il a la ripe [outil] il prie (I, v. 61-64, p. 23)

mais point trop méchantes, en fait, malgré un travestissement impudent de Marie en *mère ancelle*[14] ou un pastiche parodique de l'Évangile :

> Un parent me donne un arpent,
> Je lui fais présent d'un serpent (III, v. 59-61, p. 36)

ou encore une plaisante allusion aux « saintes tisanes »[15]. Le bourgeois valenciennois du XIX^e^ siècle se sent moins porté à railler les prêtres ou à phantasmer sur leur capacité amoureuse que ses ancêtres médiévaux. Il égratigne simplement en passant la vénalité d'un clergé dont le goût pour les fraîches donzelles demeure :

---

[14] [Il] Mit en canelle sa nacelle / Pour la porter à mère Ancelle (VI, v. 73-74, p. 64).
[15] Au prêtre il a voulu prêter / Une porte, mais pour opter, / Faite à Naples avec des planes [acer platanoidus] / Tirés des plus saintes tisanes (VI, v. 67-70, p. 63).

> Curé ne prend dîme à demi (IV, v. 89, p. 38)
>
> D'un bidet il aura débit
> S'il boit le jour de son obit.
> S'il reçoit la verge à la greve,
> Sa vierge en sera plus grieve. (V, v. 52-55, p. 53)

À un niveau plus profond, on peut noter d'autres rencontres : dans le contexte parodique qu'offrent les anagrammes, celles-ci parfois ne s'inspirent pas directement du texte médiéval, mais en retrouvent et font fructifier les intentions. Les *Anagrammeana* rencontrent ainsi quantité de référents littéraires qui sont systématiquement tournés en dérision. Quoi de plus impudent en effet que de rapprocher, par la vertu de l'anagramme, le grand philosophe grec qu'est Socrate et les carottes[16] :

> Socrate cuira les carotes
> Et fera les tostes des sotes (V, v. 13-14, p. 51)

Cet irrespect est l'une des caractéristiques du Moyen Âge dont la familiarité avec les *auctoritates*, comme d'ailleurs avec Dieu lui-même, ne laisse pas de nous surprendre. Il est difficile de déterminer si Hécart n'est pas plus intimement méchant que l'homme médiéval dont la culture engendrait une contreculture et la digérait sans difficulté. Certes reste souriante l'évocation du poète érotique *Piron* qui, à prendre de l'*orpin*, verra son *contour* aussi tendre et appétissant qu'un *crouton*[17]. On sait que l'orpin a des vertus aphrodisiaques, le ginseng fait partie de cette famille végétale. On sait aussi qu'Hécart fut un herboriste passionné.

D'autres fois, c'est plutôt un genre que la parodie épingle en un pastiche aussi savoureux qu'incongru. Voici une parodie de fable, avec des personnages bien connus :

> Le corbeau prend une merise,
> Au beau milieu d'une remise,
> Disant : « Le renard la rendra
> En criant Gare ! dans Egra [ville de Bohême]. »
> Cependant pour l'oter, il rote
> Puis se met à coter la crote. (VII, v. 29-34, p. 70)

---

[16] D'après ce que j'ai pu trouver « les carottes sont cuites » est une expression qui ne saurait remonter au-delà du XIX^e^ siècle. On note une expression « avoir ses carottes cuites » au XVII^e^ siècle avec le sens de « mourir ». Plus importante est la remarque narquoise du *Dictionnaire* d'Hécart à l'entrée *Socrate* : « Ce philosophe se nourrissait de légumes ».

[17] V, v. 65-66, p. 53.

Voici à présent une invocation dont le rythme évoque un *Ave* au contenu bouffon :

> Je te salue, ô joli saule !
> Protège l'algue dans la Gaule !
> Donne des riens pour le serin !
> Donne au rêveur une verrue ! (VII, v. 73-76, p. 73)

Mais le plus intéressant est sans conteste le long passage parodique de l'épopée que le huitième et dernier chant s'autorise en mettant en scène Ulysse :

> Ulisse, le fils de Laerte,
> Etait vif, prompt, subtil, alerte.
> Lorsqu'il voulait se délasser,
> Il buvait pour se dessaler ;
> Alors il était plus aimable,
> (et) D'un caractère plus amiable.
> Étant tout ce qu'il peut valoir,
> Il sortait vite du lavoir
> Pour aller faire une rôtie
> Chauffée avec du feu d'orties,
> Alimenté par ses ablais [dépouille du blé]
> Qu'il prenait avec des balais... (VIII, v. 1-12, p. 77)

On croirait tout à fait une chanson ridicule ! L'ironie se poursuit en sourdine, car le chant VIII est le plus riche en anagrammes sur toponymes. Quoi d'étonnant pour célébrer un voyageur impénitent ? L'*Odyssée* est présentée comme le filigrane des chants des *Anagrammeana*, mais ce n'est qu'une vérité épisodique, puisque bien d'autres héros se cachent derrière les pronoms si vagues que recouvrent les *Il* et parfois les *Elle*, sujets de tant de verbes. Le véritable acteur est bien ce narrateur toujours dissimulé et toujours prêt à reparaître au profit d'un *Je* inattendu. Et ce personnage est, comme le sot chanteur, le résultat de la caricature. Il est à la fois l'acteur puisqu'il agit (ou subit), mais il est aussi une anagramme de l'auteur, lequel renvoie constamment à son dictionnaire pour pénétrer les arcanes des mots rares et insolites. Ainsi le vers « Le souil ira couvrir Louis » (VIII, v. 8, p. 19) mérite-t-il cette remarque à l'entrée *louis* : « Nom d'homme et pièce de monnaie », mais *souil* [soue à cochon] n'apparaît qu'à travers sa glose : « C'est à l'aide des louis que le libertin se vautre dans le bourbier du vice. » Les *Anagrammeana* prennent ainsi l'apparence d'une sorte de texte-grimoire qui nécessite son Gaffiot ou son Bailly pour l'élève sage qui s'y aventure. Et ce n'est pourtant qu'un leurre, car si nous ne sommes pas fâchés de découvrir le sens d'*ablais* (balle du grain), on peut bien

appeler la note sur *balais* (« Tout le monde sait ce que c'est[18] ») une parodie de notes !

Ce héros de papier, Priape autant qu'Ulysse, glossateur à tout propos et hors de propos, est une figure en laquelle on peut mieux discerner le dessein de l'ouvrage. Il nous faudra dès lors tenter de la caractériser plus précisément. S'il a beaucoup profité des leçons des sots-chanteurs qui avaient bien dû l'amuser, Hécart n'a pas le pré-texte qu'impose *stricto sensu* la parodie. Et de fait, en affirmant que les *anagrammeana* ressortissent à la littérature du non-sens[19], les critiques lui font quitter le registre parodique. N'en garde-t-il vraiment que quelques traits ? La réponse doit sans doute être nuancée.

Il faut déjà relativiser le champ du non-sens : les anagrammes le plus souvent donnent à entendre une réalité que l'on n'aurait pas imaginée, qui naît d'un raisonnement ayant sa logique. Ainsi de l'anagramme, assez complexe en ce qu'elle n'est littéralement pas audible, entre Hippocrate et Pot à chier :

> Le fiacre aura soin du cafier
> D'Hippocrate, pot à chier. (II, v. 78-79, p. 30)

Hippocrate – dont la fonction syntaxique est volontairement floue – est ainsi discrédité si le pot-de-chambre en est l'apposition, *id est* la définition ; mais si l'on y voit une parodie du style poétique contourné digne de Monsieur Jourdain, c'est le *cafier* qui devient le pot d'aisance, en raison des vertus laxatives, reconnues, mais non universelles, de son fruit, d'où le salut quelque peu ironique au Père de la médecine. Le fiacre viendrait finalement souligner la rapidité de l'effet désiré.

Une telle analyse n'est bien sûr qu'hypothèse parmi d'autres, et tout autant ne vise pas à établir une technique qu'il faudrait généraliser. Mais on retrouve une tendance d'Hécart à réfléchir sur ce que les anagrammes suscitent dans son esprit, avec diverses pirouettes destinées au lecteur, renvoyé, souvent fallacieusement, au *Dictionnaire*. L'anagramme fonctionne alors comme une parodie d'explication, entièrement fondée sur le raisonnement burlesque, autour de la grave interrogation : pourquoi écrire, pourquoi jouer ? En voici la méthode, aussi révélatrice que fantaisiste :

> Quand parfois je mire une rime,
> Je suis à la merci du crime.
> Pour suer si l'on veut m'user,
> Moi, je renonce à m'énoncer (V, v. 1-4, p. 68)

[18] VIII, v. 11-12 p. 77.

[19] Sur la poésie du non-sens au Moyen Âge, voir Patrice Uhl, *La Constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*, L'Harmattan, Université de la Réunion, 1999.

À ce *Je* facétieux répond un *Il* aussi indéterminé que possible, quand il ne prend pas les traits d'un grand, Caton, César ou Pétrone[20], devenu aussitôt méconnaissable. Dans certains couples, les anagrammes, à la façon saussurienne, sont intimement liées entre elles dans l'esprit de l'anagrammateur, ainsi de *Pline* voué au *pénil* féminin[21] ou plus simplement de *Dacier* (André)[22], grand traducteur et commentateur du XVII[e] siècle lié au mot *diacre* par l'anagramme, ce qui renvoie ce savant à la religion, avec une probable irrévérence. Il va de soi que l'auditeur peut justifier à sa guise bien d'autres anagrammes, suscitant l'hostilité passagère du narrateur :

> Mon dessein est de le claquer
> Parce qu'il veut toujours calquer. (I, v. 24, p. 20)

ou à rebours l'invitant à une participation active :

> Chaque langue aura la lagune
> Pour butiner à la tribune. (I, v. 91-92, p. 25)

l'interpellant toujours et en tout cas, comme pour donner la parole au public en une technique éprouvée de bonimenteur, prémices à la théâtralisation du dire :

> Lecteur reprends cette lecture,
> Sans muer tu deviendras mûre. (IV, v. 1-2, p. 40)

sans pour autant renoncer aux possibilités vertigineuses qu'offre la parole, telle cette superbe résolution :

> Notre barque ira comme un braque (I, v. 96, p. 25)
>
> Quoi qu'on puisse oser sans la rose,
> Avec la rose on peut oser,
> Avec la prose se poser. (IV, v. 54-56, p. 43)
>
> C'est votre avis ! eh bien j'y vais (V, v. 130, p. 58)

---

[20] Pétrone/poterne, VI, v. 50, p 62 ; César/sacré III, v. 55 p. 36 ; Caton/canot III, v. 91-92, p. 38. Mais aussi Galien/inégal III v. 67 p. 36, ou Galien/alingé [founir de linge] V, v. 98, p. 56 ; Damien/demain v. 102 p. 36 ; Berule/berlue VIII, v. 30, p. 78 ; cardon/Dracon IV, v. 79-80, p. 45 ; Midas/admis I, v. 43, p. 22 ; Minos/moins III, v. 12, p. 33 ; Eacus/saucé VI, v. 95, p. 65 et petit salut à Voltaire : Freron était moins qu'un ferron [marchand de ferraille] VI, v. 84, p. 64.

[21] Si le penil de Pline est plein : V, v. 27, p. 51. Le *Dictionnaire* donne à *pénil* la définition « partie du corps humain » sans autre précision, sans doute volontairement. Pour cette citation du *Dictionnaire*, voir Chevrier, *Anagrammeana*, p. 51, note 312.

[22] Dacier/diacre : I, v. 81, p. 24 et VI, v. 61, p. 63.

L'anagramme devient ainsi un étonnant moyen de liberté qui se revendique hautement, voire insolemment, comme tel :

> Fais-nous fariner un refus,
> Avec le pian [maladie vénérienne] fais-nous du pain.
> Veux-tu boîter dans ton orbite ?
> Hé bien, crois-moi, tire le rite.
> Si tu veux fuser un refus,
> Fais ton salut sur un talus !
> Équipe le poëme épique :
> En Quercy tu verras la crique ;
> Et si l'on décrit le crédit,
> Aussitôt d'un trait il tarit. (IV, v. 133-42, p. 49)

Le non-sens ne résulte pas du paradoxe systématique, comme c'est le cas dans les chansons de menterie (du type : je suis allée sous le cerisier, il était plein de prunes) ; il ne vient pas non plus d'une syntaxe parfaite enchaînant des conséquences impossibles, comme dans le fatras :

> *Doucement me réconforte*
> Une chate a moitié morte
> Qui chante tous les jeudis
> Une alleluye si forte
> Que li clichés de nos porte
> Dist que siens est li lendis.
> S'en fu un leus [loup] si hardis
> Qu'il ala maugré sa sorte
> Tuer Dieu en Paradis
> Et dist « Compains, je t'apporte
> *Celle qui mon cuer a pris.* (Watriquet de Couvin FW 2)[23]

Enfin il ne crée pas, entre verbe et objet, nom et complément de nom, adjectif et substantif, un rapport totalement impossible et impensable, comme la fatrasie :

---

[23] Auguste Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Bruxelles, 1868, p. 296. Si l'on voulait oser une traduction (théoriquement impensable), on obtiendrait quelque chose comme : « *Doucement me réconforte* / Une chatte à moitié morte / Qui chante tous les jeudis / Un alléluia si fort / que la clenche de notre porte / déclare que le Lendit [= foire] lui appartient. / Un loup y gagna une telle hardiesse / Qu'il alla malgré sa compagnie / Tuer Dieu au Paradis / Et déclara : Camarade, je t'apporte / *Celle qui a pris mon cœur.* »

En l'angle d'un con La vi un taisson Qui tissoit orfrois, Et uns chapperon Parmi Monloön Menoit Vermandois. Je lor dis en escoçois : Des coilles d'un papillon Porroit on faire cras pois ? Et dou vit d'un limeçon Faire chastiax et beffrois ? (Fatrasie d'Arras n° 7)	Au coin d'un con Je vis un blaireau Qui tissait du brocart ; Et un capuchon Menait le Vermandois Au travers de Laon. Je leur dis en écossais : « Pourrait-on faire pois au lard Des couilles d'un papillon ? Et châteaux et beffrois Du pénis d'un limaçon ? » (traduction José Molle)[24]

Dans les *Anagrammeana*, le non-sens, si non-sens il y a, n'est jamais inscrit dans un moule unique. Et cette multiplicité des effets est ce qui précisément crée le rire dû à l'insolite, l'irrévérence, la *fantaisie verbale*[25] étant tour à tour au rendez-vous de la parodie.

On trouvera ainsi des vers à allure faussement gnomique, souvent redoublée par les pseudo-gloses du *Dictionnaire* :

> Les ivrognes sont vignerons. (III, v. 83, p. 37)
>
> Toutes les tuiles sont utiles
> Comme les aigles sont agiles. (IV, v. 29-30, p. 41)
>
> Sur l'Etna tu verras l'anet ;
> Fais en l'acquet par ton caquet, (V, v. 121-122, p. 57)
>
> Car un pirate est sans patrie. (VII, v. 45-46, p. 71)
>
> L'arrimage est un mariage
> Qui de la sauge[26] fait usage…(V, v. 33-34, p. 52)

Ces vers coexistent avec d'autres, où l'anagramme nous conduit pour notre plaisir dans la poésie pure :

---

[24] José Molle, « La tradition médiévale du non-sens "illimité/absolu" (les fatrasies, les fatras et les resveries) et le théâtre du non-sens "limité/relatif" (le *Jeu de la Feuillée* et les sotties) », dans *Poésie et rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, sous la direction de Sylvie Mougin et Marie-Geneviève Grossel, Presses Universitaires de Reims, 2004, p. 37-61 (texte cité et traduit p. 37).

[25] Au sens où pouvait l'entendre Robert Garapon, La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII^e^ siècle, Armand Colin, 1957.

[26] La sauge est en effet un fortifiant.

La cigale abonde en Galice. (II, v. 88, p. 30)

La Sicile offre la silice. (III, v. 2, p. 33)

Les âtres rôtiront des rates. (III, v. 22, p. 34)

Son image est une magie. (III, v. 81, p. 37)

Le fluet est comme une flûte. (IV, v. 93, p. 45)

Creüse a creusé la césure. (VI, v. 40, p. 61)

Il nous berce avec un rebec,
Ayant les pactes pour aspect. (VIII, v. 79-80)

Mais il existe aussi des moments où la plume semble s'emballer dans un babil qui se nourrit de lui-même, autour d'une tonalité – au sens musical du terme – et à grand renfort d'allitérations, par exemple une risée du religieux :

Il périt de répit, il tripe
C'est pire, il prie, il a la ripe !
Il met le placet [requête] au clapet [soupape à charnière]
Et la plate sur son palet… (VII, v. 57-60, p. 72)

Va se percher pour mieux prêcher
Prend la pépie à la pipée…(v. 64-65, p. 73)

Met son rabat dans un barat
Avec de solides idoles
Qu'il prend pour en solder ces drôles
Ah, dit-il, que cet aube [aubier de l'arbre] est beau !
Le poireau vaut bien l'oripeau ! (v. 68-72, p. 73)

Cette logorrhée, dont le sens logique est des plus réduits, fait penser au discours du fou, véritable langage en liberté que pratique le théâtre médiéval et notamment le *dervé*, fou furieux de *la Feuillée*[27] :

[27] Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, (*Le Jeu de la Feuillée)*, édition, traduction, présentation de Pierre-Yves Badel, Le Livre de Poche (Lettres gothiques, 1995).

Non ferai, je sui uns crapaus Et si ne mengüe fors raines Escoutés ! je fais les araines Est che bien fait ? Ferai je plus ? […] Bien kié de lui ! Je sui miex prinches qu'il ne soit […] Escoutés que no vache muit ! Maintenant le vois faire prains ! […] Qui est chieus clers a une cape ? Che sanle miex uns pois baiens ! Bau ! (v. 397-425, p. 316-317)	Je n'en ferai rien ! Je suis un crapaud, Je ne mange que des grenouilles. Écoutez-moi, je joue de la trompette ! Je joue bien ? Vous en voulez plus ? … Merde à lui ! Je suis bien meilleur prince. Écoutez, c'est notre vache qui meugle. Je cours l'engrosser. Qui est le clerc avec sa cape ? Il a tout fait l'air d'un pois en gousse. Ouah !

Comment oublier que, justement, Hécart a écrit aussi des *stultiana* ? Commentant l'anagramme folie/fiole dans son *Dictionnaire*, Hécart note : « Fiole, petite bouteille. L'Arioste raconte qu'il y a un endroit dans la lune où se trouvent des fioles contenant l'esprit de ceux qui l'ont perdu. Je désirerais beaucoup que quelqu'un trouvât la mienne et celle du lecteur qui fait des anagrammes malgré lui[28]. » Les paroles du fou sont sagesse à l'envers, car, dans sa folie, il est celui qui fait dire vrai aux mots, celui qui révèle, derrière l'insulte, les coups et les vanteries, ce que les choses veulent dire, ce que les mots jouent dans le jeu qui se fait jour entre eux :

> Fais reciter pour étrécir,
> Dit-il, les rides du désir. (VII, v. 19-20, p. 70)
>
> […] Va digérer pour rédiger. (VII, v. 23, p. 70)
>
> Moi je m'en vais en Utopie
> Pour y jouer de la toupie (VII, v. 53-54, p 72)

Au terme de ce périple à travers les anagrammes, dans cette fabrique de liens, de couples et d'éclats de rire, la parodie ressort victorieuse lorsqu'elle manie les *adunata*. Est-il meilleur moyen de nier à quelque chose sa réalité qu'en le formulant dans l'impossible du rapprochement burlesque ?

> Si l'on voit des tirants riants,
> Les phalènes sont élephans. (V, v. 11-12, p. 51)
>
> Si le penil de Pline est plein,
> Un zani [bouffon] donnera le zain [cheval bai] (V, v. 27-28, p. 51)

[28] Chevrier, *Anagrammeana*. Cette citation du *Dictionnaire* se trouve p. 39 à la note 194.

Pas de *pénil* à *Pline* qui ne saurait donc le remplir, pas plus que de rapprochement entre l'éphémère légèreté du phalène, poétiquement autorisé, et la lourdeur du pachyderme proverbialement toujours proclamée ! Le non-sens existe de la succession des anagrammes qui ne composent pas un récit ou une diégèse, mais une parodie d'un flux poétique qui peut à tout instant cesser ou se poursuivre. Mise en abyme d'un dictionnaire de jeux de mots, les *Anagrammeana* ne visent qu'à nous faire rire devant un jongleur de mots et de sons. Hécart n'a pas repris à la littérature médiévale des modèles, il a su en pénétrer l'esprit et les moyens. Le rire et la fête trouvent dans la forgerie poétique le plus raffiné du plaisir, lequel, ici et ailleurs, n'est jamais plus fort que quand il est partagé :

> Je laisse taillure au tailleur,
> La ciselure au ciseleur
> Et sur la tige d'une gite,
> J'ai méritée une émérite.
> S'il est harpé par son hépar
> Je lui banderai son arc, car (VIII, v. 119- 124, p. 83-84)
> […] Moi, je vais poser mon repos (VIII, v. 132, p. 84)

Marie-Geneviève GROSSEL
Université de Valenciennes

BIBLIOGRAPHIE

Sources

« *Sottes Chansons contre Amours* » : *parodie et burlesque au Moyen Âge*. Textes présentés et traduits par Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion, 2010.

Anagrammeana, poème en huit chants par l'anagramme d'Archet, Lille, 1867 ; numérisé sur gallica.

(HALLE) Adam (de la), *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. Pierre-Yves Badel, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

HÉCART Gabriel-Antoine-Joseph, *Anagramméana, poème en huit chants*, éd. A. Chevrier, Bassac, Plein Chant, 2007.

HÉCART Gabriel-Antoine-Joseph, *Serventois et sottes chansons couronnées à Valenciennes...*, Paris, 1834 ; numérisé sur gallica.

Études critiques

COJAN-NEGULESCU Maria, *Watriquet de coivin, sire de Verjoli, Statut du poète et évolution de la poésie française à l'aube du XIV^e^ siècle*, Septentrion, « Thèse à la carte », 1997.

GALLY Michèle, *Parler d'amour au Puy d'Arras, Lyrique en jeu*, Paradigme, 2004.

GARAPON Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Armand Colin, 1957.

GRAEFF Max. Chr., *Die Welt hinter den Wörten*, GVA-Vertriebsgemeinschaft, 2004.

KLEIN Étienne et PERRY-SALKOW Jacques, *Anagrammes renversantes ou Le sens caché du monde*, Flammarion, 2011.

MOLLE José, « La tradition médiévale du non-sens "illimité/absolu" (les fatrasies, les fatras et les resveries) et le théâtre du non-sens "limité/relatif" (le *Jeu de la Feuillée* et les sotties) », dans *Poésie et rhétorique du non-sens. Littérature médiévale, littérature orale*, sous la direction de Sylvie Mougin et Marie-Geneviève Grossel, Presses Universitaires de Reims, 2004, p. 37-61.

PERRY-SALKOW Jacques, *Anagrammes*, *pour sourire et rêver*, Paris, Le Seuil, 2009.

PERRY-SALKOW Jacques et TESSON Sylvain, *Anagrammes à la folie*, Pocket, 2015.

UHL Patrice, *La Constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*, L'Harmattan, Université de la Réunion, 1999.

LA NAPPE ET LE RIDEAU : MUSIQUE ET CUISINE AU XIX^{e} SIÈCLE

Toute la question, en ces matières, c'est la sauce,
c'est-à-dire le génie.
Baudelaire, Lettre à Jules Janin.

Se situant dans l'héritage du *Banquet* de Platon[1] dont se réclament à la fois la tradition sympotique gréco-latine et le culte chrétien de l'*agapé*, le couple métaphorique littérature-cuisine compte, sans conteste, parmi les sujets les plus fastes de notre Occident : la nourriture, *palatum mentis*, est, par la médiation autorisée du verbe, le comparant élu de l'esprit.

Par rapport à cette relation donnée comme nécessaire, le rôle de la musique est tantôt intermédiaire tantôt accessoire ; jouant, dans l'espace sacré, le rôle d'adjuvant de la prière, elle n'est, dans les banquets profanes, que l'ornement ou l'agrément de la conversation. Tel est le cas des « symposiaques » ou « propos de table » de Plutarque, où cet art est comparé aux débats futiles :

> De toutes les choses employées dans les repas […] il en est qui sont nécessaires, telles que le pain, le vin, les viandes, les lits et les tables ; d'autres qui ne sont que de pur agrément […] comme la musique, les spectacles et les bouffons. […] Ces amusements plaisent dans un repas, mais on s'en passe aisément, et leur absence ne rend pas le souper moins agréable aux convives. De même, parmi les propos de table, il en est que l'exemple des gens sensés autorise ; d'autres qui, comme objets de curiosité, conviennent dans le temps de la musique[2].

Et si, à l'ère moderne – dans le Tasse par exemple – la comparaison entre éloquence et art culinaire est parfois transposée à la sphère des rapports musique-parole, le verbe reste le véhicule exclusif de la métaphorisation, assurant ainsi la teneur du rapprochement.

---

[1] Dans le *Gorgias*, Platon établit une relation entre l'éloquence et l'art de la cuisine. Selon le poète Euphron, il n'y a pas de différence entre le cuisinier et le poète : l'art les associe. Dans le monde latin, *satire* vient, comme on sait, de *satura*, « plat mixte ». Dans le domaine chrétien, il suffira d'évoquer les nombreuses métaphores alimentaires de la Bible. Augustin, décrivant la volonté de l'homme comme une appétition, justifie, dans son *De doctrina christiana* (IV, 11, 26), ces métaphores mêmes : il y aurait des analogies entre ceux qui étudient et ceux qui mangent. Cette idée se poursuit dans le milieu scientifique : chez Leibniz, l'« appétition » est une tendance à l'action et le premier acte de la volonté.

[2] Plutarque, « Préface », *Propos de table (Symposiaques)*, Livre II, *Œuvres complètes* III, *Œuvres morales*, trad. de D. Ricard, Paris, Lefèvre, 1844, p. 205.

Lors de l'avènement du sensualisme, le langage perd, on le sait, sa primauté épistémologique, et les cinq sens étant mis sur le même plan de l'expérience, toutes les pratiques socio-culturelles s'y rattachant semblent livrées à leur propre destin autoprésentatif ; ce dont atteste la vogue des physiologies. En même temps la métaphore, qui présuppose une hiérarchie stable entre les phénomènes et leurs axiologies respectives, est remplacée par la métonymie, qui préconise l'égalité entre ces phénomènes mêmes, donnés comme contigus : la quête de la vérité aura lieu désormais non plus par l'apprentissage réflexif de notions données comme représentations d'un ordre préexistant, voire – selon le modèle empiriste prôné par Francis Bacon dans son *Novum organum* – par « prédation » ou « voration » de l'objet. Là où la métaphore était le voile qui protégeait le mystère des choses, la lettre est le butin de cette conquête : nomination est domination, et la chose est dans la langue par son propre nom. Du fait que la terre est devenue – pour le dire avec Baudelaire – « un vaste appétit[3] » atteste, en premier lieu, le foisonnement néologique du discours scientifique, avec sa boulimie encyclopédique. Et si la nature, selon Leibniz, joue mais ne fait pas de sauts – *non saltus facit* – tout dualisme séparateur, jadis assuré par le barrage respectueux de l'antithèse, est définitivement transgressé et remplacé, selon Roland Barthes, par la *bathmologie* ou « échelonnement » des phénomènes[4]. De cette nouvelle approche épistémique du réel rend compte l'acte gustatif par lequel l'objet, une fois conquis – dévoré, possédé – est, pour ainsi dire, ruminé dans un plaisir égressif et duratif : affirmation contextuelle de la science et de l'hédonisme. Le temps égressif-duratif de l'expérience gustative entraîne une sorte de diégèse : « Certains langages – note encore le sémiologue – sont comme le champagne : ils développent une signification postérieure à leur première écoute, et c'est dans ce recul du sens que naît la littérature[5]. » Si la valeur somptuaire socialement reconnue à certains aliments permet à ceux-ci, comme c'est le cas du champagne, de jouer le rôle prestigieux de comparant de la parole[6], l'écriture, en tant qu'expérience posthume de rumination – manducation, digestion – n'occupe, par rapport à la conquête instantanée, euphorique du sens, que le rôle, mélancolique, de l'arrière-goût. Face au triomphe, autant dans la gastronomie que dans la musique, des *dilettanti*, dont le but principal est, selon la fameuse thèse stendhalienne du *Racine et Shakespeare*,

---

3 Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1974, p. 129. Cf. aussi *La Voix* (p. 170) : « La Terre est un gâteau plein de douceur ; / Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !) / Te faire un appétit d'une égale grosseur ».

4 Roland Barthes, « Lecture de Brillat-Savarin », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 303.

5 *Ibid.*

6 Si le champagne est, chez Rossini, le comparant même de la vie (qui « s'évanouit comme la mousse » : cf. « Lettre à Rossini à propos d'Othello », *Revue des deux mondes*, octobre 1844, p. 749), c'est au vin de Champagne qu'Hoffmann associe le musicien consciencieux (cf. *infra*).

d'avoir le plus grand plaisir possible dans leur présent[7], c'est dans l'après-coup de l'expérience de la captation que se situe, de préférence, la littérature : parasitant volontiers le discours sur la musique en tant que « dégustation lyrique[8] », elle tirera d'une ironie de situation son profit herméneutique et, notamment, parodique.

La fortune concomitante de la musique et de la cuisine au XIX^e siècle n'est donc pas, semble-t-il, anodine : n'étant plus médiatisées par l'autorité séparatrice du verbe, ces deux expériences hédonistes, au même titre sublimées et socialisées, opèrent dans un voisinage analogique et pacifique. D'ailleurs, le nouveau paradigme gustatif que nous venons d'évoquer s'avère être très proche de celui de la musique, qui communique des émotions par la voie de ses procédés techniques : l'échelle tempérée des sons sert, dès l'époque classique, de comparant pour l'évocation d'une « gamme » d'affections, dont la fonction dénotative représentée par la hauteur du son se double de valeurs connotatives : dynamiques ou d'expression (*pianissimo*, *mezzo-forte*, *forte*, *fortissimo*). Mais la musique et la cuisine, sciences autonomes des émotions, ne nécessitent pas moins, en l'absence de langage propre, un discours second : discours parasite, prétextuel et d'apparat qui, élaborant le plaisir dans son moment égressif, sert en même temps d'ennoblissement et de légitimation. Cet apparat puise, tour à tour, dans les deux discours dominants à l'époque : celui de la science et celui de l'art. L'un technicise, l'autre idéalise. L'hédonisme musico-gustatif, entrant en composition avec le discours scientifique, va donner lieu à un foisonnement de comparants gradués : baromètres, thermomètres, claviers, sont les comparants élus d'une nouvelle *épistemè*.

Alors que l'ennoblissement de la musique en tant que pratique bourgeoise et mondaine au XIX^e siècle est bien connue, il convient de rappeler que le terme *gastronomie*, désignant littéralement une « science de l'estomac », fait son apparition en 1801 dans un poème de Joseph Berchoux : *Gastronomie ou l'homme des champs à table*. Le succès de la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1825) décrète, dans les mêmes années où sévit dans les théâtres de Paris le Grand Opéra à la française, le prestige socio-culturel du mot[9]. Chez ce *dilettante* cultivé, la matérialité brute des aliments est réhaussée par un discours somptuaire, où la science entre en composition avec le plaisir de la divulgation. Le titre rhématique de l'œuvre : « méditation de gastronomie transcendante[10] » atteste d'entrée de jeu d'un compromis entre le savoir et le luxe, le principe de réalité et le principe de plaisir,

---

[7] Stendhal, *Racine et Shakespeare*, III, « Qu'est-ce que le Romanticisme », Paris, Bossange, 1823, p. 43.

[8] Pierre Brunel, préface à Honoré de Balzac, *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni*, Paris, Gallimard, 1995, p. 23.

[9] Je me permets de renvoyer à mon article intitulé : « Una gastronomia trascendentale? », paru dans *Semicerchio* LII, 2015/1, *Poesia alimentare/Food poetry*, p. 41-54.

[10] Comme le rappelle Roland Barthes dans sa « Lecture de Brillat-Savarin », « toute l'idéologie culinaire de Brillat-Savarin s'arme d'une notion à la fois médicale, chimique et métaphysique », art. cit., p. 309.

le besoin et la dépense. Dotant « l'essence alimentaire » d'une « *aura* divine »[11] le palais, de comparant de l'esprit qu'il était, devient, tout comme l'oreille, un catalyseur direct du sens : par cette chimie occasionnelle chaque aliment acquiert, à l'instar de l'œuvre musicale, le statut de « quintessence[12] ». Se développe ainsi une philosophie anecdotique que Charles Fourier qualifie de « gastrosophie[13] », en tout ressemblante à la philosophie de la musique dont le même auteur se fait, entre-temps, le porte-parole[14]. La où la musique simule par son « nappé[15] » (selon le mot de Lévi-Strauss), l'éternel présent du mythe occasionnant chez l'auditeur le rêve régressif d'une société organique et sans classe qui va servir de prétexte au fouriérisme, la cuisine obtient, selon Roland Barthes, un effet analogue par le « nappé[16] » des sauces qui, enveloppant d'un voile les aliments, idéalise et civilise ces derniers, les soustrayant ainsi à la disconvenante rudesse de leur état de nature.

Comme Lanson le voit bien[17], les parodies d'opéras ont joué un rôle essentiel dans le progrès de la littérature vers le réalisme : un regard oblique porté sur la scène théâtrale ou littéraire va entraîner la mise à nu de tout illusionnisme artistique. Encore, il convient de rappeler avec Delepierre que, par ses « effets de coulisses », la parodie quitte le domaine exclusif de la textualité ou de la représentation théâtrale pour acquérir une valeur extra-artistique, notamment sociale et politique[18]. C'est à la *trivialliteratur* d'Hoffmann que la France doit, dans les mêmes années, la mise en question simultanée des discours prétextuels de l'art et de la science : ce qui est « explicatif » étant au même titre, comme le voit Baudelaire à son sujet, « digestif[19] ». Le « divin Hoffmann » – selon l'épithète dont

---

11 *Ibid.*, p. 310.

12 « L'être du jambon est dans son jus, et ce jus est lui-même réductible à un suc, à une essence – dont seul est digne le cristal », *ibid.*

13 Nous renvoyons à Jean Roudaut, « Anthelme Brillat-Savarin : Mythologie gastronomique. Manger pour rêver », *La Nouvelle Revue française*, n° 346, novembre 1981, p. 182-184.

14 Voir à ce sujet Ralph P. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1991.

15 Sur le « nappé » en musique, cf. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, I, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 24 : « Au-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. »

16 Sur le « nappé » des aliments, cf. Roland Barthes, « Cuisine ornementale », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 120.

17 Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 47-48. Voir aussi Camillo Faverzani, « L'opera nell'opera: L'opera seria di Ranieri Calzabigi per Florian Leopold Gassmann », in *Ginevra e il Cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, p. 13-28.

18 Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, p. 45.

19 Charles Baudelaire, « Du vin et du hachisch », *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, I, p. 377.

l'affuble l'auteur des *Paradis artificiels* – se sert du « baromètre psychologique[20] » mis à l'honneur par un Maine de Biran en vue de donner aux compositeurs, dont il est, une « curieuse recommandation » :

> Le musicien consciencieux doit se servir du vin de Champagne pour composer un opéra-comique. Il y trouvera la gaieté mousseuse et légère que réclame le genre. La musique religieuse demande du vin du Rhin ou du Jurançon. […] la musique héroïque ne peut pas se passer du vin de Bourgogne. Il a la fougue sérieuse et l'entraînement du patriotisme[21].

De la recette analogiste d'Hoffmann[22] Baudelaire fournit, à son tour, le *pastiche*. L'effet de stéréotypie atteint, ainsi, son deuxième niveau : là où l'arbitraire a, comme ce sera plus tard le cas pour les couleurs rimbaldiennes, l'air sévère d'une prescription, sa réécriture est d'elle-même une transgression. D'autant plus que Baudelaire confond captieusement, brouillant leurs procédés respectifs, l'acte créatif avec l'acte réceptif – auditif d'un côté, gustatif de l'autre – dénonçant ainsi la prétextualité du discours portant sur l'acte artistique. Un troisième élément vient s'ajouter dans l'homologie en question : la théorie des climats. En effet, le couplage vin-nourriture s'articule volontiers, au XIX^e siècle, suivant la polarisation topologique Nord-Sud désormais reçue dans le cadre du discours opératique. En tant qu'elle intéresse le simple procès digestif, la nourriture, reconnue comme incapable d'apporter une transfiguration sur le plan imaginatif, est associée aux pays du Sud, sensuels et paresseux ; par contre, les pays du Nord, plus rêveurs ou actifs, semblent privilégier les boissons alcooliques, substances sublimées et psychotropes qui, s'apparentant au feu, agissent sur l'imagination[23]. Sur ce jargon artiste se greffent des discours politiques, empruntés à la même recette ; car la théorie des climats, qui fonde le génie des nations, n'est que l'équivalent analogique du baromètre individuel. Seront ainsi mélangés, dans ces plats composés, les différents ingrédients du discours allemand, mystique et idéaliste ; du discours italien, fanfaron, sensuel et paresseux ; du discours français, spirituel, ironique et sceptique. Encore une fois, cette triangulation n'est pas anodine : les trois nations se disputaient, à l'époque, la scène musicale. Ainsi, à la mélodie italienne, sensuelle et insouciante, fait pendant la sombre profondeur de l'harmonie allemande : discours second, idéalisant et discordant qui est le propre des pays nordiques.

---

[20] « Hoffmann avait dressé un singulier baromètre psychologique destiné à lui représenter les différentes températures et les phénomènes atmosphériques de son âme », *ibid.*, p. 378-379.

[21] *Ibid.*, p. 378.

[22] Le passage des *Kreisleriana* est le suivant : « Pour la musique d'église, le vieux vin du Rhin et les vins de la Franconie. Pour l'opéra seria, le meilleur vin de Bourgogne. Pour l'opéra comique, la liqueur jaunissante de la Champagne. Pour les canzonnettes italiennes, les vins de Grèce et de Sicile. Mais pour une composition romantique comme le Don Juan un verre de cette liqueur qui jaillit de la lutte des gnomes et des salamandres ! » Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana*, in *Contes fantastiques* III, trad. de Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, p. 423.

[23] Voir Roland Barthes, « Le vin et le lait », *Mythologies*, p. 69-71.

En Italie, terre maternelle et nourricière où le plaisir est sans péché, le voisinage analogique de la musique et de la cuisine apparaît tout à fait naturel, comme l'atteste un mot attribué à Rossini :

> Après ne rien faire […] je ne sais pas, pour moi, de plus précieuse occupation que de manger, manger comme il faut, s'entend. Ce que l'amour est pour le cœur, l'appétit l'est pour l'estomac ; *l'estomac est le maître de chapelle qui gouverne et active le grand orchestre de nos passions* […] Manger et aimer, chanter et digérer, tels sont, à vrai dire, les quatre actes de cet opéra-bouffe qu'on appelle la vie […]. Qui la laisse échapper sans en avoir joui est un maître fou[24].

Dans ce même cadre, une homologie est établie, sur le plan performatif, entre les lamentations ou les jubilations de l'estomac et les différents timbres des instruments :

> l'estomac vide me représente le basson ou la petite flûte grognant le mécontentement ou glapissant l'envie ; l'estomac plein, au contraire, c'est le triangle du plaisir ou les timballes de la joie[25].

L'anecdotique rossinienne est, d'ailleurs, bien connue en tant que paradigme de la bouffonnerie italienne : l'auteur du *Barbier*, homme débonnaire, jovial et léger, aimant les femmes et la bonne chère, incarne sans conteste le tempérament du midi ; on le connaît pour passer plus de temps dans les cuisines que dans sa chambre. Ayant été, enfant, en pension chez un charcutier, un jour – raconte-t-on – il s'est plaint à son biographe d'occasion des fatigues de la célébrité, enviant le destin des charcutiers. Dans *L'Italienne à Alger*, le calife Pappataci incarne ce même tempérament : son nom n'est que la simple glose d'une prescription : « Bouffe et tais-toi. » Encore, si la cavatine du *Tancrède* : *Di tanti palpiti* est connue comme l'*aria dei risi*, c'est – Stendhal le rappelle – parce que Rossini aurait composé un air sentimental dans les quatre minutes que prend le riz pour être cuit :

> En Lombardie, tous les dîners […] commencent invariablement par un plat de riz ; et comme on aime le riz fort peu cuit, quatre minutes avant de servir, le cuisinier fait toujours faire cette question importante : *bisogna mettere i risi ?* Comme Rossini rentrait chez lui […] la cameriere [*sic*] lui fit la question ordinaire ; on mit le riz au feu, et avant qu'il fût prêt, Rossini avait fini l'air : « Di tanti palpiti »[26].

---

[24] « Lettre à Rossini à propos d'Othello » signée R W, *Revue des deux mondes*, octobre 1843, p. 749. Le signataire anonyme de la lettre rapporte ce mot dans une note de bas de page.

[25] *Ibid.*

[26] « Le nom *d'aria dei risi* rappelle qu'il a été fait en un instant », Stendhal, *Vie de Rossini*, éd. de Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 1992, p. 89-90.

Si le terme « pastiche », provenant de l'italien *pasticcio* (et notamment, comme le souligne Paul Aron, du milieu musical), qualifie – en cela tout proche de la *satura* latine – un mélange de différents ingrédients[27], c'est que la musique est, par statut, un art paresseux : le procédé formel de répétition-variation sur lequel elle se fonde encourage le réemploi de matériaux sonores[28]. Or, Rossini est tenu pour le maître incontesté du pastiche citationnel et autocitationnel, qu'il pratiquait, au dire même de Stendhal, en toute innocence. Face à la paresse et à la sensualité rossiniennes, qu'il traite parfois avec un certain mépris, l'associant à la platitude vulgaire du sujet gastronomique, Stendhal éprouve, en même temps, un sentiment de fascination et de malaise[29] : en tant que Français, donc sujet jugeant, il n'a de cesse d'avouer, pour le musicien italien autant que pour ses admirateurs, dont il est, une égale exposition au ridicule.

Entre-temps, comme on sait, l'Allemagne avait développé son propre discours autour de la bouffonnerie italienne : sublimée par l'autoréflexivité ironique, elle acquiert, avec Friedrich Schlegel, le statut de « bouffonnerie transcendentale » : celle-ci considérée comme l'« exécution » de l'ironie, saisie dans « la manière mimique d'un bon bouffon italien ordinaire »[30]. Et, suite à l'apport décisif d'Hoffmann, le « comique innocent » de l'Italie se mue, selon la formule utilisée par Baudelaire dans *De l'essence du rire*, en « comique absolu[31] ». Le terrain du débat est sans conteste le *Don Giovanni* de Mozart, où le sensualisme innocent de l'opéra italien est doublé – comme Kierkegaard le voit dans *Ou bien… ou bien…* – de sa culpabilité[32]. L'incontinence en même temps alimentaire et sexuelle d'un aristocrate insouciant emblématise, à l'orée de la Révolution, le péché d'une classe entière : un fantasme d'incorporation sans limites est voué à un châtiment imminent.

Dans le finale de la scène 5 de l'acte II : *Già la mensa è preparata* (« Déjà la table est préparée »), le solipsisme hédoniste de Don Giovanni se traduit dans le refus d'un partage en même temps convivial, musical et amoureux : servi à table par Leporello – qui, comme on sait, « ne veut plus servir[33] » – et refusant d'écouter Elvire, il consomme avidement, parmi des éclats de rire sardoniques, son dîner

---

27 Paul Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008, p. 6.

28 *Ibid.*, p. 7.

29 « J'avoue que c'est un nom bien vulgaire, et je suis assez embarrassé pour raconter la petite anecdote plus gastronomique que poétique qui le lui a valu. *Aria dei risi*, puisqu'il faut l'avouer, veut dire *l'air du riz* », Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 89.

30 Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment* 42, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, éd. par Ernst Behler en collab. avec Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner *et al.*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1958, vol. 2, p. 152.

31 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, II, 1975, p. 537.

32 Søren Kierkegaard, *Ou bien… ou bien…*, Paris, Gallimard, 1984.

33 Air de Leporello (acte I, scène 1) : « Notte e giorno faticar », livret de Lorenzo Da Ponte, in Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito* KV 527 (1787).

rabelaisien[34] à une table trop grande pour lui, tandis que des musiciens sur la scène jouent pour son agrément, comme dans un aparté ironique, des airs d'opéra bouffe du compositeur lui-même : l'acte autocitationnel semble, dans ce contexte, prendre la forme d'un acte de dénonciation[35]. Avec Mozart, génie tudesque italianisé, le monde sensuel et le monde spirituel se côtoient dans le dépaysement de l'ironie et l'antithèse, une fois transgressée, éclate : les contraires – maître-esclave, prédateur-proie – jadis séparés par un barrage symbolique assurant l'ordre hiérarchique du monde, viennent dorénavant coexister pacifiquement, naturalisés par la morale bourgeoise. Le *Don Giovanni* pouvant être considéré comme un exemple du sous-genre nommé « méta-opéra[36] », la dénonciation, à un niveau ultérieur, d'un donjuanisme innocent nous est fournie par le *Don Juan* d'Hoffmann, où se repropose, dès le titre, l'aparté métathéâtral qu'on vient d'évoquer. Toute cloison assurant l'illusion dramatique éclate, mettant à nu un espace mitoyen d'hésitation – seuil même du fantastique – entre la mondanité et l'horreur. Dans cette nouvelle, l'auberge où réside le narrateur touche au théâtre[37]. La « mince surface » séparant la réalité et sa représentation s'ouvre sur un « abîme sans fond » qui, dans une « légère terreur » fait côtoyer, tout comme dans le *Faust* de Goethe, « ironie et jovialité », mondanité et surnaturel ; le narrateur se trouve, en effet, projeté sur la scène où se joue le *Don Giovanni*, « opéra des opéras ». Après la jouissance de la musique, dont la fonction est d'annuler la profondeur et de suspendre l'incrédulité, un simple tiret – ressort métathéâtral s'il en est – sépare, comme deux époques, la fiction de la scène et la scène de la fiction. Par cette coupure qui annonce *ex abrupto*, dans « la gaieté la plus désordonnée », le destin de Don Juan, le double mécanisme fictionnel du théâtre et de l'écriture est, finalement, mis à nu.

Le vin de Champagne joue, dans cette nouvelle méta-opératique, un rôle en tout point ressemblant à celui qu'y revêt la musique : tout autant présence thématique qu'adjuvant de la vision psychédélique, il provoque, dans une description simulant le temps scénique, le brouillage des différents plans de la représentation : dans une « chambre peu profonde », très éclairée et entourée par les ténèbres, Don Juan « coquetait entre […] deux jeunes filles, faisant sauter les bouchons les uns après les autres ». Mais bientôt survient le colosse de pierre, « auprès duquel don Juan semblait un pygmée ». Après le « terrible no ! » accompagné des « affreux hurlements des démons », « Don Juan, les démons ont disparu, on ignore comment », en même temps que le chœur a « consommé

---

[34] Air de Leporello : « Che bocconi da gigante ! Mi par proprio di svenir » (*Già la mensa è preparata*).

[35] Nous rappelons, parmi d'autres, l'air *Non più andrai, farfallone amoroso* (« Tu n'iras plus, papillon amoureux… »), tiré des *Nozze di Figaro*.

[36] À propos de ce sous-genre, voir Camillo Faverzani, « L'opera nell'opera », p. 14-16.

[37] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Don Juan*, in *Contes fantastiques*, II, Paris, Flammarion, 1980, p. 273-284.

l'œuvre par une franche exécution ». Là où l'espace illusionniste de la scène présentifie l'instant plein de la jouissance musicale, le discours prétextuel sur la musique, qui a lieu dans l'après-coup de la représentation en tant que « propos de table », joue le rôle, mélancolique, de l'arrière-goût discursif du plaisir. Le narrateur se trouve en effet « à table d'hôte », où « la représentation du don Juan fut le sujet de la conversation », pendant que quelqu'un fredonnait encore l'air lascif *fin ch'han dal vino*… (« jusqu'à ce qu'ils auront par le vin… »). Retourné dans sa chambre, le narrateur rapporte, par une analepse complétive, la conversation mondaine qui avait eu lieu au sujet de *Don Juan*. Mais cette conversation est, une fois de plus, brusquement interrompue par l'annonce de la mort réelle, survenue sur la scène, de Donna Anna, qui marque la fin de la nouvelle.

Il nous reste à considérer le rôle de la France dans ce débat climatérique italo-allemand. Paris étant reconnue comme la capitale européenne de l'art dramatique et, en même temps, de la mondanité jugeante, elle vient exploiter l'entre-deux de l'antithèse occupant, tour à tour, le rôle de la critique ou celui de la conciliation. Tantôt elle neutralise les deux positions par un discours universaliste ; tantôt elle l'exploite au profit de son discours national : spirituel, ou cynique. En raison de sa position excentrique par rapport à Paris, Stendhal interprète magistralement ce ménage à trois entre la France, l'Italie et l'Allemagne. Parfois il s'avise du rôle pacificateur joué par la France entre germanisme et italianité :

> Ces deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école […] dans ce Paris qui […] est plus que jamais la capitale de l'Europe[38].

D'autres fois encore, comme on l'a dit, Stendhal se dédouble, au sujet de Rossini qu'il est censé célébrer, entre l'innocence du plaisir et son jugement. Au nom du jugement – sillage inexorable de la joie comme l'âge adulte l'est de l'enfance – il reproche au musicien italien parvenu en France d'abdiquer son génie propre, mélodique et pur, pour s'accommoder autant de la sophistication française que de la surcharge allemande.

Les invectives qu'il lui lance puisent volontiers leur force dans le réservoir métaphorique de la gastronomie[39] : les « pastiches » que Rossini propose à son public en vue d'une immédiate rentabilité sont comparés par Stendhal à des plats

---

[38] Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 157.

[39] « Ceux [les airs] que Rossini fabrique sont pour la Colbrand et étaient pour la Camporesi. C'est pour cela qu'aucun amateur de Paris ne les chantera jamais. […] Considérez Rossini comme teint, il mange comme trois ogres et est gros comme Nourrit [ténor fort apprécié par Rossini] de l'Opéra, auquel il ressemble […] Rossini ne fait plus que se répéter ; il est énorme, mange vingt bifteacks par jour […], un *porc* dégoutant. » Stendhal, Lettre au Baron Adolphe de Mareste du 12 juillet 1820, in *Vie de Rossini*, p. 513.

indigestes, effet d'un mélange d'ingrédients italiens et d'outre-Rhin dont on nous fournit la recette :

> Faites bouillir quatre opéras de Cimarosa et deux de Paisiello avec une symphonie de Beethoven ; mettez le tout en mesures vives, peu de croches, beaucoup de triples croches, et vous avez *le Barbier*[40].

Les effets de la deuxième manière musicale de Rossini, réputée trop « germanique », sont comparés à de la « sauce piquante » : artifice gustatif qui assaisonne la mélodie originale italienne la rendant à la fois attrayante et frauduleuse, indigeste et insipide[41]. La faute du musicien est en somme, pour Stendhal héritier de Rousseau, dans l'après-coup réflexif de l'innocence ; par le « dangereux supplément[42] » de la mélodie naturelle, Rossini aurait trahi l'innocence de l'Italie qu'il se devait de représenter en France. La « guerre de l'harmonie contre la mélodie » qui caractérise les deux traditions culturelles – l'une enfantine, l'autre adulte, selon la philosophie organiciste alors en vogue – se prévaut d'une métaphore alimentaire d'ascendance biblique : la mélodie est du côté du fruit consumé avant la conscience de la faute originelle, tandis que l'harmonie, en tant que surcharge d'artifices réparateurs, n'est que l'expérience successive, réflexive, de la culpabilité :

> Je compare la mélodie simple et charmante pour l'oreille, aux fruits parfumés et doux qui font tant de plaisir dans l'enfance. L'harmonie, au contraire, représente les mets piquants, âpres, fortement assaisonnés, dont le goût blasé éprouve le besoin en avançant dans la vie[43].

Cette surcharge réparatrice de l'innocence gustative perdue est d'ailleurs dans l'ordre des choses, puisque chaque individu, tout comme chaque époque, cherche par les moyens qui lui sont propres, son plaisir :

> de 1730 à 1823 le peuple musical, semblable à un jeune enfant qui devient un brillant jeune homme, et ensuite un vieillard un peu blasé, s'est toujours éloigné du genre doux et suave, pour courir au genre piquant et fort. On pourrait dire qu'il a laissé les pêches et leur délicieux parfum pour demander du *saur-craut* [choux aigre], des sauces épicées et du kirsch waser[44].

---

[40] *Ibid.*

[41] Voir la lettre du 22 décembre 1820 à Mareste : « [Mlle Tosi] ne sait pas mettre tous ses airs, tristes ou gais, à la même sauce piquante (pour le dire en passant, mérite et défaut de Rossini) […] [Mombelli] abhorre les ornements et la sauce piquante à la Rossini », *ibid.*

[42] Sur cette notion chez Rousseau, cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 203 *sq*.

[43] Stendhal, « Guerre de l'harmonie contre la mélodie », *Vie de Rossini*, p. 151.

[44] *Ibid.*, p. 152.

Si ce n'est que, dans ces débats climatériques, les comparants échangent parfois leurs rôles selon les points de vue nationaux, comme l'atteste un épisode relaté par Wagner dans *Ma vie*, où les « sauces » sont plutôt du ressort du primitif, étant assimilées à la mélodie italienne :

> au cours d'un dîner, Rossini aurait servi à son ami Caraffa, qui s'était déclaré en faveur de ma musique, du poisson sans sauce, arguant que son ami aimait la musique sans mélodie[45].

Le même Wagner se plaint de la réaction « nationaliste » d'un Berlioz face à sa tentative pour lui expliquer, d'une manière vraisemblablement réputée indigeste par son interlocuteur, la théorie romantique de l'inspiration en tant que « mise en sommeil » de la conscience percevante :

> Berlioz eut un sourire d'intelligente condescendance et dit : « *Nous appelons cela : digérer.* » Je fus très étonné de la rapidité avec laquelle il avait compris mes explications laborieuses[46].

Le genre fantastique tel qu'il s'est acclimaté en France exploite volontiers l'ironie de situation en tant que dépaysement géographique ou socio-culturel. Et ce n'est donc pas, semble-t-il, par simple coïncidence que la définition du genre, dans l'article « Fantastique » attribué à Nerval, paraîtra le 8 mai 1831 dans la revue *Le Gastronome*[47]. Dans son article intitulé « Les contes d'Hoffmann » (1836)[48], Gautier se réclame de la passion gastronomique de l'Italie pour observer le statut hybride du fantastique français, mêlant mélomanie, mondanité et gourmandise :

> Nos revenants ont des lorgnons et des gants blancs, et ils vont à minuit prendre des glaces chez Tortoni ; — au lieu de ces effroyables soupirs des spectres allemands, nos spectres parisiens fredonnent des ariettes d'opéra comique en se promenant dans les cimetières.

---

45 « Un journaliste facétieux » aurait prêté à Rossini, selon Wagner, ce mot contre sa propre musique. « Tout de suite Rossini – Wagner s'empresse de préciser – protesta ouvertement contre une telle accusation et affirma de façon solennelle que c'était une mauvaise blague ; jamais, au dire du musicien allemand, Rossini ne se serait permis une plaisanterie pareille à l'égard d'un homme qu'il voyait en train d'élargir le domaine de son art. » Et c'est ainsi que Wagner se décida à lui rendre visite. L'amabilité avec laquelle le musicien italien le reçut fera, comme Wagner le rappelle, l'objet d'un essai : *Un souvenir de Rossini*, publié en 1868. Richard Wagner, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 2013, p. 384. Comme le rappelle Jean-François Candoni dans ses notes à l'édition, Wagner prétend que Rossini lui aurait lâché cet aveu : « [j'aurais] pu arriver à quelque chose [si j'étais] né dans votre pays », *ibid.*, p. 525.

46 *Ibid.*, p. 354-355.

47 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. d'Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, 1956, p. 480-481.

48 Théophile Gautier, « Les Contes d'Hoffmann » *Chronique de Paris*, 14 août 1836, in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 41-50.

De même Heinrich Heine, tudesque parisianisé, tire son profit herméneutique de la cohabitation entre l'esprit critique français et l'esprit fantastique allemand. Dans *De l'Allemagne* (1835) qui se propose de renverser la perspective philo-allemande de Germaine de Staël, il relate, à propos des chansons grivoises de Béranger, un épisode du *Faust* de Goethe où Méphistophélès, en faisant boire à Faust de la coupe enchantée, lui lance ce propos parodique, qui désavoue tout idéal artiste : « Avec ce breuvage dans le ventre, tu prendras chaque côtillon pour une Hélène. » La nouveauté du genre, ajoute-t-il ironiquement, « est le philtre qui opère le même charme sur tout Allemand nouveau débarqué à Paris » :

> Il raffole du minois de la première grisette venue, comme il est ravi de la cuisine du plus mauvais gargotier du Palais-Royal où l'on dîne à 2 F par tête. Mais ce sont pour lui de nouveaux mets avec des sauces étrangères. Plus tard on a des nausées en se rappelant d'avoir avalé cette ratatouille équivoque et ultra épicée[49].

Dans ses nouvelles musicales, Balzac fait de la cuisine l'un de ses motifs d'élection[50]. Lorsque Maurice Schlesinger, arbitre reconnu du goût musical à Paris, lui demande une nouvelle pour sa *Revue et Gazette musicale*, l'auteur de *La Comédie humaine* se pique de faire – tout en affichant son ignorance en musique – du Hoffmann à la française : autrement dit, de tourner le surnaturel en critique sociale[51]. Et c'est ainsi qu'il donnera, en 1837, *Gambara* en pâture aux mélomanes. La diatribe sur la musique entre Gambara et Marcosini[52], présentée dans la nouvelle comme un propos de table, est un emprunt à Hoffmann, où le discours sur l'art, en tant que réélaboration secondaire de la jouissance, est volontiers associé à des repas indigestes[53]. La conversation, qui a lieu dans un cadre parodique, est viciée par la faute innocente du « cuisinier de théâtre », dont le rôle est de servir le dîner au public de l'Opéra, friand autant de nouveautés gastronomiques que musicales[54]. Dans ce cas, la sophistication des plats de la part

---

[49] Heine, *De l'Allemagne*, éd. augmentée par l'auteur en 1855, de Pierre Grappin, Paris, Gallimard, 1988, p. 444.

[50] Voir Lorena Germano, *La « Comédie humaine » a tavola. A pranzo con Honoré de Balzac*, Turin, Il Leone Verde, 2015.

[51] Honoré de Balzac, Lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837, in *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, p. 271-274.

[52] Ce nom pourrait constituer un écho paronymique du nom de la célèbre cantatrice Marcolini, célébrée par Stendhal dans *La Vie de Rossini*.

[53] Voir, à ce sujet, Hoffmann : « Les moments suivants sont consacrés à la littérature et aux beaux arts, car nous allons dans un café ou nous mangeons du beefsteak ou de la carbonnade, où nous buvons un petit vèrre de madère », Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Les Méditations du chat Murr*, *Contes fantastiques* III, p. 342.

[54] Cette figure parodique, parasite du théâtre, était bien connue pour savoir exploiter l'artifice verbal et culinaire, comme l'atteste la scène 1 de l'acte II du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand,

du *signor Giardini*, restaurateur napolitain ayant « la manie des innovations en cuisine[55] », complique le métabolisme digestif des clients, provoquant leurs élucubrations musicales. Chez Balzac, comme déjà chez Hoffmann, c'est « le jeu des forces digestives » qui, avec la complicité sédative et engourdissante de l'alcool, a « absorbé l'intelligence[56] », plongeant les personnages dans un « somnambulisme[57] » qu'on prend pour de l'inspiration. Trouble métabolique qui dénonce, par son réalisme physiologique, autant la « mise en sommeil » du discours romantique sur la musique que les scènes de somnambulisme et de folie dont raffole le public bourgeois de l'Opéra[58]. De même, des idées convenues, assaisonnées avec des sauces piquantes, sont servies par l'auteur au lecteur à titre de plats originaux – ce dont atteste l'hybridation entre le code idéalisé de la musique et le code prétendûment scientifique de la gastronomie.

Parmi les sujets anecdotiques en vogue figure, sans aucun doute, la biographie des musiciens. Et seront tour à tour ridiculisés, suivant les stéréotypes nationaux, des artistes italiens ou allemands : le rusé Paganini[59] ou le buveur Beethoven. Dans un conte fantastique intitulé *Le Dîner de Beethoven*[60], Jules Janin exploite une anecdote relatée par le susmentionné Maurice Schlesinger, qui avait rendu visite à Beethoven en 1819[61]. Un Français en visite à Vienne, assistant au refus de l'aubergiste de servir le musicien à table, propose à ce dernier un rendez-vous chez lui avec du rôti de veau et du vin. Dans son « propos de table[62] », Beethoven se fait lui-même le porte-parole des stéréotypes le concernant, évoquant sa solitude et son immanquable surdité ; se mettant au piano, il ne peut tirer de l'instrument – à l'instar des protagonistes des contes d'Hoffmann – qu'un

où apparaît un poète-restaurateur, Ragueneau, à même de faire alterner des appels à la muse et des conseils aux garçons.

55 Honoré de Balzac, *Gambara*, éd. cit., p. 97.

56 Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*, éd. cit., p. 175.

57 Honoré de Balzac, *Gambara*, p. 101.

58 Sur le succès des représentations de folie et de somnambulisme à l'Opéra dans les années 1820-1830, voir Camillo Faverzani, *Ginevra e il Cardinale*, p. 156 et p. 270-271 (la folie sur la scène est vouée, comme le rappelle l'auteur du livre, à déjouer les effets de la censure, la mort ne pouvant pas être représentée au théâtre).

59 Voir Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Garnier, 2014.

60 Jules Janin, *Le Dîner de Beethoven*, *Gazette musicale* du 5 et 12 janvier 1834, p. 1-3 et 9-11. Nous renvoyons, pour ces propos, à la brillante thèse de Marie Gaboriaud : « Ce maître mystérieux. La construction littéraire du mythe de Beethoven sous la Troisième République », soutenue le 26 novembre 2015 à l'Université de Paris-Sorbonne.

61 La même anecdote va servir de modèle à Wagner pour la nouvelle : *Une visite à Beethoven*, publiée dans la *Revue et gazette musicale de Paris* du 19 novembre 1840. R. Wagner, *Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard 2013, p. 23-53.

62 Cf. Romain Rolland : « Les propos de table de Beethoven », revue *Commune*, décembre 1935. Cité par Marie Gaboriaud, « Ce maître mystérieux », p. 380.

« abominable charivari[63] ». Comme le fait remarquer Marie Gaboriaud, Beethoven est décrit comme un personnage de farce ; « un dissipateur qui mange tout », « un gourmand », de « ces gens-là [qui] boivent de tous les vins »[64]. Et quelqu'un ne manquera pas de le peindre, quelques années plus tard, aux fourneaux défiant, tout comme il le fait avec sa musique indigeste, « les estomacs les plus robustes »[65].

Le même Jules Janin fait paraître, en 1847, un texte intitulé *Le Gâteau des rois. Symphonie fantastique*[66] dont le titre rhématique, tout en évoquant l'opéra à programme de Berlioz de 1830, renonce à la fonction descriptive qui lui est propre pour se faire suggestif. Janin confère ainsi à la musique le rôle « programmatique » de comparant ennoblissant de la gastronomie qui joue, ici, le rôle de thème : par son entremise, la science de l'estomac, science somptuaire, se fait transcendante. Dans un compte rendu intitulé « Jules Janin et le gâteau des rois[67] », Baudelaire parasite, par un pastiche analogique, cette consommation d'idées. Accouplant, dans un discours somnambulique, l'auteur – roi des gâteaux – et l'objet prétextuel de son livre, il obtient un mets indigeste. Ici, c'est la « langue » – dans sa double fonction instrumentale : articulatoire et gustative – qui confectionne un plat composé de stéréotypes culinaires et musicaux :

> *Le gâteau des Rois*, espèce de *Christmas*, ou livre de Noël, était surtout une prétention clairement affirmée de tirer de la langue tous les effets qu'un instrumentiste transcendant tire de son instrument – jouer des variations infinies sur le dictionnaire[68] !

Pareillement, dans le *Mangeur d'opium*, pastiche de la « mise en sommeil » psychédélique de De Quincey, Baudelaire tire profit de la double faculté, digestive et abstractive, contenue dans le titre lui-même. Tournant à son compte

---

[63] Jules Janin, « Le dîner de Beethoven », *Gazette musicale* du 12 janvier 1834, p. 10. Voir Marie Gaboriaud, « Ce maître mystérieux », p. 214.

[64] *Ibid.*, p. 215.

[65] « Un jour que Beethoven avait invité tout un cercle d'amis à pendre la crémaillère dans un nouveau logis, comme il taquinait la cuisinière selon son habitude, la maritorne fit un coup d'État et rendit son tablier. Notre héros n'était pas homme à s'embarrasser pour si peu. Sentant en lui l'étoffe d'un Vatel, il résolut de mettre la main à la pâte. Le voilà donc installé devant les fourneaux : la serviette autour des reins et les manches retroussées jusqu'aux coudes. Enhardi par les facilités du début, il se lance à fond de train, attisant le feu, secouant les marmites et bousculant les casseroles. Ce fut une bataille mémorable ; elle devait se terminer, hélas ! par la plus lamentable déroute. Le dîner préparé par le maître défiait les estomacs les plus robustes : le potage rappelait à s'y méprendre quelque préparation pharmaceutique ; le rôti, carboné jusqu'au cœur, résistait aux dents les mieux affilées, le reste était à l'avenant », Victor Wilder, *Beethoven, les jours de gloire et de souffrance. L'homme au physique et au moral*, in *Le Ménestrel*, 26 janvier 1879, p. 65. Voir Marie Gaboriaud, « Ce maître mystérieux », p. 335-336.

[66] Jules Janin, *Le Gâteau des rois. Symphonie fantastique*, Paris, Amyot, 1947.

[67] Charles Baudelaire, « Jules Janin et le gâteau des rois », *Œuvres complètes*, II, p. 24-25.

[68] *Ibid.*

l'association de l'acte manducateur à une substance psychotrope, il dénonce tous les paradis d'occasion de son siècle.

Dans *De l'essence du rire*, la bouffonnerie transcendentale, ou « comique absolu », est figurée par la pantomime silencieuse de Pierrot. Quand le rôle de la musique est de mythiser, par son « nappé », la présence et d'entretenir l'illusion, son absence est traumatique : le personnage sur les planches fait état, maintenant, de tous les mécanismes du théâtre ou – si on veut, de la lettre du texte : sa maigreur, obscène, atteste le refus de toute rhétorique tactile, gustative, visuelle ou sonore. Le portrait de Pierrot que Baudelaire retrace ne relève donc plus de la « science des degrés » dont la musique et la gastronomie s'étaient fait, en tant que pratiques hédonistes, les porte-parole. « Par-dessus la farine de son visage », Pierrot

> avait collé, crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que […] la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles.

Chez Pierrot, personnage en même temps spirituel, cruel et affamé, la farine n'est visiblement plus utilisée pour confectionner des gâteaux, voire pour plaquer, sur le visage, un masque tenant lieu d'anonymat. « Quant au moral »,

> le fond était le même que celui du Pierrot que tout le monde connaît : insouciance et neutralité, et partant accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces. […] C'était le vertige de l'hyperbole[69].

Victime des engrenages d'une machine à penser, Pierrot est le bouc émissaire de la sensiblerie hédoniste, consommatrice innocente de la viande – ou de la chair – d'autrui. Mort vivant, mangeant et mangé, il subit son sacrifice expiatoire : après avoir « lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir » il est, en nouveau Don Juan qui ne se connaît que trop, « guillotiné pour ses méfaits » :

> La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage.

Sauf que son sacrifice porté sur la scène sent, en l'absence de musique, le postiche. Et voici, en effet, que Pierrot, suivant sa routine (ce dont atteste l'utilisation de l'imparfait) « se redressait et, escamotant victorieusement sa propre tête comme

[69] Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, p. 538-539.

un jambon ou une bouteille de vin, […] [la] fourrait dans sa poche[70] ». La pantomime, note Baudelaire, « est l'épuration de la comédie, c'en est la quintessence : c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré ». Expression de cette quintessence atteinte par voie d'émondation (ou d'effraction), tel est bien le « Pierrot gamin » de Verlaine qui, saisi d'une pulsion scopique, enfonce ses doigts dans la sauce. Condamné, il meurt « d'un tas de bonnes morts[71] ».

Michela LANDI
Université de Florence

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BALZAC Honoré de, *Sarrasine, Gambara, Massimila Doni*, Paris, Gallimard, 1995.

BAUDELAIRE Charles, *Le Voyage*, *Les Fleurs du mal*, *Du vin et du hachisch*, *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1974 ; *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* ; *Jules Janin et le gâteau des rois*, in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1975.

GAUTIER Théophile, "Les contes d'Hoffmann" dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883.

HEINE Heinrich, *De l'Allemagne*, éd. P. Grappin, Paris, Gallimard, 1988.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Don Juan*, in *Contes fantastiques*, t. II, Paris, Flammarion, 1980 ; *Les Méditations du chat Murr*, in *Contes fantastiques*, t. III, Paris, Garnier-Flammarion, 1982 ; *Kreisleriana*, in *Contes fantastiques* III, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

JANIN Jules, *Le Gâteau des rois. Symphonie fantastique*, Paris, Amyot, 1947.

KIERKEGAARD Søren, *Ou bien… ou bien…*, Paris, Gallimard, 1984.

NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956.

SCHLEGEL, *Athenäumsfragment* 42, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, éd. E. Behler et J.-J. Anstett, H. Eichner *et al.*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1958, vol. 2.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange, 1823.

STENDHAL, *Vie de Rossini,* éd. P. Brunel, Paris, Gallimard, 1992.

VERLAINE Paul, « Pierrot Gamin. Motif de pantomime I », *Mémoires d'un veuf*, Paris, Gallimard, 1992.

WAGNER Richard, *Écrits sur la musique*, Paris, Gallimard, 2013.

WAGNER Richard, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 2013.

---

[70] *Ibid.*

[71] Paul Verlaine, « Pierrot Gamin. Motif de pantomime I », *Mémoires d'un veuf*, Paris, Gallimard, 1992, p. 121.

Études critiques

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008.

BARTHES Roland, « Cuisine ornementale », « Le vin et le lait », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

BARTHES Roland, « Lecture de Brillat-Savarin », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

FAVERZANI Camillo, *Ginevra e il Cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponchielli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.

GABORIAUD Marie, « Ce maître mystérieux. La construction littéraire du mythe de Beethoven sous la Troisième République », thèse soutenue le 26 novembre 2015 à l'Université de Paris-Sorbonne.

GERMANO Lorena, *La « Comédie humaine » a tavola. A pranzo con Honoré de Balzac*, Turin, Il Leone Verde, 2015.

LANDI Michela, « Una gastronomia trascendentale? », *Semicerchio* LII, 2015/1, *Poesia alimentare/Food poetry*, p. 41-54.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques*, I, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

LOCKE Ralph P., *Les Saint-Simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1991.

ROUDAUT Jean, « Anthelme Brillat-Savarin : Mythologie gastronomique. Manger pour rêver », *La Nouvelle Revue française*, n° 346, novembre 1981, p. 182-184.

RYBICKI Marie-Hélène, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Garnier, 2014.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007.

« C'EST TOI QUI L'AS NOMMÉ » : RETOUR DU SCANDALE

Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.
Jean Racine, *Phèdre*, IV, 2

Je ne connais qu'un mot qui caractérise votre passé,
et je saisis cette occasion de le faire passer de l'argot populaire
dans la langue politique. Avec vos grands mots de guerre aux rois,
et de fraternité des peuples ; avec vos parades révolutionnaires
et tout ce tintamarre de démagogues,
vous n'avez été, jusqu'à présent, que des blagueurs.
Joseph Proudhon, « Aux citoyens Ledru-Rollin,
Charles Delescluze, Martin Bernard et consorts,
rédacteurs du *Proscrit*, à Londres, 20 juillet 1850 »,
Le Peuple de 1850, n° 2, juillet 1850

Un tel penser est solidaire de la métaphysique
à l'instant de sa chute.
T.-W. Adorno, *Dialectique négative*

1. *Prologos (parlé) (avant l'entrée du chœur)* – La raison tente de nous subordonner à ses lois dès que nous envisageons en toute logique de parler des déterminations justifiant les pratiques d'intertextualités qui ordonnent préséance, auctorialité, innutrition… parodie. Mais la raison se risque dans sa quête de justification à ne pas interroger le degré de déterminabilité des déterminations, au sein desquelles le hasard du fantasme, d'une rencontre, d'un accident, peut entrer dans le jeu des justifications injustifiables inextricablement mêlées aux matériaux objectifs disposés dans l'histoire. Choisissant souvent de quitter l'ombre pour la proie, la raison passe au crible du discours critique afin de délester les objets d'interrogation de tout ce qui n'est pas justifiable et justiciable de la sécurité discursive scientifique. Or il est des lieux qui exacerbent la pensée scandaleuse de la perte de substance là même où cette dernière est mobilisée par les postures théoriques. On en choisira un ici, avec un appariement hétérogène prenant pour noms Racine, Hegel, Marx, Leconte de Lisle, Mallarmé et quelques autres encore, qui articulent la question de la parodie comme expression (de la catastrophe) du déterminisme historial, en une collusion de segments de pensée ayant un même centre, mais rayonnant en des directions et des sens distincts.

2. *Párodos (chant d'entrée du chœur souvent sur un rythme de marche) : premier trio* – Avant l'entrée des personnages principaux, faisons parler le chœur, qui expose et commente. Agamben, dans *Profanations* :

> À l'origine, dans la musique grecque, la mélodie devait en effet correspondre au rythme de la parole. Lorsque dans la récitation du poème homérique ce nœud traditionnel était rompu et lorsque les rhapsodes commençaient à introduire des mélodies qui étaient perçues comme discordantes, on disait qu'ils chantaient *para ten oden.* […] Ainsi, selon cette acception plus ancienne du terme, la parodie indique la rupture du lien naturel entre la musique et le langage, ce point où le chant se sépare des mots, mais aussi, par effet de symétrie, celui où les mots se séparent du chant[1].

Scaliger, dans sa *Poétique* :

> Comme la satire dérive de la tragédie et le mime de la comédie, ainsi, la parodie dérive de la rhapsodie. En effet, quand les rhapsodes interrompaient leur récitation, on voyait arriver sur scène ceux qui, par amour du jeu et pour fouetter l'esprit du public, venaient renverser tout ce qui avait précédé. […] La parodie est ainsi une rhapsodie inversée qui transpose le sens de manière ridicule en changeant les mots[2].

Rousseau, dans *Dictionnaire de musique* :

> Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajustant des paroles. Dans une Musique bien faite le Chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles sont faites sur le Chant : tous les couplets d'une Chanson, excepté le premier, sont des espèces de *Parodies* ; & c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la Prosodie y est estropiée[3].

3. *Épisodos (parlé) coupé par des stásima (chants du chœur)* – Tresse de deux sèmes majeurs : d'une part, la parodie fait intrusion par un chant qui défait et altère en son altérité le *continuum* du chant présenté comme original/originel. Elle le fait alors en assumant la relation de dépendance avec l'objet parodié. L'hypotaxe se réalise entre un modèle préexistant et un texte postérieur. Le *para*-texte est toujours puîné. Mais il faut immédiatement préciser que le lien hypotactique est dialectique : si l'*odos* initial produit la possibilité du contre-chant et lui fournit les matériaux propres à ses dérivations, le *para-odos* ne le reconnaît que dans la négation des matériaux (stylistiques et/ou conceptuels) qu'il réélabore. D'autre part, la parodie est séparation entre le *melos* et le *logos* : rupture du lien naturel entre la musique et le langage, entre les mots et le chant. Expression, selon Agamben,

---

1 « Parodie », *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, trad. Martin Rueff, 2006, p. 42-43.
2 Cité par Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 41.
3 Jean-Jacques Rousseau, article « Parodie », *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007, p. 361-362.

d'une *krisis* interdisant la reconnaissance des liens fallacieusement tissés entre les mots et les choses, entre le monde et l'idée :

> Si l'ontologie est la relation, plus ou moins heureuse, entre le langage et le monde, la parodie, définie comme paraontologie, exprime l'impossibilité de la langue à rejoindre la chose, et celle de la chose à trouver son nom propre. Son espace, la littérature, est donc marqué de manière nécessaire et théologique par le deuil et le deuil et la grimace – tout comme celui de la logique est voué au silence. Et pourtant, de cette manière, elle témoigne de ce qui semble être la seule vérité possible du langage[4].

Diaclase et négativité sont les deux faces de la parodie : si, comme le dit Derrida à propos de Nietzsche, « la parodie suppose toujours quelque part une naïveté, adossée à un inconscient, et le vertige d'une non-maîtrise, une perte de connaissance[5] », elle pose une naïveté depuis l'instant critique qui ruine tout système axiologique où le naïf, le natif, l'originel et le spontané tiennent le haut du pavé : la parodie dévoile la naïveté de l'objet parodié, et lui fait faire un retour dégradé sous l'espèce de la bêtise, de la crédulité ou de l'aveuglement. Deux voies s'ouvrent donc à l'analyse de la parodie : la première, qui historiquement prima, travaillant sur les conditions et l'explicitation de l'activité critique, et la seconde, qui pose la question du retour (à laquelle Nietzsche donna tout son sens). Il n'est en rien certain qu'une voie soit de plus grande importance que l'autre. Il importe sans doute qu'on articule la seconde à la première, de telle sorte que l'interrogation porte conjointement sur le *projet* parodique (critique, dégradation, commentaire, etc.) et son *procès* (mode du retour selon l'affect, les conditions historiques), afin d'attribuer un sens aux degrés de collusion qu'il y a entre une production parodique et la nécessité (Agamben dirait ici ontologique sans doute) de la répétition déchirante, déchirée – jusqu'à l'interrogation quant aux possibilités si ce n'est de délier l'homme des multiples compulsions de répétition qui l'aliènent, du moins de ne pas le laisser vissé aux écrous de ses déterminations.

4. *Exodos (sortie du chœur, parlé) : les sorties de l'Histoire* – Comment l'Histoire peut-elle sortir d'elle-même, dans une sortie interne, qui fait retour sur elle-même ? Question hégélienne qui secoue en grande partie le XIX^e^ siècle, et à laquelle le philosophe d'Iéna répond depuis le concept dynamique, dialectique, de l'émergence progressive de l'Esprit aux prises avec les conditions matérielles. C'est bien parce qu'il y a consubstantiation entre l'idée et les déterminations mondaines que les *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (3,2) présentent, parallèlement au cheminement du concept/temps (puisque le concept est le temps même, c'est-à-dire les déterminations dans leur déroulement historial) vers une fin de l'Histoire

[4] *Op. cit.*, p. 57.
[5] Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 80.

qui culmine au moment où l'idée se pensant elle-même réalise la philosophie dans le temps et dans l'État, que la répétition dans l'Histoire est chez Hegel une figure paradoxale révélatrice. La répétition est la vérification par la négative de sa thèse centrale quant au mouvement historial : ce qui revient, au-delà des déterminations tout autant apparentes que fallacieuses (les hommes politiques en premier lieu en tant qu'individualités motrices, les héros, les grands hommes, les décideurs… ou toutes autres figures capitales), ce sont bien les conditions de déterminations où l'Esprit s'est trouvé et se trouve encore corseté dans les conditions qui l'ont vu naître. Ce qui revient deux fois signifie tout à la fois que les acteurs historiques ne sont rien au regard de fonctions supra-individuelles, et que l'impératif mouvement d'*Aufhebung* exige, pour sortir du retour qui est révélateur du verrouillage des déterminations, la transformation des conditions qui maintiennent le moteur historial dans l'aliénation. Le retour dit alors que la scène initiale se réitérera dès lors que les conditions qui l'ont motivée n'auront pas été modifiées[6].

5. *Exodos (suite) : « faut-il que nous ayons Napoléon le petit ? »* – Or deux relectures, se répétant l'une l'autre, celles de Engels et de Marx (trouvant un écho tardif chez Barthes[7]), vont reprendre la pensée hégélienne de la répétition historique, en y adjoignant l'idée que l'Histoire peut faire malheureusement retour, mais toujours selon une dynamique dans laquelle l'hypotaxe se construit dans le jeu premier de la tragédie faisant retour en parodie, en farce – selon une métaphore fondée sur le théâtre[8]. Engels dit à Marx que « L'histoire de France est entrée dans le stade du comique le plus achevé. Peut-on imaginer quelque chose de plus divertissant que cette *travestie* du 18 brumaire ? » (3 décembre 1851). Marx reprend l'idée dès l'incipit de son *18 Brumaire de Louis Bonaparte* :

---

[6] À comprendre principalement au regard de l'histoire concrète : les révolutions, et pire, les révoltes du XIX^e^ siècle, sont interprétées comme des échos affaiblis, débiles, de 1789, mais en tant que 1789 n'a pas terminé l'œuvre (de mort, si l'on est réactionnaire, de vie, si l'on est révolutionnaire) qui aurait permis l'avancée historique exigée dans le mouvement de l'humanité.

[7] Barthes : « Vivement frappé, autrefois, frappé à jamais par cette idée de Marx, que, dans l'Histoire, la tragédie parfois revient, *mais comme farce* », *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, IV, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, p. 666.

[8] Retenons à ce propos le commentaire éclairant : « Tragédie et farce sont deux genres dramatiques, chacun ayant ses costumes, ses acteurs et son jeu ; il faut bien souligner ceci : l'idée de Marx n'est pas que l'on passe d'une première occurrence authentique, non jouée, sans costume ni masque, à une répétition théâtrale, mais plutôt que l'on se déplace d'un genre dramatique à un autre. D'où l'image également employée d'une *réédition* des événements historiques : métaphoriquement le rapport n'est pas celui du réel à l'écriture, mais d'un texte à sa réécriture, un rapport de pastiche ou de plagiat. L'opposition n'est pas du fictif au réel, mais elle joue entre deux modes de la fiction et de la dramaturgie, sachant que l'action réelle, politique, se vit toujours mêlée d'une certaine *poétique* », Grégoire Chamayou, « Présentation », *Marx, Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, éd. et trad. de G. Chamayou, Paris, Flammarion, 2007, p. 11.

> Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 Brumaire […]. C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la Révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de l'Empire romain, et que la révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier tantôt 1789, tantôt la tradition révolutionnaire de 1793 à 1795[9].

De Marx à Hegel, l'idée du retour historial subit un renversement axiologique : alors que l'épisode réitéré vient frapper les esprits, éclaire et justifie la nécessité qui conduisit à l'avènement de la première occurrence, chez Marx au contraire, la répétition marque la dégradation. C'est ce qu'il avait déjà développé, dès 1844, dans « Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel » :

> La lutte contre le passé des peuples modernes, et les réminiscences de ce passé ne cessent de les hanter. Il est instructif pour ces peuples de voir l'*Ancien Régime*, qui chez eux a connu la *tragédie*, jouer sa *comédie* sous le masque du revenant allemand. […] L'*Ancien Régime* moderne n'est plus que le *comédien* d'un ordre mondial dont les *vrais héros* sont morts. L'histoire est *gründlich*, ingénieuse, et elle traverse bien des phases quand elle porte en terre une forme vieillie. La dernière phase d'une forme de portée universelle, c'est sa comédie. Après avoir été, une première fois, tragiquement blessés à mort dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, les dieux de la Grèce durent subir une seconde mort, une mort comique, dans les *Dialogues* de Lucien. Pourquoi l'histoire suit-elle ce cours ? Afin que l'humanité se sépare *sereinement* de son passé[10].

Il s'agit bien de théâtre, pour Marx, qui se réfère par ailleurs dans l'article à un modèle littéraire allemand, la *Haupt- und Staatsaktion*, genre dramatique de la fin du XVII^e^ siècle et du début du XVIII^e^ pratiqué par des troupes ambulantes, mettant en scène simultanément un haut fait et sa parodie burlesque la doublant. Ce qui fait apparaître que la dégradation parodique est, dans son esprit, non pas plus fausse que la haute geste politique, mais qu'elle émane d'une conscience critique. De fait, la tragédie est le lieu de la naïveté (de la croyance), où le héros a une valeur universelle et où son action se confond – dans son regard comme dans celui de ses contemporains – avec la vérité de l'Histoire. À l'opposé, la comédie révèle que l'habit du héros est trop grand pour celui qui l'habite, pour celui qui ne peut

[9] *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, *op. cit.*, p. 49.
[10] Marx, *Philosophie*, éd. Maximilien Rubel, trad. M. Rubel, L. Evrard, L. Janover, Paris, Gallimard, 1982, p. 95.

l'endosser que dans un statut d'*hypocrytos*, de petit histrion se prenant les pieds dans l'épée de son aîné. La parodie, la farce sont le temps du déchirement des déterminations qui aliènent l'homme depuis son passé jusque dans son présent. Elle a donc une fonction multiple (ce dont témoigne l'analyse de Proudhon qui indique que l'exécrable coup d'État du Prince-Président agit positivement sur le progrès de l'Histoire) : elle signale l'inanité historiale de la situation historique et analyse que cette inanité contemporaine prend sa source dans le passé. La parodie est l'instant du *krinein* détachant le présent du passé, détruisant tout présent qui se vit au passé (la France de Napoléon-le-petit tentant de vivre dans les vestiges des fastes et des mythes du grand Napoléon). Elle est aussi cet instant du dévoilement de la facticité de la tragédie initiale. La parodie est alors duelle, puisqu'elle intériorise en elle, dans le malheur historique, les conditions de l'aliénation historiale, alors même qu'elle œuvre pour une sortie de l'aliénation en vue d'une révolution des déterminations du futur. Riant et pleurant à la fois, ironique, la parodie est mise en scène de la décomposition.

5. *Rejouer Phèdre* – Interrogeant la fin de l'Histoire, l'impossibilité de l'Histoire ou encore l'incompatibilité de la poésie et de l'Histoire, deux poètes, Leconte de Lisle et Mallarmé, tous deux contemporains de la « farce » du coup d'État et du Second Empire, font entendre une parodie dont la figure de Phèdre est un des motifs. Une parodie qui s'enracine dans une longue suite de réécritures (Homère, Euripide, Sénèque, Racine, pour ne citer que les plus célèbres). De fait, chacun des deux poètes, au regard de leur(s) poétique(s) respective(s), concentre la parodie en activant et privilégiant certains des sèmes qui tissent la riche intertextualité dont Phèdre est la figure cristallisatrice. Leconte de Lisle traduit Homère depuis 1848. Ironiquement, c'est la perte de sa première traduction de *L'Iliade* par l'éditeur Ducloux qui lui ouvre, par compensation, la possibilité de publier son premier recueil, *Poëmes antiques*. Il traduira plus tard Euripide. Pour lui, la poésie étant contenue toute dans l'épopée qui est seule capable de révéler la marche de l'Esprit, Homère est la première source. Mallarmé ne mène pas le même combat. Les sources auxquelles il puise sont, au premier plan, Euripide et Racine, et, dans un intertexte agonal très proche, l'Hypatie de Leconte de Lisle, en opposition duquel il présente ses propres thèses.

Pourtant, ni Leconte de Lisle ni Mallarmé n'ont écrit leur Phèdre. Le premier choisit une autre figure, déplacée, alexandrine, Hypatie, à laquelle il consacre deux poèmes : « Hypatie » (publié en 1847 dans *La Phalange*) et « Hypatie et Cyrille », publié dix ans plus tard dans *Le Présent*, deux pièces qui prennent place dans les *Poëmes antiques*[11]. Le second extrait de la *Bible*, en 1865, une Hérodiade peu

[11] « Hypatie » introduit le recueil de 1852. « Hypatie et Cyrille » ne se présente que dans le recueil revu et augmenté de 1857. Leconte de Lisle, à l'occasion de la refonte de ses *Poëmes antiques*, place les deux pièces à des endroits stratégiques : la première introduit, après le cycle indien, le cycle

conforme à la tradition, dont la situation mystérieusement se confond avec le destin de sa fille Salomé, figure d'une nouvelle poétique et support d'une théorie esthétique dont le mouvement historial ternaire fait entendre le retour des cours d'esthétique de Hegel[12].

6. *Impossible au théâtre* – Hypatie et Hérodiade sont toutes deux des héroïnes exigeant le théâtre mais cependant impossibles au théâtre. Toutes deux interviennent dans des parodies théâtrales signifiant, à travers la monstration de l'impuissance des anciennes formes, quoiqu'en des thèses résolument distinctes, l'inanité historique (du présent, sous l'empire du Second Empire de Napoléon le Petit), la catastrophe historiale (la dynamique de l'Histoire enrayée) et, consubstantiellement, l'impuissance de la poésie prise en un dispositif intertextuel fait de déplacements et de dégradations touchant le poème dramatique et l'épopée. La poésie devient le lieu critique et le genre intégrant en lui la dégradation, la catastrophe historiale. C'est la chute hors lieu : hors du mouvement de l'Histoire. C'est la chute ontologique de la poésie qui n'est plus précisément cette parole de vérité soudée à la vérité du monde depuis que le monde a montré l'inanité qui le conduit (le Néant appréhendé par deux faces distinctes par Leconte de Lisle et repris) par Mallarmé à travers la figure de Baghavat), cette parole qui n'est plus la révélation de l'Esprit humain depuis qu'elle a fait l'expérience de l'impuissance du verbe, de la réflexivité mortifère par laquelle se définit la pensée ; c'est la fameuse proposition énoncée par Mallarmé : ma pensée s'est pensée, je suis mort[13] – à quoi répond la fin de programme de Leconte de Lisle qui, ayant terminé de réécrire, à travers toutes les épopées de l'Histoire, la marche de l'Esprit, se trouve dans le moment même de l'épuisement de la Poésie qui d'une part, s'étant pensée, n'a plus rien d'autre à faire, et d'autre

---

gréco-latin que la seconde a pour fonction de clore. Avec ces pièces encadrantes, puisées au même sujet, Leconte de Lisle présente sa conception de l'Histoire et de la place qu'y prend la poésie.

12 « La *Vénus de Milo* […], *La Joconde* du Vinci, me semblent, et *sont*, les deux grandes scintillations de La Beauté sur cette terre – et cet Œuvre, tel qu'il est rêvé, la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle sent être la condition de son être. La Beauté enfin, ayant, par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire – du temps du Vinci, et à sourire mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale », Lettre de Stéphane Mallarmé à Lefébure, 17 mai 1867.

13 « … ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps », Lettre de Mallarmé à Henri Cazalis, 14 mai 1867, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 342.

part, en l'absence du mouvement historial qui la justifierait et dans laquelle elle puiserait sa puissance, s'immobilise dans le silence.

7. *Éternel retour parodique ?* – Dès lors qu'une scène d'aveu entre une femme et sa nourrice s'exprime en alexandrins, le modèle racinien semble incontournable. De fait, la Phèdre de Racine contient bien des traits susceptibles de fasciner les deux poètes. En premier lieu, tous les personnages de la pièce dramatique se trouvent chez lui en position de victime. « On assiste avec Phèdre, dans un climat de fin de race, à la dégradation de l'épopée en tragédie, qui correspond au processus historique de succession des genres littéraires », dit fort justement Georges Forestier[14]. Phèdre a elle-même conscience de sa mort, elle entre déjà mourante, elle sait qu'elle va mourir (Hypatie ne dit pas autre chose). Première tragédie de caractère, *Phèdre* est le couronnement d'une tragédie parodique, décadente sinon déchue, ayant perdu de vue la force constituante de la tragédie athénienne (elle-même attaquée, à l'époque même où Leconte de Lisle et Mallarmé écrivent, par Nietzsche, qui lui trouve un ton bien décadent au regard du *chant du bouc* de la sacralité des temps archaïques). Le politique devient ici un fonctif initiateur de l'action, non le nœud du drame. Tombant dans la question de l'affect, Phèdre se dévêt de la transcendance[15]. Il y avait certes le scandale de l'inceste, qui avait amené Euripide à réécrire une pièce pour amoindrir l'assomption du vice (Phèdre ne fera plus elle-même l'aveu, qui se fait par l'intermédiaire de la nourrice, cette figure perverse de la maïeutique), mais ce scandale pouvait néanmoins s'entendre dans la terreur que les dieux maintenaient dans leur rapport aux humains. La Phèdre racinienne inquiète par la proximité entre la chute individuelle et la chute collective, et cela d'autant plus que, contrairement au patron janséniste, rien ne lui permet depuis la chute de concevoir en la chute et en sa nature pécheresse l'esquisse d'une voie vers la rédemption (le suicide en fait *foi*). L'affect gagne. Ainsi, jusque dans la fin de la pièce, où Théramène fait entendre un écho de l'épopée qui se brise cependant dans le *planctus*. Terreur panique devant la puissance du verbe : « c'est toi qui l'as nommé », dit Phèdre (dans une parole seconde, détournée, périphrastique). Retournée en angoisse devant l'impuissance du verbe.

8. *Stèle désorientée* – Leconte de Lisle et Mallarmé livrent tous deux des figures mortuaires. Les parodies qu'elles perpétuent tissent en tous sens des rets intertextuels serrés. Les traits qui apparaissent chez l'un et l'autre, la structure dialoguée entre une nourrice et une héroïque à la même initiale, les échos (« *Mon enfant, tu le vois…* » / « Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ? ; « *Nourrice,*

[14] *Phèdre*, éd. Georges Forestier, Christian Delmas, Paris, Gallimard, 1995, p. 12.
[15] *Ibid.*, p. 20.

calme-toi. Cette terreur est vaine » / « Calme, toi[16], les frissons de ta chair sénile » ; « *Je vais être immortelle. Adieu !* » /« Adieu. / Vous mentez, ô fleur nue / De mes lèvres ! », etc. Mais aussi évidemment, en écho à Racine[17], particulièrement chez Mallarmé qui reprend la figure de la femme solaire (Phèdre n'est-elle pas la petite-fille maudite du soleil ?). Une occurrence parmi cent concentre le jeu du retour parodique :

> Misérable ! Et je vis ? et je soutiens la vue
> De ce sacré soleil dont je suis descendue ? (*Phèdre*, IV, 6)
>
> N.
> Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ? (« Hérodiade »)
>
> LA NOURRICE
> Mon enfant, tu le vois, toi-même en fais l'aveu :
> Tu vas mourir !
>
> HYPATIE
> Je vais être immortelle. Adieu ! (« Hypatie et Cyrille »)

Retour intertextuel, syllepsation, hésitation et jeu entre paronomase et polyptote : la vie et la vue, alliées dans les économies fantasmatiques des principes régulateurs (dieux, lois, Idées), se renversent dans l'aveu de leur fallacieuse collusion : le *para ten oden* signale l'hétérogénéité ontologique de ce qui fait retour, à travers quoi Leconte de Lisle et Mallarmé dévoilent la conscience malheureuse d'une humanité aveuglée.

9. *L'aveu, l'adieu* – Il s'agit de mensonge (« glorieux mensonge », selon Mallarmé), ou plus précisément des conditions de possibilité et de la nécessité de dire l'aveu d'un scandale. Le lien consubstantiel entre aveu et adieu (mis à la rime en fin de poème chez Leconte de Lisle) se dessine dans le scandale historial de la modernité, d'une modernité se définissant par le christianisme : scandale d'une vérité toute négative qui défait la soudure entre l'Esprit et le monde telle que le Verbe chrétien l'avait conçue, et qui douait la poésie d'une puissance prophétique. Hypatie comme Hérodiade (cette figure qui dégrade l'épisode de la décollation de celui qui oint le Christ en « fait divers » – et réécrit en les trahissant et trahissant leur valeur auctoriale les *Biblia*) disent que la poésie ne peut plus ni enfanter d'actions héroïques, ni signaler au monde sa vérité, ni conduire l'humanité depuis une source inspiratrice qui transcenderait l'ordre matériel du langage.

---

16 Echo du « calme-toi » de Leconte de Lisle…

17 Racine lui-même s'inscrit dans une certaine forme de *para ten oden* : « Voici *encore* (nous soulignons) une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide », « Préface », *ibid.*, p. 29.

10. *Femmes fatales !* – Hypatie et Hérodiade, sans qu'on veuille ici les réduire l'une à l'autre, participent d'un haut moment de la poésie où la littérature refuse d'être l'empreinte de l'intériorité mais décale son propos et son statut dans une puissance négative devant une réalité (qui les tue, disent-elles) nécessairement reconnue, mais récusée. La poésie ne peut plus délivrer que l'impossible qu'elle est devenue et son incapacité à adhérer au monde qui lui-même a prouvé son inanité. La poésie change donc sa portée sociale : elle se sépare, se met à distance et s'autonomise dans ses formes d'expression (érudition, hermétisme, autoréflexivité…) ou dit l'aliénation dans le *para ten oden*. Plus radicalement que le roman, elle se défait des contenus concrets pour s'éloigner des représentations manifestes de ce qui relève des sphères sociales. Non qu'elle ne signifie plus rien. Hypatie plus que toute autre est figure d'une poésie héroïque qui voudrait maintenir en elle les principes platoniciens du beau et du bon régissant dans leur principe d'ordonnancement jusqu'à l'harmonie du *socius*. Elle signifie qu'elle ne veut plus participer au chaos mondain où le mouvement historial s'est embourbé. Hérodiade est la grande figure de l'intransitivité littéraire, mais elle attend cependant une chose inconnue… Hypatie et Hérodiade ne sont plus héroïques (elles sont pourtant, par le criticisme, plus hautes que les pantins masculins, ces figures d'une histoire qui croit encore en elle et à ses mécanismes simplistes), elles sont toutes deux *adynaton*, figures de l'impossible, personnages conceptuels qui creusent la tombe des concepts. Toutes deux s'éloignent du fantasme, qui fut aussi celui de Leconte de Lisle et de Mallarmé, selon lequel les œuvres seraient l'esprit objectif ayant sédimenté depuis les conditions du sol, dans leur déploiement en une extériorité matérielle. Avec eux, l'œuvre, surplombant l'absence d'œuvre (repliée dans l'« étude », la page blanche, la médiation par le métadiscours, dont la parodie fait partie), affirme qu'elle n'a d'autre possible que de se refuser au mouvement qui devrait porter l'art à légitimer le monde.

Vincent VIVÈS
Université de Valenciennes

BIBLIOGRAPHIE

Sources

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, trad. Martin Rueff, 2006.
LECONTE DE LISLE, *Poèmes antiques*, éd. Vincent Vivès, Paris, Classiques Garnier, 2011.
MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, in *Œuvres complètes, I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998.
MARX Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, éd. et trad. de G. Chamayou, Paris, Flammarion, 2007.
RACINE Jean, *Phèdre*, éd. Georges Forestier, Christian Delmas, Paris, Gallimard, 1995.

Études critiques

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, IV, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002.

DERRIDA Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.

MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007.

LA PARODIE
DANS LA LITTÉRATURE GERMANOPHONE.
ESSAI SYNOPTIQUE

La parodie est un caméléon : en fonction de ce que l'on juge important chez elle, sa définition change de couleur. Les rhéteurs veulent retrouver en elle les techniques de transformation textuelle décrites par Quintilien : ajout, suppression, permutation, remaniement, remplacement. Les interprètes marqués par les sciences sociales s'interrogent sur les conflits potentiels entre les diverses strates culturelles qui trouvent un exutoire dans la parodie. Les structuralistes soulignent l'effet « catalytique » des parodies dans le rejet de genres, de sujets et de styles traditionnels et s'interrogent sur leur capacité de renouvellement. Les « psychologues », pour leur part, aimeraient reconnaître chez les auteurs et dans les parodies mêmes les motivations secrètes qui poussent des individus et des groupes (étudiants, élèves, soldats, patriotes, poètes amateurs, critiques, hommes politiques) à pratiquer ce genre. Les spécialistes de la réception veulent savoir précisément dans quelles conditions les parodies obtiennent un succès public important et durable. Les spécialistes de l'intertextualité, enfin, s'intéressent surtout à la relation respective entre original et imitation, texte de référence et parodie. Selon l'intérêt qui anime les analystes, les conclusions changent, ainsi que la définition même de la notion de parodie.

Une remarquable étude intitulée *La Littérature comme jeu* (*Dichtung als Spiel*) du germaniste Alfred Liede propose un classement sur la base des motivations de l'auteur[1]. Il en distingue une première, essentiellement artistique, qui pratique la parodie comme un exercice de style ; une deuxième, essentiellement critique, qui souhaite dévoiler les faiblesses de l'original, et une troisième, à fonction subversive, qui aimerait, à l'aide du texte de référence parodié (souvent célèbre), faire évoluer la mentalité et le comportement social et politique du récepteur. Le panorama que j'aimerais esquisser ici des genres dans lesquels les parodies étaient particulièrement appréciées tient compte de cette tripartition dans la mesure où je tente de mettre en évidence ce qui, dans la genèse d'une parodie, a pu donner l'impulsion décisive. Mon panorama, hélas, s'appuiera uniquement sur des parodies de textes de référence en allemand. Mais étant donné que, dans l'espace culturel des autres langues ici représentées, l'occasion d'écrire des parodies était au moins aussi grande que dans l'espace germanophone, je suis sûr que vous n'aurez guère de problèmes à trouver dans la langue qui vous intéresse des cas analogues

[1] Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. mit einem Nachtrag „Parodie", ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort hg. von Walter Pape, Berlin/New York, de Gruyter, 1992.

de parodies relevant du jeu, de la critique ou de la subversion (ou de la combinaison de ces trois critères).

Parodies de proverbes, de maximes et de citations

Je commencerai par les types de textes brefs que sont le proverbe, la maxime et la citation, qui représentent un grand terrain de jeu pour les amateurs de parodie. Premier exemple : Johann Gottfried Seume, randonneur et démocrate courageux, fit paraître quelques poèmes en 1804 au sein desquels quatre vers firent fureur. Les voici :

> Wo man singet, laß dich ruhig nieder,
> Ohne Furcht, was man im Lande glaubt;
> Wo man singet, wird kein Mensch beraubt;
> Bösewichter haben keine Lieder[2].
>
> (Là où l'on chante, allonge-toi sereinement,
> Sans craindre ce que l'on croit dans le pays ;
> Là où l'on chante, nul homme n'est dépouillé ;
> Les scélérats ne chantent point.)

La sagesse populaire du XIX^e^ siècle, avide de chansons, emprunta au poème, sous une forme légèrement modifiée, le message central suivant :

> Wo man singt, da laß dich ruhig nieder;
> Böse Menschen haben keine Lieder[3].
>
> (Là où l'on chante, allonge-toi sereinement ;
> Les méchants ne chantent point.)

Il s'agissait d'une pure adaptation qui n'avait encore rien à voir avec la parodie, contrairement à la version suivante :

> Wo man singt, da laß dich ruhig nieder;
> Böse Menschen haben Radio[4].
>
> (Là où l'on chante, allonge-toi sereinement ;
> Les méchants ont la radio.)

---

[2] Johann Gottfried Seume, *Die Gesänge*, in *Zeitschrift für die elegante Welt* 23 (1804), 1re strophe.
[3] Georg Büchmann, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 32. Aufl., vollständig neu bearbeitet und erläutert von Gunter Haupt und Winfried Hofmann, Zürich, Ex Libris, 1972, p. 276.
[4] Auteur inconnu.

On pourrait débattre ici de la question de la visée subversive, c'est-à-dire de l'opposition à la modernité ! Il existe quantité d'exemples de cette sorte, produits par une simple manipulation textuelle, laquelle change le sens initial jusqu'à son contraire. J'en énumérerai quelques-uns, en citant d'abord le texte de référence, puis sa modification parodique : Gelegenheit macht Diebe (L'occasion fait le larron) > Gelegenheit macht Liebe (L'occasion fait la passion). Der Zweck heiligt die Mittel (La fin justifie les moyens) > Der Scheck heiligt die Mittel (Le chèque justifie les moyens). Sur un plan rhétorique, ce type de parodie correspond, dans les deux cas observés, à une permutation, tout en conservant la sonorité initiale.

J'emprunte mon dernier exemple au poème allemand peut-être le plus parodié, *Le Chant de la cloche* (*Das Lied von der Glocke*) de Friedrich Schiller. On y trouve les deux vers suivants, adressés à des couples désireux de se marier :

> Drum prüfe, wer sich ewig bindet,
> Ob sich das Herz zum Herzen findet[5] !
>
> (C'est pourquoi ceux qui s'unissent à tout jamais
> Doivent s'assurer que le cœur répond au cœur.)

En déplaçant un mot dans le premier vers et en en permutant plusieurs dans le second, on obtient une mise en garde assez moderne :

> Drum prüfe ewig, wer sich bindet,
> Ob sich nicht noch was Besseres findet.
>
> (C'est pourquoi ceux qui s'unissent
> Doivent à tout jamais s'assurer qu'on ne peut trouver mieux[6].)

Penchons-nous maintenant sur les contes, qui constituent un champ presque aussi prisé des parodistes.

Parodies de contes et de légendes chrétiennes

Je suppose qu'enfants vous avez découvert le conte du Petit Chaperon rouge (*Rotkäppchen*)[7]. De ce conte, il existe de nombreuses parodies, et j'aimerais vous citer le début de l'une d'elles, parue dans le numéro de carnaval des *Münchener Neueste Nachrichten* en 1937, sous le Troisième Reich. En voici le début :

---

[5] Friedrich Schiller, *Le Chant de la cloche* (*Das Lied von der Glocke*).
[6] Voir, sur ce passage, Lutz Röhrich, *Gebärde, Metapher, Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung*, Düsseldorf, Schwann, 1967, repr. en 2006, p. 185-212.
[7] Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, 1698.

> Es war einmal vor vielen, vielen Jahren in Deutschland ein Wald, den der Arbeitsdienst noch nicht gerodet hatte, und in diesem Wald lebte ein Wolf. An einem schönen Sonntag nun, es war gerade Erntedankfest, da ging ein kleines BDM-Mädel durch den Wald. Es hatte ein rotes Käppchen auf und wollte seine arische Großmutter besuchen, die in einem Mütterheim [...] untergebracht war. [...].
> Da begegnete ihm der böse Wolf. Er hatte ein ganz braunes Fell, damit niemand gleich von Anbeginn seine rassefremden Absichten merken sollte. Rotkäppchen dachte auch nichts Böses, weil es ja wusste, dass alle Volksschädlinge im Konzentrationslager säßen, und glaubte, einen ganz gewöhnlichen bürgerlichen Hund vor sich zu haben.
> „Heil, Rotkäppchen", sagte der Wolf. „Wo gehst du denn hin?" Rotkäppchen antwortete : „Ich gehe zu meiner Oma ins Mütterheim."[8].
>
> (Il était une fois, il y a bien longtemps, en Allemagne une forêt que le service du travail obligatoire n'avait pas encore défrichée, et dans cette forêt vivait un loup. Or, un beau dimanche, c'était précisément la fête d'actions de grâces pour la récolte, une petite demoiselle issue des jeunesses féminines hitlériennes traversa la forêt. Habillée comme le Petit Chaperon rouge, elle voulait rendre visite à sa grand-mère aryenne […] qui était hébergée dans un foyer maternel.
> C'est alors que le méchant loup la rencontra. Il avait un pelage tout marron afin que personne ne puisse remarquer d'emblée ses intentions racistes. Le Petit Chaperon rouge ne pensait pas non plus à mal car il savait bien que tous les êtres nuisibles au peuple aryen étaient déjà dans les camps de concentration et il croyait avoir devant lui un chien bourgeois des plus communs.
> « Heil, Petit Chaperon rouge », dit le loup. « Où vas-tu donc ? » Le Petit Chaperon rouge répondit : « Je vais chez ma mamie, au foyer maternel. »)

Cette parodie était évidemment assez audacieuse : elle ne ridiculisait pas le contenu du conte, mais l'utilisait pour tourner en dérision le système totalitaire nazi. Son auteur et le rédacteur du journal munichois ne tardèrent d'ailleurs pas à recevoir la visite de la Gestapo.

Apparenté au conte, il y a, comme on sait, le genre de la légende chrétienne, longtemps aussi populaire que lui. Dans ces récits sont narrés, comme vous le savez, les miracles que les saints ont accomplis en tant que martyrs ou que sauveteurs des hommes qui s'adressaient à eux dans leurs prières. La Réforme a rendu obsolète dans les territoires protestants le culte des légendes et les Lumières ont répandu le scepticisme à l'égard de tels miracles. Cependant, les romantiques, qui se tournèrent à nouveau avec enthousiasme, autour de 1800, vers le Moyen Âge, découvrirent – au même titre que la « chanson populaire » (*Volkslied*) et le conte – la légende (chrétienne) comme matériau narratif, et ils le firent avec tant

[8] Lutz Röhrich, *Gebärde*…, *op. cit.*, p. 137 *sq.*

d'acharnement que la génération qui les suivit, celle des réalistes, se vit à son tour attirée par des parodies de ce genre. J'aimerais vous présenter brièvement l'une d'elles (cette fois sans citation longue), que l'on doit à Gottfried Keller. Après sa « conversion » à une piété quasi païenne due aux enseignements du philosophe Feuerbach, le jeune Keller découvrit les légendes du pasteur allemand Kosegarten[9]. Dès les années 1850, Keller en ébaucha une parodie sous la forme d'une série de contre-légendes joyeuses, sans emprunts pieux au Moyen Âge. Ce qui vit le jour finalement, ce fut le petit ouvrage intitulé *Sept légendes* (*Sieben Legenden*)[10], les légendes traitant des miracles accomplis par la Vierge Marie qui cesse d'être un modèle de chasteté et de mortification pour apparaître comme une *magna mater*, rusée et drôle, protectrice de l'amour terrestre, sœur de Junon et de Vénus.

Parodies d'épopées et de romans

Après la légende, venons-en à l'épopée et aux romans. L'Autrichien Aloys Blumauer parodia à la fin du XVIII[e] siècle l'*Énéide* de Virgile dans son œuvre *Les Aventures du pieux héros Énée* (*Abenteuer des frommen Helden Aeneas*). Blumauer était un représentant convaincu des Lumières, qui, comme Voltaire, haïssait l'Église catholique. Chez lui, Énée n'est pas seulement le fondateur de Rome, mais aussi celui du Vatican – c'est pourquoi il s'agit d'un héros « pieux ». La parodie connut un franc succès.

Tournons-nous à présent vers la parodie de romans et, d'abord, vers le roman picaresque comme parodie du roman héroïque. Le héros picaresque vient de tout en bas, et ce ne sont que sa vitalité et son intelligence qui le sauvent du naufrage. La caractéristique essentielle du genre est d'être une confession (il s'agit toujours d'un récit à la première personne), que le héros fait par écrit ou dicte, apparemment contrit, en prison, dans un hospice ou dans un hôpital. Ce fut le cas des célèbres pícaros *Lazarillo* ou *Guzmán* dans l'Espagne du XVI[e] siècle et resta vrai dans *Francion* en France au XVII[e] siècle ou *Moll Flanders* en Angleterre au XVIII[e] siècle. Le roman picaresque dut paradoxalement une part de son succès à la censure ecclésiale : car, pour contourner celle-ci, les romanciers esquissèrent une structure plutôt rusée : le narrateur, devenu âgé, rappelle et raconte les tours pendables ou même les méfaits qu'il a à se reprocher. Il ne les rapporte, assure-t-il au lecteur, que pour avertir les jeunes gens qu'il ne faut pas faire comme lui, mais choisir au contraire la voie de la vertu. Et grâce à cette louable intention, son récit échappe à la censure et il peut même décrire des choses osées, voire honteuses, en arguant que c'est pour le bien de la société. Günter Grass est encore resté fidèle à cette structure dans *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*), de même que Thomas Mann dans *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull* (*Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*).

---

[9] Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818), *Legenden*, 2 vol., Leipzig, Gäff, 1804.
[10] Gottfried Keller, *Sieben Legenden*, Stuttgart, Göschen, 1872.

Jetons maintenant un œil sur une parodie de roman d'amour, une parodie des *Souffrances du jeune Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*) de Goethe. À peine la deuxième édition anonyme, parue en 1775, était-elle sur le marché, fêtée par la jeune génération et critiquée sévèrement par l'ancienne, que l'éditeur et publiciste berlinois Friedrich Nicolai se manifesta avec sa parodie intitulée *Les Joies du jeune Werther* (*Freuden des jungen Werthers*)[11]. Celle-ci avait pour cible l'exaltation sentimentale du *Sturm und Drang* et surtout le suicide du héros éponyme. Albert, le fiancé de Lotte, renonce à épouser cette dernière lorsqu'il voit combien celle-ci est éprise de Werther. Albert se contente pourtant de charger les pistolets que Werther avait su se procurer avec du sang de poulet. Ainsi le coup que Werther désespéré fait partir sur sa tempe est-il sanglant, mais parfaitement inoffensif. Puis les deux amants finissent par s'épouser. Cette renonciation coûte certes beaucoup d'énergie morale à Albert, mais il surmonte sa tristesse par la force de sa raison. Les lecteurs enthousiastes du roman goethéen fulminèrent. Ainsi l'anti-Werther de Nicolai avait atteint de plein fouet toute une jeune génération d'hommes de lettres.

Parodies des sciences

Penchons-nous maintenant sur l'histoire des sciences. Une parodie scientifique précoce et célèbre eut pour titre *Fragment d'un traité des queues* (*Fragment von Schwänzen*), de Georg Christoph Lichtenberg[12]. Avec une ironie mordante, elle visait l'œuvre illustrée en quatre volumes des *Fragments physiognomoniques* (*Physiognomische Fragmente*) du pasteur zurichois Johann Caspar Lavater, qui tenta de tirer de la forme du crâne des conclusions sur le caractère humain. Le rationaliste Lichtenberg ne voyait dans la physiognomonie qu'escroquerie et absurdité. Quand Lavater tentait de donner une interprétation à la forme du nez, à la bouche et à la position des yeux, la parodie de Lichtenberg se concentrait, elle, sur la queue des porcs et des chiens. La querelle fut douloureuse pour Lavater : avec sa parodie, Lichtenberg avait mis les rieurs de son côté[13].

Au XX^e^ siècle, Robert Neumann eut une plume parodique particulièrement acérée. Le titre que porte l'une de ses parodies en est représentatif : *Les Troubles digestifs de Nietzsche, symboles d'un amour pré-embryonnaire pour sa tante. Une étude pathographico-psychologique à partir de l'« Imago », éd. par le Professeur Sigmund Freud* (*Nietzsches Verdauungsbeschwerden als Symbol einer prae-embryonalen Tantenliebe. Eine*

---

[11] Friedrich Nicolai, *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Voran und zuletzt ein Gespräch*, Berlin, Friedrich Nicolai, 1775; nouvelle édition annotée : Klett, Stuttgart, 1980.

[12] Georg Christoph Lichtenberg, *Fragment von Schwänzen*, in *Über Physiognomik wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*, Göttingen, Göttinger Taschenkalender, 1778.

[13] Voir Michael Gamper, Hans-Georg von Arburg, *Gottes Ebenbild? J.C. Lavater. Seine Physiognomik in ihrer Konzeption und Auswirkung*, Zürich, Katalog der Ausstellung im Literatur-Museum Strauhof, 1992.

pathographisch-psychologische Studie aus „Imago", hg. von Prof. Sigmund Freud)[14]. Il s'agissait là d'une critique piquante de cette nouvelle science qu'était alors la psychanalyse.

Nous nous pencherons à présent sur les genres, très féconds en termes de parodie, du poème, du chant et de la prière.

Parodies de poèmes, de chants et de prières

J'y faisais allusion dans mon introduction : les parodies à fonction subversive utilisent souvent la popularité de leurs textes de référence pour faire passer, autant que possible, un message. La critique ne porte pas sur le texte original mais plutôt sur des abus et des dangers publics. Quiconque a lu le roman *Wilhelm Meister* de Goethe se souvient de la figure de Mignon et de son destin tragique, mais aussi, sans doute, de son chant empli de nostalgie : « Connais-tu le pays des citronniers en fleur ? » (*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?*). En voici la première strophe :

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn[15].

(Connais-tu le pays des citronniers en fleur,
Et des oranges d'or dans le feuillage sombre,
Et des brises soufflant doucement du ciel bleu,
Du myrte silencieux et des hauts lauriers droits ?
Ne le connaîtrais-tu point ?
– Oh, là-bas je voudrais,
Là-bas, ô mon amour, m'en aller avec toi.)

Erich Kästner, satiriste et antifasciste allemand dont les livres furent interdits en 1933, est l'auteur d'une contrefaçon en sept strophes du chant de Mignon. Il s'agit d'une polémique mordante dirigée contre le militarisme allemand qui se profilait avant même le début du régime national-socialiste. L'assonance des termes « citrons » (*Zitronen*) et « canons » (*Kanonen*) est la source de sa boutade courroucée. Je n'en cite que la première strophe :

---

[14] Robert Neumann, *Unter falscher Flagge. Ein Lesebuch der deutschen Sprache für Fortgeschrittene*, Berlin *et al.*, Zsolnay, 1932, p. 245 *sq*.

[15] Goethe, *Werke*, Band VII, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, 6e éd., Hambourg, Christian Wegner, 1965, p. 145.

Kennst Du das Land, wo die Kanonen blühn?
Du kennst es nicht? Du wirst es kennen lernen!
Dort stehn die Prokuristen stolz und kühn
In den Bureaus, als wären es Kasernen[16].

(Connais-tu le pays des canons en fleur,
Ne le connais-tu point ? Tu apprendras à le connaître !
C'est là que sévissent, fiers et hardis, les fondés de pouvoir,
Dans leurs bureaux faisant office de casernes.)

Un autre grand producteur de « chants d'opposition » (*Gegengesänge*) fut Bertolt Brecht. Outre des textes poétiques, il a également parodié des textes religieux, comme le cantique protestant, chanté encore aujourd'hui, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*[17] (*Bénissons Dieu, notre roi, le puissant roi de gloire*). Brecht donna à sa parodie le titre cynique *Großer Dankchoral* (*Grand cantique de remerciement*). En voici les strophes quatre et cinq :

Lobet von Herzen das schlechte Gedächtnis des Himmels!
Und dass er nicht
Weiß euren Nam' noch Gesicht
Niemand weiß, dass ihr noch da seid.

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan:
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben[18].

(Louez de tout votre cœur la mémoire défaillante du Ciel !
Et comme
Il ne connaît ni votre nom ni votre visage,
Personne ne sait que vous êtes toujours là.

Louez le froid, l'obscurité et le destin funeste !
Regardez :
Cela ne dépend pas de vous,
Et vous pouvez mourir sans souci.)

---

16 Erich Kästner, « Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn ? », cit. dans : *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. par Erwin Rotermund, Munich, Eidos, 1964, p. 242.
17 Joachim Neander (1650-1680), mélodie : Stralsund 1665, Gesangbuch der Evangelisch-Reformierten Kirchen der Deutschsprachigen Schweiz, Zürich, Orell Füssli u.a., 1952, p. 52 *sq*.
18 Bertolt Brecht, *Großer Dankchoral*, cit. d'après *Gegengesänge*, *op. cit*., p. 254 *sq*.

Goethe fut souvent sévèrement parodié. Les démocrates, politiquement actifs, du *Vormärz* l'ont constamment visé en raison de ses convictions conservatrices. Une cible privilégiée de leurs parodies fut le poème *Nachtgesang*, publié en 1804, dont voici les deux premières strophes :

Nachtgesang

O gib, vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafe! was willst du mehr[19]?

(*Chant nocturne*

Ô prête-moi, depuis ton lit douillet,
Rêvant, la moitié de ton attention !
Au son de mon instrument à cordes,
Endors-toi ! Que veux-tu de plus ?

Au son de mon instrument à cordes,
L'armée des astres bénit
Les sentiments éternels ;
Endors-toi ! Que veux-tu de plus ?)

Cet éloge de la passivité suscita l'ire des poètes allemands du *Vormärz*, et Georg Herwegh réagit comme suit :

Wiegenlied

Deutschland – auf weichem Pfühle
Mach dir den Kopf nicht schwer!
Im irdischen Gewühle
Schlafe, was willst du mehr?

Lass jede Freiheit dir rauben,
Setz dich nicht zur Wehr,
Du behältst ja den christlichen Glauben:
Schlafe, was willst du mehr[20] ?

[19] Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche,* Band I, hg. von Ernst Beutler, Erster Teil: Ausgabe letzter Hand, Zürich, Artemis, 1949, p. 63.
[20] Georg Herwegh, *Wiegenlied*, cit. d'après *Gegengesänge*, *op. cit.*, p. 178.

(*Berceuse*
Allemagne – sur ton lit douillet,
Ne t'alourdis point la tête !
Au beau milieu de la confusion terrestre,
Endors-toi, que veux-tu de plus ?

Laisse-toi priver de toute liberté,
Surtout ne te défends point,
Tu restes en effet un bon chrétien :
Endors-toi, que veux-tu de plus ?)

Notre prochaine section visera à arpenter le terrain de la parodie de théâtre et d'opéra. Étant donné que notre colloque est consacré à ce genre, je laisserai à mes estimés collègues le soin de creuser mon propos.

Parodies de pièces de théâtre et d'opéras

Dans nos pays de langue allemande que sont la Suisse, l'Autriche et la République fédérale, les dramaturges les plus parodiés sont sans doute Schiller[21] et Wagner[22], sans que la gloire de ces artistes ait pâti des parodies. Il faut noter deux particularités dans le cas de l'opéra et du drame sérieux. Premièrement : les parodies d'œuvres complètes sont rares et les parodies partielles sont plus fréquentes, tout simplement parce qu'une partie de l'effet produit par toute parodie repose sur sa brièveté. Deuxièmement : le théâtre populaire viennois, si vivant au XIX^e^ siècle, fut une exception. Il parodia entièrement et sans relâche des drames sérieux, Schiller, Goethe, Kleist, Grillparzer, Wagner, etc. Mais les parodies à succès avaient une construction très simple : une imitation de l'original à la fois raccourcie et rendue comique. Elles remplaçaient des personnages de nobles et de grands bourgeois par des personnages de petits bourgeois et déplaçaient l'action de Londres ou de Paris à Vienne en ménageant des fins heureuses à grands coups de hasard. Bref, elles livraient un divertissement bon marché à un public qui préférait l'amusement aux grands sentiments de l'opéra et de la tragédie.

J'ai mentionné au début de ma contribution la tripartition, développée par Alfred Liede, des motivations principales animant les créateurs de parodies : celles-ci pouvaient relever tour à tour du jeu, de la critique ou de la subversion. Je souhaiterais vous proposer d'y ajouter un quatrième type, la parodie *commerciale*.

---

21 Sur Schiller, voir Christian Grawe (éd.), *« Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt? » Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler, 1990.
22 Sur Wagner, voir Jürgen Hein (éd.), *Parodien des Wiener Volkstheaters : Johann Nestroy,* Tannhäuser *(1857),* Stuttgart, Reclam, 1986, p. 331-362.

Elle utilise la célébrité de l'auteur et de l'œuvre d'un prédécesseur – sans être pur plagiat – et remplit pour un moment les caisses des scènes populaires jusqu'à ce que l'intérêt diminue et que la parodie, la plupart du temps, disparaisse purement et simplement. Les études théâtrales s'appliquent alors à l'exhumer.

Martin STERN
Université de Bâle
(Traduction de l'allemand : Marc Lacheny)

ANNEXE

DIX THÈSES SUR LES INTENTIONS, LA PRATIQUE ET LES EFFETS DES PARODIES

1) L'imitation par les épigones est la réaction docile, la parodie la réaction critique à une norme littéraire.

2) Les parodies sont des textes parasitaires qui donnent le sentiment de pouvoir évincer l'original.

3) Les parodies peuvent atténuer ou au contraire renforcer la célébrité de l'original.

4) Le sérieux et le pathos sont propices à la parodie, le comique et la satire résistent à la parodie.

5) Les parodies ne sont pas forcément subversives mais ont souvent un caractère fortement conservateurs.

6) Les parodies s'opposent au tragique. Les parodies sont de nature comique.

7) La parodie la plus drôle est celle qui décentre l'original à l'aide de modifications minimes.

8) La tentation de parodier des textes, des auteurs, des genres ou des styles faisant partie du canon naît une fois que leur célébrité a dépassé son zénith.

9) De grandes nouveautés en termes de forme comme de contenu invitent à la parodie.

10) La parodie n'obéit à aucun système de valeur, contrairement à la satire : elle attaque également grands textes et petits textes sans se justifier

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Gesangbuch der Evangelisch-Reformierten Kirchen der Deutschsprachigen Schweiz, hg. vom Schweizerischn Evangelischen Kirchenbund, Zürich, Orell Füssli u.a. 1952.

BRECHT Bertolt, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 8, Gedichte 1, Frankfurt, Suhrkamp 1967.

BÜCHMANN Georg, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*, 23. Aufl., vollständig neu bearbeitet und erläutert von Gunter Haupt und Winfried Hofmann, Zürich, Ex Libris, 1972.

GOETHE Johann Wolfgang, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. VII, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg, Christian Wegner, 6. Aufl. 1965.

GOSSLER Erika, « *Besser arm dran als Bein ab* ». *Anti-Sprichwörter und ihresgleichen*, Vienne, Praesens, 2005.

GRAWE Christian, « *Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt ?* » Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart, Metzler, 1990.

HEIN Jürgen, *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart, Reclam, 1986.

KÄSTNER Erich, *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. Von Erwin Rotermund, München, Eidos, 1964.

KELLER Gottfried, *Sieben Legenden*, in Keller, *Sämtliche Werke*, éd. Jonas Fränkel, vol. 10, Bern, Benteli, 1945.

KOSEGARTEN Ludwig Gotthard, *Legenden*, 2 vol., Leipzig, Gräff, 1804.

LICHTENBERG Georg Christoph, *Fragment von Schwänzen*, in *Über Physiognomik wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*, Göttingen, Göttinger Taschenkalender, 1778.

NEUMANN Robert, *Mit fremden Federn. Parodien*, Stuttgart, J. Engelhorns Nachf., 1928.

NEUMANN Robert, *Unter falscher Flagge. Ein Lesebuch der deutschen Sprache für Fortgeschrittene*, Berlin, Zsolnay, 1932.

MAUTHNER Fritz, *Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien.* Gesamtausgabe, mit einem Nachwort und Anmerkungen von Almut Vierhufe, Hanovre, Wehrhahn, 2009.

SCHILLER Friedrich, *Sämtliche Werke.* Säkular-Ausgabe*,* Bd. 1, Gedichte 1 : *Das Lied von der Glocke.* Mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Eduard von der Hellen, Stuttgart et Berlin, Cotta, 1904.

SEUME, Johann Gottfried, *Die Gesänge*, in *Zeitschrift für die elegante Welt*, 23 (1804).

VERWEYEN Theodor et Gunther Witting (Hg.), *Walpurga die taufrische Amme. Parodien und Travestien von Homer bis Handke,* München/Zürich, Piper, 1989.

Études critiques

BAUER Matthias, *Der Schelmenroman*, Stuttgart, Metzler, 1994.

BORCHMEYER Dieter et KOHLER Stephan, *Der Fall Wagner im Spiegelkabinett der Parodie*. Nachwort zu : *Wagner Parodien*, hg. von D. Borchmeyer und St. Kohler, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1993.

CHAMBERS, Robert, *Parody. The art that plays with art*, Bern/New York, Peter Lang, 2010.

DAME Joseph A., *Parody. Critical concepts versus literary practices. Aristophanes to Sterne*, Oklahoma, Oklahoma University Press, 1988.

HEMPEL Wido, *Parodie, Travestie und Pastiche : Zur Geschichte von Wort und Sache*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 46 / 1965, S. 150-176.

HOLTHUIS Susanne, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen, Stauffenburg, 1993.

KARRER Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Wilhelm Fink, 1977.

LIEDE Alfred, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache, 2. Aufl., mit einem* Nachtrag *Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort hg.* von Walter Pape, Berlin/New York, de Gruyter, 1992.

RIHA Karl, *Kritik, Satire, Parodie*, Gesammelte Aufsätze, Westdeutscher Verlag, 1972.

RÖHRICH Lutz, *Gebärde, Metapher, Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung*, Düsseldorf, Schwann, 1967 ; reprint : Burlington /Vermont, University of Vermont, 2006.

ROTERMUND Erwin, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München, Eidos, 1964.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SCHNEIDER Andrea, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1996.

THOMSON Clive et PAGÈS Alain (éd.), *Dire la parodie*, Colloque de Cerisy, American University Studies, Séries II, vol. 91, New York, Peter Lang, 1989.

VERWEYEN Theodor et WITTING Gunther, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*. Eine systematische Einführung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

VON MATT Peter, *Lachen in der Literatur. Eine Überlegung zur Frage, warum Schillers « Glocke » so ernst ist*, in *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur Literatur*, München/Wien, Hanser, 1994.

WENDE Waltraud, *Goethe-Parodien. Zur Wirkungsgeschichte eines Klassikers*, Stuttgart, M & P, 1999.

PARODIE ET VIOLENCE POLITIQUE. L'IRLANDE DU NORD AU CINÉMA

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier la parodie à travers le film *An Everlasting Piece* de Barry Levinson (2000). Cette œuvre cinématographique n'est pas seulement ce que Margaret Rose appelle une « parodie métafictionnelle[1] », mais également une parodie sociale. Avec *An Everlasting Piece*, Levinson vise à une déconstruction subversive et humoristique des films traditionnels traitant du conflit en Irlande du Nord tout en parodiant la situation politique de la région. Dans ce qui suit, le concept de parodie est perçu au sens large et appréhendé sous plusieurs formes. Les écrits de Margaret Rose serviront de cadre théorique pour l'analyse de *An Everlasting Piece*. Pour saisir la dimension parodique de ce film, une idée de l'évolution de la production cinématographique portant sur l'Irlande du Nord se révèle indispensable. Par conséquent, dans un premier temps, nous commencerons cette étude par une brève illustration du cinéma ayant pour source d'inspiration les animosités entre catholiques et protestants pour ensuite analyser quelques passages saillants du film de Barry Levinson.

Depuis le début des heurts entre les deux communautés en 1968, de nombreux films illustrant les conséquences de la violence politique ont été réalisés. Parmi eux figurent des œuvres de renommée internationale comme *Angle* (1982) et *The Crying Game* (1992) de Neil Jordan, *Cal* (1984) de Pat O'Connor ainsi que *In the Name of the Father* (1993) de Thaddeus O'Sullivan. Un des sous-genres les plus populaires du film se focalisant sur l'Irlande du Nord est le *Troubles thriller*. Dans le monde anglophone, le conflit nord-irlandais est désigné par un euphémisme sous l'expression *the Troubles*. Le terme *Troubles thriller* se réfère donc à des œuvres cinématographiques de type thriller prenant la situation politique de la région comme cadre principal. L'action des *Troubles thrillers* se déroule généralement à Belfast, le lieu le plus marqué par la violence. La ville se caractérise par une ségrégation ethno-religieuse singulière, l'espace urbain étant scindé en de nombreux quartiers catholiques et protestants. Cette fragmentation territoriale apparaît sur plus de vingt-cinq *peace lines* (lignes de paix)[2], d'innombrables peintures murales[3] ainsi que des rebords de trottoir peints dans les couleurs des

---

[1] Margaret Rose, *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 19.

[2] Ces barrières physiques sont des murs rehaussés d'une structure de barbelés, qui peuvent atteindre une hauteur de douze mètres. La construction de ces fortifications a été entamée par des soldats britanniques en 1968. Aujourd'hui, aucune des *peace lines* n'a été démolie. *Cf.* Brian Feeney, *The Troubles*, Dublin, O'Brian Press, 2004, p. 25.

[3] Les peintures murales fonctionnent comme des balises, indiquant à travers leurs représentations si le territoire appartient à la communauté catholique ou protestante. Parmi les illustrations

drapeaux britannique ou irlandais[4]. Belfast est fréquemment choisi comme lieu d'action pour des thrillers en raison de la configuration atypique de son espace urbain, qui se prête à merveille aux scènes de poursuite ou d'enlèvement.

La majorité des films tournés dans les années soixante-dix et quatre-vingt dépeint la vie en Irlande du Nord dans les couleurs les plus sombres, en favorisant soit le point de vue de la communauté catholique, soit celui de la communauté protestante. Pourtant, après la première déclaration de cessez-le-feu de l'IRA en 1994, nous pouvons observer l'apparition d'une nouvelle tendance cinématographique. De plus en plus de films illustrent le conflit avec une distanciation ironique. Grâce à une situation politique moins tendue, une jeune génération de réalisateurs commence à produire des œuvres tournées vers le carnavalesque. Elle tente ainsi de déconstruire les systèmes de valeur traditionnels ancrés dans la société nord-irlandaise à travers l'humour et la dérision. Conformément à la théorie de la carnavalisation de Mikhaïl Bakhtine[5], les réalisateurs visent ainsi à ridiculiser les autorités établies pour attirer l'attention sur l'absurdité des animosités ethno-religieuses. Parmi les films montrant les *Troubles* de manière humoristique, nous comptons, en dehors de *An Everlasting Piece*, des œuvres comme *Cycle of Violence* (1998) et *Divorcing Jack* de David Caffery, *The Most Fertile Man in Ireland* (2003) de Dudi Appleton ainsi que *Two Ceasefires and a Wedding* (1995) de Steven Butcher. Ces films appartiennent à ce que l'on appelle le *Ceasefire cinema*, c'est-à-dire à la production cinématographique apparue après la déclaration de cessez-le-feu[6]. La trêve déclarée par l'IRA n'a pas seulement généré une ambiance plus optimiste dans la région, mais a aussi donné lieu à de nouvelles sources de financement. Des subventions de la part de la Loterie nationale ainsi que du Northern Irish Film Council ont encouragé des productions locales[7]. Grâce à un climat politique moins violent, il est devenu possible de tourner des films sur place, ce qui n'était pas imaginable préalablement pour des raisons de sécurité[8]. Pour les tournages, les villes nord-irlandaises étaient, en effet, généralement remplacées par Dublin, Londres ou Manchester[9].

---

figurant sur les murs comptent des images de paramilitaires loyalistes et républicains, des scènes tirées de l'histoire irlandaise ainsi que des événements politiques actuels. *Cf.* Bill Rolston, *Drawing Support 3. Murals and Transition in the North of Ireland*, Belfast, BTP Publications, 2003, p. v.

[4] Un véritable *patchwork* de quartiers religieusement opposés transforme certaines parties de Belfast en une sorte de labyrinthe sectaire. *Cf.* John Calame et Esther Charlesworth, *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, Nicosia*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 2009, p. 61 *sq.*

[5] *Cf.* Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

[6] John Hill, « Divorcing Jack », in Brian McFarlane (dir.), *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres, Wallflower Press, 2005, p. 229.

[7] *Ibid.*, p. 228.

[8] Brian McIlroy, *Shooting to Kill: Filmmaking and the Troubles in Northern Ireland*, Trowbridge, Flicks Books, 1998, p. 1.

[9] John Hill, *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*, Londres, British Film Institute, 2006, p. 213.

An Everlasting Piece est l'une des premières œuvres cinématographiques tournées presque exclusivement en Irlande du Nord. Le scénario a été écrit par Barry McEvoy, qui joue également l'un des deux protagonistes du film. Ayant quitté Belfast à l'âge de quinze ans avec sa famille, McEvoy travaille aujourd'hui en tant que scénariste et acteur à New York[10]. Comme mentionné plus haut, *An Everlasting Piece* peut être considéré comme une parodie dans un double sens : d'abord comme parodie du *Troubles thriller*, puis dans un sens plus large, comme une parodie de la situation politique en Irlande du Nord. Ces deux cas de figure correspondent à la définition de la parodie proposée par Margaret Rose, largement répandue dans le monde anglophone. Rose avance qu'une parodie est créée par la divergence comique entre l'« original » et sa nouvelle forme et/ou son nouveau contexte. L'humour est généré par le contraste entre le « sérieux » et l'« absurde », le « haut » et le « bas » ainsi que le « moderne » et l'« ancien »[11]. Selon Rose, une parodie ne se concentre pas uniquement sur un certain genre artistique, mais peut également ridiculiser le fonctionnement d'une certaine société[12]. À la lumière des écrits de Rose, une « parodie métafictionnelle[13] » peut ainsi être combinée avec une parodie sociale, ce qui est le cas dans *An Everlasting Piece*. Visant dans un premier temps à une déconstruction humoristique du *Troubles thriller* classique, Levinson tourne en dérision les caractéristiques du genre par leur distorsion comique. Dans un deuxième temps, le réalisateur prend le thriller comme un moyen d'explorer les structures de la société nord-irlandaise générées par le conflit. Aaron Kelly perçoit le genre du thriller comme une forme artistique « radicale » dans laquelle le récit d'un crime fonctionne comme un prisme permettant d'exposer et de juger les failles de la société contemporaine[14]. Cela s'applique également au film de Levinson qui présente la société nord-irlandaise sous des traits exagérés, voire grotesques. Une version carnavalesque du thriller permet ainsi d'étudier l'Irlande du Nord en attirant l'attention sur le dysfonctionnement de la région. D'après Linda Hutcheon, une parodie n'a pas pour objectif de « détruire » le passé et de le faire ainsi oublier, mais de le « conserver » et de le « remettre en question »[15]. Concernant *An Everlasting Piece*, nous pouvons soutenir qu'à travers une représentation comique du présent, le film explore le passé en éclairant d'une lumière critique les éléments qui ont donné lieu à la situation politique actuelle. Cette approche novatrice montre

---

[10] Paul Fischer, « Exclusive Interview: Barry McEvoy for *An Everlasting Piece* », http://www.darkhorizons.com/features/723/barry-mcevoy-for-an-everlasting-piece, p. 1-4, consulté le 14 mars 2016, p. 1.

[11] Margaret Rose, *Parody*, *op. cit.*, p. 35 (nous traduisons).

[12] *Ibid.*, p. 128.

[13] *Ibid.*, p. 19.

[14] Aaron Kelly, « *Terror*-torial Imperatives: Belfast in Eoin McNamee's *Resurrection Man* », in Nicolas Allan et Aaron Kelly (dir.), *The Cities of Belfast*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 168-182, ici p. 170.

[15] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1988, p. 126.

l'évolution de ce que l'on appelle le *Peace process* (le processus de paix) en Irlande du Nord, qui a permis de reconsidérer le passé avec un certain détachement émotionnel et mental.

Selon Martin Rubin, les caractéristiques les plus marquantes du thriller sont le « suspense », le « mystère », l'« agitation » et la « vitesse »[16]. Ces éléments forment la base des *Troubles thrillers* traditionnels dans lesquels des scènes violentes incluent des poursuites en voiture, des échanges de tirs, des explosions de bombes ainsi que des enlèvements. Les spectateurs se trouvent ainsi emportés dans une action à la fois angoissante et captivante. Les *Troubles thrillers* conventionnels se déroulent généralement dans des lieux obscurs comme des arrière-salles de pubs, des terrains vagues ainsi que des bâtiments délabrés ou des usines désaffectées. Les quartiers parcourus par les personnages sont habituellement marqués par des balises, comme des *piece lines* et des peintures murales, les désignant en tant que terrain catholique ou protestant. Dans les *Troubles thrillers* traditionnels, nous pouvons également observer la récurrence de certains personnages tirés de la réalité nord-irlandaise et présentés sous forme de stéréotypes. Parmi les héros masculins, nous trouvons entre autres des membres des organisations paramilitaires, des soldats britanniques, des policiers ou des détectives. Les personnages féminins sont souvent dépeints soit comme des mères soumises et préoccupées par la situation, soit comme des femmes fatales, des prostituées ou des séductrices collaborant avec les paramilitaires ou avec la police. Ce choix de personnages renforce l'ambiance lugubre créée par un décor urbain morose. Dans ce qui suit, nous souhaitons explorer les différentes manières dont les caractéristiques du *Troubles thriller* traditionnel sont distordues de façon comique dans *An Everlasting Piece*.

Parodie et utilisation subversive de la langue

Sorti en 2000, le film se concentre sur les années quatre-vingt, période particulièrement troublée du conflit nord-irlandais. Même si l'action se joue avant la déclaration de cessez-le-feu de l'IRA, le film peut être considéré comme appartenant au *Ceasefire cinema*, son ambiance humoristique ayant été rendue possible grâce à la situation politique devenue moins tendue après 1994. Dans *An Everlasting Piece*, le choix des protagonistes diverge considérablement des héros des *Troubles thrillers* conventionnels, car ils ne font pas partie du monde des criminels. Les personnages principaux du film sont le catholique Colum et le protestant Georges, deux coiffeurs exerçant leur métier dans un hôpital psychiatrique à Belfast. L'action est inspirée par le passé du père de McEvoy, qui a travaillé en tant que barbier en Irlande du Nord avec des clients issus des deux communautés[17]. Contrairement aux *Troubles thrillers* classiques, les deux héros

[16] Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 5 (nous traduisons).

[17] Rupert Mellor, « I really shouldn't talk about this…! », http://www.theguardian.com /film/2001/mar/23/culture.features, p. 1-4, consulté le 14 mars 2016, p. 1.

n'appartiennent pas à la même communauté. Leur amitié transgressant les barrières ethno-religieuses symbolise le rapprochement des deux camps politiques opposés. Les collègues Colum et Georges ont pour objectif de lancer un commerce de postiches sous la marque *Piece people*. Le nom de leur entreprise reflète une utilisation subversive de la langue qui est perceptible tout au long du film. Le terme *Piece people* joue avec l'homophone « p**ie**ce » qui sonne comme « p**ea**ce » (paix) ainsi que « (hair)piece » (postiche). D'autre part, *Piece people* est une allusion à une organisation pour la paix portant le nom *Peace People*. Fondée en 1975 par Betty Williams et Mairead Mcguire, elle luttait contre l'impact de la violence politique sur la vie quotidienne des habitants de l'Irlande du Nord[18]. En renvoyant par la dénomination de leur marque au mouvement de paix des années soixante-dix, les deux protagonistes confèrent à leur commerce une dimension pacifiste. Pourtant, cette apparence doit être envisagée avec ironie, car le projet commercial des deux héros suggère qu'en Irlande du Nord, les considérations économiques priment aujourd'hui sur les animosités ethno-religieuses. Bronagh, la petite amie de Colum, commente la dimension pacifiste du projet par les mots suivants : « Pacifists make good money. Have you ever heard of a broke pacifist[19] ? » Cette remarque exprime de manière humoristique que la dimension mercantile de l'entreprise est plus importante pour les deux associés que sa contribution à la réconciliation des deux communautés.

Comme le nom de l'entreprise, le titre du film joue sur la ressemblance phonétique de « p**ie**ce » et « p**ea**ce ». Les homophones « piece » et « peace » renvoient à la qualité des postiches, en qualifiant les perruques d'« everlasting » (éternels). À un niveau narratif plus abstrait, le titre peut être lu comme une critique humoristique de la situation politique de la région, car dans le contexte du film, une paix éternelle (« everlasting peace ») semble encore lointaine. Le rapprochement implicite entre « everlasting p**ie**ce » et « everlasting p**ea**ce » signale que les postiches vendus seront plus durables que la paix en Irlande du Nord.

L'importance de la langue dans le film de Levinson est soulignée par la passion de Colum pour la poésie. La première rencontre entre les deux protagonistes se déroule dans le salon de coiffure de l'hôpital psychiatrique. Elle prend la forme d'une séance de *slam*, poésie dans laquelle ils se livrent à une surenchère de rimes absurdes. Au cours de l'action, le talent artistique de Georges est mis au service de la commercialisation des postiches, son argumentaire de vente étant prononcé sous forme de vers. L'apparition de la poésie tout au long du film est une particularité de *An Everlasting Piece*. Selon Noël Carroll, la source du comique est la déviation d'une norme présupposée qui détermine notre conception du monde[20]. Concernant *An Everlasting Piece*, cela signifie que l'humour

[18] Brian Feeney, *The Troubles*, *op. cit.*, p. 57.

[19] « Les pacifistes se font plein de fric. Est-ce que tu as déjà entendu parler d'un pacifiste fauché ? » (nous traduisons).

[20] Noël Carroll, *Humour*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 17.

est produit par la distorsion des attentes du public. La langue poétique de Georges diverge de l'argot propre aux gangsters des *Troubles thrillers* traditionnels. Se détachant considérablement du parler du monde criminel, les expressions lyriques de Georges fonctionnent comme une attaque parodique des conventions du sous-genre du *Troubles thriller*. Par rapport aux thrillers classiques, nous pouvons ici constater certains changements concernant les sociolectes employés par les personnages. Ces modifications de l'original sont considérées par Rose comme des « indicateurs de parodie »[21]. L'effet comique est ainsi atteint par la distorsion des repères des spectateurs habitués au *Troubles thrillers* tournés avant 1994.

Dialogues de sourds et absurdité

La scène dans laquelle les deux coiffeurs rencontrent leur premier client peut être considérée comme une approche subversive et ironique des animosités sectaires. Pour aider Colum et Georges à démarrer leur activité commerciale, Bronagh arrange un rendez-vous avec un certain M. Black. Pourtant, détail que les deux collègues ignorent, il s'agit d'un paramilitaire loyaliste recherché par la police pour avoir tué un catholique. Après avoir vu la photo de Black dans le journal, Bronagh en conclut que sa calvitie en ferait un client idéal, car il aurait besoin de changer son apparence pour échapper à la police. La rencontre entre Black et les deux barbiers est caractéristique de l'emploi humoristique de la langue dans le film. Nous pouvons souligner que, dans *An Everlasting Piece*, la langue sert d'arme aux protagonistes. Tandis que dans les thrillers traditionnels les personnages s'agressent physiquement, dans le film de Levinson les héros défient leurs adversaires verbalement. Les agressions sanglantes omniprésentes dans les *Troubles thrillers* classiques sont remplacées dans *An Everlasting Piece* par des échanges verbaux comiques.

Quand les deux collègues frappent à la porte de Black, Georges cite le vers suivant : « From Ballymuck to Ards – from chapel to steeple – be sure and bet your cards on the old Piece People[22]. » Comme le nom de leur entreprise, le vers de Georges contient un sous-texte parodique. Pour le comprendre, une perception des connotations symboliques des deux lieux mentionnés est nécessaire. « Ballymuck » est un village situé en République irlandaise et se trouve par conséquent sur un territoire catholique. « Ards » renvoie à la « péninsule d'Ards », située à proximité de Belfast, et habitée presque exclusivement par des protestants. En juxtaposant les deux lieux aux connotations ethno-religieuses opposées, le vers prononcé par Georges signale que les deux communautés sont traitées par leur entreprise de façon égale. Considéré dans le contexte du film, ce dernier prend une tonalité ironique car, au cours de l'action, les deux barbiers sont

[21] Margaret Rose, *Parody*, *op. cit.*, p. 37.

[22] « De Ballymuck à Ards – de la chapelle au clocher – assure-toi de miser sur les bons vieux Piece People » (nous traduisons).

amenés contre leur gré à faire des affaires avec des membres des organisations paramilitaires des deux camps politiques.

Dans la scène se déroulant devant la porte de Black, l'humour est généré par une série de malentendus entre les deux collègues et leur client. Quand Black leur demande la raison de leur visite, Georges lui explique qu'il s'agit d'« une démonstration de postiches ». Black, incrédule, demande si cette vente ne serait pas par hasard « a kind of government thing[23] ». Cette question souligne l'ambiance de suspicion régnant en Irlande du Nord, tout en présentant le gouvernement comme une institution dont il vaudrait mieux se méfier, les hommes politiques de la région étant dépeints comme peu fiables. L'échange entre Black et les deux barbiers se transforme en un dialogue de sourds cocasse. Cette conversation absurde contraste avec les répliques agressives qui caractérisent les *Troubles thrillers* conventionnels. Selon Rose, cette modification du type de conversation est un « signe de parodie » évident, car forme et contenu de l'original sont transformés et paraissent dépourvus de sens[24]. Tandis que les échanges verbaux entre les personnages apparaissant dans des thrillers classiques ont une certaine cohérence, dans la présente scène de *An Everlasting Piece*, on ne décèle aucune logique.

Black fait suivre la conversation avec Colum et Georges d'une réplique hors contexte : « I don't know whom you have been talking to, but she's a fucking liar. I'm a good Christian man, a man who avoided the sins of the flesh. My body is a temple[25]. » Le fait que Black rejette des accusations imaginaires sans avoir compris la raison de la visite des deux barbiers suggère une certaine mauvaise conscience. Au lieu de craindre d'être arrêté pour le meurtre commis, Black semble plutôt inquiet d'être accusé d'infidélité. La phrase « she's a fucking liar » laisse imaginer une femme accusant Black de l'avoir trompée. Pour Bakhtine, le rire libère de la peur du « sacré », d'« interdictions », du « passé » et du « pouvoir »[26]. À la lumière de la présente scène, cela signifie que, par le biais de l'humour, l'autorité des paramilitaires comme instance contre-hégémonique de pouvoir se trouve mise à mal. Black est plus préoccupé par sa vie sentimentale que par les conséquences de son crime. Ses paroles saugrenues attribuent aux paramilitaires un caractère comique. Selon Dentith, une parodie fonctionne en se concentrant sur certains aspects d'un style ou d'une façon d'être. En les exagérant, ces derniers sont rendus grotesques[27]. En ce sens, le personnage du paramilitaire Black se trouve ridiculisé par son comportement inadapté à la situation.

---

[23] « Un truc du gouvernement » (nous traduisons).
[24] Margaret Rose, *Parody*, *op. cit.*, p. 37.
[25] « Je ne sais pas avec qui vous avez parlé, mais c'est une putain de menteuse. Je suis un bon chrétien, un homme qui a évité le péché de la chair. Mon corps est un temple » (nous traduisons).
[26] Mikhaïl Bakhtine, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 94.
[27] Simon Dentith, *Parody*, Londres, Routledge, 2000, p. 32.

Considérant le fait qu'il vient de tuer un catholique, la phrase « I'm a good Christian man » prend une dimension ironique. Quand les deux collègues essaient de faire comprendre à Black qu'ils sont venus pour vendre des « hair pieces », il les interrompt en criant : « I don't know whom you have been talking to, but she's a fucking liar. You find no herpes here[28] ». Cette réplique joue sur la ressemblance phonétique de « hair piece » (postiche) et « herpes » (herpès). Comme dans le titre du film, un terme homophone est utilisé pour atteindre un effet comique. La répétition de la phrase dans laquelle Black accuse une certaine femme d'être « a fucking liar » (une putain de menteuse) souligne le contraste entre l'idiome poétique employé par Georges et le langage vulgaire de Black. La situation prend ainsi un tour comique grâce à l'opposition des registres linguistiques utilisés par les personnages.

Finalement, Black se décide à acheter le postiche. Colum le félicite pour son choix en le flattant, prétendant que la perruque le rajeunit de plusieurs années. Ce compliment est pourtant entièrement grotesque, car en achetant le postiche, Black cherche davantage à tromper la police qu'à améliorer son apparence physique. D'après Carroll, l'humour est créé quand une situation donnée diverge du cadre qui détermine comment nous percevons notre entourage[29]. Dans la présente scène, l'humour provient du décalage entre les attentes des deux barbiers et les motivations de Black. Tandis que Colum et Georges pensent que leur client choisit le postiche pour des raisons esthétiques, Black y voit un mode de camouflage.

Parodie de la scène de poursuite classique

L'une des scènes du film ridiculise à merveille les scènes de poursuite propres aux *Troubles thrillers*. Rose établit qu'une parodie fonctionne en imitant l'original dans un premier temps et en le modifiant par la suite[30]. Cela peut être appliqué à la scène tirée de *An Everlasting Piece* dans laquelle le protagoniste Colum est poursuivi par Black et ses amis. Comme nous allons le voir dans ce qui suit, les éléments faisant partie des scènes de poursuites conventionnelles se trouvent transformés de façon burlesque. Au lieu de créer de la tension et de l'angoisse, Levinson vise à amuser les spectateurs par le biais d'une action comique. Comme dans l'épisode se déroulant devant la porte de Black, nous pouvons constater une absence de violence physique, contrastant en cela clairement avec les thrillers classiques, généralement marqués par une action violente.

Peu après la conclusion de l'affaire avec Black, Colum et Georges se rendent compte que leur client les a payés avec un chèque sans provision.

---

[28] « Je ne sais pas avec qui vous avez parlé, mais c'est une putain de menteuse. Vous n'allez pas trouver d'herpès ici. » (nous traduisons).

[29] Noël Carroll, *Humour*, *op. cit.*, p. 17.

[30] Margaret Rose, *Parody*, *op. cit.*, p. 45.

Enragés, les deux barbiers cherchent à récupérer le postiche. Par hasard, ils rencontrent Black qui entre au chantier naval Harland et Wulff, son lieu de travail. Cette entreprise est connue pour avoir employé pendant des générations presque exclusivement des protestants. Le réalisateur souligne ainsi que la scène se situe sur un territoire protestant. En s'approchant de Black, Colum lui arrache le postiche et s'enfuit. Il est alors poursuivi par Black et une meute de collègues. Dans le cas des collègues de Black, il s'agit très probablement aussi de loyalistes. En tant qu'amis de Black travaillant à Harland et Wulff, il est possible qu'ils soient aussi liés aux paramilitaires. Le fait qu'une dizaine d'hommes se mettent à courir pour récupérer une simple perruque rend la scène grotesque, leurs efforts paraissant démesurés par rapport à la valeur de l'objet convoité. Dans les *Troubles thrillers* conventionnels, les scènes de poursuite se déroulent en voiture, donnant généralement lieu à des fusillades et des carambolages. La scène de *An Everlasting Piece* a un rythme moins soutenu : la poursuite a lieu entre des personnages qui courent les uns après les autres, les échanges de tirs étant remplacés par un échange d'insultes comiques. Le fait que la course-poursuite se fasse à pied et non en voiture confère à l'action un aspect plus drôle qu'héroïque.

De plus, cette scène génère une image peu flatteuse de Black : furieux et chauve, il court maladroitement derrière Colum, tentant de le rattraper. Cette illustration grotesque de Black ne correspond pas à la représentation des membres des organisations paramilitaires dans les *Troubles thrillers* classiques. Habituellement, ils sont dépeints comme des terroristes violents et sans merci. Black, en revanche, apparaît comme un persécuteur peu impressionnant. Dans les scènes de poursuites classiques, le protagoniste est souvent pourchassé par des paramilitaires à l'allure terrifiante qui ont l'intention de le tuer. Dans *An Everlasting Piece*, l'enjeu de la poursuite n'est pas la vie de Colum, mais la capture d'un simple postiche. Cet objectif semble complètement dérisoire comparé aux poursuites habituelles qui se terminent souvent par un meurtre.

La scène dans *An Everlasting Piece* se déroule en plusieurs étapes, chacune produisant un effet humoristique différent, car Black et ses collègues sont ralentis par un nombre inattendu d'obstacles. D'abord, Colum arrive à se défaire de ses persécuteurs grâce à une grille qui leur claque au nez. Pendant que Black et ses collègues essaient d'ouvrir la serrure, Colum danse de l'autre côté de la barrière en leur montrant le postiche avec jubilation. Le ton humoristique de la scène est renforcé par un fond sonore de joyeuse musique irlandaise tout au long de la poursuite. Selon Siegfried Kracauer, la musique utilisée présente un « commentaire en parallèle » qui fonctionne comme un « accompagnement contrapuntique »[31] des images. Dans la scène, le décalage entre le son et l'image vise à surprendre les spectateurs. Voyant Black et ses collègues poursuivre Colum rageusement, le public devrait s'attendre à l'illustration sonore de la colère des persécuteurs. Au

[31] Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 215.

contraire, il entend une musique entraînante, qui fait plutôt écho à la joie de Colum d'avoir récupéré la perruque. Le choix musical de Levinson contraste avec les fonds musicaux typiques des *Troubles thrillers*. Habituellement, en effet, les réalisateurs emploient une musique de film créant une ambiance inquiétante. Par l'usage d'un morceau typiquement irlandais, Levinson parvient à faire dérailler Black et ses collègues à travers la musique. Généralement, le folklore irlandais est apprécié par la communauté catholique et considéré comme un héritage culturel. Pour la communauté protestante en revanche, il est souvent rejeté comme un signe de l'ennemi. Nous pouvons donc en conclure qu'ayant choisi de la musique irlandaise pour « commenter[32] » la scène, le réalisateur a voulu insérer une dimension ironique supplémentaire pour ridiculiser Black et ses amis.

Soutenue par un fond sonore gai et entraînant, l'action burlesque se déroulant dans la scène crée une ambiance légère. Après avoir forcé la grille, Black et ses collègues enchaînent leur poursuite à travers des terrains vagues et des voies de chemin de fer. Ces lieux de tournage rappellent les décors lugubres apparaissant habituellement dans les *Troubles thrillers*. Pourtant, contrairement aux thrillers classiques, les lieux ne créent pas ici une atmosphère angoissante, ils contribuent plutôt à renforcer la dimension comique de l'action. Tandis que Colum traverse les rails en courant, Black et ses camarades sont arrêtés par un train. Le fait d'être bloqué de l'autre côté des rails confère aux persécuteurs de Colum un aspect grotesque. Pour finir, le protagoniste parvient à se débarrasser de Black en traversant une rivière, l'eau lui arrivant jusqu'à la poitrine. Craignant l'eau froide, ses persécuteurs ne sont pas prêts à surmonter ce dernier obstacle, se contentant de l'insulter de l'autre rive. Le paramilitaire Black s'en trouve ridiculisé, cette scène suggérant que même s'il est capable de tuer un catholique, il n'a pas le courage d'affronter l'eau froide. La conduite peu héroïque de Black et de ses collègues peut être envisagée ici comme une parodie des paramilitaires, généralement présentés comme des criminels sans merci. Selon Dentith, une parodie est produite si certains aspects d'une manière d'être ou d'un style sont déformés et créent un effet burlesque[33]. Dans le contexte de la présente scène, nous pouvons considérer que le statut des paramilitaires en tant que représentants d'un pouvoir contre-hégémonique est raillé. Black et ses collègues sont ainsi réduits à des personnages comiques.

L'effet humoristique de la poursuite est renforcé par l'espace urbain que le réalisateur a choisi comme cadre pour cette scène. Après avoir traversé la rivière, Colum se retrouve sur un territoire clairement identifié comme protestant. Sur les murs, nous apercevons les acronymes des organisations paramilitaires loyalistes, le drapeau britannique ainsi que des slogans provocateurs comme : « Irish out[34] ! » La caméra zoome sur le pignon d'une maison sur lequel figure l'inscription « East

[32] *Ibid.*
[33] Simon Dentith, *Parody*, *op. cit.*, p. 32.
[34] « Irlandais dehors ! » (nous traduisons).

Belfast » (Belfast Est) ainsi que la représentation de deux paramilitaires armés et cagoulés. Tandis que le catholique Colum s'aventure courageusement à Belfast Est, le terrain de la communauté protestante, Black abandonne lâchement la poursuite, scène contrastant avec les images effrayantes des paramilitaires figurant sur les murs de Belfast. De cette façon, l'espace urbain permet un effet de parodie tournant en ridicule Black et ses camarades.

Nous pouvons ainsi constater que dans le cas du film *An Everlasting Piece* les spectateurs sont confrontés à une parodie « métafictionnelle[35] » du *Troubles thriller* conventionnel ainsi qu'à une parodie visant à illustrer de manière ironique les structures sociétales issues du conflit nord-irlandais. En tant que parodie « métafictionnelle », le film tourne en dérision le contenu et la forme des *Troubles thrillers* tournés avant 1994. Dans *An Everlasting Piece*, les personnages sinistres et terrifiants apparaissant dans les *Troubles thrillers* traditionnels sont dépeints sur un mode hyperbolique – comme dans le cas du personnage grotesque du paramilitaire Black – ou bien ils se trouvent entièrement remplacés par des individus ne faisant habituellement pas partie des thrillers, comme dans le cas des deux barbiers comiques. Par ailleurs, certains éléments caractéristiques des thrillers conventionnels, comme des confrontations violentes entre des personnages ou des poursuites débridées en voiture, réapparaissent sous une forme burlesque. *An Everlasting Piece* se distingue avant tout des *Troubles thrillers* classiques par son utilisation subversive de la langue. Tandis que les héros conventionnels emploient l'argot propre aux gangsters, le langage utilisé par les protagonistes du film de Levinson est marqué par des jeux de mots comiques, des néologismes humoristiques ainsi que des rimes et des calembours. Selon Rose, ces derniers fonctionnent au niveau linguistique en tant que « signes de parodie[36] ». À travers le changement de lexique et de registre linguistique de l'« original[37] » – c'est-à-dire du *Troubles thriller* traditionnel –, Levinson se distancie avec humour de la forme attendue du thriller traitant de la situation politique en Irlande du Nord. Parodie sociale, *An Everlasting Piece* vise à attaquer les structures de pouvoir établies en Irlande du Nord, façonnées par l'État et les organisations contre-hégémoniques. Tandis que le gouvernement est présenté comme une institution peu fiable, les paramilitaires sont réduits à des criminels grotesques dépourvus de véritable idéologie. De plus, le commerce de postiches des deux barbiers laisse supposer que les considérations économiques et la recherche du profit sont devenues plus importantes en Irlande du Nord que la lutte pour la domination politique de la région.

Selon Dentith, dans des « situations sociales spécifiques » ou des « moments historiques », la parodie devient un moyen important d'émettre des

[35] Margaret Rose, *Parody*, *op. cit.*, p. 19.
[36] *Ibid.*, p. 37.
[37] *Ibid.*

« commentaires culturels[38] ». Dans le contexte de l'Irlande du Nord, la déclaration de cessez-le-feu de l'IRA en 1994 peut être perçue comme un « moment historique », déclencheur d'un certain changement dans le climat de la région. Cette nouvelle situation nécessitait des formes d'expression artistique novatrices pour permettre au public d'explorer le passé et de s'en détacher par la suite. D'après Dentith, une parodie a le pouvoir de défier le « monde officiel » et de railler les autorités. Par conséquent, il n'est pas surprenant qu'un certain nombre de réalisateurs aient choisi la parodie comme un moyen de communication subversif. De cette façon, ils parviennent à insérer leur propre « commentaire culturel[39] » au sein du discours ayant pour objet la situation en Irlande du Nord. Selon Bakhtine, le rire est le premier pas vers la déconstruction des hiérarchies répressives[40]. En ce sens, nous pouvons conclure que, par le biais d'une illustration carnavalesque de la vie de la région, *An Everlasting Piece* plaide pour un dépassement des frictions entre les deux communautés en Irlande du Nord. Ainsi, le film vise à inciter les spectateurs à adopter de nouveaux modes de pensée pour encourager la création d'une société plus ouverte et tolérante.

Stephanie SCHWERTER
Université de Valenciennes

BIBLIOGRAPHIE

Source

LEVINSON Barry, *An Everlasting Piece*, Dreamwork Pictures/Columbia Pictures, 2000.

Études critiques

BAKHTINE Mikhaïl, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

BAKHTINE Mikhaïl, « Epic in the Novel », Michael Holquist (éd. et trad.), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 259-422.

CALAME John et CHARLESWORTH Esther, *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, Nicosia*, Philadelphie, University of Philadelphia Press, 2009.

CARROLL Noël, *Humour*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

DENTITH Simon, *Parody*, Londres, Routledge, 2000.

FEENEY Brian, *The Troubles*, Dublin, O'Brian, 2004.

[38] Simon Dentith, *Parody*, *op. cit.*, p. 31 (nous traduisons).

[39] *Ibid.*

[40] Mikhaïl Bakhtine, « Epic in the Novel », in M. Holquist (éd. et trad.), *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 259-422.

HILL John, *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*, Londres, British Film Institute, 2006.

HILL John, « Divorcing Jack », in Brian McFarlane (dir.), *The Cinema of Britain and Ireland*, Londres, Wallflower Press, 2005.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1988.

KELLY Aaron, « *Terror*-torial Imperatives: Belfast in Eoin McNamee's *Resurrection Man* », in Nicolas Allan et Aaron Kelly (dir.), *The Cities of Belfast*, Dublin, Four Courts Press, 2003, p. 168-182.

KENNEDY-ANDREWS Elmer, *(De-)constructing the North: Fiction and the Northern Ireland Troubles since 1969*, Dublin, Four Courts Press, 2003.

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

MCILROY Brian, *Shooting to Kill: Filmmaking and the Troubles in Northern Ireland*, Trowbridge, Flicks Books, 1998.

PALMER Jerry, *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, Londres, Edward Arnold, 1978.

ROLSTON Bill, *Drawing Support 3. Murals and Transition in the North of Ireland*, Belfast, BTP Publications, 2003.

ROLSTON Bill, « Escaping from Belfast: Class Ideology and Literature in Northern Ireland », *Race and Class*, vol. 31, n° 1, 1989, p. 41-57.

ROSE Margaret A., *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

RUBIN Martin, *Thrillers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

SMITH Gerry, *The Novel and the Nation*, Londres, Pluto Press, 1997.

TITLEY Alan, « Rough Rug-Headed Kerns: The Irish Gunman in the Popular Novel », *Eire-Ireland*, vol. 15, n° 4, 1980, p. 15-38.

Sites Internet

FISCHER Paul, « Exclusive Interview: Barry McEvoy for *An Everlasting Piece* », http://www.darkhorizons.com/features/723/barry-mcevoy-for-an-everlasting-piece, p. 1-4, consulté le 14 mars 2016.

MELLOR Rupert, « I really shouldn't talk about this…! », http://www.theguardian.com /film/2001/mar/23/culture.features, p. 1-4, consulté le 14 mars 2016.

INDEX DES NOMS

A

Adam de la Halle, 300, 311, 313
Adorno, Theodor W., 333
Agamben, Giorgio, 333-335, 342
Albrecht, Delphine, 153, 162
Altieri Biagi, Maria Luisa, 40, 42, 49
Aragon, Louis, 261-266
Arburg, Hans-Georg von, 350
(L')Arétin (Aretino, Pietro), 32-35, 38, 45, 46, 48
(L')Arioste (Ariosto, Ludovico), 32, 35-37, 59, 60, 66, 312
Aristote, 31, 65, 66
Aron, Paul, 9, 238, 245, 246, 321, 331
Artois, Florence d', 53, 55, 59, 66, 67, 202
Ayrer, Jakob, 104, 112, 121

B

Bacon, Francis, 316
Baillet, Florence, 282, 295
Bakhtine, Mikhaïl, 10, 31, 49, 79, 84, 87, 100, 102, 218, 227, 360, 365, 370
Balzac, Honoré de, 317, 326, 327, 330, 331
Banks, John, 195, 198
Barbafieri, Carine, 14
Baro, Balthasar, 79, 84
Barthes, Roland, 212, 316-319, 331, 336, 343
Baudeau de Somaize, Antoine, 127, 128, 132, 137, 139
Baudelaire, Charles, 315, 316, 318, 319, 321, 328-330
Bauer, Roger, 9, 357
Beaucé, Pauline, 144, 145, 150-152, 162, 167, 177, 185, 217
Beaumont, Francis, 73, 74, 84
Beckett, Samuel, 53, 66
Beethoven, Ludwig van, 324, 327, 328, 331
Belardo, 60, 61, 66
Belo, Francesco, 35, 39, 40-42, 49, 50
Belot, Adolphe, 235, 236, 245
Berchoux, Joseph, 317
Berlioz, Hector, 17, 236, 325, 328
Bernard, Martin, 333
Berthier, Patrick, 199, 213, 217, 224, 230
Beutler, Ernst, 353
Biancolelli, Pierre-François (dit Dominique), 152, 158, 166, 167, 170-172
Biandrati, Sarah, 166, 185
Bianu, Zéno, 97
Bismarck, Otto von, 254
Blanc, Louis, 166, 337
Blazina, Sergio, 31, 32, 50
Blumauer, Aloys, 9, 349
Boizard de Pontau, Claude Florimond, 157, 161
Bonneville, Nicolas de, 201, 205-207, 209, 213, 214
Boursault, Edme, 127, 129, 131, 132, 135, 138, 139
Bracciolini, Poggio, 17, 28, 29
Braden, Gordon, 71, 84
Brecht, Bertolt, 352, 356
Brenner, Clarence D., 174, 180, 183, 185
Brillat-Savarin, Jean Anthelme, 316-318, 331
Brunel, Pierre, 282, 317, 320, 330
Bruno, Giordano, 39-42, 48, 49
Büchmann, Georg, 346, 356
Butler, Judith, 287, 288, 291, 294, 296

C

Caigny, Florence de, 71, 84
Campardon, Émile, 165, 167, 185
Camus, Albert, 97
Canavaggio, Jean, 53, 67
Candoni, Jean-François, 325
Cappelletto, Rita, 18
Carolet, Denis, 151, 152, 159-161
Catine, 158
Caton (l'Ancien), 308
Catulle, 26
Cazalis, Henri, 339
Cazes, Hélène, 12, 31, 50
César, Jules, 169, 308
Chamayou, Grégoire, 336, 342
Champmeslé, Mlle de, 74, 84
Chanay, Albert, 238, 239, 245
Chapelle, Jean de La, 74, 75-77, 84, 87
Chastang, Marie-Laure, 148, 162
Chevrier, Alain, 299, 302, 308, 312, 313
Clairon, Mlle, 156, 169
Clément, Jean-Marie-Bernard, 145, 161
Cooper, Barbara T., 220, 229, 230
Corneille, Pierre, 103, 122, 130, 149, 174, 200, 204, 213
Cortesi, Paolo, 18, 19, 28
Cotin (abbé), 13, 125, 129, 131, 138
Cumberland, Richard, 189
Cyrille (évêque), 338, 341

D

Da Ponte, Lorenzo, 269, 270, 275, 276, 281, 321
Dancourt (Florent Carton dit), 125, 129, 133, 135, 136, 139
Danton, Georges Jacques, 337
Dauphin, Claude, 206, 207, 334, 343
Davenant, William, 189
Dekker, Thomas, 73, 74
Delescluze, Charles, 333
Della Porta, Giambattista, 37-39, 42, 45-51
Dentith, Simon, 197, 198, 365, 368-370
Derrida, Jacques, 324, 331, 335, 343
Desboulmiers (Jean-Auguste Jullien, dit), 154, 161, 168, 173, 174, 179, 183, 184
Descharmes, René, 245
Despréaux, Jean-Étienne, 152
Desrousseaux, Jean-Philippe, 160
Dolce, Ludovico, 39
Dolet, Charles, 158
Dryden, John, 187
Ducloux (éditeur), 338
Ducrey, Guy, 231, 235-237, 246
Dumarsais, César, 145, 149, 161
Dumas, Alexandre, 218-226, 228-230
Dumoulié, Camille, 279, 282
Duval, Sophie, 9, 189, 198

E

Énée, 236, 349
Engels, Friedrich, 336
Eschyle, 337
Estienne, Henri, 12, 31, 32, 50, 102
Euripide, 338, 340, 341

F

Favart, Charles-Simon, 106, 118, 147, 151, 153, 154, 160, 161
Felipe IV, 56, 87, 96, 382
Fielding, Henry, 187-198
Fischer, Kuno, 256
Flaubert, Gustave, 231-237, 240, 245-247, 261
Fletcher, John, 73, 74, 84
Folz, Hans, 112, 115
Fongeray, M. de [Auguste Cavé et Adolphe Dittmer], 227, 229
Forestier, Georges, 127, 134, 136-140, 199, 213, 340, 342

Fourier, Charles, 318
Frantz, Pierre, 199, 200, 204, 213, 214
Fréron, Élie-Catherine, 156
Freud, Sigmund, 31, 350
Freund, Winfried, 11
Frisch, Max, 267, 269-272, 274-282
Frischlin, Nicodemus, 110
Fuzelier, Louis, 13, 143, 144, 151, 155, 156, 158, 161, 163, 165-167, 170, 184, 185, 217

G

Gaboriaud, Marie, 327, 328, 331
Gallet, Louis, 157, 161
Gally, Michèle, 301, 313
Gamper, Michael, 350
Garapon, Robert, 50, 310, 314
García Lorenzo, Luciano, 88, 96, 98
García Valdés, Celsa Carmen, 87-89, 93, 96, 97
Garnier, Robert, 74
Garnir, George, 231, 236, 238-243, 245, 246
Gautier, Théophile, 325, 330
Genette, Gérard, 9, 10, 11, 31, 32, 48, 50, 71, 72, 84, 125, 126, 140, 149, 162, 188, 189, 191, 193, 198, 201, 214, 283, 286, 296
Gevrey, Françoise, 166, 185
Gherardi, Evariste, 174
Girou-Swiderski, Marie-Laure, 152, 162
Godin d'Abguerbe, Quentin, 159, 161, 168, 179, 184
Goethe, Johann Wolfgang [von], 249-251, 253, 254, 256, 257, 322, 326, 350, 351, 353, 354, 356
Graffigny, Françoise (Mme de), 154, 161
Grass, Günter, 349
Grawe, Christian, 354, 356
Grazzini, Anton Francesco, 36-38, 49
Greiner, Bernhard, 11
Greuze, Jean-Baptiste, 13, 170
Grillparzer, Franz, 354
Grossel, Marie-Geneviève, 300, 310, 313, 314
Gryphius, Andreas, 99-105, 107, 109, 123

H

Hamoche, Jean-Baptiste, 158
Hannoosh, Michele, 10, 150, 162, 218
Haupt, Gunter, 337, 346, 356
Hécart, Gabriel, 299-305, 307, 312, 313
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 333, 336, 337, 339
Heidegger, Martin, 256
Hein, Jürgen, 354, 356
Heine, Heinrich, 326, 330
Hermenegildo, Alfredo, 88, 96-98
Hermogène, 65, 66
Hérodiade, 338, 339, 341, 342
Herwegh, Georg, 353
Heywood, Thomas, 73
Hill, John, 191, 360, 371
Hirschi, Stéphane, 261, 265, 266
Hoffmann, E.T.A., 316, 318, 319, 321, 322, 325-327, 330
Hofmann, Winfried, 346, 356
Homère, 87, 250, 338
Horváth, Ödön von, 267-282, 386
Houdar de La Motte, Antoine, 13, 144, 160, 161, 166, 170, 174, 176, 184, 185
Hugo, Victor, 217, 219, 226
Hunold, Christian Friedrich, 110
Hunter, Paul, 196, 198
Hutcheon, Linda, 10, 71, 85, 148, 162, 218, 361, 371
Huvier-Desfontenelles, Pierre-Marie-François, 201, 213

Hypatie, 338-342
Hyrtzweil, Bruno von, 107

I

Idt, Geneviève, 152, 162
Impe, Jean-Luc, 151, 162
Ingegneri, Pietro, 72
Israel, Samuel, 103, 104, 111

J

Jacquot, Jean, 71, 85
Janin, Jules, 315, 327, 328, 330
Jodelle, Étienne, 74, 75, 84, 127, 140
Jonson, Ben, 73
Journault, Léon, 235, 236, 245

K

Kästner, Erich, 351, 352, 356
Keller, Gottfried, 115, 121, 257, 349
Kierkegaard, Søren, 321, 330
Klein, Étienne, 112, 122, 283, 296, 301, 314
Kleist, Heinrich von, 354
Kosegarten, Ludwig Gotthard, 349, 356
Kracauer, Siegfried, 367, 371
Kraus, Karl, 37, 111, 283, 284, 287, 292-296
Kyd, Thomas, 73, 84

L

Lacheny, Marc, 14, 355
La Porte, Joseph (abbé de), 145, 161
Laffichard, Thomas, 157, 161
Laujon, Pierre, 150, 153, 154
Lavater, Johann Caspar, 350
Le Blanc, Judith, 150, 162, 185
Le Ménahèze, Sophie, 145, 161
Le Noble, Eustache, 134, 135, 139
Le Noir, Simon-Bernard, 157
Le Page, Anne-Marie, 155, 161
Le Sueur, 154
Lebeau de Schosne, Augustin Théodore Vincent (abbé), 147
Leconte de Lisle, Charles-Marie, 333, 338-342
Ledru-Rollin, Alexandre, 333
Lee, Nathaniel, 120, 195, 196, 198
Lefébure, Eugène, 339
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 315, 316
Lessing, Gotthold Ephraim, 105, 255
Levinson, Barry, 359, 361, 363, 364, 366, 368-370
Lévi-Strauss, Claude, 318, 331
Lichtenberg, Georg Christoph, 350, 356
Liede, Alfred, 345, 354, 357
Ligier-Degauque, Isabelle, 151, 158, 160, 162, 166, 172, 185, 200, 213
Lope de Vega, 53-56, 59, 60-63, 65-67, 87-90, 92-98
Louvier, Ferdinand August, 256
Lucien, 337
Lully, Jean-Baptiste, 150, 152, 154, 160, 162
Luther, Martin, 114, 117, 255, 337

M

Maingueneau, Dominique, 10, 11
Mallarmé, Stéphane, 333, 338-343
Malpertuis, Luc, 231, 236, 238-243, 245, 246
Mann, Thomas, 349
Manzani, Francesco, 78, 84
Marchal, Bertrand, 339, 342, 343
Marmontel, Jean-François, 145, 146, 149, 161
Marston, John, 80, 81, 84
Martinez, Marc, 9, 189, 198
Marty, Éric, 336, 343
Marx, Karl, 112, 333, 336, 337, 342

Massé, Stéphanie, 152, 162
Menant, Sylvain, 11, 14, 148, 162, 166, 185, 200, 214, 217
Mervaud, Christiane, 148, 162
Metzger, Ambrosius, 107, 108, 116, 117, 121
Michel, Lise, 153, 162
Michelet, Jules, 221, 222, 229
Middleton, Thomas, 81
Mirabeau, comte de, 201-205
Molière, 13, 125, 127-129, 131-134, 140, 149, 161, 166, 169, 172, 184, 189, 269-272, 275, 276, 279
Molle, José, 310, 314
Monteser, Francisco Antonio de, 87-98
Morby, Edwin S., 54, 67
Mougin, Sylvie, 310, 314
Moune, Robert, 88, 96, 98
Mouret, Jean-Joseph, 154
Mozart, Wolfgang Amadeus, 257, 270, 281, 321, 322

N

Naugrette, Florence, 219, 230
Neander, Joachim, 352
Néron, 54, 66, 203
Nerval, Gérard de, 325, 330
Nestroy, Johann, 9, 354
Neumann, Robert, 105, 350, 351, 356
Nicolai, Friedrich, 234, 350
Nietzsche, Friedrich, 335, 340, 343, 350

O

Opitz, Martin, 103, 116
Origny, d', 159, 168, 174, 184
Otway, Thomas, 196
Owens, Rebekah, 73, 74, 85

P

Paghetti, Pietro, 159, 171
Pannard, Charles-François, 150, 157, 161, 162
Pape, Walter, 345, 357
Parfaict, Claude et François, 159, 161, 168, 179, 184
Park, Young Hai, 156, 157, 162
Parmentier, 154
Parvi, 153, 154
Pelayo, Menéndez, 54-56, 60, 62, 66, 67
Pellegrin, Simon Joseph (abbé), 158, 159, 179
Perrault, Charles, 347
Perry-Salkow, Jacques, 301, 314
Pétrone, 308
Peyronnet, Pierre, 153, 162
Phidias, 339
Philips, Ambrose, 187, 191, 198
Piana, Romain, 238, 244, 246, 247
Piccolomini, Alessandro, 44, 49
Piégay-Gros, Nathalie, 261, 266
Pintiaux, Benjamin, 159
Piot, Coline, 136, 153, 162
Piron, Alexis, 151, 153, 161, 162, 305
Platon, 315
Plaute, 17-23, 25-28, 39
Plutarque, 315
Poinsinet, Antoine Alexandre Henri (dit le Jeune), 157
Poirson, Martial, 199, 210, 212, 214
Poisson, Raymond, 127, 131, 135, 138, 140
Pomeau, René, 148, 162
Pontano, Giovanni, 17-25, 27-29
Pope, Alexander, 193, 197
Postma, Heiko, 249, 257
Pougin, Arthur, 242, 246
Prévost, Christine, 221, 230
Pritchard, William, 188, 190, 198

Proudhon, Pierre-Joseph, 333, 338
Przyboś, Julia, 217, 218, 230

Q

Quéro, Dominique, 166, 185, 200, 214, 217
Quinault, Philippe, 152, 154, 160, 162, 171, 390
Quintilien, 345

R

Racine, Jean, 127, 140, 145, 149, 187, 191, 199-201, 204, 206-209, 213, 261-266, 316, 317, 330, 333, 338, 340-342
Rameau, Jean-Philippe, 150, 152, 160
Randolph, Thomas, 73
Rank, Otto, 276, 277, 282
Ranzini, Paola, 169, 179, 185
Reck, Alexander, 249, 257
Regnard, Jean-François, 128, 135, 139, 140
Rey, Alain, 12, 223, 224, 230, 238
Reyer, Ernest, 231, 236-241, 244-246, 385
Rialland-Caillous, Danièle, 158
Riccoboni, Antoine-François et Luigi (dit Lélio), 144-146, 149, 152, 158, 160, 161, 165-167, 169-175, 184, 185
Richer, Louis, 99, 109, 121, 325
Richter, Falk, 283-292, 294-296
Rico, Francisco, 87, 97
Rimbaud, Arthur, 261, 262, 265, 266
Ritte, Jürgen, 270, 279, 282
Rizzoni, Nathalie, 150, 162
Robespierre, Maximilien de, 337
Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús, 54, 56, 67
Röhrich, Lutz, 108, 123, 347, 348, 357
Rolland, Romain, 327
Rollenhagen, Gabriel, 108, 116
Romagnesi, Jean-Antoine, 158, 160, 172, 175
Rose, Margaret, 10, 71, 85, 188, 198, 202, 214, 218, 359, 361, 364-366, 369, 371
Rossini, Gioachino, 316, 320, 321, 323-326, 330
Rostand, Edmond, 326
Rougemont, Martine de, 145, 162
Rousseau, Jean-Jacques, 220, 324, 334, 343
Rousset, Jean, 272, 282
Rowley, William, 81
Rubellin, Françoise, 105, 106, 118, 121, 143, 152, 158, 162, 217
Ruiz, Miguel, 87, 88
Rybicki, Marie-Hélène, 327, 331

S

Sachs, Hans, 99, 101, 103, 104, 107, 108, 110-114, 116, 117, 120-122
Saint-Yon, 154
Sallier, Claude (abbé), 144, 146, 161, 166, 173, 184
Salomé, 172, 339
Sambucus, Johannes, 18
Sangsue, Daniel, 9-11, 31, 32, 51, 56, 67, 71, 85, 102, 110, 123, 149, 163, 188, 198, 218, 229, 230, 318, 331, 357
Scala, Flaminio, 77, 84, 238
Scaliger, Jules César, 119, 334
Scheler, Auguste, 309
Scherer, Jacques, 143
Schiller, Friedrich, 347, 354, 356
Schlegel, Friedrich, 321, 330
Schlesinger, Maurice, 326, 327
Schwenter, Daniel, 100, 102-105, 107, 109, 110, 116, 118-120
Sedaine, Michel-Jean, 202, 205, 213
Segond, André, 246

Sénèque, 55, 71, 72, 74, 78, 80, 81, 84, 85, 338
Serralta, Frédéric, 88, 96, 98
Seume, Johann Gottfried, 346, 356
Shakespeare, William, 73, 84, 99-101, 103, 107, 113, 115, 192, 196, 219, 316, 317, 330
Sheridan, Richard Brinsley, 189
Shirley, James, 73
Silvia, 31, 50, 158, 167, 169, 171, 177, 179
Socrate, 305
Sozzi, Lionello, 17, 28, 29
Spreng, Johannes, 106, 117, 121
Staël, Germaine de (ou Madame), 326
Stäuble, Antonio, 38, 41, 42, 51
Stendhal, 218, 219, 227, 229, 261, 317, 320, 321, 323, 324, 326, 330
Stieg, Gerald, 9, 251, 257, 292, 296
Swift, Jonathan, 193, 197

T

Tateo, Francesco, 17, 29
Térence, 26
Tesson, Sylvain, 301, 314
Testas, Jean, 97
Théveneau, Pierre, 159
Thomson, James, 195, 198, 357
Tifernate, Gregorio, 24, 25
Tirso de Molina, 269, 270, 278
Tomachevtski, Boris, 152, 163
Tomkis, Thomas, 73
Tourneur, Cyril, 81, 84
Tran-Gervat, Yen-Mai, 71, 85
Travers, Seymour, 217, 219, 230
Trott, David, 143, 152, 162, 163
Trunz, Erich, 351, 356
Tynianov, Youri (ou Iouri), 31, 152, 163
Tzara, Tristan, 263

U

Ubersfeld, Anne, 219, 230
Uhl, Patrice, 307, 314

V

Valentin, Jean-Marie, 9, 103, 122
Valois d'Orville, Adrien-Joseph de, 151, 154
Vassevière, Maryse, 261, 266
Vendrix, Philippe, 155, 161
Verlaine, Paul, 330, 392, 394
Vialleton, Jean-Yves, 65
Viau, Théophile de, 99, 103-105, 121
Vicentini, Tomaso-Antonio (dit Thomassin), 167
Vielledent, Sylvie, 217, 230
Vigny, Alfred de, 226, 229
Villiers, George, 189, 193
Vinci, Léonard de, 339
Virgile, 349
Vischer, Friedrich Theodor, 249-252, 254-257
Voltaire, 148, 150, 153-158, 161, 162, 165-167, 173, 174, 176, 184, 185, 200, 204, 213, 228, 308, 349

W

Wagner, Richard, 325, 327, 330, 354, 357
Webster, John, 73, 74, 80, 84
Wende, Waltraud, 249, 257, 357
Whiteman Lindsay, Frank, 151, 163
Wickram, Georg, 103, 104, 107, 117, 121

Z

Zatti, Sergio, 59, 67
Zola, Émile, 217, 220, 253

RÉSUMÉS DES ARTICLES
PAR ORDRE D'APPARITION DES TEXTES
DANS L'OUVRAGE

Florence Bistagne, *Relire Plaute dans la facétie du* **Quattrocento** *: de la comédie latine à la* **beffa** *italienne*

Le genre de la facétie s'épanouit en langue latine au XV^e^ siècle puis dans les langues vernaculaires au XVI^e^ siècle. Au croisement d'une tradition médiévale de la fable et de la nouvelle, de la tradition latine des recueils de « bons mots », il est aussi fortement influencé par la redécouverte des pièces comiques de Plaute. Cet article tente de montrer comment la lecture et l'interprétation du texte théâtral ont pu nourrir le genre de la forme brève pour arriver à une forme littéraire hybride en contexte italien : la *beffa*, non plus la « facétie sur les tréteaux » mais bien « les tréteaux dans la facétie ».

Patrizia De Capitani, *Exemples de parodie dans la comédie italienne de la Renaissance*

La parodie est l'une des formes du phénomène comique dans la comédie de la Renaissance, comédie imitée de Plaute et de Terence qui naît en Italie au début du XVI^e^ siècle, connaît son apogée pendant la première moitié du siècle et entame un processus d'involution, sans toutefois disparaître, à partir de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Mais la parodie se distingue difficilement d'autres manifestations du comique comme la caricature, la fantaisie verbale, le comique de situation. Dans la comédie de la Renaissance, la parodie s'exerce fort efficacement en tant qu'imitation déformée de certains langages sociaux et littéraires, comme les langages de l'érudition et de l'amour : par ce biais elle met en doute le bien-fondé d'une littérature qui se contente de répéter des modèles plutôt que de chercher à inventer du nouveau.

Florence d'Artois, *« Rien n'est plus drôle que le malheur » : effets indésirables et paradoxaux du* **pathos** *dans le théâtre tragique du Siècle d'or*

Cet article s'intéresse à l'effet paradoxal produit par les dispositifs pathétiques dans des pièces sérieuses (pièces tragiques ou se situant aux marges de la tragédie) écrites par Lope de Vega dans la dernière décennie du XVI^e^ siècle. On distingue deux cas d'effets paradoxaux selon qu'il semble y avoir eu ou non intention parodique de la part du dramaturge. Un premier cas de détournement parodique se trouve dans des pièces qui mettent à distance le *pathos* à des fins ludiques. Un second cas est celui où il n'y a pas manifestement d'*intention* parodique, mais où l'on peut se poser la question d'un éventuel *effet* parodique,

autrement dit, un cas où l'auteur manquerait son effet, l'effet pathétique visé se transmuant au contraire en effet comique.

Enrica Zanin, ***Parodies de l'excès sanglant des tragédies***

Les tragédies de la Renaissance sont excessivement sanglantes, et l'influence des tragédies de Sénèque explique en partie la représentation récurrente d'une ombre, de la folie, de la vengeance, de l'acte sanglant. À partir des années 1630, les auteurs de comédies parodient ces traits génériques et dénoncent le caractère démodé de la tragédie sanglante. Ce qui surprend, pourtant, est que la déformation parodique n'est pas seulement l'apanage de la comédie, mais apparaît aussi en tragédie. Le genre sérieux par excellence semble inclure des éléments parodiques chez Flaminio Scala, Francesco Manzani, Balthasar Baro et, en Angleterre, chez Webster, Marston et Middelton. On se demandera pourquoi la tragédie parodie la tragédie et en quoi cette auto-parodie implique une redéfinition des limites entre texte parodique et texte parodié.

Christian Andrès, ***Étude de la*** **comedia** ***burlesque de Monteser,*** **El Caballero de Olmedo** ***(1651), parodie de la pièce de Lope de Vega***

Lope de Vega composa son célèbre drame *El Caballero de Olmedo* (1620-1625) à partir d'une glose très inspirée et brillante de quelques vers d'une *copla* très populaire qui évoque l'homicide en pleine nuit d'un chevalier parfait gentilhomme (« le joyau de Médina / et la fleur d'Olmedo »), dans une atmosphère de lugubres présages. Une trentaine d'années plus tard, Monteser propose une version parodique portant le même titre que celui de la fameuse *comedia* de Lope, mais bien plus courte (1 798 vers contre 2 732 vers), et surtout totalement subvertie. La *comedia* burlesque de Monteser est une sorte de joyau d'un genre qui a connu son apogée au XVII^e^ siècle, sous Felipe IV. Cette étude propose en quelque sorte une « autopsie » de l'œuvre (analyse des personnages, de l'argument, des procédés comiques verbaux, des situations burlesques) où, paradoxalement, l'incohérence semble recherchée.

Florent Gabaude, Absurda comica oder Herr Peter Squentz ***d'Andreas Gryphius (1657), parodie burlesque de Hans Sachs et des maîtres chanteurs***

La parodie de la légende de Pyrame et Thisbé traverse l'histoire théâtrale, de Shakespeare à la parodie dramatique d'opéra au XVIII^e^ siècle en passant par le Silésien Andreas Gryphius. Il s'agit de montrer comment la comédie de ce dernier, *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz*, par-delà l'adaptation en allemand de la farce des artisans du *Songe d'une nuit d'été*, fait retour au texte d'Ovide pour en parodier la réception par les maîtres chanteurs et les dramaturges du XVI^e^ siècle germanique. En dehors des textes eux-mêmes, ce sont aussi les codes jugés surannés de l'exécution scénique qui sont finement parodiés. Les ensembles professionnels venus d'outre-Manche supplantent, à la Cour comme à la ville, le

théâtre des corporations. À l'intertextualité s'ajoute donc l'« interludicité » parodique, mais aussi la parodie des lectures morales et théologiques renaissantes des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans une pièce ou s'expriment les valeurs de la nouvelle élite dirigeante, satire littéraire et critique sociale de « l'homme du commun » s'interpénètrent, sans ôter néanmoins à la parodie théâtrale sa dimension ludique et festive.

Coline Piot, *Les poèmes galants insérés dans les comédies du second XVII^e^ siècle français : des parodies sans violence ?*

À partir des pièces poétiques insérées dans les comédies françaises du second XVII^e^ siècle, cette étude cherche à établir le rapport qu'entretiennent ces poèmes galants qui font rire le public avec les modèles de poésie galante qui circulent dans les salons. Intégrée à la dramaturgie, la parodie tient autant à la déformation d'une référence textuelle qu'à l'instauration d'un contexte d'énonciation et de réception spécifique au théâtre. Le fonctionnement particulier de ce comique permet une parodie sans violence dont le but n'est pas de disqualifier la référence mais au contraire de créer, avec ceux qui la partagent, une vive connivence.

Isabelle Ligier-Degauque, *Parodie dramatique et spectacle au XVIII^e^ siècle*

Les parodies dramatiques constituent-elles un genre par essence mineur et parasitaire, comme le soutient Voltaire, dont les tragédies ont été trop fréquemment parodiées à son goût ? Ce préjugé, qui perdure parfois encore, est déjà exprimé par les théoriciens du XVIII^e^ siècle sous la forme d'une mise en garde : la satire est l'écueil de la parodie. Pourtant, les parodistes ne cherchent pas à éreinter systématiquement les auteurs d'opéras ou de tragédies. Par ailleurs, le critère d'imitation, de rapport au modèle, ne suffit pas à définir des pièces qui sont des spectacles à part entière et qui participent pleinement à l'évolution et à la diversification des écritures dramatiques et des pratiques scéniques du XVIII^e^ siècle. Il faut donc les envisager en prenant aussi en considération les spécificités des salles de spectacle qui les programment, l'histoire culturelle et le système des monopoles propre à la France d'Ancien Régime, ainsi que le jeu des comédiens, les interventions du parterre ou encore la musique dans le cas des pièces en vaudevilles.

Paola Ranzini, *Les parodies de tragédie dans le répertoire du Nouveau Théâtre-Italien de la troupe de Lélio (1716-1729)*

Cette étude analyse les parodies de tragédie du répertoire du Nouveau Théâtre-Italien durant la période de la direction de Luigi Riccoboni, dit Lélio (1716-1729), soit sept parodies des tragédies de Voltaire, de La Motte et de Longepierre, dont les textes sont publiés dans les *Parodies du Nouveau Théâtre-Italien* (1731 et nouv. éd. augmentée en 1738). La perspective d'étude privilégiée est celle

de la dimension concrète du spectacle. Ainsi, après une analyse des modalités de « présence » du texte parodié dans le texte parodiant (intrigue, personnages, allusions et/ou citations textuelles, etc.), cette étude s'attache à retrouver les traces de la remise en question d'un jeu perçu comme la marque de la déclamation des acteurs des tragédies du Théâtre-Français.

Marc Martinez, ***Écriture burlesque et enjeux comiques dans les parodies dramatiques d'Henry Fielding***

Après une mise au point terminologique concernant le terme générique *burlesque* qui recouvre en anglais deux modes de réécriture bouffonne, cet article se propose de resituer les parodies dramatiques d'Henry Fielding dans la tradition du burlesque dramatique sur la scène anglaise du XVIII[e] siècle. Cette forme réflexive qui s'épanouit entre 1671, date de la création de *The Rehearsal* de George Villiers, Duke of Buckingham, et 1779, date de *The Critic* de R.B. Sheridan, établit une formule dramaturgique, la pièce répétée, et des modalités de réécriture parodique spécifiques. Dans le théâtre expérimental d'Henry Fielding, plus connu pour ses romans comiques que pour ses farces satiriques, seules quatre pièces relèvent strictement de la parodie burlesque, *Tom Thumb* (1730), *The Tragedy of Tragedies* (1731), *The Covent Garden Tragedy* (1732) et *Tumble-down Dick* (1737). L'esthétique de la transgression qui cultive l'outrance et la discordance stylistique et théâtrale ainsi que les rapports qu'entretiennent ces pièces avec leurs hypotextes permettent d'apporter un éclairage particulier sur la place qu'elles occupent dans le projet satirique de Fielding, pourfendeur de l'affectation et des vanités humaines.

Thibaut Julian, ***Quand l'actualité prend Racine : parodies des tragédies « classiques » au début de la Révolution (1790-1791)***

Les deux premières années de la Révolution française sont une ère de transition où se marient, dans tous les domaines, la tradition et la nouveauté propre à la « régénération » nationale. Au théâtre, cette tension s'exprime en particulier par la parodie de tragédies d'auteurs canoniques (Corneille, Racine, Voltaire), appliquée à des sujets de l'histoire immédiate. Cet article examine ainsi le traitement parodique à l'œuvre dans quatre pièces non représentées – trois d'entre elles sont des pièces-pamphlets, la quatrième une célébration allégorique de la régénération –, qui oscillent entre tragédie et comédie. Le régime parodique fonctionne tantôt à un niveau ponctuel à travers des citations ou des détournements de vers célèbres, tantôt à l'échelle macrostructurale de la pièce entière. Entre humour, dérision, éloge et satire, les références sont la marque d'un ancrage patrimonial déstabilisé par le nouveau cours de l'histoire : la Révolution est tantôt magnifiée, tantôt dénoncée comme une imposture, à travers la manipulation politique de la langue que la parodie met à nu.

Daniel Sangsue, Henri III et sa cour *de Dumas, dans la pétaudière parodique*

Les théories des années 1980 (M. Bakhtine, M. Rose, L. Hutcheon, M. Hannoosh), souvent formulées à partir de l'étude d'œuvres singulières, mettent l'accent sur le caractère transgressif de la parodie. Les parodies théâtrales du XIX^e^ siècle, comme par exemple les parodies d'*Henri III et sa cour* de Dumas, donnent pourtant à voir des pièces plus conservatrices que transgressives, relevant davantage de la *récréation* amusée que de la *recréation* contestataire. *Henri III et sa cour* suscite, immédiatement après sa création en 1829, quatre parodies qui se succèdent en l'espace d'un mois, dont deux, *Cricri et ses mitrons* et *La Cour du Roi Pétaud* sont publiées. Une analyse de *La Cour du Roi Pétaud*, pièce à l'écriture de laquelle a participé Dumas, selon l'usage de l'époque, montre que l'œuvre parodique est conçue comme un prolongement attendu de l'œuvre à succès parodiée : la parodie est bien envisagée comme une consécration, qui rapporte à l'auteur parodié supplément de gloire et de finances.

Paul Aron et Fanny Urbanowiez, Salammbô *parodié : de Flaubert à* Reyer

Les parodies de *Salammbô* foisonnent dès la parution du roman. Si elles sont désormais connues, leur dimension spectaculaire, dans la presse comme sur les scènes, a en revanche été moins étudiée. L'article propose de rendre compte de cet aspect en montrant l'apport du genre de la revue de fin d'année à la tradition de la parodie dramatique. Les premières parodies de *Salammbô* au théâtre montrent que c'est sur l'écho médiatique de l'œuvre que l'on joue à l'époque. La pièce *Folammbô*, qui intègre des éléments formels du genre de la revue, en témoigne bien. Son analyse, au regard des caricatures parues dans la presse, confirme que revue théâtrale et presse satirique sont liées par les ressorts parodiques similaires dont elles usent. Les parodies qui surviennent après la transposition qu'Ernest Reyer fait de *Salammbô* à l'opéra démontrent la même dimension spectaculaire. Dans ces pièces, et plus particulièrement dans *Salam-Booth*, qui est une vraie revue d'actualité, les auteurs jouent non seulement sur la dimension médiatique de l'opéra en tant que spectacle, mais aussi sur l'actualité au sens large. Revue et parodie apparaissent dès lors comme deux genres étroitement liés qu'il convient aussi d'étudier au regard du monde de la presse.

Gerald Stieg, *Le* Troisième Faust *de Friedrich Theodor Vischer, ou la parodie comme réponse à un amour déçu*

Le philosophe et écrivain Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) a publié en 1886 un *Troisième Faust* (*Faust der Tragödie dritter Teil. Treu im Geiste des zweiten Teils des Goetheschen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky*). Bien que Vischer soit un grand admirateur de Goethe, auquel il a consacré de nombreuses études très documentées, il nourrit deux griefs contre celui qu'il nomme « le vieux Monsieur » : son désintérêt pour la politique nationale

allemande d'une part et l'utilisation du symbolisme catholique à la fin du *Second Faust* d'autre part. Sa parodie pointe dès lors autant l'obscurité de la tragédie goethéenne que les conflits d'interprétation entre « adeptes du sens » (Sinnhuber) et « adeptes du sujet » (Stoffhuber), la partie la plus drôle de l'œuvre fournissant un festival d'intertextualité. Pareille parodie n'est pourtant pas un acte de désamour : Vischer, à la fin de son texte, fait prononcer à un « inconnu » (lui-même) un hommage sans réserve à la divinité weimarienne.

Stéphane Hirschi, ***Quand Aragon parodie Racine***

L'article se propose d'examiner comment Aragon adopte puis tue, dans un geste de différenciation parricide, le père qu'il s'est choisi, Racine. Dans *Aurélien*, non seulement l'héroïne s'appelle Bérénice mais apparaît un « prince R... » qu'Aurélien salue sur le palier, tandis que le même Aurélien parodie le style tragique. Racine est devenu un R, un *air* qui revient, comme dans un vaudeville, ironique et lyrique simultanément.

Frédéric Teinturier, ***Don Juan parodié au XX^e^ siècle :*** **Don Juan oder die Liebe zur Geometrie** ***(1953) de Max Frisch et*** **Don Juan kommt aus dem Krieg** ***(1935) de Ödön von Horváth***

L'intérêt de confronter les deux pièces *Don Juan kommt aus dem Krieg* de Horváth et *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* de Frisch tient à ce que les deux dramaturges germanophones ont une attitude équivalente (ou au moins comparable) dans leur traitement parodique du mythe de Don Juan. Au-delà des évidentes différences de traitement entre les deux pièces, dont le propos n'est pas le même, il convient de souligner que Horváth et Frisch procèdent de la même manière : ils déconstruisent le mythe après l'avoir, dans un premier temps, habilement parodié, et aboutissent à la réaffirmation paradoxale de la vitalité du personnage de Don Juan. En effet, les deux pièces du XX^e^ siècle ont en commun de reprendre de manière décalée des éléments constitutifs du mythe et d'utiliser ce réinvestissement parodique pour dresser un portrait critique de la société traversée par le héros et présentée en arrière-plan des tribulations du séducteur.

Florence Baillet, ***La citation parodique des médias au théâtre. L'exemple des*** **Derniers jours de l'humanité** ***de Karl Kraus et d'*****Hôtel Palestine** ***de Falk Richter***

Dans la pièce *Hôtel Palestine* créée en 2004 à la Schaubühne au sein du cycle *Le Système*, Falk Richter cite et détourne les médias, effectuant une critique du « système » médiatique face à la guerre en Irak. Son recours à la parodie, que nous analysons à partir des travaux de Judith Butler, permet à Richter de semer le trouble entre « original » et « copie », soulignant le caractère de construction de la « réalité ». La citation parodique, dans la réitération et le déplacement qu'elle

propose, peut alors faire apparaître la possibilité d'une variation et d'une interruption de toute continuité du « système ». Le théâtre constituerait ainsi un lieu où les médias sont re-joués, l'art théâtral se redéfinissant également par rapport à ces derniers : nous esquisserons en ce sens une remise en perspective, sur le plan historique, du travail parodique de Richter en nous référant à la pièce de Karl Kraus *Les Derniers Jours de l'humanité*, écrite pendant la Première Guerre mondiale.

Marie-Geneviève Grossel, Ludus *parodique,* ludus *fatrasique ? Une lecture des* Anagrammeana *de Gabriel Hécart (*ca *1821)*

Gabriel Hécart est surtout connu pour son *Dictionnaire du Rouchi* et sa première édition des *Serventois et autres sottes chansons* interprétés devant le Puy de Valenciennes vers la fin du XIII^e^ siècle, la « sotte chanson » relevant totalement du genre parodique et se voulant le *contretexte* du Grand Chant d'amour courtois. Les *Anagrammeana* d'Hécart sont généralement rangés par les modernes parmi les textes du non-sens plutôt que parmi les parodies. Même si Hécart n'a pas eu accès aux fatrasies et fatras, il les suit dans leur syntaxe irréprochable, corsetée par un schéma rythmique et rimique rigide qui accentue l'impression de divagation du sens. Le plaisir naît de piquantes unions où se jouent l'humour, l'ironie, le blasphème, le grossier, le scatologique, obligeant l'auditeur à l'alacrité et à la promptitude. Le goût d'Hécart pour le Moyen Âge suggère que ses *Anagrammeana* trouvaient leur pleine valeur lorsqu'ils étaient récités par un acteur. En ce sens, les *Anagrammeana* relèvent bien du *ludus* si important à l'époque médiévale.

Michela Landi, *La nappe et le rideau : musique et cuisine au XIX^e^ siècle*

Selon la tradition catholique, la nourriture est le comparant élu de l'esprit. Mais ce lien anagogique s'interrompt avec l'avènement de la culture scientifique, qui autonomise les phénomènes matériels, en même temps que Brillat-Savarin ennoblit le sensualisme de la cuisine. Entre-temps, le spirituel, sécularisé, est assumé par la musique, art immatériel par excellence. Les deux codes, désormais séparés et jouissant d'une fortune particulière au XIX^e^ siècle, seront souvent juxtaposés dans le but d'exploiter une ironie de situation. Jouant dans l'entre-deux de ces deux codes, la parodie, acte parasite, vise désormais non les valeurs absolues qu'il s'agirait de renverser, voire les liens établis entre les phénomènes par l'opinion reçue ; non le sens, mais la syntaxe. Nous verrons à l'œuvre, à ce sujet, deux ironistes célèbres : Balzac et Baudelaire.

Vincent Vivès, *« C'est toi qui l'as nommé » : retour du scandale*

Le présent article tente de se pencher sur une certaine pratique de la parodie : à partir de deux réécritures poétiques de la figure de Phèdre, il interroge l'atopie de la poésie dans une Histoire qui elle-même semble suspendue et annulée. La réflexion tente de croiser ce moment littéraire, présenté depuis les

figures de Leconte de Lisle et de Mallarmé, avec le temps critique qui, depuis le Marx du *18 brumaire de Louis Bonaparte*, pense la répétition historique comme une parodie, une farce.

Martin Stern, ***La parodie dans la littérature germanophone. Essai synoptique***

La présente contribution tente de donner un aperçu des divers genres littéraires qui ont donné lieu à des parodies fréquentes et populaires dans le domaine germanophone. Ce faisant, elle suit la tripartition proposée par Alfred Liede dans son ouvrage *La Littérature comme jeu* (*Dichtung als Spiel*) et établit une distinction entre des parodies à fonction artistique et ludique, des parodies à fonction critique et satirique et des parodies à fonction politique, tout en proposant une quatrième catégorie, la parodie à fonction commerciale.

Stephanie Schwerter, ***Parodie et violence politique. L'Irlande du Nord au cinéma***

Cet article se propose d'étudier le film *An Everlasting Piece* de Barry Levinson (2000), parodie du *thriller* nord-irlandais, dans lequel Barry Levinson donne une vision humoristique de l'Irlande du Nord grâce à des personnages grotesques et à l'utilisation d'un langage subversif. La représentation comique des deux communautés catholique et protestante encourage à la lecture novatrice de la situation politique tout en mettant en cause les anciens jeux de pouvoir entre les Églises, le gouvernement britannique et les organisations paramilitaires des deux camps politiques.

LISTE DES AUTEURS

CHRISTIAN ANDRÈS est professeur émérite de l'Université de Picardie-Jules Verne (Amiens), spécialiste de l'Espagne du Siècle d'or. Il est l'auteur d'une centaine d'articles sur le théâtre, la poésie et le roman des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, ainsi que de trois éditions critiques : *Entremeses*, de Luis Quiñones de Benavente, Madrid, Cátedra, 1991 ; *La bella malmaridada o la cortesana*, Madrid, Castalia, 2001 ; *La malcasada*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2014. Outre ses activités universitaires, il est également poète (en langue française et espagnole), et artiste-peintre amateur.

PAUL ARON est directeur de recherches au Fonds national de la recherche scientifique et professeur à l'Université libre de Bruxelles. Ses derniers ouvrages parus sont *Edmond Picard (1836-1924). Un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle. Essai d'histoire culturelle*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013 (avec Cécile Vanderpelen-Diagre) ; *Anthologie du surréalisme belge*, textes réunis et présentés par Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015 ; « Le naturalisme belge », dossier des *Cahiers naturalistes*, dir. Paul Aron et Clara Sadoun-Edouard, n° 90, septembre 2016.

FLORENCE D'ARTOIS est maître de conférences en littérature espagnole à l'Université Paris-Sorbonne. Elle est l'auteur d'une monographie sur la tragédie au Siècle d'or, *Du nom au genre. Lope de Vega, la* tragedia *et son public*, à paraître dans la Bibliothèque de la Casa de Velázquez. Ses travaux portent sur le théâtre des XVI^e^ et XVII^e^ siècles et sur l'humanisme en Espagne. Elle s'intéresse plus particulièrement à la réception de la *Poétique* d'Aristote et à la tradition rhétorique, aux genres dramatiques, aux passions et à leur représentation théâtrale, ainsi qu'à la circulation et à l'édition des textes de théâtre au XVII^e^ siècle.

FLORENCE BAILLET est professeur en études germaniques à l'Université Sorbonne nouvelle-Paris 3 et spécialiste de théâtre. Ses derniers livres parus sont *Le Regard interrogé. Lulu ou la chair du théâtre*, Paris, Champion, 2013 et, comme directrice d'ouvrage, *Einar Schleef, par-delà le théâtre. Mise en scène, écriture, peinture, photographie*, Rennes, PUR, 2016.

CARINE BARBAFIERI est maître de conférences en littérature française du XVII^e^ siècle à l'université de Valenciennes et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Elle travaille sur le théâtre (théâtres professionnels et théâtres des collèges jésuites), sur les liens entre littérature et peinture, sur la critique littéraire et l'histoire du goût en cuisine, dans le vêtement et dans la littérature au XVII^e^ siècle. Elle est l'auteur d'une monographie (*Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre*

tragique de la France classique (1624-1702), Rennes, PUR, 2006), de l'édition critique d'un poème didactique sur la tragédie du P. Marsy (*Templum Tragoediae* (1734), Paris, H. Champion, 2009, en collaboration avec J.-M. Civardi) et, très récemment, de l'édition critique des tragédies de Quinault : Philippe Quinault, *Théâtre complet. Tome I. Tragédies*, Paris, Classiques Garnier, décembre 2015. Les derniers ouvrages qu'elle a codirigés sont : *L'Invention du mauvais goût à l'âge classique*, Louvain, Peeters, 2012 ; *Sociopoétique du textile à l'âge classique. Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, Paris, Hermann, 2015 ; *Vices de style et défauts esthétiques (XVI^e^-XVIII^e^ siècle)*, à paraître en 2017 chez Classiques Garnier ; *La poésie à l'âge de l'éloquence. Poésie et « qualités de l'expression » (1550-1650)*, à paraître en 2017.

FLORENCE BISTAGNE est maître de conférences à l'université d'Avignon en études italiennes et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Après avoir édité et traduit plusieurs ouvrages de littérature néolatine représentatifs de l'humanisme napolitain du XV^e^ siècle, ses recherches portent sur la réception, dans les littératures en langue vernaculaire, des auteurs antiques et néolatins ainsi que sur la traduction au tournant du XVI^e^ siècle.

PATRIZIA DE CAPITANI est professeur de littérature italienne à l'Université Grenoble Alpes, et directrice adjointe du LUHCIE (Laboratoire universitaire histoire cultures Italie Europe). Ses recherches portent sur le théâtre, la littérature romanesque et la traduction dans l'Italie des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

FLORENT GABAUDE est maître de conférences en études germaniques à l'Université de Limoges et spécialiste d'histoire littéraire et culturelle des pays de langue allemande. Ses publications portent principalement sur le théâtre et sur l'activité « publicistique » des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Il a codirigé des ouvrages collectifs sur le grotesque, la cartographie, les études de genre, la littérature médiévale et le médiévalisme.

MARIE-GENEVIÈVE GROSSEL est maître de conférences habilitée à l'Université de Valenciennes, spécialiste de langue et littérature du Moyen Âge. Ses recherches portent sur la lyrique du XIII^e^ siècle, principalement en Champagne (réception, mécénats, œuvres et translations). Elle est l'auteur des ouvrages suivants : *Le Milieu littéraire en Champagne sous les Thibaudiens (1200-1270)*, Orléans, Éditions Paradigme, 1995 ; *Traduction annotée de l'*Histoire Orientale *de Jacques de Vitry*, Paris, Champion, 2005 ; *Traduction, notice et notes de « La seconde quête de Lancelot » dans Le Livre du Graal*, Paris, Gallimard, t. III, 2009 ; avec Samuel Rosenberg et Eglal Doss-Quinby, *Sottes chansons contre Amour, et burlesque au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2010.

STÉPHANE HIRSCHI, ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé de lettres classiques, docteur de l'Université Paris IV-Sorbonne, est professeur de littérature française du XX^e^ siècle à l'Université de Valenciennes et directeur de la Faculté des lettres, langues, arts et sciences humaines de cette université. Il est l'inventeur de la « cantologie » comme étude de la chanson considérée dans sa globalité (textes, musique et interprétation) ; a assuré de nombreuses conférences, en France et à l'étranger, sur la chanson et la littérature française ou francophone ; écrit plus de quatre-vingts articles sur ce sujet, et publié ou coordonné onze livres, dont *Jacques Brel, chant contre silence* (Paris, Nizet, 1995) ; *Sur Aragon. Les voyageurs de l'infini* (Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002) ; *L'Art de la parole vive* (Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006) ; *Aragon et le Nord* (Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008) ; *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* (Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008) et *La Chanson française depuis 1980* (Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2016). Il est également le fondateur du festival « Le Quesnoy en chanteurs ».

THIBAUT JULIAN, agrégé de lettres modernes et ATER à l'université de Valenciennes, vient de soutenir en décembre 2016 une thèse intitulée « L'histoire de France en jeu dans le théâtre des Lumières et de la Révolution (1765-1806) », sous la direction de Pierre Frantz (Université Paris-Sorbonne). Après avoir participé à plusieurs colloques et au programme ANR *Therepsicore* qui se propose de construire une base de données des théâtres de province sous la Révolution et l'Empire, il codirige actuellement la publication de l'ouvrage *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, à paraître chez Garnier.

MARC LACHENY est professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine (site de Metz). Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées en Autriche, en particulier sur le théâtre populaire viennois dans ses interactions avec la littérature « d'en haut », sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIX^e^ au XXI^e^ siècle (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes. Dernières publications : *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin, Frank & Timme, 2016 ; *Modernité du mythe et violence de l'altérité :* La Toison d'or *de Franz Grillparzer* (avec Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy), Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

MICHELA LANDI est professeur de littérature française à l'Université de Florence. Ses études portent principalement sur les rapports que la littérature entretient avec la musique aux XIX^e^ et XX^e^ siècles. Elle a publié dans ce domaine, outre de nombreux articles, plusieurs monographies : *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale*

nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé (Pise, 2001); *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese* (Pise, 2006, avec un essai d'Yves Bonnefoy paru ensuite en France chez Galilée sous le titre *L'Alliance de la poésie et de la musique*) ; *Per un'organologia poetica* (Florence, 2008) ; *Il castello della Speranza: i poeti simbolisti e il corpo arcano della musica* (Pise, 2011). Un essai sur Baudelaire critique de Wagner est actuellement en cours de publication chez Hermann.

ISABELLE LIGIER-DEGAUQUE est maître de conférences en arts du spectacle à l'Université de Nantes. Membre du Centre d'étude des théâtres de la Foire (TLI EA1164), ses travaux portent sur le théâtre du XVIII^e^ siècle. Elle est notamment l'auteur de la monographie *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'*Œdipe *(1718) à* Tancrède *(1760)*, Paris, H. Champion, 2007. Elle a édité plusieurs pièces jouées aux Théâtres de la Foire et/ou à la Comédie-Italienne : édition d'*Œdipe* de Voltaire et d'*Œdipe travesti* de Dominique (Espaces 34, 2002), édition d'*Alzirette* et de *La Fille obéissante* et co-édition de *Pierrot furieux ou Pierrot Roland* et d'*Olivette juge des enfers* (dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-173*6, dir. Françoise Rubellin, Espaces 34, 2005). Elle dirige actuellement, avec Françoise Rubellin, une édition critique du *Théâtre comique* d'Alexis Piron et est en charge du volume II du *Théâtre-Italien* de Gherardi, à paraître chez Classiques Garnier.

MARC MARTINEZ est professeur de littérature anglaise à l'université de Rouen. Il est co-auteur de *La Satire* (Paris, Armand Colin, 2000), a publié de nombreux articles sur le comique dans la littérature du XVIII^e^ siècle ainsi que sur la satire graphique. Il a également contribué à des ouvrages sur le théâtre anglais du XVIII^e^ siècle.

COLINE PIOT, agrégée de lettres modernes, est actuellement doctorante à l'Université de Lausanne (Suisse). Depuis 2013, elle est collaboratrice du projet « Naissance de la critique dramatique » dirigé par Lise Michel et Claude Bourqui et fait une thèse sur les discours sur le rire du spectateur au XVII^e^ siècle, sous la direction de Lise Michel et de Danielle Chaperon. Elle participe également à divers projets scientifiques, en particulier *Les Idées du théâtre*, projet ANR dirigé par Marc Vuillermoz, et *Molière* (*Obvil*), dirigé par Georges Forestier.

PAOLA RANZINI est professeur d'études théâtrales et italiennes à l'Université d'Avignon. Ses recherches concernent le théâtre européen (dramaturgie, spectacles, esthétique) du XVII^e^ au XXI^e^ siècle. Auteur de monographies et d'articles parus en France et en Italie, elle a travaillé à l'édition critique de *Il ventaglio* et *Gli amanti timidi* de Carlo Goldoni. Sur le Théâtre-Italien à Paris, elle a consacré une étude concernant les canevas goldoniens d'après le témoignage d'un *Catalogo delle robbe* alors inédit, étude publiée dans *Problemi di critica goldoniana*

(IX, 2002, p. 7-168). Son dernier ouvrage paru est *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire,* Paris, Éditions de l'Amandier, 2014. Ses recherches actuelles concernent les cinq sens et la citation au théâtre.

DANIEL SANGSUE est professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel. Depuis sa thèse sur *Le Récit excentrique* (José Corti, 1987), il n'a cessé de s'intéresser à la parodie, à laquelle il a consacré plusieurs ouvrages : *La Parodie* (Hachette, 1994), *La Parodia* (trad. italienne, Rome, Armando Editore, 2006) et *La Relation parodique* (José Corti, 2007).

STEPHANIE SCHWERTER est professeur de littérature britannique à l'université de Valenciennes depuis 2014. Elle a auparavant enseigné la littérature comparée et la traductologie à l'EHESS et travaillé en Irlande du Nord, à l'université d'Ulster et à la Queen's University Belfast.

MARTIN STERN est professeur émérite de l'université de Bâle. Il a enseigné la littérature allemande à Harvard, Francfort et Bâle jusqu'en 1997 et publié de nombreuses contributions sur Hofmannsthal, l'expressionisme ainsi que sur le théâtre suisse et le théâtre populaire viennois (*Wiener Volkstheater*).

GERALD STIEG est professeur émérite en études germaniques à l'Université Sorbonne nouvelle-Paris 3. Ses recherches portent d'une part sur la littérature et l'histoire culturelles en Autriche aux XIX^e^ et XX^e^ siècles (Johann Nestroy, Karl Kraus, Elias Canetti, Thomas Bernhard), d'autre part sur la poésie allemande du XX^e^ siècle (Georg Trakl, Rainer Maria Rilke – dont il a édité les œuvres poétiques dans la Pléiade –, Paul Celan, Uwe Dick). Ses dernières publications sont : *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013 ; *Sein oder Schein : Die Österreich-Idee von Maria Theresia bis zum Anschluss*, Vienne-Cologne-Weimar, Böhlau, 2016.

FRÉDÉRIC TEINTURIER, ancien élève de l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud, agrégé d'allemand, docteur de l'université Paris IV-Sorbonne, est maître de conférences à l'Université de Lorraine (Metz). Il est l'auteur de *« Zwischenfälle, die manchmal das Beste waren ». Heinrich Mann et la nouvelle. Pratiques d'un genre entre roman et théâtre* (Peter Lang, 2008) ; a établi une nouvelle édition complète, avec traduction, notes et introduction, du *Laocoon* de Lessing (Klincksieck, 2011) ; proposé, en collaboration avec Jean-Marie Valentin, une anthologie de nouvelles allemandes traduites en français (*Trésor de la nouvelle allemande*, Les Belles Lettres, 2007, 2 vol.) ; dirigé quatre ouvrages collectifs et écrit de nombreux articles sur la littérature narrative des XIX^e^ et XX^e^ siècles, en particulier sur l'œuvre d'Heinrich Mann, de Lion Feuchtwanger, d'Alfred Döblin et de Heinrich von Kleist.

FANNY URBANOWIEZ prépare actuellement, à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Paul Aron, une thèse de doctorat consacrée aux revues de fin d'année de Luc Malpertuis. Ses champs de recherche sont les revues théâtrales et la littérature belge de la fin du XIX^e^ siècle.

VINCENT VIVÈS est professeur de littérature française du XIX^e^ siècle à l'Université de Valenciennes. Ses travaux portent principalement sur les relations entre poésie et musique. Il a écrit notamment *Histoire et poétique de la mélodie* (CNRS éditions, 2000 – en collaboration avec M. Faure), *La Beauté et sa part maudite* (Publications de l'Université de Provence, 2005), *Vox Humana* (Presses Universitaires de Provence, 2006), *La Règle du jeu* (Fiorini, 2007 – essai sur Verlaine faisant suite à *Verlaine et son mètre* de J.-Ch. Cavallin), *La Musique, anthologie littéraire et philosophique* (Buchet-Chastel, 2011), *Poèmes antiques de Leconte de Lisle* (Classiques Garnier, 2011).

ENRICA ZANIN est maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Strasbourg. Ses recherches portent sur le théâtre et la nouvelle de la première modernité (XVI^e^-XVII^e^ siècle) et sur les relations entre éthique et littérature. Elle a publié une monographie sur le dénouement en tragédie (*Fins tragiques*, Droz, 2014) et prépare, avec Marc Vuillermoz et Véronique Lochert, un dictionnaire comparé du théâtre de la première modernité, *Le Théâtre au miroir des langues*, à paraître chez Droz.

NUMÉROS HORS-SÉRIE PARUS

L'Esthétique de la tragédie jacobéenne, Maurice Abiteboul, 1993.

Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare, Maurice Abiteboul, 1995.

Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne (1750-1805), Aline Le Berre, 1996.

Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie, Olivier Abiteboul, 1997.

Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol, Christian Andres, 2004.