HAL
open science

L'Adaptation comique

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc, Maud Pérez-Simon

To cite this version:

Céline Bohnert, Adélaïde Jacquemard-Truc, Maud Pérez-Simon. L'Adaptation comique. LISAA (EA 4120). L'adaptation comique. de la référence à l'irrévérence, Feb 2009, France. 3, , 2012, revue Arts et Savoirs, 2258-093X. hal-01086127

HAL Id: hal-01086127

https://hal.science/hal-01086127v1

Submitted on 5 Dec 2014

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

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

Juillet 2013, n° 3
Arts et Savoirs

L'adaptation comique

Numéro coordonné par
Céline **Bohnert**, Adélaïde **Jacquemard-Truc** et Maud **Pérez-Simon**

Revue en ligne du Centre de recherche LISAA (Littératures, Savoirs et Arts - EA 4120)
Université Paris-Est Marne-la-Vallée
ISSN 2258-093X

Nous tenons à remercier chaleureusement l'équipe d'accueil LISAA (Littérature, Savoir et Arts. EA 42120) pour son indispensable soutien, tant financier que scientifique, qui a rendu possible l'organisation de ce colloque. La vocation transdisciplinaire du LISAA a été le point de départ et le catalyseur de notre réflexion. En nous invitant à travailler ensemble, elle nous a amenées à faire converger nos centres d'intérêt autour d'une problématique qui a éclairé en retour nos propres univers de pensée. Les encouragements de sa directrice, Gisèle Séginger, ont permis de concrétiser ce projet dans le tout nouveau cadre des colloques « jeunes chercheurs du LISAA ». Qu'elle en soit ici remerciée.

Nous remercions également la compagnie « Le carnaval du Parnasse », dirigée par Loïc Chahine, de sa rieuse collaboration à la réussite de ce colloque : nous avons eu le plaisir d'assister à la représentation d'*À fourbe, fourbe et demi* (Fuzelier, 1733), une parodie d'*Isis*, tragédie en musique de Lully et Quinault.
http ://www.carnavalduparnasse.fr

Céline Bohnert (Université Reims Champagne-Ardenne)

Adélaïde Jacquemard-Truc (Université Paris-Est Marne-la-Vallée)

Maud Pérez-Simon (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Crédits photographiques : *Président rigole*, Benjamin Petit Delor, 2008.

http://www.petitdelor.com

Avant-propos

CÉLINE BOHNERT[1] ADÉLAÏDE JACQUEMARD-TRUC[2] et MAUD PÉREZ-SIMON[3]

Que se passe-t-il quand une œuvre comique s'affiche comme une transposition ? Quand l'humour, quelle qu'en soit la forme, se fonde sur la mise en rapport de deux œuvres ? Dans ce recueil, nous avons voulu confronter les formes et les enjeux du dialogue des arts à la question l'irrévérence comique, pour explorer les nuances, les conditions de possibilité, les moyens et les visées de ce que nous avons désigné par le terme volontairement large d'« adaptation comique ». Comment s'articulent référence et transfert lorsque le rire est en jeu ?

La référence aux chefs-d'œuvre du passé est l'un des phénomènes aujourd'hui les mieux mis en valeur de la création artistique : au-delà de la simple citation, la référence devient souvent la clef de construction d'une œuvre. Le burlesque, la parodie, le travestissement sont des phénomènes connus. Depuis trente à quarante ans, ces trois notions ont fait l'objet de réflexions développées, en particulier chez Gérard Genette, comme cas particuliers d'hypertextualité. De fait, l'exploration des phénomènes dits « transtextuels » a apporté des éclairages divers sur le dialogue des œuvres littéraires et sur le rôle de ce dialogue dans leur invention et leur réception. Dans le même temps, la résurgence des études rhétoriques a ressuscité, de pair avec la notion de lieu commun, les catégories mentales qui ont longtemps structuré le double langage des textes et des images : Aron Kibédi Varga, Marc Fumaroli, Bernard Beugnot, entre autres, ont mis en évidence la fécondité des catégories rhétoriques qui fondaient aussi bien la pensée des critiques que la pratique des auteurs et des artistes sous l'Ancien Régime. Enfin, alors que la parodie retient l'attention en tant que forme marginale et néanmoins prolifique de la vie du théâtre (en particulier du théâtre lyrique), l'accent mis sur les processus de transfert et d'échange d'un art à l'autre a permis de dégager le questionnement sur l'adaptation du seul domaine écrit, d'où l'émergence de notions comme l'intermédialité ou la médiologie dans les études culturelles[4].

Sans emprunter cette voie[5], nous avons voulu étudier le processus de référence qu'est l'adaptation comique en tenant compte de l'ensemble des arts. Si l'adaptation comique peut être comprise au sens restreint comme une modalité particulière d'intertextualité, nous avons voulu vérifier la validité de cette notion au-delà du champ littéraire. Parce que l'adaptation est à la fois un geste créateur et un processus de mise en rapport, elle est potentiellement ouverte à l'ensemble des langages artistiques. L'un des paris qui a présidé à la réunion des études qu'on lira ici consiste à considérer l'adaptation comme un processus doté de ses mécanismes propres.

L'adaptation en tant que telle a surtout été étudiée dans les pays anglophones, beaucoup moins en France. La plupart du temps, la réflexion est réduite aux liens qui unissent littérature et cinéma, voire roman et cinéma[6], même si l'adaptation théâtrale ou la novellisation (le passage du

---

[1] Université de Reims Champagne-Ardenne.
[2] Université de Paris Est-Marne la Vallée.
[3] Université de Paris III.

[4] Voir les travaux du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité) et sa revue *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Le site du CRI pose très clairement les questions et les « perplexités » soulevées par la notion d'Intermédialité, notamment à travers une conférence d'Éric Méchoulan et une page consacrée à différentes définitions du terme (http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/default.htm). Pour la médiologie, voir le site http://www.mediologie.org/ et la présentation de Régis Debray, ainsi que la revue *Medium*.

[5] En utilisant la notion de *média*, on considère l'œuvre d'art comme le vecteur du discours d'un individu ou, plus généralement, d'une institution, d'une collectivité. Cela ne sera pas ici notre approche. Nous préférons utiliser le terme d'œuvre, pour la source comme pour l'adaptation, car nous considérons chacune comme une création autonome, valable aussi par elle-même.

[6] Pour un état des lieux critiques sur l'adaptation cinématographique, voir Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », ACTA FABULA, Dossier critique : "Acta par Fabula", 26 avril 2010, URL : http://www.fabula.org/revue/document5632.php (consulté le 15 juin 2011).

cinéma au roman) font l'objet d'études récentes[7] qui croisent parfois l'étude non de deux, mais de trois *media*[8]. Pour qui voudrait envisager le phénomène d'adaptation en lui-même, quel que soit le *medium*, la bibliographie est beaucoup plus réduite et les actes du colloque de Cerisy, *La Transécriture* (1998), constituent l'une des ressources les plus stimulantes[9]. Ces études ont toutes pour point commun de s'attacher à la période contemporaine, en remontant éventuellement jusqu'aux Lumières pour y trouver les racines des pratiques et de la pensée moderne de l'adaptation – dont on s'accorde à trouver le *terminus a quo* dans les réflexions de Lessing sur le *Laocoon*. Là encore, nous n'avons pas posé d'exclusive au départ et le volume couvre une large période, du Moyen Âge au XXe siècle.

Notre objet, tout en bénéficiant de l'apport de ces travaux, se situe ailleurs en ce qu'il est centré sur le comique. Le transfert comique rencontre une difficulté propre, puisqu'il consiste à manipuler une référence faisant autorité pour créer une œuvre dont la position est d'emblée délicate, le choix du comique pouvant être reçu comme un aveu implicite d'infériorité. Transférer un modèle sur le mode comique, serait-ce abdiquer toute ambition, tout sérieux ? Ces questions nous ont amenées à examiner les formes de brouillage, d'expression oblique ou de court-circuit produits lorsque le rire trouve place dans le processus d'adaptation.

La réflexion, il faut le souligner, inclut la parodie sans s'y limiter. Si la parodie désigne la « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »[10], nous avons examiné l'ensemble des procédés qui font du rire, de la franche hilarité au sourire complice, un moyen ou une fin, dès lors qu'ils vont de pair avec un phénomène de transfert. Nous comprenons en effet la notion d'adaptation dans son sens le plus large, en incluant toutes les métamorphoses possibles : changement de registre ou de genre, passage d'un art à l'autre, transfert culturel ou linguistique[11], actualisation, etc. En cela, nous débordons du cadre qui limite la notion aux cas où le transfert s'opère d'un *medium* à un autre, suivant la définition de Thierry Groensteen : « On appelle « adaptation » le processus de translation créant une œuvre Œ2 à partir d'une œuvre Œ1 préexistante, lorsque Œ2 n'utilise pas, ou pas seulement, les mêmes matériaux de l'expression que Œ »[12]. Il nous a semblé que l'étude du comique nous invitait à une appréhension un peu différente du phénomène. Aussi avons-nous préféré mettre l'accent sur le rôle actif joué dans l'adaptation par le nouveau contexte esthétique, culturel, générique, artistique ou épistémologique, qui constitue à nos yeux le trait d'union entre des opérations très diverses et qui ne sont pas le propre de la période moderne. Désignant la transposition et son résultat, l'adaptation suppose aussi l'idée d'un ajustement qui garantit l'efficacité de l'œuvre. L'œuvre-adaptation, pour reprendre les termes de Th. Groensteen, est produite par ajustement à un

---

[7] Pour la novellisation, on peut penser à Jan Baetens, LA NOVELLISATION : DU FILM AU ROMAN. LECTURES ET ANALYSES D'UN GENRE HYBRIDE, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

[8] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004. Voir également *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle* : actes du colloque international, IRPALL [Institut de recherche pluridisciplinaire en arts, lettres et langues] des 25, 26 et 27 octobre 2007, Université de Toulouse II Le Mirail, textes rassemblés et présentés par Muriel Plana et Frédéric Sounac, Paris, l'Harmattan, 2010.

[9] *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, dir. André Gaudreault et Thierry Groensteen, Québec-Angoulême, Éditions Nota Bene-Centre National de la BD et de l'image, 1998.

[10] Daniel Sangsue, LA RELATION PARODIQUE, Paris, J. Corti, 2007, p. 104. La définition de la parodie est loin d'aller de soi. Daniel Sangsue élargit considérablement la définition canonique proposée par G. Genette dans *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Les difficultés posées par la parodie et le pastiche étaient déjà signalées par Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 6, 1969, p. 167-181 et ont été plus récemment étudiées dans le livre dirigé apr Paul Aron, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, éditions Nota Bene, 2004. Pour une bibliographie à jour sur le comique, on pourra consulter la partie « bibliographie » du site du CORHUM (http://www.humoresques.fr).

[11] Sur ce point précis, on pourra se reporter au colloque « Traduire, transposer, adapter le comique » organisé du 24 au 29 septembre 2009 à l'Université Paris III par Yen-Maï Tran-Gervat (programme disponible sur le site Fabula : http://www.fabula.org/actualites/traduire-transposer-adapter-le-comique-et-l-humour_32786.php).

[12] Thierry Groensteen, « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », *La Transécriture, op. cit.*, p. 273-277.

medium, à un genre, à une époque ou à un public nouveaux : nous parlerons donc d'adaptation dès qu'un artiste – écrivain, plasticien, animateur, musicien, chorégraphe, bédéiste – *transpose* un objet d'art dans un contexte renouvelé et produit par cette simple opération de nouveaux effets de sens liés au souvenir de l'œuvre première[13]. C'est là que réside la fécondité de cette notion à nos yeux : ainsi comprise, elle permet de tenir ensemble la question des dispositifs et celle de la réception, considérée comme un élément actif du jeu créateur.

La fabrique de l'adaptation comique se réalise sur quatre plans : la relation entre l'œuvre et ses modèles ; les moyens et des procédés qui engendrent le comique ; les significations, la visée et la portée du comique ; enfin, la question de la réception de l'œuvre nouvelle et celle de son modèle, intriquées l'une dans l'autre. Ces éléments du processus créateur jouent ensemble dans tous les cas étudiés dans le recueil.

La relation entre l'œuvre et ses modèles

Le rapport aux modèles est extrêmement varié. Il est plus ou moins lisible : il peut prendre la forme d'une dénégation affichée et d'autant plus drôle, ou bien se donner à voir explicitement, ou encore faire appel aux compétences culturelles de quelques *happy few*.

Souvent le créateur, lorsqu'il adapte une œuvre, cherche à en pointer les faiblesses. Dans ce cas, l'œuvre décriée peut avoir des statuts divers : elle n'est pas nécessairement une œuvre manquée ou de deuxième ordre. Au contraire, il s'agit très souvent de chefs-d'œuvre reconnus. Les artistes plastronnent, fanfaronnent ou bouffonnent d'autant mieux que l'œuvre visée est universellement encensée – le comique visant alors à dégonfler les baudruches. L'œuvre seconde peut également s'élever contre la suprématie de canons devenus incontournables, étouffant la création : c'est alors le constat d'une difficulté ou d'un échec que pointe le rire, comme si tout ce qu'on pouvait dire avait déjà été dit. À l'instar de Jules Laforgue, porté à se représenter en Pierrot tragique, Adélaïde Jacquemard fait le portrait de l'artiste en clown blanc, bouffon amer, rageur ou impuissant, qui invite son public à rire malgré tout… ou à ne plus rire, justement.

Ces jeux avec les modèles vont fréquemment de pair avec une recherche de prestige : l'adaptation bénéficie de l'aura de l'œuvre qu'elle copie, imite ou détourne. Dans le moment même où elle semble dévaluer ses modèles ou jeter un trouble sur leur statut, l'adaptation comique capte à son profit l'autorité des œuvres sources. Aussi le rire n'est-il pas toujours ou pas seulement incisif : il peut être aussi le moyen d'un hommage paradoxal[14]. Dorothée Lintner montre que Furetière joue avec les clichés épiques « dont il plaisante assurément, mais qu'il ne dégrade pas » : l'auteur chercherait moins à dégrader le style épique par le style burlesque qu'à les confronter, donc à les rapprocher. L'irrévérence cède alors le pas à l'émulation et le comique, « apparente la pratique [de l'adaptation] à une jubilation, à une fête de l'esprit »[15].

Il n'est pas rare que l'auteur comique adapte une source qui est déjà elle-même le fruit d'une adaptation. Elle s'inscrit alors dans une série parodique qui complique les liens référentiels. V. Bonche montre qu'en offrant une parodie de parodie, par le biais d'un jeu intratextuel et contextuel, François-Pierre-Auguste Léger glisse de la parodie à la satire puis au pamphlet. Ce phénomène de germination des adaptations comique est une constante frappante de notre objet. Furetière réécrit trois fois le même épisode de l'*Énéide* : en vers burlesque d'abord, dans *L'Æneide Travestie* ; et cette parodie sert elle-même de modèle à deux réécritures concurrentes au sein du *Roman bourgeois*. Pauline Beaucé souligne que les parodies d'opéra font parfois allusion les unes

[13] Du reste, ce postulat sous-tend l'étude des adaptations pour la jeunesse, dans lesquelles le changement de *medium* n'intervient pas nécessairement.

[14] Lors du colloque dont ce volume est issu, Maja Saraczynska a montré comment, en organisant la rencontre absurde de Beckett et de Godot, Matéï Visniec rend hommage à l'auteur qu'il considère comme son maître, tout en proposant une déformation dérisoire de son œuvre.

[15] Suivant la formule de Thierry Brunel, voir l'article publié dans ce volume.

aux autres, oubliant un moment l'œuvre lyrique qui fait l'objet de leurs moqueries pour se tourner vers d'autres parodies.

Mais qu'il fonctionne comme mise en abyme ou comme principe de désacralisation, comme célébration qui perpétue ou comme satire iconoclaste, le comique implique toujours une prise de distance. Aussi les œuvres étudiées se trouvent-elles souvent à mi-chemin entre création et critique. Le double phénomène de transposition et de distance rieuse pointe le fonctionnement ou le dysfonctionnement d'un modèle : un discours théorique habite volontiers des œuvres qui prennent alors le statut d'arts poétiques obliques, ironiques. On peut penser ici de nouveau aux parodies d'opéra, qui révèlent les ficelles et les coulisses du spectacle alors le plus à la mode, mais en mal de justification théorique. En mettant à jour les principes qui président à la poétique de l'opéra, les parodies jouent en quelque sorte le rôle d'arts poétiques, sans le sérieux. Thierry Brunel, d'autre part, montre bien comment Brébeuf pointe précisément le fonctionnement de *La Pharsale* dans son *Lucain travesty*. Son analyse signale la possible « démolition » des modèles induite par le texte burlesque, qui devient alors une vanité littéraire : on peut bien rire, puisque rien n'est sérieux. Mais l'entreprise burlesque de Brébeuf pourrait aussi consister en une adaptation de *La Pharsale* aux valeurs et aux croyances modernes, qui rectifient et amendent un texte païen. L'adaptation comique vaudrait alors comme actualisation. Ainsi le rire serait-il moins destructeur qu'assimilateur et modernisateur – en cela, l'œuvre burlesque complèterait la traduction de *La Pharsale* par Brébeuf, voire la parachèverait en rendant l'œuvre lisible par les contemporains. Cette hypothèse pourrait s'appuyer sur la place de la doxa dans une entreprise présentée pourtant comme hétérodoxe par Brébeuf lui-même.

Enfin, on peut observer des formes de renvoi à double rebond : tel artiste exhibera une source pour mieux jouer avec une autre, entre leurre et dérobade. Comme le souligne Valérie Bonche, la source explicite de *L'Auteur d'un moment* de Léger est une comédie de Palissot. Par l'ajout d'une source implicite, *Charles IX* de Chénier, c'est l'institution de la Comédie Française que l'auteur cherche en réalité à ridiculiser. Tel autre artiste télescopera entre eux différents modèles et défera par là les hiérarchies trop communément admises. Le lien avec le mythe d'Orphée et Eurydice est exhibé dans le *Voleur de Bible* de Göran Tunström par le biais d'extraits liminaires du poème « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rainer Maria Rilke. Pourtant, Annelie Jarl souligne que le texte est nourri de références intertextuelles aussi contrastées que le conte de fée et l'épisode de la vallée des ossements tiré du livre biblique d'Ezéchiel .

Ainsi l'irrévérence, feinte ou réelle, devient-elle un principe créateur fécond, source d'une invention au second degré. Il faut insister sur ce point, car les hiérarchies littéraires ont longtemps rejeté au rang de bagatelles négligeables, voire méprisables, les œuvres comiques et les adaptations plus encore : le comique est producteur de sens et l'adaptation peut être une méthode de création. Il semble même que Laforgue ait cherché à se tracer une voie singulière par la déconstruction, élaborant une œuvre tout entière au second degré. La réécriture ferait de lui, paradoxalement, un auteur – et non seulement un lecteur jouant avec les grandes œuvres qu'il admire. Dans son cas, symptomatique d'un pouvoir créateur de l'adaptation comique, pastiche et parodie dépassent le simple exercice de style – ludique ou désespéré – pour devenir une signature. Ailleurs, on assiste à de véritables morceaux de bravoure comiques qui attestent sinon la pérennité des codes comiques, du moins leur prégnance dans l'imaginaire collectif à un moment donné.

La fabrique du rire

Les textes réunis révèlent également des procédés récurrents, communs aux différents arts, et éclairent ainsi la genèse des œuvres. Il faut souligner d'abord que celle-ci devient souvent un de leurs thèmes explicites : exhibée comme telle, cette fabrique du rire devient l'un des moyens du comique. C'est que l'œuvre première, ou le genre auquel elle appartient, est ramenée par l'adaptation comique à une mécanique. L'adaptation se construit en exhibant les ficelles de

son modèle. Du même coup, elle fait voir ce que les conventions font admettre comme normal et qui passe habituellement inaperçu : Pauline Beaucé évoque joliment les déformations produites par la « lunette comique ». L'adaptation comique invite son public dans les coulisses du patrimoine et rend visible ce que les œuvres encensées ont d'éphémère, d'artificiel, de convenu ou de superficiel. Mais par là, l'œuvre rieuse fait aussi sentir ce qui dans sa source échappe aux lois et aux codes, ce qui ne tient pas de la recette. Les réécritures burlesques de *La Pharsale* ne veulent pas faire oublier Lucain, pas plus que les parodies d'opéra ne visent à discréditer l'opéra – erreur tactique qui ramènerait tout le monde au silence. Les mêmes spectateurs fréquentaient la salle de l'Académie royale de musique et celle des Italiens ou de la foire, parfois dans la même soirée. Les adaptations comiques s'offrent comme des instruments d'optique décalés : elles déniaisent, éveillent, questionnent, interrogeant les limites de l'art depuis ses marges.

Parmi l'éventail de procédés applicables à tous les *media*, on notera le grossissement, la répétition et le montage. Les « vertiges de l'hyperbole »[16] habitent aussi bien les parodies burlesques du XVIIe siècle que les pantomimes ou le dessin animé. Carine Giovénal montre que Raoul de Houdenc dégrade le baiser d'amour en exagérant ses prétendues vertus. Les procédés de répétition dans la conception et la scénographie des chapiteaux médiévaux, quant à eux, garantissent la dépersonnalisation de la figure, condition du rire. Les mécanismes d'hybridation enfin – variante du montage –, qui jouent d'une hétérogénéité recherchée pour elle-même et produisent des rapprochements incongrus, s'avèrent particulièrement efficaces. L'adaptation comique, parce qu'elle coud citations et emprunts, ressemble souvent à un manteau d'Arlequin. Le comique est atteint par Brébeuf grâce à des phénomènes répétés de discordance lexicographiques et référentiels qui déforment *La Pharsale*. Cette hybridité constitutive de nombreuses adaptations comiques se vérifie d'autant mieux que l'œuvre première est rarement convoquée seule au tribunal du rire : Valérie Morisson analyse comment, chez Godbold, l'irruption des textes dans l'image, l'usage de mots-signes ou de mots à déchiffrer, et le travail sur le plurilinguisme, amènent la superposition d'éléments qui n'appartiennent pas au même registre. Le prosaïque se heurte au sacré. Le rapport fondateur établi entre l'œuvre nouvelle et son modèle est immédiatement élargi : les productions de Godbold, parce qu'elles s'étoilent vers des pans entiers de la culture, font jouer d'étranges réseaux et le comique naît de mises en rapport inédites.

Dans les formes artistiques fondées sur la performance, qu'il s'agisse de danse, de pantomime ou de déclamation, on a pu remarquer l'usage du corps dans sa possible trivialité[17]. Le dessin animé (suivant le modèle expressif mis au point par Tex Avery) et la peinture (et l'on pense de nouveau à l'œuvre de Godbold) rejoignent les arts de la scène : le corps représenté, comme celui du spectateur, peuvent devenir l'instrument du comique. Par les moyens de l'animation, Tex Avery nous raconte à nouveau l'histoire du Petit Chaperon Rouge, qui n'est plus le conte effrayant de notre enfance. Les personnages semblent devenus inoffensifs. Tex Avery s'amuse et nous amuse en faisant subir d'improbables déformations aux corps humains, comme à celui du loup. Mais cette plasticité sert à dénoncer la trivialité des intentions des personnages : c'est sous la force de pulsions irraisonnées qu'ils se tordent.

Émerge également l'idée d'un comique textuel raffiné, qui fait naître le sourire et repose sur une complicité érudite : divertir n'est pas toujours faire rire, le comique s'épure en une fête de l'esprit. Jeux de mots, de masques, travail sur le lexique ou le plurilinguisme rapprochent la *Salomé* de Laforgue et les réécritures de Furetière ou Brébeuf.

---

[16] Charles Baudelaire, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 539.

[17] Sur le rapport du corps au rire au cinéma, à la télévision et au théâtre dans la société contemporaine, voir Olivier Mongin, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, Paris, Le Seuil, 2002. Pour ce qui est de la danse, on peut penser à Pina Bausch, étudiée lors du colloque par Biliana Vassileva-Fouilhoux : l'enchâssement de la danse dans la danse se produit sur le mode de la citation comique : les danseurs s'écroulent sous leur propre poids, avant de se jeter dans une série de solos virtuoses, tantôt réussis, tantôt ratés. Ici, la danse savante de la tradition est jetée en pâture au spectateur, elle devient parodie d'elle-même.

Enfin, la question du comique devient particulièrement fine lorsque le modèle lui-même cherche à faire rire. Comment exploiter les potentialités comiques de la source ? Un passage déjà ironique chez Chrétien de Troyes le devient encore davantage par le jeu de questions et commentaires faussement naïfs entre narrateur et narrataire orchestré par Raoul de Houdenc.

Provoquer le rire en gardant le juste degré de distance et de proximité avec l'œuvre source passe souvent par la création d'une figure médiatrice. Les œuvres construisent leurs propres intermédiaires. Blaze, valet de Don Salluste dans *La Folie des grandeurs*, prend à témoin le spectateur. Godbold intitule l'exposition itinérante qu'il organise en 2007 *The Unreliable Narrator*, offrant au spectateur la promesse trompeuse et impertinente d'une médiation pour la compréhension de ses calques peints et de ses collages. Tunström joue à faire émerger une figure de narrateur dont on ne comprend que tardivement que c'est en fait la voix du héros, qui justifie lui-même sa démarche par une vaine recherche d'objectivité. Dans le cas du *Lucain travesty*, Thierry Brunel montre que les digressions comiques distendent la trame de l'œuvre source au point de rendre l'intervention d'un narrateur indispensable pour « reprendre le fil narratif régulièrement coupé ». L'omniprésence de cette voix nouvelle qui ordonne et commente la fiction permet un ancrage éthique de l'entreprise.

Ainsi l'étude de la genèse créatrice interroge-t-elle aussi bien les formes du comique – discours spéculaire et critique, grossissement, répétition, hybridation, recours au corps – que celles de l'adaptation : la question du narrateur-médiateur en pointe un fonctionnement essentiel.

Le sens du comique

Au-delà des moyens du comique, la question se pose de son sens et de ses fins. Certes, les pantalonnades de nos auteurs peuvent prendre le tour ou le ton du jeu potache ou de la « coyonnerie », suivant le mot de Scarron : plus la ficelle est grosse, plus le modèle est sacralisé et plus sa caricature est immédiatement efficace. Mais même dans ce cas, la cible du rire n'est pas nécessairement évidente. Faire rire en adaptant un classique, on l'a dit, ce n'est pas nécessairement faire rire de lui. Le comique, comme le billard, est un jeu à plusieurs bandes et la cible réelle n'est pas toujours celle que l'on croit. Aussi les éléments de l'œuvre souche mis en jeu dans l'adaptation sont-ils nombreux. Th. Groensteen liste quatre composants intrinsèques (« la « fable » – ou sujet – que l'œuvre narre et développe, le « média » dans lequel elle s'incarne, le « discours » qu'elle tient explicitement et/ou implicitement, enfin le « texte » qui en constitue la surface phénoménologique (mots, mais aussi bien image, sons, etc.). »[18]). S'y ajoute un composant extrinsèque, le contexte historique dans lequel l'œuvre première est produite. Le comique touche au premier chef le texte de l'œuvre première, qu'il déforme et grossit. Mais l'œuvre seconde peut tenir un discours implicite sur l'une ou l'autre des composantes de son modèle. Raoul de Houdenc manie l'humour, l'ironie et la dérision pour réinventer les personnages arthuriens bien connus du public et proposer ainsi une nouvelle vision de la figure du chevalier. Dans le poème qu'il a consacré à Salomé, Laforgue vise une tendance de la littérature du XIXe siècle à se complaire dans un style disert.

On peine à distinguer les œuvres dont le rire est le seul but de celles qui en usent comme d'un moyen. Valois d'Orville à travers ses parodies-pantomimes semble n'avoir d'autre visée que le délassement du spectateur, suivant les codes du divertissement populaire. Dans ce cas, où le rire est clairement le but affiché et où les procédés farcesques sont multipliés, le comique contribue à la constitution de la culture populaire par transformation des œuvres patrimoniales. L'adaptation comique participe à la fabrication des clichés, elle popularise des éléments choisis de la culture savante, et ce dans les deux sens du terme : les traduisant dans les codes de la culture de masse, elle les diffuse très largement. Dans le cas des chapiteaux médiévaux étudiés par Cécile Bulté, il est presque impossible de trancher : ces chapiteaux scatologiques parfois intégrés dans

[18] « Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée) », *La Transécriture*, *op. cit.*, p. 273-277, p. 273.

une architecture chrétienne ont-ils une dimension morale ou offrent-ils tout simplement une image parodique et bouffonne de l'ordre établi ? La survalorisation d'un détail, ou inversement, sa minoration, guette tout lecteur qui ne possèderait pas les codes de l'objet second : lorsqu'il s'agit d'adaptation, le jeu comique, aussi évidents ou grossiers ses moyens soient-ils, s'avère particulièrement complexe et d'une richesse parfois insoupçonnée.

Le comique est un opérateur de significations multiples. Il peut ainsi devenir la marque d'un malaise ou d'une interrogation sérieuse, voire tragique, qui se laisse deviner de façon doublement indirecte : le rire, parce qu'il instaure une relation oblique à la source, creuse la distance que suppose déjà l'adaptation. Valérie Bonche souligne que le vaudeville *L'Auteur d'un moment* n'a pas suscité le rire programmé. La satire littéraire a connu une réception politique, qui a conduit le public à demander que le manuscrit soit brûlé sur scène. Plusieurs œuvres étudiées oscillent entre comique et tragique. *Le Voleur de Bible* a été considéré tantôt comme la pièce la plus noire, tantôt comme la plus drôle de Göran Tunström. Le comique, qui contribue à dégrader des personnages à la destinée déjà dérisoire et tragique, est aussi la garantie de la survie des personnages dans un monde hostile[19]. Tex Avery développe une forme satirique, alors même que son film d'animation semble viser le seul divertissement. Nicolas Thys montre que la violence du message, latente dans *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault, se fait jour de manière explicite dans le conte moderne ; dans ce cas, le rire semble avoir pour fonction de mettre à distance le nouveau monde où règnent les rapports de prédation. Le rire peut devenir grinçant ou douloureux : reste alors, dans les cas les plus marqués, la grimace ou le rictus.

Jusqu'ici nous avons envisagé le comique comme ce qui produit le rire. Mais les œuvres étudiées dans le volume invitent parfois à un retour à la définition aristotélicienne : le comique n'est pas alors ce qui suscite le rire, mais ce qui appartient au registre bas, trivial et qui par conséquent prête à rire. Aux marges de notre étude, on pourrait trouver des exemples d'adaptation en registre bas, comique en ce sens, qui visent moins à déclencher le rire qu'à produire une forme de malaise. Dans *Le Voleur de Bible*, Tunström réactualise les mythes dans la banalité d'un quotidien décevant, voire trivial. Ce passage d'un registre élevé à un registre bas voit la vallée d'ossements d'Ezéchiel devenir un vulgaire trou de boue, les personnages de grotesques caricatures de héros de conte de fées.

La réception du comique

Cette complexité et ces hésitations sur le statut du comique s'expliquent en partie par le redoublement de la réception produite par l'adaptation. Celle-ci instaure un jeu inscrit précisément dans un contexte culturel et social dont on a souligné l'importance dans la fabrique du comique ; mais elle interroge aussi notre rapport à l'œuvre séminale. D'où l'importance des clichés. Les adaptations s'en nourrissent parfois explicitement : *Meraugis de Portlesguez* fait rire de clichés déjà datés à l'époque de sa création, comme Furetière se gausse des clichés épiques.

Les études réunies ici témoignent de la relativité du comique : si une œuvre peut se révéler incongrue et comique du seul fait du relativisme culturel et social – alors qu'elle ne l'a pas visé – inversement la réécriture perd de son efficacité comique lorsqu'elle est tirée de son contexte immédiat. Est-il vrai, comme le dit Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques* que « le comique, la puissance du rire est dans le rieur, nullement dans l'objet du rire »[20] ? On peut ainsi se demander dans quelles conditions les vaudevilles chantés sur le théâtre de la foire au siècle des Lumières

[19] Karine Gros a montré lors du colloque comment Eric-Emmanuel Schmitt, dans *La Nuit de Valognes*, reprend le mythe de Don Juan pour en renouveler le sens : le personnage mis en procès se plonge dans une quête de lui-même qui lui fait affronter les thèmes de la mort, de la vieillesse, du religieux et de l'amour, auxquels il ne parvient pas à donner de sens. L'enjeu devient la satire du monde contemporain, que Don Juan porte avec cynisme, et que le rire causé par quelques procédés parodiques d'adaptation ne cherche pas à masquer.

[20] « L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Seuil, « Intégrale », 1968, p. 373.

peuvent faire rire aujourd'hui. Et les dessins animés russes diffusés en Europe ou l'humour d'après-guerre soixante-dix ans plus tard ? Le comique est sinon tout à fait perdu du moins atténué sans une actualisation ou une recontextualisation, et l'œuvre, pour vivre, doit être prise dans un processus continu de réécriture. L'adaptation montre là à la fois sa puissance et ses limites. L'objet est d'autant plus efficace qu'il est mieux intégré dans une culture, dans un réseau de codes, qu'il fait mieux jouer l'implicite et les idées reçues : son efficacité, qui repose sur l'immédiateté et sur l'évidence partagée, est aussi ce qui le rend éphémère. L'adaptation comique est un objet métamorphique et périssable. Le sentiment d'incongruité, au fondement, par exemple, de l'œuvre de Godbold, n'est éprouvé que par un public qui opère une discrimination donnée entre le grand art et la culture populaire. La tache de café devenue auréole de saint ne trouve de signification que tant qu'elle bouscule les catégories reçues. Cette recherche anti-esthétique, fondée sur la transgression des frontières artistiques, semble une marque de la postmodernité. Si les chapiteaux scatologiques du Moyen Âge peuvent aujourd'hui étonner, voire heurter, c'est que la distinction entre les domaines du rire et les sujets graves ne s'effectue plus de la même manière. Les adaptations comiques posent une question sérieuse : de quoi peut-on rire et de quelle façon ?

Alors qu'elle joue elle-même sur des phénomènes de réception, la transposition comique peut devenir incompréhensible. Mais c'est aussi son intérêt : elle renvoie le public à son fétichisme. Souvent, les adaptations nous en apprennent moins sur l'œuvre imitée que sur notre rapport à elle et sur les mécanismes de fabrique de la grandeur qui appartiennent à l'inconscient collectif. La trivialité du corps est ainsi opposée à l'idéalité supposée de l'art, qui en a fait longtemps oublier la matérialité. L'adaptation comique ramène son monde sur le plancher des vaches, en un carnaval pas tout à fait innocent. C'est pourquoi elle peut être tragique : quand le comique pointe l'inanité du sublime, le caractère artificiel, relatif, inopérant de toute idéalisation, que reste-t-il ? Le rire devient alors la dernière politesse des bouffons.

La relation aux modèles, la fabrique, la portée du rire et la réception des œuvres dessinent les spécificités de l'adaptation comique. Les isoler permet de rendre compte des facettes de ce processus créateur, mais risque de fausser la lecture des œuvres : c'est leur association, réalisée de manière spécifique, qui dessine les singularités de chaque création. Le principe qui préside à l'organisation du volume réside donc ailleurs : dans la dynamique induite par la translation comique.

La première section regroupe des cas dans lesquels l'adaptation comique est avant tout le principe poétique à l'origine des œuvres. Elle détermine leur conception, leur organisation, décide des moyens d'expression employés et régente leurs effets. L'adaptation comique vaut d'abord comme processus d'invention et de création : elle produit du neuf. L'œuvre nouvelle est adossée à ses modèles et trouve dans la relation au passé une énergie décuplée, parfois moqueuse, parfois rieuse, parfois grimaçante.

La deuxième section envisage l'adaptation comique comme principe dialectique : ce qui prévaut ici, c'est l'interrogation des modèles, l'instabilité du sens, la réversibilité des effets. La mise en relation dégrade et élève, fait rire et pleurer, elle brouille les catégories reçues. Les deux logiques cumulées du déplacement et du rire soutiennent une interrogation parfois joyeuse, parfois inquiète des modèles, des valeurs, des institutions. L'œuvre devient alors un miroir à facettes, qui questionne l'une par l'autre les différentes réalités qu'elle touche.

Enfin la troisième section explore le pouvoir corrosif de l'adaptation comique. Le rire est marque d'insubordination, alliant l'irrévérence à la référence. La relation établie avec les normes, les valeurs et les œuvres vaut comme posture, éventuellement comme défi. Elle permet au créateur de se situer dans le champ qui est le sien. Elle se marie avec une dénonciation sardonique ou bouffonne ou bien un véritable dévoilement.

Dans le premier cas, le rire est créateur. Dans le second, il questionne et déroute. Dans le troisième enfin, il dessille et éveille.

Première partie
L'adaptation comme poétique

L'indécision comique face à l'épopée
Furetière, *Le Roman Bourgeois* et *l'Æneide travestie*

DOROTHÉE LINTNER[1]

On ne retient guère aujourd'hui de l'œuvre d'Antoine Furetière que son *Dictionnaire Universel*, dictionnaire écrit en concurrence avec celui de l'Académie et publié avant lui, en 1690, et son *Roman bourgeois*, œuvre publiée en 1666, qui ne fut guère goûtée du public à l'époque. Pourtant, auparavant, Furetière a déjà écrit un certain nombre d'œuvres diverses, des satires, une *Nouvelle Allégorique*, et même une traduction burlesque de *l'Énéide*. Cette dernière œuvre, intitulée *L'Æneide Travestie*, parodie le chant IV de la grande épopée virgilienne, qui raconte les amours d'Énée et de Didon. Ce travestissement burlesque a été composé en même temps, et sur les mêmes principes que celui qui reste le modèle du genre, *Le Virgile Travesti* de Paul Scarron : ce sont tous deux des poèmes en octosyllabes, qui adaptent en le dégradant le poème de Virgile. Ce premier texte burlesque, comme l'a montré Marine Roy-Garibal dans sa thèse, a eu une influence majeure sur le reste de l'œuvre de Furetière, car il a conduit ce dernier à voir le burlesque moins comme un divertissement temporaire que comme une méthode de création, dont il s'est servi toute sa vie durant. Pourtant, peu de critiques se sont attachés à relire les œuvres postérieures de Furetière, et notamment le *Roman bourgeois*, à la lumière de ce premier essai burlesque. Certes, les deux œuvres sont très différentes. Si *l'Æneide travestie* est une parodie[2] de *l'Énéide*, le *Roman bourgeois* est une satire des romans héroïques et galants du milieu du XVIIe siècle : c'est une œuvre en prose, qui raconte, comme le dit son titre, les aventures de bourgeois ridicules (tels Javotte et Bedout) ou d'avocats acharnés (tels Charroselles et Collantine). De nombreux critiques ont donc étudié ce roman avant tout comme un pamphlet contre le roman héroïque et d'une manière générale contre le genre épique. Or curieusement, ils ont très rarement pris en compte la première parodie qui, à sa manière s'en prend aussi au « grand genre » qu'est l'épopée. Pourtant, ces deux œuvres, malgré leurs différences, sont des réécritures singulières du genre épique. Si la dimension irrévérencieuse de ces adaptations est criante et a été largement commentée, elle n'est peut-être pas unique ni univoque. Notre étude, qui s'inscrit dans la lignée des travaux de Marine Roy-Garibal, visera donc à réaffirmer la complexité et la variété des adaptations comiques produites dans le travestissement et dans le roman. Mais elle cherchera plus particulièrement à réévaluer la position qu'adopte Furetière à l'égard du genre épique. On se demandera finalement si l'auteur ne raille pas les romans héroïques de son temps pour mieux défendre, protéger même, l'authenticité du genre épique, dont *l'Enéide* reste le modèle à ses yeux.

Le travail parodique : transposition de l'épique en burlesque

À travers quelques exemples, on montrera tout d'abord comment Furetière adapte le genre épique dans le travestissement en vers, puis dans le roman en prose, avec la même précision lexicographique. Notre étude est donc moins centrée sur la visée, sur l'intention de la parodie que sur sa pratique, son fonctionnement[3]. En effet, l'auteur mobilise dans les deux textes

---

[1] Université de Paris III.

[2] Nous considérons la parodie comme transformation d'un texte, par différence avec le pastiche qui est une imitation d'un genre ou d'un style.

[3] De nombreux critiques ont souligné déjà la difficulté que pose une définition de la parodie fondée sur son intention. Voir Sanda Golopentia-Eretescu : « Entre le pastiche (dont le pôle extrême serait le plagiat) et le parodiant (dont le pôle serait *un autre* texte) il y a des degrés insensibles et non pas une opposition. […] La parodie ne comporte pas obligatoirement l'intention parodique. Tel auteur qui souhaite s'effacer complètement dans un pastiche du parodié en élabore en fait le parodiant. En tant que *déformation* (*déviation*), la parodie est inhérente à tout essai de

un grand nombre d'expressions, et de lexiques qui adaptent, voire traduisent parfaitement en burlesque la langue épique et héroïque. Dès l'écriture du travestissement, Furetière semble déjà passionné par la lexicographie, et anticipe le travail colossal du *Dictionnaire Universel* qu'il écrira à la fin du siècle[4]. Ainsi, alors même qu'il s'agit d'un travestissement, on est tenté de parler pour cette œuvre, de traduction « en » burlesque, tellement les adaptations sont précises et judicieuses[5]. Furetière a recours à deux procédés majeurs dans son adaptation : ou bien il conserve certains mots latins qui lui permettent de proposer des digressions burlesques, ou bien il adapte, par le biais d'une expression populaire choisie avec soin, l'action ou la pensée d'un personnage.

Voici un exemple du premier cas de transposition. Lorsque Didon accueille Enée sur ses terres, Junon souhaite ardemment leur union, pour qu'Énée ne quitte pas Carthage et n'aille pas fonder Rome. Pour réaliser ce projet, la déesse essaie d'amadouer Vénus, qui protège Énée, en lui montrant les avantages que procurerait ce mariage à son protégé. Dans le texte latin, il est fait mention du terme *dotales*, pour désigner les richesses de Didon[6]. Furetière garde ce terme, qui lui permet alors, autour de la dot, de transformer la scène en un marchandage d'entremetteuses :

Marions-les je t'en conjure
Elle a d'argent un bon magot,
Un trousseau fait, et pour sa dot,
Un grand peuple que je gouverne,
Mais afin qu'on ne me lanterne,
Nous le régirons dès demain
À moitié perte et moitié gain[7] ;

L'adaptation est fine, car elle se contente de forcer le trait : dans cette scène, Junon apparaît non comme une déesse mais comme une marchande malhonnête, dont Vénus n'est pas dupe.

La deuxième forme d'adaptation burlesque est aussi la plus féconde et la plus courante chez Furetière : on la retrouve aussi bien dans *l'Æneide travestie* que dans le *Roman bourgeois*. Elle consiste à utiliser des proverbes populaires et familiers qui traduisent exactement le geste, l'action ou la pensée d'un personnage[8].

Ainsi, par exemple, Anna, la sœur de Didon, tout au début du chant IV, exhorte cette dernière à retenir les Troyens par tous les moyens, pour lier connaissance avec Énée. Furetière, dans son adaptation, ajoute à son discours un terme assez surprenant, celui de « Remore » :

Lors qu'il voudra monter sur l'onde
Cache ses gants ou son manteau ;
À la quille de son vaisseau

---

maîtriser la langue du parodié », « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 6, 1969, p. 171.

[4] *Cf.* Marine Roy-Garibal, *Le Parnasse et le Palais, l'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire encyclopédique en langue française, 1649-1690*, Paris, Champion, 2006, p. 29-71

[5] Si le terme de traduction n'est pas acceptable au sens propre, on remarquera tout de même que Furetière l'emploie à plusieurs reprises dans la préface de son *Æneide Travestie*.

[6] Voici les vers 104 et 105 qui terminent le discours que Junon tient à Vénus :
Liceat Phrygio servire marito
Dotalesque tuæ Tyrios permittere dextræ.
[laissons la reine obéir à un mari phrygien et mettre sous ta main les sujets de Tyr en guise de dot], *L'Énéide*, traduction de Maurice Lefaure, revue par Sylvie Laigneau, Paris, Le livre de Poche Classique, 2004, p. 163.

[7] Antoine Furetière, *L'Æneide travestie, livre quatriesme contenant les Amours d'Æenee et de Didon*, Paris, Augustin Courbé, 1649, p.17.

[8] Le travail est tout aussi précis dans l'adaptation de Scarron. Comme l'écrit Victor Fournel, « Il n'y a pas de contre-sens dans le *Virgile Travesti* ». Voir *Du Burlesque en France et en particulier du « Virgile Travesti » de Scarron*, édition du *Virgile Travesti* de Paul Scarron, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p.XXXIV.

Fais qu'on attache une Remore[9] ;

Tout burlesque qu'il soit, ce terme, en fait, ne s'inscrit pas moins parfaitement dans le propos de la sœur, comme en témoigne la définition donnée par le *Dictionnaire Universel* du même auteur :

> Petit poisson en forme de hareng avec crête et écaille. […]. Pline, liv. 32, et tous les Anciens après lui, ont cru qu'il avait la force d'arrêter en sa course un vaisseau qui naviguait à pleines voiles, et l'ont appelé ainsi à « remorando ». Mais les modernes tiennent que c'est une fable, n'en ayant rencontré aucune, quoiqu'ils aient fait des navigations bien plus fréquentes par toutes les mers[10].

L'expression n'est donc absolument pas choisie au hasard, et se justifie pleinement : d'une part on comprend pourquoi la remore permettrait en effet de retenir Énée, et d'autre part, elle fait écho aux croyances de l'ancien monde latin, que dénonce l'auteur. Autrement dit, elle jette un pont entre le travestissement moderne et le texte de Virgile.

Ce souci lexicographique, nécessaire semble-t-il à l'adaptation comique pour Furetière, demeure très présent dans le *Roman bourgeois*, qui regorge encore d'expressions choisies avec à propos. L'exemple qu'on peut retenir dans le *Roman bourgeois* est le terme d' « exploit ». En effet, outre le sens traditionnel de réussite militaire, ce terme au XVIIe siècle comme encore aujourd'hui, ressortit aussi au lexique juridique, et désigne des actes et expéditions que font ceux qu'on appelait alors les sergents, aujourd'hui les huissiers. Dans un roman de robins, où les seules aventures qui nous soient racontées consistent en des chicanes d'avocat et des procès sans fin, ce terme semble bien employé comme une syllepse : à lui seul il rappelle que désormais les seuls faits extraordinaires qui peuvent se produire dans la société moderne, bourgeoise et procédurière, se résument aux constats d'huissiers. Ainsi, au début du second livre, Furetière décrit l'éducation de Collantine, une femme qui ne vit que pour attaquer son entourage en justice : elle a développé très jeune son merveilleux et naturel génie de la plaidoirie, et donc son goût des exploits. Le mélange des lexiques héroïque et juridique dans le texte est éloquent :

> Ce merveilleux génie qu'elle avait pour la chicane parut surtout à l'école lorsqu'on l'y envoya, car elle n'eut pas sitôt appris à lire ses sept Psaumes, quoiqu'ils fussent moulés, que des exploits et des contrats bien griffonnés. Avec ces belles inclinations, qui la firent devenir avec l'âge le fléau de ses voisins, et qui la rendirent autant redoutée qu'un procureur de seigneurie l'est des villageois, je lui laisserai passer une partie de sa vie sans en raconter les mémorables chicanes, qui ne font rien à notre sujet jusques au jour qu'elle connut notre censeur héroïque[11].

Ce terme d'« exploit » revient régulièrement par la suite, presque à chaque fois que Collantine retrouve Charroselles, autre maniaque de la chicane : elle se précipite alors vers lui, qui s'en exaspère, pour, comme le dit le texte, pour lui « raconter quelques-uns de ses exploits »[12]. Cet exemple de syllepse montre ainsi le soin extrême avec lequel Furetière adapte le style épique dans le français burlesque, et montre aussi l'efficacité de son travail d'adaptation. En définitive, cet exemple donne l'impression que l'auteur cherche moins à dégrader un style par un autre, qu'à les confronter, donc à les rapprocher. Autrement dit, l'adaptation comique fonctionnerait ici parce que l'auteur réduit la distance qui existe entre ces deux lexiques. Et par conséquent, la dimension irrévérencieuse du texte, qu'on croyait si évidente, devient discutable : la confrontation avec l'écriture épique prend le pas sur la raillerie, l'adaptation comique constitue de fait un projet sérieux.

---

[9] *L'Æneide travestie, op.cit.,* p.10.
[10] *Dictionnaire Universel* […], 3 vol., La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers (avec la préface de Bayle) ; rééd. par A. Rey, Paris, S.N.L. – Le Robert, 1978.
[11] *Le Roman bourgeois*, [1666], éd. Marine Roy-Garibal, GF, 2001, p. 232-233.
[12] *Ibid.*, p. 234.

L'adaptation comique pour Furetière en 1649 ou en 1666 correspond donc de toute évidence à un travail exigeant, travail d'émulation et de création par rapport au modèle épique. Les façons de procéder sont très semblables dans les deux œuvres, qui s'en trouvent nettement rapprochées. Précisément, il semblerait que le lien qui unit ces deux œuvres soit bien plus étroit et plus complexe qu'il y paraît : certains épisodes du *Roman bourgeois* sont d'évidentes récritures du chant IV de l'*Énéide* et de son travestissement burlesque. L'adaptation comique de l'épique se démultiplie prodigieusement.

Une étrange parenté : l'histoire de Didon, l'histoire de Lucrèce la bourgeoise

Une fois encore il faut citer les travaux de Marine Roy-Garibal, qui signalent déjà l'hypothèse d'une telle réécriture. Selon elle en effet, dans le *Roman bourgeois*, est insérée une courte histoire mythologique intitulée « l'amour égaré », dans laquelle Furetière reprendrait les aventures du chant IV de Virgile, qu'il a déjà travesti en 1649 : ici, Cupidon rend visite à Thétis, reine des Néréides. Il rend amoureux la plus prude d'entre elles, qui se laisse suborner par l'intendant des coquilles de Neptune. Pris en flagrant délit au fond d'un antre, les amants sont sévèrement punis par Thétis…[13] Cette lecture intertextuelle de la fable mythologique semble tout à fait convaincante. Cependant, on pourrait aussi remarquer, et c'est là un fait bien curieux, qu'une autre histoire insérée dans le *Roman Bourgeois*, et placée avant celle de « l'amour égaré », reprend déjà la trame virgilienne, et plus précisément, la trame telle que Furetière l'a travestie en 1649. Il s'agit de l'histoire intitulée « Lucrèce la bourgeoise ». On montrera avec cet exemple comment l'adaptation comique de l'épique donne lieu finalement à une nouvelle écriture comique, mais romanesque cette fois-ci. Autrement dit, la traduction burlesque est féconde, la parodie en vers devient modèle, source d'inspiration d'un texte en prose. Elle engendre ainsi une multitude d'écritures comiques, qu'elles soient écrites en prose « bourgeoise » ou en prose mythologique.

En effet, cette histoire insérée dans le récit cadre du mariage de Javotte, dans la première partie de l'œuvre, raconte comment une certaine Lucrèce, que Furetière s'empresse de distinguer de la Lucrèce romaine, est séduite avec perfidie par un marquis. Celui-ci lui promet de l'épouser, mais une fois qu'il a obtenu d'elle les faveurs qu'il en attendait, s'enfuit, et la laisse ainsi abusée. L'histoire de Lucrèce ressemble donc fort à celle de la Didon virgilienne ou la Didon travestie, mais aussi à celle de la Néréide dont il a été question précédemment. Cependant, on relèvera deux différences majeures avec cette dernière histoire mythologique. D'une part, la fin des deux aventures amoureuses diffère : Lucrèce, comme Didon, est abandonnée par son amant, alors que la Néréide et l'intendant sont punis ensemble. D'autre part, l'histoire de Lucrèce s'inscrit pleinement dans l'univers romanesque bourgeois, et est nettement plus détaillée que l'adaptation mythologique. Bien qu'elle soit insérée dans la trame principale, l'histoire de Lucrèce n'en est pas complètement détachée pour autant puisqu'à la fin du premier livre, Javotte (personnage de l'histoire cadre) et Lucrèce se rencontrent au couvent. Ainsi les deux histoires se mêlent plus

[13] Voir Marine Roy-Garibal, *Le Parnasse et le Palais, op.cit.*, p 65. Voici l'extrait du texte concerné : « Le plus grand scandale fut lorsqu'il s'adressa à la plus prude de toutes (dont par honneur je tairai le nom), car il fit en sorte qu'elle se laissa suborner par l'Intendant des coquilles de Neptune. Or ce n'était pas assez pour ces amants d'avoir le dessein de jouir de leurs amours ; la difficulté était de l'exécuter : car comme les palais de Thétis et des Néréides sont de cristal, et même du plus transparent, il ne s'y pouvait rien faire qui ne fût aperçu d'une infinité de tritons, qui sont les janissaires du dieu marin. Ils furent donc obligés de se donner rendez-vous auprès de Charybde, où il y a une cascade en forme de gouffre, si dangereuse qu'il n'y passe presque personne. Cependant ils ne purent faire si peu de bruit en faisant leurs petites affaires qu'ils ne fussent entendus de ces chiens que Scylla nourrit près de là (car c'est en cet endroit qu'est le chenil de Neptune) ». Un triton jaloux les dénonce à Thétis, qui se fâche : « Elle condamna la pauvre Néréide à être enfermée le reste de ses jours dans une prison de glace au fond de la mer Baltique, et le séducteur fut emprisonné dans une coquille de limaçon, où toujours depuis il se tint caché, et n'osa montrer ses cornes, sinon quelquefois à la fin d'un orage », *Le Roman bourgeois*, éd. cit., p.175-176.

qu'elles ne se distinguent, dans cet univers commun de la bourgeoisie parisienne. On constate donc d'emblée que l'histoire de Lucrèce est plus proche que la fable mythologique, de l'univers dégradé qu'avait construit le travestissement de 1649. Quelques exemples appuieront cette hypothèse.

Tout d'abord, les détails de la rencontre des amants et de leur relation coupable se ressemblent étrangement. En effet, il faut se souvenir qu'Énée et Didon, chez Virgile, partent à la chasse, tous les deux richement parés, jusqu'à ce que Junon déclenche un orage terrible qui contraint le couple, loin des autres, à se réfugier dans une grotte. Ainsi cachés, ils s'uniront avec la complicité inquiétante de Junon[14], et Didon, de ce jour-là, sera coupable (selon le poète) de se croire liée à Énée. Dans son travestissement, Furetière insiste à son tour sur les préparatifs vestimentaires du couple, et de son départ à la chasse. Seulement, en racontant l'orage, il ajoute un événement burlesque : selon lui, Didon, mauvaise cavalière, fait une chute dans la boue, et le bon Énée la décrotte, avant de l'emmener dans cette étrange grotte :

> Lors il prend Didon d'une main,
> Et de l'autre il tient sa monture,
> Tout proche par bonne aventure
> Ils rencontrent un certain roc,
> Où certes se fit le grand choc.
> De ces amours la couratière
> Junon s'y trouva la première,
> Et fit pour signal un éclair,
> Encor que ce fut en Hiver.
> Didon était toute de fange,
> Ænée en eut grande pitié
> Comme étant de bonne amitié;
> Doucement il lève sa cotte
> Et par charité la décrotte […].[15]

Or tous les détails de ces épisodes se retrouvent dans l'histoire de Lucrèce. Tout d'abord le marquis et cette dernière se retrouvent tout crottés, quand un valet à cheval les éclabousse par mégarde, au pied de la demeure de Lucrèce. Cette dernière propose alors au marquis de venir se changer chez elle, et chacun se soucie de ses habits avec la même attention que le couple épique dans le travestissement :

> Voici une malheureuse occasion qui lui fut favorable : un petit valet de maquignon poussait à toute bride un cheval qu'il piquait avec un éperon rouillé, attaché à son soulier gauche ; et comme la rue était étroite et le ruisseau large, il couvrit de boue le carrosse, le marquis et la demoiselle. […] Lucrèce, honteuse de se voir ainsi ajustée, et qui n'avait point de compliment prêt pour un accident si inopiné, se contenta de lui offrir civilement la salle pour se venir nettoyer, ou pour attendre qu'il eût envoyé quérir d'autre linge, et elle prit aussitôt congé de lui pour en aller changer de son côté. Mais elle revint peu après avec d'autre linge et un autre habit, et ce ne fut pas un sujet de petite vanité pour une personne de sa sorte de montrer qu'elle avait plusieurs paires d'habits et de rapporter en si peu de temps un point de Sedan qui eût pu faire honte à un point de Gênes qu'elle venait de quitter[16].

Mais la parenté de la rencontre ne s'arrête pas là : après que Lucrèce a résisté quelques temps à ses avances, le marquis obtient les faveurs qu'il désire, dans un lieu secret, tout comme Énée.

---

[14] « La Terre et Junon, qui préside à l'hymen, donnent le premier signal ; des éclairs brillèrent au ciel complice de ces noces, et, sur les hautes cimes, les Nymphes hurlèrent. », chant IV, v. 166-168, éd. cit., p. 166.
[15] *Op.cit.*, p. 31.
[16] *Op.cit.*, p. 102.

Furetière insiste à plusieurs reprises sur cette campagne reculée, donc dangereuse, dans laquelle se sont passés des événements qu'il ne peut décrire, puisqu'il n'y a pas assisté :

> Il redoubla donc son empressement auprès de Lucrèce, et il trouva enfin une occasion favorable dans une de ces malheureuses promenades qu'ils faisaient souvent ensemble.
>
> Ce n'est pas que Lucrèce n'y allât toujours accompagné avec sa tante et quelques autres filles du voisinage accompagnées de leurs mères ; mais ces bonnes dames croyaient que leurs filles étaient en sûreté, pourvu qu'elles fussent sorties du logis avec elles, et qu'elles y revinssent en même temps. Il y en a plusieurs attrapées à ce piège ; car, comme la campagne donne quelque espèce de liberté, à cause que les témoins et les espions y sont moins fréquents et qu'il y a plus d'espace pour s'écarter, il s'y rencontre souvent une occasion de faire succomber une maîtresse, et c'est proprement l'heure du berger[17].

Cette promenade dans un lieu reculé et solitaire rappelle donc bien la partie de chasse et la grotte de *l'Enéide*[18]. En outre, les événements qui lient Lucrèce au marquis restent très secrets :

> Mais, par malheur, **on ne sait rien de tout cela, parce que la chose se passa en secret,** ce qui servirait pourtant beaucoup pour la décharge de cette demoiselle. […] Je ne puis donc raconter autre chose de cette histoire ; car toutes les particularités que j'en pourrais **savoir**, si j'en étais curieux, ce serait d'**apprendre** combien un tel jour on a mangé de dindons à Saint Cloud chez La Durier, combien de plats de petits pois ou de fraises on a consommés au logis de petit Maure à Vaugirard, parce qu'on pourrait encore trouver les parties de ces collations chez les hôtes où elles ont été faites, quoiqu'elles aient été acquittées peu de temps après par le marquis, qui payait si bien que cela faisait tort à la noblesse. Ils furent même si **discrets** qu'on ne s'avisa point qu'il y eût plusieurs personnes du second ordre qui entretinssent Lucrèce et qui en fissent les amoureux et les passionnés[19].

On se souvient que chez Virgile, précisément, malgré la discrétion des amants, le monstre de la Renommée répand le bruit de leur union. Cette renommée, présente aussi dans le travestissement burlesque, et dans l'histoire mythologique (c'est un Triton qui les dénonce), n'apparaît pas ici. Jusqu'au bout, l'affaire est tenue secrète, et la renommée n'est pas mise en scène, comme si, transposée dans le monde bourgeois, elle n'y trouvait pas sa place. Cette disparition s'explique peut-être parce que, par définition, la Renommée entache la réputation des héros, et qu'elle ne peut donc plus exister dans un monde d'où tout héroïsme est exclu.

Mais cette dernière citation montre aussi que l'auteur semble prendre parti pour Lucrèce, qu'il faut « décharger » de la faute commise. Par ricochet, le texte renvoie l'image d'hommes perfides et traîtres. Or, cette différence de jugement à l'égard de la femme abusée et du gentilhomme volage est déjà présente dans le travestissement, qui, en narrant la mort de Didon, accuse aussi le héros de lâcheté. Par conséquent, on se demandera finalement si la récriture romanesque ne vient pas venger ce que le travestissement, dans la mort de Didon, n'avait pu sauver.

Lucrèce la bourgeoise ou la vengeance de Didon : un accomplissement ambigu

Le traitement des personnages dans les deux textes est identique. En effet, et peut-être comme Scarron, Furetière semble prendre la défense de Didon dans son travestissement, et de

[17] *Op.cit.*, p. 120.
[18] Ou la grotte près de l'antre de Charybde, dans laquelle la Néréide et son intendant se réfugient.
[19] *Op.cit.*, p. 121 [nous soulignons].

Lucrèce dans son roman[20]. Cette prise de position n'est guère étonnante, car une parodie, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, est non seulement une analyse mais aussi une interprétation de l'œuvre source : ses déformations révèlent une certaine lecture du modèle[21]. Dans *l'Æneide travestie*, la faute de Didon est légitimée avec des arguments certes bourgeois mais qui n'en demeurent pas moins assez convaincants :

> Or sans parler là de Notaire,
> De préciput, ni de douaire,
> Ni d'articles ni de témoins,
> Nos amants furent bientôt joints,
> D'une manière assez étrange;[…]
> Quelques Nymphes qui s'y trouvèrent
> Bien fort à ce qu'on dit hurlèrent,
> Car ce fut un jour de malheur
> Et qui causa mainte douleur
> À la pauvre Reine Gillette :
> Sans faire l'amour en cachette
> Comme font chattes et matous,
> Elle l'appelle son Époux,
> Boire et manger, coucher ensemble,
> C'est mariage ce lui semble.[22]

Peut-on, à lire les trois derniers vers de l'extrait ci-dessus, considérer que la reine est vraiment coupable ? Qui n'appellerait pas « mariage » une union où les deux êtres « boi[vent] et mange[nt], couche[nt] ensemble »?

D'ailleurs, Francis Bar a montré que ces vers sont la reprise précise d'un adage du droit français concernant le statut du mariage et sa coutume[23] : ainsi, Didon, déjà proche de Lucrèce et de la noblesse de robe, conçoit le contrat passé avec Énée en termes juridiques et bourgeois.

Les justifications sont identiques et aussi nombreuses concernant Lucrèce. Certes elle est bourgeoise, vaniteuse et se rêvait marquise. Pour autant, elle a résisté comme elle a pu, et surtout, les promesses, symbole de la valeur d'un gentilhomme, n'ont pas été tenues par le marquis :

> Mais, par malheur, on ne sait rien de tout cela, parce que la chose se passa en secret ; ce qui servirait pourtant beaucoup pour la décharge de la demoiselle. Seulement il faut croire qu'il y fit de grands efforts ; car, en effet, Lucrèce était une fille d'honneur et de vertu, et le montra bien, ayant été longtemps à tenir bon […].Ce n'est point de la faute de Lucrèce si le marquis n'a point tenu sa parole, qu'elle avait ouï dire inviolable chez les gentilshommes[24].

La fuite du marquis enfin, ressemble beaucoup à celle d'Énée, puisque lui aussi est rappelé par ses prétendus devoirs, et part sans laisser de trace :

> Son marquis s'en était allé, il y avait quelque temps et lui avait laissé des marques de son amour. Peu avant son départ, elle s'était aperçue d'un certain mal qui avait la mine de lui gâter

[20] Cette hypothèse nécessite donc de nuancer l'appréciation de Marie-France Hilgar, qui estime qu'il n'existe pas d'héroïne chez Furetière, et que la préférence de l'auteur va plutôt aux hommes qu'aux femmes. Voir « Héroïnes tragiques, héroïnes bourgeoises : variations sur une même image », *Onze nouvelles études sur l'image de la femme au XVIIe siècle réunies par Wolfgang Leiner*, [Études littéraires françaises 25, P ; 13-23] Tübingen : Gunter Narr, 1984.

[21] La parodie, comme l'ont montré différents critiques, fonctionne d'abord comme une lecture critique du texte qui est pris pour cible. Sanda Golopentia-Eretescu écrit ainsi que la parodie « représente un exemple de poétique appliquée ». Voir « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 6, 1969, p. 172.

[22] *Op.cit.*, p. 30-31.

[23] Voir Marine Roy-Garibal, *op.cit.,* p. 54.

[24] *Op.cit.*, p. 120-121.

> bientôt la taille. Cela même l'avait obligée de le presser de l'épouser ; mais lorsqu'elle le conjurait si vivement qu'il ne s'en pouvait presque plus défendre, il lui vint un ordre de la Cour d'aller joindre son régiment, à quoi il obéit en apparence avec regret, et en lui faisant de grandes protestations de revenir au plus tôt satisfaire à sa promesse. Il partit bien, mais je ne sais quel terme il prit pour son retour ; tant y a qu'il n'est point encore revenu. Lucrèce lui écrivit force lettres, mais elle n'en reçut point de réponse. Elle vit bien alors, mais trop tard, qu'elle était abusée, et ce qui la confirma dans cette pensée, c'est que, depuis le départ du marquis, elle n'avait plus trouvé la promesse de mariage qu'il lui avait donnée[25].

Les ressemblances sont flagrantes et témoignent bien de cette souplesse de l'écriture comique qui a adapté un texte sérieux, et qui se prête à son tour à une nouvelle adaptation. Or cette nouvelle transposition se révèle être une création tout à fait autonome.

En effet, on se souvient que Didon se tue avec les armes d'Énée, quand elle voit les vaisseaux troyens quitter le sol carthaginois. Lucrèce, pour sa part, se sauve de cette situation malheureuse, et la fin de son histoire diffère nettement de celle de la Reine carthaginoise : Lucrèce, loin de mourir, épouse un bourgeois aussi riche que ridicule.

À comparer précisément les deux textes de Furetière, on s'aperçoit que Lucrèce accomplit le parcours inverse de celui de Didon, une fois la faute commise. Autrement dit, l'auteur évite donc dans son roman d'avoir à réadapter en burlesque ce qui s'y prête mal : le récit de mort.

En effet, comme on peut le voir aussi chez Scarron, et comme l'a souligné Marine Roy-Garibal[26], adapter en burlesque un épisode aussi tragique n'est guère évident, et les auteurs ne semblent pas parvenir à garder la distance nécessaire avec le texte source pour que de leur adaptation surgisse le rire. Comme on l'a vu précédemment, Furetière dans son travestissement semble prendre parti pour Didon, et, malgré ses plaisanteries, ne reste pas indifférent au sort cruel réservé à cette dernière :

> Mais la tête emporta le cul,
> Et trois fois retomba pâmée
> Car elle s'était escrimée
> Tellement de son espadon,
> Qu'il s'écoulait à grand randon
> De son sang bien plus de palettes
> Qu'on n'en tire avec des lancettes.
> Ses yeux encore ressuscitant
> Vinrent voir s'il faisait beau temps,
> Mais quand se haussa sa visière,
> La mort lui sangla la croupière,
> Et son pauvre corps abattu
> N'eut plus ni force ni vertu.[27]

Le « pauvre » corps éventré de Didon reste seul en scène, et à défaut de susciter le divertissement joyeux, le travestissement s'achève sur un rire sarcastique, inadapté.

L'adaptation comique n'a guère fonctionné, et il semblerait donc que l'histoire de Lucrèce vienne comme venger ce travestissement mal fini.

En effet, le parcours de Lucrèce enceinte rappelle *a contrario* celui de Didon, avant sa rencontre avec Énée. Les deux histoires continuent de s'écrire l'une par rapport à l'autre, mais comme en symétrie inversée. Lucrèce, enceinte, va vivre l'existence que menait Didon avant sa

---

[25] *Ibid.*, p. 127.

[26] « Scarron, pour ce motif, n'a pas complètement renoncé à l'élévation de l'épopée et à l'émotion du poème. Gageure pour le style burlesque, le récit de mort maintient difficilement le régime bourgeois que la christianisation du lexique, que le rehaussement du ton et du motif menacent », *Le Parnasse et le Palais, op. cit.*, p. 62.

[27] *Op.cit.*, p. 108.

rencontre avec Énée, telle que Furetière l'a imaginée dans son travestissement. On se souvient que la reine de Carthage, autrefois mariée à Sychée, tendre époux que le frère de Didon a tué, porte son deuil pendant de longues années et fait le serment de lui rester fidèle. Quand elle rencontre Énée, elle est rongée de remords, mais la passion l'emporte et la fait céder.

Cette histoire transposée dans l'univers bourgeois présente ainsi Lucrèce comme pleine de remords, une fois la faute commise[28]. Un exemple rend très bien compte de cette adaptation du récit épique au récit bourgeois, parce qu'il transpose même des procédés stylistiques reconnaissables. Il s'agit du moment où Lucrèce, pour sauver son honneur, hésite à forcer un autre galant, Nicodème, à l'épouser, en montrant à son oncle une promesse de mariage qu'il lui a écrite. Furetière reprend alors une expression virgilienne très reconnaissable :

> Mais hélas ! en ce moment, elle avait deux étranges répugnances : l'une de découvrir sa faute, et l'autre d'en charger un innocent, ce qui était pourtant nécessaire en cette occasion.
>
> Trois fois elle monta en la chambre de son oncle et trois fois elle descendit sans rien faire[29].

Cette triple tentative, trois fois avortée, est ainsi caractéristique du style épique (on la retrouve chez Homère comme chez Virgile)[30].

Enfin, l'histoire de Lucrèce s'écrit bien comme à rebours de celle de Didon puisque Lucrèce se trouve un mari, bourgeois grossier mais fortuné, au nom gracieux de Bedout. Autrement dit un récit aboutit à un mariage, paisible, quand l'autre débutait sur ce même souvenir de mariage.

Ainsi, la première adaptation comique, le travestissement, n'avait rien pu changer au terrible destin de la reine. La seconde, par contre, comme libérée du carcan épique, prend ses distances avec son modèle (qu'il soit sérieux ou comique) et modifie l'issue du récit : le tragique enfin est annulé. Furetière, par ces réadaptations multiples, prend sa revanche sur l'épopée, par le roman.

Ainsi, l'adaptation du chant IV de *l'Énéide* a subi de nombreuses transformations, dans le travestissement, puis dans l'adaptation en prose de ce dernier. Trois cas ont été relevés : tout d'abord Furetière use de mots latins comme des tremplins pour sa création burlesque; ensuite, il transpose grâce à une expression burlesque ou un terme polysémique choisi avec soin, l'action du récit épique. Enfin, Furetière s'appuie sur une première adaptation pour en écrire une seconde : les transpositions s'enchaînent pour mieux rivaliser, semble-t-il avec le genre épique. Tout concourt donc à rendre compte de la proximité curieuse qui existe entre l'univers épique et l'univers bourgeois.

Cette complexité des procédés prouve donc l'ambiguïté de la position de Furetière à l'égard de l'épopée : genre dont il ne peut se défaire, dont il récrit à plusieurs reprises les grands épisodes, dont il plaisante assurément, mais qu'il ne dégrade pas. Au contraire, il est possible qu'en s'en prenant à son avatar galant, il cherche même à le restaurer, à lui ôter ce costume héroïque, sans forme et sans couleur.

---

[28] Les scrupules de Didon se retrouvent aussi dans le discours faussement vertueux de Lucrèce réfugiée au couvent, le temps de sa grossesse. Certes l'une est sincère, l'autre moins, mais pour autant, on ne lit guère de dépréciation de la part du narrateur à l'égard de Lucrèce.

[29] *Op.cit.*, p. 134.

[30] Voir par exemple la rencontre entre Énée et son père aux Enfers, chant VI, vers 700-702 :
Ter conatus ibi collo dare bracchia circum
Ter frustra comprensa manus effugit imago,
Par levibus ventis volucrique simillima somno.
[Trois fois il essaya de lui entourer le cou de ses bras ; trois fois l'ombre, saisie vainement, s'échappa de ses mains comme un souffle léger, comme un songe qui s'envole], éd. citée, p. 265.

Pour citer cet article
Références électroniques

LINTNER, Dorothée, « L'indécision comique face à l'épopée, Furetière : *Le Roman Bourgeois* et *l'Æneide travestie* », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]**, n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Salomé et la danse avec les mots
Les Moralités Légendaires de Jules Laforgue

ADÉLAÏDE JACQUEMARD-TRUC[1]

« Salomé » est la première adaptation comique de Laforgue. Cette nouvelle ouvre une voie qui aboutira à la publication des *Moralités Légendaires,* une série de réécritures comiques de mythes ou d'œuvres littéraires bien connues. Pour donner une version contemporaine et quelque peu iconoclaste de chacun des mythes qu'il reprend, Laforgue fait un choix curieux : il s'appuie sur le genre médiéval de la moralité, qu'il affiche et qu'il détourne. Les courtes pièces de théâtre à vocation édifiante deviennent sous sa plume des nouvelles dont certaines, notamment « Salomé », se terminent effectivement sur une moralité. Si le terme *moralité* rentre aisément en consonance avec le travail d'adaptation d'une source biblique, le lecteur est plus désarçonné lorsqu'il découvre le traitement potache réservé à l'histoire de la mort de Jean-Baptiste.

La surprise est d'autant plus grande que l'histoire de Jean-Baptiste et de Salomé est très fréquemment travaillée par les artistes du XIXe siècle, au point de constituer une véritable vogue. Écrire une Salomé est alors un morceau de bravoure pour toute une école esthétique (littéraire, mais également picturale et musicale). La vogue des Salomé correspond à un moment charnière de l'histoire littéraire française, à la fois en crise et en quête de sources nouvelles. C'est sans doute ce qui explique que tant d'artistes se tournent vers la figure biblique de la jeune danseuse galiléenne.

Ce phénomène a une conséquence directe sur le texte de Laforgue : le processus d'adaptation se caractérise par sa complexité, car il joue sur deux niveaux. D'une part, il adapte les textes sacrés, et d'autre part, il se situe dans cette série d'adaptations contemporaines. Les hypotextes bibliques ne sont ici qu'une source mineure d'inspiration, alors que se lit à tout moment l'influence des nombreuses réécritures issues des mouvements symbolistes et décadents. La référence à l'« Hérodias » de Flaubert est omniprésente ; mais sans doute l'«Hérodiade » de Mallarmé et le passage que Huysmans consacre à Salomé dans *A rebours* jouent-ils aussi un rôle important.

L'originalité de Laforgue consiste à donner un ton comique à une intrigue qui s'y prête mal, du fait de sa trame et de son origine religieuse. Traité avec déférence par de nombreux artistes au XIXe siècle, le personnage de Salomé touche manifestement l'imaginaire de la fin-de-siècle. La danseuse incarne un type féminin très présent dans l'imaginaire décadent, celui de la femme castratrice. Elle est également une figure emblématique de la création artistique et plus précisément de la poésie, à l'époque de l'avènement de la poésie moderne. La moralité de Laforgue s'inscrit dans la continuité des œuvres de ses maîtres et reprend à son compte l'esthétique d'une époque ; et pourtant, cette somme se désolidarise en partie de ses devanciers, en dénonçant par le rire les obsessions de son temps.

S'il existe à l'évidence des enjeux littéraires propres à la réécriture[2], le cas de la « Salomé » de Laforgue pose des questions encore plus spécifiques : quels sont les motifs de la réécriture lorsque le nouveau texte s'inscrit dans une mode ? On pourrait soupçonner Laforgue de profiter d'une opportunité littéraire ; mais la tonalité comique de sa nouvelle vient introduire une dissonance dans la série des Salomé de la fin de siècle. De fait, notre moralité se moque de l'époque contemporaine, bien plus qu'elle ne réécrit l'épisode biblique, qui apparaît comme un prétexte. Entre pastiche et parodie, Laforgue conduit une réflexion sur la pratique de la littérature, à la suite mais aussi à l'encontre des auteurs de la deuxième moitié du XIXe siècle.

---

[1] Université de Paris Est – Marne-la-Vallée.

[2] *Cf.* G. Genette, *Palimpseste*, Seuil, Paris, 1982, p. 446 *sq.*

Héritages et appropriation

L'acte de réécriture constitue, dans une certaine mesure, une limitation de la créativité de l'auteur ; en choisissant de reprendre un épisode biblique, Laforgue hérite d'une intrigue à partir de laquelle il propose une variation. Mais la « Salomé » de Laforgue est plus qu'une réécriture d'un épisode biblique.

La source biblique de notre moralité est double : on trouve ce récit chez Marc (6, 14-29) et Matthieu (14, 1-12). Des hypotextes bibliques, Laforgue conserve quelques grandes structures : l'action se situe dans le palais d'un Tétrarque, « infime proconsul romain »[3], dans lequel se trouve emprisonné un prophète, appelé alternativement Iaokanann ou Jean-Baptiste – transcription du nom hébreu ou son équivalent français. Au cours d'un banquet, le Tétrarque fait à sa belle-fille l'imprudente promesse de lui donner tout ce qu'elle lui demandera, en guise de remerciement pour avoir su le divertir. Tenu par son serment, le Tétrarque doit donc livrer à la jeune fille la tête décollée du prophète. Deux élément essentiels dans les évangiles disparaissent en revanche de la moralité de Laforgue : le personnage d'Hérodias, la mère de Salomé, est totalement absent, tout comme la danse de la jeune fille. Aux intertextes évangéliques, il faut rajouter une dernière source antique : c'est Flavius Josèphe qui donne à la jeune fille le prénom de Salomé – nom qui lui est resté par la suite, consolidé par la fascination exercée par le personnage au Moyen Âge.

Si le récit de Laforgue hérite d'une intrigue biblique, c'est à l'« Hérodias » de Flaubert qu'il doit sa trame narrative. Daniel Grojnowski et Henri Scepi ont bien montré, dans leur introduction aux *Moralités Légendaires*[4], à quel point Laforgue copie la construction du récit de Flaubert. Il divise « Salomé » en quatre parties, et emprunte tout le déroulement des trois premières au récit de Flaubert. Seule la dernière correspond à une invention de sa part. La moralité de Laforgue est donc très largement redevable au texte de Flaubert – qui est manifestement le point de départ de son projet, comme le montre cette lettre à Charles Henry : « Tu connais l'Hérodias de Flaubert ? Je viens de finir une petite Salomé de moi »[5].

Allons plus loin, et notons que la quatrième partie ajoutée par Laforgue, qui narre la mort de Salomé, est très proche de la chute de *Salammbô* – le rapprochement des deux héroïnes étant probablement facilité par l'homophonie de leurs noms[6]. La critique a déjà remarqué que la phrase qui conclut notre moralité est une variation de la clausule du roman de Flaubert[7] ; mais les ressemblances ne s'arrêtent pas là. La scène finale du roman présente la princesse « penchée sur la balustrade » de la citadelle, vers laquelle s'élance, éperdu d'amour, un Mâtho écorché vif (« Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine ; c'était une longue forme complètement rouge »[8]). Ce tableau n'est pas sans rappeler notre Salomé, « accoudée au parapet de l'Observatoire »[9], s'apprêtant à jeter à la mer un objet tout aussi macabre : la tête grimaçante du Baptiste.

Si Flaubert est la source principale de Laforgue, il reste important de situer la moralité dans son contexte littéraire, particulièrement riche. Laforgue emprunte sans doute des traits de son héroïne au poème de Mallarmé, comme la transformation de Salomé en oratrice, ainsi que la dimension métalittéraire de son discours – nous y reviendrons. L'influence mallarméenne est également sensible à des références ponctuelles : le « rêve de kermesse faunesque »[10],

---

[3] J. Laforgue, *Moralités Légendaires*, présentation par Daniel Grojnowski et Henri Scepi, Garnier-Flammarion, Paris, 2000, p. 133.
[4] *Ibid*., p. 25-26.
[5] J. Laforgue, *Œuvres Complètes*., t. II, L'Âge d'homme, Lausanne, 1986, p. 767.
[6] Mireille Dottin-Orsini montre, dans « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », que Laforgue joue, dans ses *Fleurs de bonne volonté* (« Dimanches »), sur cette proximité pour confondre les deux héroïnes. *Raison, dérision, Laforgue*, *Romantisme*, 1989, n° 64., p. 20.
[7] Voir M. Dottin-Orsini., « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », *ibid*., p. 21.
[8] G. Flaubert, *Salammbô*, Folio classiques, Paris, 1970, p. 467.
[9] J. Laforgue, *Moralités Légendaires*, *op. cit*., p. 151.
[10] *Ibid*, p. 139.

immédiatement suivi de la mention des « cygnes », qui semblent faire allusion respectivement à *L'Après-midi d'un faune* et à *Hérodiade*.

Laforgue, réécrivant l'histoire de Salomé, en modifie également les données – transgression nécessaire à la constitution de son texte comme œuvre d'art. La moralité de Laforgue n'est pas un simple exercice de style plus ou moins plagiaire, mais une œuvre authentique, capable de transformer la tradition littéraire et de la revivifier. Les transformations apportées par notre auteur sont considérables et contrebalancent son utilisation d'une trame de seconde main. Salomé devient la fille du Tétrarque et non sa belle-fille (Laforgue conserve cependant la fascination du tétrarque pour la princesse ; l'interprétation incestueuse, sans être tout à fait explicite, demeure possible[11]). Ce changement de statut apparaît comme la conséquence de la disparition d'Hérodias. Un tel choix bouleverse le sens originel des récits bibliques, en supprimant l'ambiguïté du statut de Salomé. Selon la tradition évangélique, Hérodias est la vraie responsable de la mise à mort du prophète : elle utilise sa fille pour se venger du Baptiste, qui lui reproche publiquement son mariage incestueux avec le Tétrarque. Marc acquitte implicitement Salomé, qui n'est qu'« une fillette ». Flaubert a conservé dans sa trame la machination d'Hérodias, ce qui justifie qu'elle soit, plutôt que Salomé, le personnage éponyme. Chez Laforgue, Salomé devient la seule responsable de la mort de Iaokanann[12:] elle accède à la parole, et prend seule ses décisions. Il faut souligner l'importance de ce choix : avant la pièce d'Oscar Wilde, Salomé devient la femme castratrice qu'elle est restée dans l'imaginaire moderne. Ce transfert justifie que Laforgue en fasse le personnage éponyme de la nouvelle – même si son nom, qui signifie « paix » en hébreu, semble contredire son nouveau statut d'homicide.

Si Salomé devient la coupable de la mort d'Iaokanann, c'est que, comme Hérodias dans la version originelle du mythe, elle le perçoit comme une menace. Mais au différend sur l'immoralité d'un mariage succède une simple intrigue amoureuse : Salomé s'est laissée séduire par le prophète et cherche à faire disparaître celui qui pourrait la compromettre.

Ce dernier élément ouvre la porte à une lecture triviale du personnage de Salomé et de la nouvelle qui porte son nom. Le thème de l'impudicité reçoit chez Laforgue un nouveau traitement, qui indique d'ores et déjà la dominante comique de la nouvelle. À un travail d'adaptation littéraire à plusieurs niveaux de référence, la virtuosité de Laforgue ajoute une réécriture sur le ton parodique et comique.

Une parodie fin-de-siècle

Laforgue fait de sa Salomé une femme à la toilette somptueuse. Son raffinement, poussé à l'extrême, devient un signe de facticité – et comme nous le rappelle la chute de la nouvelle, c'est là son tort. En parfaite cohérence avec le personnage principal, la moralité de Laforgue se caractérise par un style très travaillé. Il s'agit d'un trait récurrent dans les différentes réécritures de cet épisode par les auteurs du dix-neuvième siècle. On peut ici parler de pastiche, dans la mesure où les références de Laforgue (comme nous le verrons par la suite) sont très nettes. Mais l'auteur de la moralité, en forçant le trait, inverse l'effet habituellement recherché dans la préciosité et fait basculer le texte dans la parodie.

Laforgue met en œuvre une écriture de la surcharge et permet l'apparition d'un comique érudit qui est la principale caractéristique littéraire de ce texte. Le lecteur repère d'emblée cette écriture plaisante et ludique. Parfois, le simple pastiche suffit à rendre comique un style qui, en dehors de tout effet de réécriture, serait perçu comme noble : réécrire revient à mettre à distance,

[11] « Puis il souriait à tous, en père heureux, l'air de dire : vous allez voir ce que vous allez voir », mettant les princes ses hôtes au courant, de façon fort décousue, où ceux-ci comprirent que, pour faire un sort à la petite personne en question, la Lune s'était saignée aux quatre veines, et qu'on la tenait d'ailleurs généralement (il y avait eu une Concile là-dessus) pour la sœur de lait de la Voie Lactée (tout pour elle !). » *Ibid.*, p. 147. Voir également : « Oh ! Continue, continue, dis tout ce que tu sais ! geignait Emeraude-Archetypas, battant des mains comme un enfant ». *Ibid.*, p. 149.

[12] Encore qu'elle n'a guère de mal à convaincre son père de lui donner satisfaction.

et le simple fait de désigner un type d'écriture transforme le regard du lecteur. L'échelle des valeurs se renverse alors : on ne peut plus adhérer à ces formes d'art, parce qu'elles sont de seconde main.

Laforgue démasque ainsi un rapport de l'art à l'artifice. Le texte est cousu de formules très travaillées, que l'on ne peut que remarquer ; mais le narrateur fait en sorte que l'on ne puisse pas les prendre au sérieux. Le lecteur se trouve donc placé dans rapport complexe à ce texte à la fois poétique et ridicule. Par exemple, le narrateur emprunte quelques images à la vogue de l'écriture orientaliste, notamment lorsqu'il évoque le « kriss sacré »[13] du bourreau, ou les « faces non épilées »[14] des Princes du Nord. L'emploi du nom Iaokanann pour désigner le prophète est un autre trait de couleur locale, puisque Laforgue remonte à la racine hébraïque du nom. Mais cet orientalisme, tout juste esquissé, se limite à quelques formules sporadiques. En reprenant quelques traits saillants d'une écriture de l'orient, Laforgue en épingle les clichés et la désigne comme une écriture figée. Lui-même se situe de cette manière dans une dynamique ambivalente, entre inscription et mise à distance.

La multiplication des traits précieux dans le texte de Laforgue entraîne un effet de saturation, qui empêche de les prendre au sérieux. Longueur des phrases, rythme des propositions, antéposition des adjectifs, vocabulaire recherché : toute une panoplie d'effets est mobilisée au service de ce ton trop grandiloquent pour prétendre au grand style. Nombreux sont les paragraphes composés d'une seule phrase, et parfois Laforgue semble compliquer leur syntaxe à plaisir.

> Et alors, dans cette aérienne salle jonchée de joncs jaune jonquille, entonnellée tout autour d'assourdissantes volières, un jet d'eau central fusant percer là-haut un bariolé vélarium de caoutchouc blanc sur lequel on l'entendait retomber ensuite en belle pluie frigide et claquante, ça fit, le long de tables demi-circulaires, dix rangs de lits parés chacun selon la science du convive — et, en face, une scène d'Alcazar, merveilleusement profonde, où la fleur des baladins, jongleurs, beautés et virtuoses des Iles devait venir s'effeuiller[15].

En plaçant les adjectifs devant les noms dans des tournures inattendues, ou en jouant de la paronomase, Laforgue crée un effet de raffinement sur lequel la lecture s'attarde ; ainsi, les locutions « bariolé velarium » ou « joncs jaune jonquille » attirent l'attention. Le narrateur fait également appel à un lexique recherché, par exemple lorsqu'il décrit les « coruscants brocards lamés »[16] des atours des insulaires. Il joue également des effets d'homophonie, en accumulant les termes proches de l'homéoptotes (*ésotérique, eurythmique, tétrarchique, mystique*).

La multiplication des adverbes vient également enjoliver les descriptions. Ainsi, les multiples apparitions de Salomé donnent lieu au même commentaire ; seul l'adverbe initial varie. Le narrateur s'amuse manifestement à décrire Salomé d'abord « mélodieusement emmousselinée d'arachnéenne jonquille à pois noir »[17], puis « hermétiquement »[18], et enfin « décidément emmousselinée »[19]. La variation des adverbes donne lieu à un comique de répétition – tout littéraire, puisque c'est une tournure qui se répète, et non une situation –, doublé d'une allusion grivoise. En effet, lorsqu'elle fuit la première fois, Salomé « mélodieusement emmousselinée » a été dérangée pendant son bain, interruption qui donne lieu à des « salamalecs galants »[20]. Il est donc surprenant qu'on la retrouve « hermétiquement emmousselinée » alors qu'elle a à peine eu le temps de fuir. De plus, l'expression relève de l'oxymore, puisque la mousseline est par définition

[13] J. Laforgue, *Moralités Légendaires*, *op. cit.*, p. 135.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*, p. 144.
[16] *Ibid.*, p. 138.
[17] *Ibid.*, p. 138.
[18] *Ibid.*, p. 139. La même phrase se retrouve p. 146.
[19] *Ibid.*, p. 143.
[20] *Ibid.*, p. 138.

un tissu vaporeux. Cette contradiction dans les termes dément l'insistance du narrateur sur la pudeur du personnage. La répétition attire l'attention du lecteur sur le corps de Salomé, qui se voile et se dévoile tout à la fois, et remplace peut-être sa danse, absente de la nouvelle[21]. Le dernier adverbe, « décidément », qui sert d'abord à souligner le comique de répétition, semble indiquer également la déception des intrus, rendue en focalisation interne par le narrateur[22].

D'autres adverbes, qui relèvent du néologisme, viennent enrichir le texte. Le but est autant de créer un rapport libre et ludique au langage, que d'alourdir sciemment la narration, pour lui donner une tournure risible. Ainsi, « sacerdotalement »[23], « kilométriquement »[24] et « sacramentellement [25]» permettent de créer une distance propice au comique entre le lecteur et sa lecture. Le néologisme « sacramentellement » est un exemple particulièrement parlant du processus de réécriture de Laforgue, qui allie dans une construction ludique le sacré (religieux ou littéraire) et le populaire. Jouant avec les sonorités de la langue, le narrateur forge volontiers d'autres types néologismes pour enrichir le récit : ainsi, comme nous l'avons vu, Salomé n'est pas vêtue d'une robe de mousseline, mais « emmousselinée ».

À travers ces choix stylistiques, Laforgue écrit contre de nombreux auteurs du dix-neuvième siècle, et notamment Flaubert, dont il parodie manifestement le style – même s'il s'agit d'un certain Flaubert. Certaines références explicites ne laissent pas de doute : Laforgue tourne en dérision les titres que Flaubert donne à ses personnages. Il crée à son tour des expressions composées, mais il les multiplie de manière à surcharger le texte et leur donne, de plus, des connotations comiques. Ainsi, « l'Annonciateur des Lunes »[26] ou le « Chef-des-odeurs-suaves »[27] deviennent « l'Ordonnateur-des-mille-riens »[28], « le Répétiteur des Gynécées et Sélections »[29], ou encore le « Conservateur des Symboles »[30]. Notre moralité se situe en un lieu mal défini entre la parodie et le pastiche. Elle tient à la fois de l'exercice de style, car il s'agit bien d'imiter le style d'un maître pour se mesurer à lui (ce qui donne un rôle valorisant à l'hypotexte), et de caricaturer ses principaux effets stylistiques, caricature qui aboutit à le tourner en dérision.

Le but de Laforgue est-il ici véritablement de faire rire ? Le narrateur établit une connivence malicieuse, mais ces éléments ne visent sans doute pas à déclencher une franche hilarité. Le lecteur, qui est supposé disposer de la culture nécessaire pour décrypter ce travail de réécriture et de mise à distance, s'amuse sans doute de l'impertinence du disciple envers les maîtres ; mais il ne s'agit pour l'instant que d'un sourire intellectuel. De tels effets de langage relèvent de l'humour plus que du comique : l'usage inapproprié du style noble désamorce l'ancienne solennité et fait sourire. Comme dans l'*Affaire Lemoine* de Proust, l'écriture comique est une arme en vue d'une critique – critique d'une excessive confiance dans le pouvoir de la littérature, sans doute.

Un comique des contrastes

Le comique de « Salomé » ne repose pas exclusivement sur le détournement d'un style noble ; Laforgue utilise également, à la manière d'un contrepoint, un registre bas : sa réécriture

---

[21] Sans faire de ce passage la source nécessaire de « la danse de sept voiles », il est frappant de remarquer que le Laforgue et Wilde associent tous les deux Salomé au motif du voile.

[22] Ce regard curieux est ensuite relayé par le narrateur lui-même, qui décrit une mousseline « qui, s'agrafant çà et là de fibules diverses, laissant les bras à leur angélique nudité, formait entre les deux soupçons de seins aux amandes piquées d'un œillet, une écharpe brodée de ses dix-huit ans ». *Ibid.*, p. 146-147.

[23] *Ibid.*, p. 138.

[24] *Ibid.*, p. 139.

[25] *Ibid*, p. 144.

[26] G. Flaubert, *op. cit.*, p. 185.

[27] J. Laforgue, *Moralités Légendaires, op. cit.,* p. 225.

[28] *Ibid.*, p. 137.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

comique de l'épisode biblique se fonde essentiellement sur une esthétique des contrastes, et bien souvent, le registre noble emprunté aux auteurs contemporains subit une dégradation qui tire le texte vers un comique plus léger.

Le premier trait de cette dégradation est le ton adopté par le narrateur, qui rappelle celui des bonimenteurs de foire. La présence d'une subjectivité dans la narration est marquée d'emblée par l'utilisation de nombreuses exclamatives : ainsi, dès le troisième paragraphe, la description du palais se transforme en invocations à caractère descriptif – ce qui suppose la présence d'un locuteur affecté par la vision du palais : « Titanique masse funèbre veinée de blême ! »[31], ou plus loin « Oh, le Tétrarque sur la terrasse, cariatide des dynasties ! »[32]. L'usage d'un style ampoulé apparaît d'autant plus inapproprié qu'il est placé dans la bouche d'un narrateur qui se présente comme un badaud naïf et fasciné par le spectacle du palais. De même, la première véritable apparition de Salomé donne lieu à des exclamations : « Oh, le petit Messie à matrice ! Que sa tête lui était onéreuse ! »[33].

À l'affirmation de la voix du narrateur correspond une intégration du lecteur dans la fiction. La situation d'énonciation qu'il crée englobe implicitement le lecteur, par l'emploi de la deuxième personne du pluriel, dans des formules comme : « les volières […] se turent à regret quand la musique commença à vous accompagner le repas »[34], ou « la voix dure de Salomé vous le redressa vivement »[35]. L'ajout de ces pronoms explétifs donne un ton oral et populaire au propos. De même, l'effet d'immédiateté est entretenu par l'emploi des infinitifs de narration, qui dynamisent le récit en lui donnant une tournure souple, proche de la parole orale : « Et de circuler alors en plein ciel, par de menues phrases d'admiration suffoquée »[36]. Enfin, le récit devient discours, lorsque le narrateur décrit l'installation de Salomé sur la scène de l'Alcazar, et commente : « Elle va peut-être raconter des choses, après tout ? »[37]. Le statut de narrateur omniscient disparaît alors : tout comme le lecteur, le narrateur attend de découvrir la suite de l'action. Il devient un spectateur comme les autres, ce qui renforce l'impression d'un récit conduit par un simple badaud.

Ce statut original du narrateur permet à Laforgue d'introduire des éléments comiques qui eussent été inimaginables sinon. Il use de multiples procédés pour ramener le ton de la moralité vers un registre bas. Le narrateur joue avec les sons autant qu'avec les mots ; ainsi nous décrit-il la salle du spectacle « jonché[e] de joncs jaune jonquille »[38], en forçant l'allitération jusqu'à la paronomase. Les jeux de mots sont l'occasion de ménager des glissements de sens et de créer la surprise. Ainsi, les crabes de l'Aquarium « s'empêtrent en couples avec de petits yeux rigoleurs de pince-sans-rire »[39]. Le soleil est quant à lui rebaptisé « Lampyre de l'Empyrée »[40], titre majestueux fondé sur l'homophonie presque parfaite des deux termes employés. Mais sous la pompe apparente se cache une dégradation toute burlesque : mot-à-mot, l'expression signifie « vers luisant des plus hautes sphères ». Ces exemples forts différents révèlent un même rapport ludique au langage, qui lui aussi favorise le rire.

Une autre ressource importante du comique dans « Salomé » est le mélange des registres, qui s'opère à nouveau dans le sens de la dégradation. Ainsi, il n'est pas sans saveur de lire : « Le Tétrarque biberonnait son houka de midi »[41]. L'arrêt de mort de Iaokanann est prononcé de

---

[31] *Ibid.*, p. 133.
[32] *Ibid.*, p. 134.
[33] *Ibid.*, p. 147.
[34] *Ibid.*, p. 144.
[35] *Ibid.*, p. 150.
[36] *Ibid.*, p. 138.
[37] *Ibid.*, p. 147.
[38] *Ibid.*, p. 144.
[39] *Ibid.*, p. 140.
[40] *Ibid.*, p. 134.
[41] *Ibid.*, p. 135.

manière on ne peut plus triviale : sa tête sera « Adjugée ! »[42] à l'encan. Le narrateur manifeste un net refus des effets poétiques trop attendus, notamment lorsqu'il écrit : « Et devant lui, la mer, la mer, toujours nouvelle et respectable, la Mer puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la nommer »[43]. Le narrateur semble ici déplorer l'absence de terme poétique propre à ennoblir la réalité décrite – faute de quoi, il la gratifie d'une majuscule. Cette épanalepse est sans doute une référence implicite à l'Azur mallarméen. Il souligne de ce fait l'incontournable trivialité du monde et du langage, sur laquelle achoppe le travail littéraire. Contre une tradition poétique qui cherche à enjoliver son objet, le narrateur démasque la vacuité du langage poétique. Mais à l'opposé du ton énergique employé par Hugo[44], Laforgue choisit la dérision.

Le troisième procédé comique employé par Laforgue est le déplacement ; il fait rire son lecteur en donnant à l'épisode biblique un cadre inattendu, fort différent de la Palestine du début de l'ère chrétienne. La scène se passe en juillet, un jour de « fête nationale »[45], allusion à peine voilée aux célébrations de la prise de la Bastille. Le narrateur fait référence à Napoléon I[er46]. Les Princes du Nord devisent quant à eux de « l'autorité armée »[47] (nous sommes en pleine crise du boulangisme), de la « religion » et de la « concurrence internationale »[48]. Mais l'on se rend compte que le déplacement n'est pas seulement spatio-temporel : Laforgue transpose l'univers biblique dans le monde du théâtre. Il y a bien sûr la troisième partie, située dans une salle de spectacle et sur la scène de l'Alcazar. Mais le château du Tétrarque évoque lui-même un décor de théâtre, car il a sa face cachée. Salomé s'enfuit une première fois en se laissant « glisser, par un jeu de poulies, dans le vide, vers d'autres étages »[49] : cet équipement rappelle les moyens techniques mis en œuvre au théâtre. Le narrateur nous décrit également le phare du palais comme un « phare d'opéra-comique »[50]. Le palais est donc lui aussi un monde factice, destiné à donner l'illusion du vrai.

Ces procédés comiques, au-delà de leurs effets propres, ont une seconde vertu : par contraste, ils rendent plus sensible la tonalité comique de la moralité, et clarifient son statut de parodie-pastiche. Il est impossible, dans ce contexte, de prendre au sérieux le recours au style noble.

Mise en crise du langage littéraire

Le choix que fait Laforgue de remplacer la danse de Salomé, élément crucial de l'épisode biblique, par un monologue déplace l'intérêt de l'intrigue. Le trait fondamental de la moralité devient la mise en abyme : le rapport au langage est mis en fiction, mis en mots.

Chez Laforgue, la danse est représentée par d'autres personnages que Salomé. Le motif n'est donc pas écarté, mais volontairement déplacé, alors que le personnage principal gagne un nouvel attribut : elle possède une lyre – autre élément emprunté à Flaubert – dont elle s'accompagne pendant son *vocéro* (la critique a rebaptisé ce passage en empruntant le terme qui désigne un chant funèbre corse). La récitante casse son instrument une fois le numéro fini : on peut lire dans ce geste une référence plus précise au lyrisme, dont l'impossibilité serait signalée. Salomé devient donc une figure du poète, et sans doute plus précisément du poète lyrique. Cette piste est d'autant plus signifiante que d'autres indices viennent la conforter : la tête décollée

[42] *Ibid.*, p. 151.
[43] *Ibid.*, p. 134.
[44] V. Hugo, *Les Contemplations*, Garnier, Paris, 1969, Livre I, « Réponse à un acte d'accusation », p. 23 : « J'ai dit à la narine : eh mais ! tu n'es qu'un nez ».
[45] J. Laforgue, *Moralités Légendaires, op. cit.*, p. 135.
[46] *Ibid.*, p. 142.
[47] *Ibid.*, p. 145.
[48] *Ibid.*, p. 145-146.
[49] *Ibid.*, p. 138.
[50] *Ibid.*, p. 133.

d'Iaokanann est comparée à celle d'Orphée[51]. De même, dès la première partie de la nouvelle, apparaît l'image du « soleil Aède »[52] Pourtant, notre poétesse pose problème. Le symbole de la lyre entre en contradiction avec le morceau déclamée par l'héroïne, que le narrateur qualifie de « garulement »[53] – le morceau évoque donc le cri du geai. Laforgue construit donc une représentation complexe du poète ; tous ces indices nous mettent sur la piste d'une lecture métatextuelle de la nouvelle.

La réflexion sur la nature de l'art sous-tend toute la nouvelle. Cette réflexion permet de mieux comprendre le rapport complexe que Laforgue entretient avec l'écriture qu'il parodie : s'il raille les excès d'ornements dans le style de Flaubert et des auteurs du XIXe siècle, il y voit aussi un signe d'excellence artistique. On trouve la trace de cette ambivalence dans le texte, lorsque les Princes du nord hésitent à offrir au Tétrarque leur collier de la toison d'or : « La nullité artistique de ce collier, sautait, surtout ici, aux yeux »[54]. Le raffinement, poussé à l'extrême, est une réalité ambiguë, qui fascine même si elle confine au ridicule. Serait-il excessif de voir dans le Tétrarque une image de Flaubert dans son palais d'orientalisme (*Salammbô*, « Hérodias »), visité par un barbare curieux venu d'un pays bien moins raffiné, Laforgue, hésitant à lui remettre le piètre hommage de sa toison d'or ?

Le « *vocéro* » de Salomé est sans doute la clef qui détermine la lecture de la moralité. En effet, la réécriture de Laforgue est construite autour d'une déception : le lecteur attend le passage de la danse de Salomé, escamoté au profit de ce que le narrateur nomme un « garulement mystique ». La déception est d'autant plus grande que le propos de Salomé s'avère incompréhensible, au moins à première lecture – alors même que Salomé parle, dans une expression provocatrice, du Néant « limpide comme tout »[55]. Ici aussi, Laforgue semble viser une tendance de son époque, qui a donné lieu à des controverses entre écrivains : l'opacité. Les auteurs parodiés sont ici les poètes de la fin-de-siècle, essentiellement des symbolistes ; on pense notamment à Mallarmé, auquel le texte fait allusion. La Salomé « hermétiquement emmousselinée » de notre moralité est peut-être une image métaphorique de la poésie dite, précisément, hermétique. Certains thèmes de prédilections de ces auteurs sont repris et résumés dans des adjectifs repris mal à propos, comme dans les expressions « les Iles Blanches ésotériques »[56], « tirelire mystique »[57]. Mais, malgré cette parodie, Laforgue s'inscrit dans la lignée du symbolisme en faisant de sa moralité le lieu d'une recherche sur ce qu'est l'inconscient. Ainsi les personnages incarnés par les clowns s'appellent « l'Idée, la Volonté, l'Inconscient »[58], selon les concepts philosophiques chers à Hartmann et Schopenhauer. Le *vocéro* s'en prend aux « sectaires de la conscience »[59], et affirme que « tout s'étire hors du Moi »[60]. Il ne peut qu'être obscur, parce que le langage clair de la raison est par nature incompatible avec l'exploration des formes spécifiques de l'inconscient. La seule différence avec les déclarations sur l'inconscient d'un Maeterlinck consiste dans le refus obstiné du sérieux, rappelé par un petit « rire toussotant » de Salomé, « pour faire assavoir que surtout fallait pas croire qu'elle se prenait au sérieux »[61]. Salomé est ici manifestement une image de Laforgue, qui joue des contradictions de son temps sans prétendre les dépasser.

Le langage, dans cette moralité, est un véritable objet de désir, comme le montre la réaction du Tétrarque. L'enjeu de la réécriture de « Salomé » est de conquérir une légitimité

---

[51] *Ibid.*, p. 152 : « la tête de Jean (comme jadis celle d'Orphée) ».
[52] *Ibid.*, p. 134.
[53] *Ibid.*, p. 149.
[54] *Ibid.*, p. 144.
[55] *Ibid.*, p. 148.
[56] *Ibid.*, p. 133.
[57] *Ibid.*, p. 136.
[58] *Ibid.*, p. 145.
[59] *Ibid.*, p. 150.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*, p. 147-148.

littéraire et de s'égaler à d'imposants modèles. Et pourtant, là où on attendrait un morceau de bravoure, Salomé ne prononce qu'un « garulement ». Pour Laforgue, écriture comique et déception semblent aller de pair. Mettant au centre de sa nouvelle un discours obscur et sans fondements, notre auteur semble renoncer définitivement aux sommets de la littérature, dont il ne peut proposer qu'une version dérisoire. Ainsi, la disparition de la danse de Salomé peut s'interpréter comme un aveu d'échec. Le monde littéraire semble se refermer sur lui-même : ne parvenant plus à dépasser ses propres contours, il perd prise avec le réel. Décrire une chorégraphie au moyen de mots est assurément une gageure ; Laforgue esquive cette difficulté en se rabattant sur de la parodie. Le comique permet à Laforgue de continuer une tradition littéraire en désamorçant toute rivalité avec ses prédécesseurs – puisque le texte comique affirme d'emblée qu'il ne se prend pas au sérieux.

Sans doute cette Salomé poétesse est-elle également l'emblème d'une époque où la littérature se cherche. Soulignons d'ailleurs qu'avant Laforgue, Mallarmé avait déjà fait d'Hérodiade au miroir le symbole de la réflexivité de l'écriture littéraire. Ainsi, on peut comprendre la réaction du Tétrarque face au *vocéro* comme une nouvelle mise-en-abyme : celle des contemporains de Laforgue face à une littérature bavarde et complaisante. Pour Laforgue, « Hérodias » apparaît comme un point de non-retour : c'est un sommet que l'on ne peut dépasser (ni même reproduire) sans verser dans le ridicule. L'adaptation comique de « Salomé » traduit chez notre auteur une véritable « crise de prose », comparable au tournant que Mallarmé diagnostique dans la poésie post-hugolienne.

« Salomé » est donc un texte qui présente les difficultés de l'entrée dans une nouvelle ère littéraire, qui se caractérise comme un « après », marquée par d'imposants chefs-d'œuvre. Dans cette moralité, Laforgue mène une réflexion sur le langage, ce qui fait de lui un continuateur de Mallarmé et de son *Hérodiade*. Ce texte apparaît comme une critique de la littérature de son temps, mais est aussi une critique de soi-même ; et en ce sens, son statut est problématique. Le lecteur aboutit à une sorte d'impasse : si l'on ne peut plus se permettre le beau style, comme le laisse entendre notre auteur par sa parodie, la littérature ne peut que déchoir. Les écritures du passé sont devenues risibles, et on ne voit pas, dans cette moralité, par quels moyens nouveaux la littérature pourrait se développer. La critique de Laforgue ne débouche sur rien, sinon sur un moment de réflexion ludique. Mais écrire en montrant les limites de la littérature, c'est encore écrire et c'est encore de la littérature. « Salomé » est une méditation sur l'impuissance de l'écriture, dans laquelle le comique semble avoir pour rôle de redonner sens à une œuvre en quête de légitimité, de redonner forme à une impossibilité d'écrire. La parodie sert de transition. Charnière entre deux siècles, cette écriture comique est sans doute vécue comme un espace gagné sur le silence – dans l'attente d'un renouveau plus profond.

Pour citer cet article
Référence électronique

JACQUEMARD-TRUC, Adélaïde, « Salomé et la danse avec les mots. *Les Moralités Légendaires* de Jules Laforgue », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*],** n° 3, février 2013, URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

« Faire du neuf avec du vieux »
Chrétien de Troyes relu par Raoul de Houdenc
dans *Méraugis de Portlesguez*

CARINE GIOVÉNAL[1]

Nombreux sont les qualificatifs qui désignent Raoul de Houdenc, auteur du début du XIIIe siècle d'un roman arthurien et d'un récit allégorique : épigone de Chrétien de Troyes, continuateur ou encore disciple du maître champenois. Comme bien d'autres écrivains de cette période, il existe en référence à, voire dans l'ombre du maître de la matière arthurienne. Et de fait, la lecture de son *Meraugis de Portlesguez*, roman d'aventures du début du XIIIe siècle, entraîne le lecteur sur le terrain connu des romans de Chrétien de Troyes, dont Raoul reprend bon nombre de situations et de motifs – au sens d'images ou d'actions inscrites dans la tradition littéraire arthurienne, que ce soit le tournoi initial désignant le plus preux et la plus belle, l'*enamoratio*, la quête en des lieux étranges et enchantés, l'enlèvement de la dame ou les retrouvailles finales des amants.

Mais Raoul ne se limite pas à retravailler les motifs mis à l'honneur par Chrétien ; il modèle la matière bretonne dans une indéniable intention parodique. Entendons ici la parodie, non comme la dénonciation subversive d'une *auctoritas* que respectaient les auteurs médiévaux, mais plutôt comme « une habile contrefaçon où s'expérimente, sur le mode ludique, tout le talent de l'imitateur »[2]. Concernant les emprunts de Raoul envers Chrétien, doit-on parler d'irrévérence, d'un simple jeu libérateur, ou d'un véritable moteur de rajeunissement littéraire ? Nous tâcherons de répondre à ces questions en voyant d'abord comment Raoul de Houdenc déforme les motifs célèbres du roman arthurien dans une indéniable intention parodique. Notre étude s'attachera ensuite au personnage de Méraugis, jeune chevalier qui se démarque singulièrement de ses aînés littéraires par un comportement des plus burlesques. Enfin, nous verrons comment ces effets comiques permettent à l'auteur, au-delà de l'aspect divertissant, de prendre ses distances avec un modèle arthurien trop exploité et de proposer une nouvelle vision du chevalier.

Reprise ironique d'un espace-cadre connu

En premier lieu, observons le tournoi initial. Les deux futurs amants, Méraugis et Lidoine, se rencontrent lors de joutes organisées par la dame de Landemore, joutes qui doivent désigner le chevalier le plus vaillant et la demoiselle la plus belle. On se souvient de l'épisode similaire du début d'*Erec*, alors que le héros éponyme, hébergé par le père d'Enide, écoute celui-ci lui expliquer les règles du tournoi :

> […] devant trestote la gent
> Iert sor une perche d'argent
> Uns espreviers molt biax assis
> Ou de cinc mües ou de sis,
> Le meillor q'an porra savoir.
> Qui l'esprevier voldra avoir,
> Avoir il covandra amie
> Bele et saige sanz vilenie ;
> S'il i a chevalier si os
> Qui vuelle le pris et le los

[1] Université d'Aix-en-Provence.

[2] Citation d'Elisabeth Gaucher, avant-propos de *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, *Cahiers de recherches médiévales*, n° 15, Champion, Paris, 2008.

De la plus bele desresnier,
S'amie fera l'esprevier
Devant toz a la perche prandre,
S'autres ne li ose desfandre.
Iceste costume maintienent,
Et por ce chascun an i vienent.[3]

Raoul de Houdenc reprend ce motif et l'intègre à *Meraugis*. Mais les règles qu'il donne au tournoi de Lindesores, auquel se rendent Méraugis et Lidoine, diffèrent sensiblement de celles qu'avait choisies Chrétien de Troyes :

Qui l'onor porra assentir`
De vaintre le tornoiement,
Si en portera quitement
Un cisne qui el pin sera.
E lors vos di qu'il baisera
La pucele de Landemore,
Qui n'est mie laide ne more.
Quant li cisnes sera donez,
Maintenant ert uns cors sonez
A la fontaine souz le pin.
Sus une lance de sapin
Sera uns esperviers muez,
Qui ja n'iert pris ne remuez
Devant la que cele le pregne
Qui par veüe lor apregne
Qu'ele soit plus bele que totes.
Se la robe ert perciee as coutes
Por tant que ce fust la plus bele,
N'i avra il ja damoisele
Qui ja l'emporte se li non.
Car il sera donez par non
A cele qui ert esleüe
Estre la plus bele a veüe.
Einsi fu lors li tornois pris. [4] (v. 134-157)

On retrouve chez Raoul les mêmes motifs que chez Chrétien : l'épervier à remettre à la plus belle dame, et l'élection du meilleur chevalier. De surcroît, il reprend en filigrane l'épisode d'ouverture d'*Erec*, celui de la chasse au blanc cerf, dont le vainqueur gagnera le droit d'embrasser la plus

[3] Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Champion : Les Classiques français du Moyen Âge, 1981, v. 565-580 : « Devant toute l'assistance, / il y aura sur une perche d'argent / un épervier assis fort joliment, / de cinq mues ou de six, / le meilleur qui se puisse trouver. / À celui qui voudra obtenir l'épervier, / il lui faudra avoir une amie / belle et sage, sans vilenie. / S'il se trouve chevalier assez hardi / pour oser revendiquer pour son amie / le prix et l'honneur de la plus belle, / il fera prendre l'épervier / par elle sur la perche aux yeux de tous, / à moins que quelqu'un n'ait l'audace de le lui défendre. / Pour maintenir cette coutume, / tous sont chaque année au rendez-vous. » (Traduction tirée de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Lettres Gothiques, 1992, p. 69).

[4] Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez,* roman arthurien du XIIIe siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican, Édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Michelle Szkilnik, Paris, Champion Classiques, 2004 : « Celui qui aurait l'honneur de remporter le tournoi gagnerait sans contestation un cygne qui serait juché sur un pin. Puis, je vous l'affirme, il embrasserait la jeune fille de Landemore qui n'était ni laide ni noiraude. Le cygne décerné, on sonnerait aussitôt d'un cor près de la fontaine sous le pin. Sur une pique de sapin serait perché un épervier déjà mué. Personne ne le prendrait ni ne le déplacerait avant que ne s'en saisisse la jeune fille qui, aux yeux du public, serait la plus belle de toutes. Pourvu qu'elle fût la plus belle, elle pourrait même porter une robe trouée aux coudes, aucune autre demoiselle qu'elle n'emporterait l'oiseau, car il reviendrait sans conteste à celle qui serait clairement désignée comme la plus belle. Ainsi furent établies les conditions du tournoi. » (Traduction de Michèle Szkilnik, édition citée).

belle. Mais Raoul de Houdenc n'a repris ces éléments que pour mieux les détourner. La *perche d'argent* d'*Erec* devient chez *Méraugis* une *lance de sapin* ; à *l'amie bele et sage sanz vilenie* se substitue *la pucele de Landemore, qui n'est mie laide ne more* ; enfin, le fait de remettre un *cisne* au vainqueur est ambigu : le cygne est blanc dehors, mais noir dedans, ce qui peut sous-entendre que celui qui remportera le tournoi ne sera peut-être pas le plus méritant…[5] Ce qui sera exactement le cas ! Raoul s'ingénie à démonter le motif traditionnel du tournoi rituel par une ironie subtile, en laissant entendre la raillerie sous la louange. On note aussi chez *Meraugis* la mention du *cor sonez a la fontaine souz le pin* ; la fontaine est reprise d'*Yvain*, et le cor d'*Erec*. Mais chez *Erec*, le cor est sonné pour annoncer la victoire finale du héros et la diffusion générale de la *joie*. Or, chez *Meraugis*, on sonne le cor au début du roman, alors que les mésaventures du héros — qui n'a pas même encore été présenté — ne font que commencer.

Raoul ne se contente pas de détourner les motifs ; il agit de même avec le schéma narratif. À la régularité de la *conjointure* d'*Erec*, qui à l'issue du tournoi sacre le couple idéal — Erec le meilleur chevalier, Enide la plus belle dame qui remporte sans conteste l'épervier —, le tournoi de *Meraugis* divise le prix à gagner, et par là même sa valeur : le meilleur chevalier remporte un cygne et un baiser de la dame de Landemore, la plus belle dame un épervier. Ainsi, comme le souligne Michelle Szkilnik dans son introduction à l'édition de *Meraugis* :

> […] alors que chez Chrétien, la vaillance d'un chevalier est proportionnelle à la beauté de son amie, idée qui est au fondement de l'idéologie courtoise, chez Raoul les deux prix sont séparés et sanctionnent deux valeurs présentées comme indépendantes.[6]

La *molt bele conjointure* d'*Erec* se trouve ici fortement mise à mal, tant dans les règles du tournoi, qui séparent ce qui devrait être conjoint, que dans le déroulement même de ce tournoi. Chez Chrétien, il est évident qu'Erec est le meilleur jouteur présent sur la lice :

> Molt feisoient de lui grant los,
> Petit, et grant, et gresle, et gros ;
> Tuit prisent sa chevalerie
> N'i a chevalier qui ne die :
> « Dex, quel vasal, soz ciel n'a tel. »[7]
> Chez Raoul, le vainqueur ne l'est que par complaisance, et l'auteur n'en fait pas mystère :
> Or vos ferai savoir par non
> Qui ot le cisne e le besier.
> — Qui l'ot ? — Caulas, uns chevaliers
> Mout hardis d'armes, l'emporta.
> E il plus s'i acreanta,
> Non pas por ce qu'il n'i eüst
> Mellor de lui qui l'esleüst,
> Mes la damoisele l'amoit
> E il li tant qu'il en aloit
> Par tot aventures querant.
> Si l'em porterent trestuit garant
> Por fere li son dit estable,
> N'ele n'est pas si covoitable
> Que nuls l'en vousist fere tort.

---

[5] On retrouve ce motif du *cisne*, oiseau ambigu, dans le roman contemporain *La Queste del Saint Graal* : « Li cisnes est blans par defors et noirs par dedenz, ce est li ypocrites, qui est jaunes e pales, e semble bien, a ce qui defors en apert, que ce soit serjanz Jhesuchrist ; mes il est par dedenz si noirs e si horribles d'ordures et de pechiez qu'il engigne trop malement le monde », p. 185-86, Honoré Champion Classiques, publié par Albert Pauphilet, Paris, 2003.

[6] P. 25 de l'édition de *Méraugis*.

[7] *Erec et Enide, op. cit.*, v. 1245-1249 : « Tous le comblaient d'éloges, / grands et petits, menus et gros./ Tous admirent ses qualités chevaleresques. Pas un chevalier qui ne dise : / « Mon Dieu, quel vassal ! Sous le ciel, il n'a pas son égal. » »

Tuit se tindrent a son acort
Qu'il ont sor li l'entente mis. (v. 286-301)[8]

Et Raoul de conclure que cette épreuve emblématique du roman arthurien est décidément vidée de son sens :

Mes ce fu par le gré d'amis
Qu'il ot le cysne e le besier,
Car qui vouzist reson cerchier,
Mellor de lui trovast encor. (v. 302-305)[9]

On aura aussi relevé le commentaire peu charitable de l'auteur quant à la beauté de la dame de Landemore, *pas si covoitable* qu'on ait voulu se battre pour avoir l'honneur de son baiser. Et que dire de cette malicieuse allusion en parlant de la robe de la dame — encore inconnue — qui sera désignée comme la plus belle :

[…] Devant la que cele le pregne
Qui par veüe lor apregne
Qu'el soit la plus bele que totes.
Se la robe ert perciee as coutes
Por tant que ce fust la plus bele,
N'i avra il ja damoisele
Qui ja l'emporte se li non. (v. 147-153)[10]

Les familiers des romans arthuriens auront sans peine reconnu la mention de la robe usée d'Enide lors de sa première apparition devant Erec, *li chainses viez / Que as costez estoit perciez*[11]. Raoul s'amuse ici à prendre le contre-pied de Chrétien : alors qu'on devine rapidement que c'est Lidoine qui va remporter le prix de la beauté, on ne peut que savourer l'ironie de ce parallèle : la riche suzeraine d'Escavalon ne va certes pas se présenter au tournoi avec une robe trouée !

L'*enamoratio* des héros de Houdenc est soumise au même traitement ironique que le tournoi. Lorsqu'Erec et Enide se rencontrent, Chrétien de Troyes décrit l'instant avec concision et sobriété :

Quant [Enide] le chevalier voit,
Que onques mes veü n'avoit,
Un petit arriere s'estut :
Por ce qu'ele ne le quenut,
Vergoigne en ot et si rogi.
Erec d'autre part s'esbahi
Quant an li si grant biauté vit.[12]

---

[8] « À présent je vais bien sûr vous dire qui emporta la cygne et le baiser. — Qui ? — C'est Caulas, un valeureux chevalier, qui l'emporta et qui accepta ce prix avec le plus d'empressement. Il y avait certes des chevaliers meilleurs que lui, à bien choisir, mais la demoiselle l'aimait et lui aimait tant la demoiselle que pour elle il allait partout en quête d'aventures. Tout le monde se porta garant de sa valeur afin de confirmer l'inclination déclarée de la dame. Celle-ci du reste n'était pas si désirable qu'on voulût la disputer à Caulas. Tous se rangèrent à l'avis de la dame. »

[9] « Mais c'est grâce à la complaisance de ses amis qu'il emporta le cygne et le baiser car en toute justice, on aurait trouvé meilleur que lui ».

[10] « Personne ne le prendrait ni ne le déplacerait avant que ne s'en saisisse la jeune fille qui, aux yeux du public, serait la plus belle de toutes. Pourvu qu'elle fût la plus belle, elle pourrait même porter une robe trouée aux coudes, aucune autre demoiselle qu'elle n'emporterait l'oiseau […] ».

[11] *Erec et Enide, op. cit.*, v. 407-08 : « Une vieille chemise percée aux coudes ».

[12] *Ibid.*, v. 443-449 : « Quand Enide vit le chevalier, / qu'elle n'avait encore jamais vu, / elle se tint un peu en retrait : / ne le connaissant pas, / elle manifesta de la timidité et rougit. / Quant à Erec, il fut tout ébloui / par le spectacle d'une si grande beauté. »

Nul besoin d'une longue description pour faire comprendre au lecteur le sentiment qui vient de naître, par ce seul échange de regards, entre les deux jeunes gens. L'*enamoratio* est immédiate, spontanée, et réciproque, ce qui la rend d'autant plus émouvante.

Dans *Meraugis*, le schéma amoureux initial rappelle plutôt celui du *Chevalier à la Charrette* : le jeune chevalier tombe éperdument amoureux d'une puissante suzeraine qui, dans les premiers temps, ne semble pas répondre à ses sentiments. L'*enamoratio* viendra avec l'échange du premier baiser qui révèle à la dame la vérité de son cœur : elle aime Méraugis. Mais cet instant intime est traité par l'auteur sur un ton ironique qui remet en cause la tradition méliorative de l'amour courtois. L'acte du baiser d'amour est dégradé par l'exagération comique de ses prétendues vertus, exagération à laquelle se livre complaisamment le narrateur :

> […] E savez qu'[e Meraugis] i em porta
> E de quel mors il fu empliz ?
> Au mains fu il mout raempliz
> Par ce besier de touz les biens
> Si plesaument qu'il n'i faut riens
> Que bons chevaliers doie avoir.
> Par cest besier poez savoir
> Quen itel proëce illumine
> Que mout avroit aillors mecine.
> Mecine ? Certes, ç'avroit mon !
> L'en escoute poior sarmon
> Mainte foiz. […] (v. 1144-55)[13]

On aura relevé les termes hyperboliques tels *quel mors, mout, touz, si, il n'i faut riens, itel*, et aussi l'auto-dérision avec la mention du *poior sarmon*[14] : Raoul se moque à la fois des métaphores courtoises excessives et du discours qu'il en fait, laissant entendre que le narrateur lui-même ne croit pas à ce qu'il raconte !

C'est de *Cligès* que s'inspire cette fois Raoul, précisément de l'*enamoratio* de Soredamor et Alexandre, parents du héros éponyme. Chrétien lui-même décrivait cette *enamoratio* avec un excès humoristique : dans un dialogue fictif entre le personnage et son moi, Amour est allégorisé à outrance, et des métaphores filées hyperboliques, héritées d'Ovide, s'enchaînent inlassablement sur les thèmes de la flèche d'amour qui pénètre par les yeux pour introduire un feu dévorant dans le cœur de sa victime :

> — […] qu'[Amors] m'a navré si fort
> Que jusqu'au cuer m'a son dart trait
> Met ne l'a pas a lui retrait.
> Comant le t'a donc trait el cors
> Quant la plaie ne pert de fors ?
> Ce me diras : savoir le vuel !
> Comant le t'a il tret ? Par l'uel.
> Par l'uel ? Si ne le t'a crevé ?
> A l'uel ne m'a il rien grevé ;
> Mes au cuer me grieve formant. […]
> De ce sai je bien reison randre :
> Li ialz n'a soin de rien antandre
> Ne rien ne puet feire a nul fuer ;
> Mes c'est li mereors au cuer,

[13] « […] Et savez-vous ce qu'il en retira et de quelles vertus il se trouva pénétré ? Au bas mot, de la manière la plus agréable, ce baiser le dota de toutes les qualités requises chez un bon chevalier. Vous le devinez, un baiser capable de rehausser ainsi l'éclat de la valeur chevaleresque pourrait avoir d'autres vertus médicinales ! — Des vertus médicinales ? — Eh oui, bien sûr ! On entend souvent de plus sots discours […]. »

[14] *Plus sots discours.*

Et par ce mireor trespasse,
Si qu'il ne blesce ne ne quasse,
Le san don li cuers est espris.
Donc est li cuers el vantre mis
Aussi com la chandoile esprise
Est dedanz la lenterne mise.
Se la chandoile an departez,
Ja n'an istra nule clartez ;
Mes tant con la chandoile dure,
Ne est pas la lanterne oscure,
Et la flame qui dedanz luist,
Ne l'anpire ne ne li nuist […] (v. 684-716)[15]

La forme du dialogue est présente également chez *Meraugis*, mais entre le narrateur et un narrataire virtuel, lequel relance l'effet comique par des questions et commentaires faussement naïfs. L'*enamoratio* des parents de Cligès, déjà présentée de manière ironique chez Chrétien, l'est de manière subversive avec Raoul.

Cependant, le baiser donné par Méraugis fait naître l'amour en Lidoine, un amour total et irrépressible que Raoul de Houdenc nous révèle en utilisant à contre-pied les métaphores ovidiennes vues ci-dessus :

— Lidoine vint trop doucement
Au chevalier. Avint einsi
Q'un poi d'amor de lui issi
Qui encontre Lidoine vint,
Si q'au point dou besier avint
Qu'il li lança au cuer dedens,
N'onques ne li feri as denz
L'amor quant ele i fu lancie. (v. 1166-73)[16]

La mention des *denz,* incapables de stopper l'élan de passion, matérialise et dévalorise la naissance éthérée et la réciprocité parfaite du sentiment amoureux. Raoul poursuit en continuant de filer la métaphore. La naissance de la passion se réduit à une plaisante pêche à la ligne où Méraugis est le pêcheur, l'amour l'hameçon, et le cœur de Lidoine le poisson :

— Mes Dex, de qoi aaschie
L'amor qui dedenz aus vola ?
— Ne sai, mes ses cuers l'engoula
Ausi com li poissons fet l'aim. […] (v. 1174-77)[17]

---

[15] Chrétien de Troyes, *Cligès,* Les Classiques Français du Moyen Âge, Champion, Paris, 1982 : « […] Amour m'a si profondément blessé qu'il m'a tiré sa flèche en plein cœur et il ne l'a pas encore retirée. —Comment te l'a-t-il donc fichée dans le corps quand on ne voit aucune plaie au-dehors ? Tu me le diras, je veux le savoir ! Par où te l'a-t-il tirée ? — Par l'œil. —Par l'œil ? Et il ne te l'a pas crevé ? — À l'œil il ne m'a fait aucun mal, mais c'est au cœur que j'ai très mal. […] C'est facile à expliquer. L'œil ne cherche pas à comprendre, et il est incapable de faire quoi que ce soit ; mais c'est le miroir du cœur, et par ce miroir passe, sans l'abîmer ni le briser, le feu qui brûle le cœur. Le cœur n'est-il pas dans la poitrine comme la chandelle allumée qu'on met dans la lanterne ? Si vous enlevez la chandelle, aucune clarté n'en sortira ; mais tant que la chandelle dure, la lanterne n'est pas obscure et la flamme luit à travers sans l'abîmer ni lui causer de dommage. » (*Cligès*, de Chrétien de Troyes, traduction de Michel Rousse, Garnier Flammarion, Paris, 2006).

[16] « Lidoine s'approcha doucement du chevalier. Or un peu d'amour s'échappa de lui et reflua vers Lidoine, de sorte qu'au moment du baiser Méraugis le lui lança au fond du cœur. Les dents ne parvinrent pas à arrêter l'élan de l'amour. »

[17] « — Mais, par Dieu, avec quoi était appâté l'amour qui se ficha en eux ? — Je ne sais pas, mais le cœur de Lidoine l'avala comme le poisson avale l'hameçon. »

Le verbe *engoula* réduit cette *enamoratio* à la trivialité d'un acte d'ingestion. Puis les rôles s'inversent : Méraugis devient à son tour poisson, et les yeux de Lidoine le filet de pêche qui l'attrape :

> — [Lidoine] le feri des iex une foiz,
> E amor se fiert en la roiz. […]
> L'en voit au cors
> Que li oil peschent les amors
> Que c'est la roiz as amanz prendre.
> Par tant poez des iex apprendre,
> Que c'est voirs. […] (v. 1193-1201)[18]

Et le narrateur de conclure d'un même ton cette partie de pêche amoureuse qui s'est avérée, pour Lidoine, bien fructueuse :

> — […] Cele se cuidoit
> Garder, mes il tendi devant.
> — Et que prist il ? — Des amors tant
> Q'uns autres s'en feïst a mains.
> E lors quant ses batiax fu plains
> Lidoine s'esmervelle […]. (v. 1204-1209)[19]

Il semble que Raoul connaisse le *Traité de l'amour courtois* de son contemporain André Le Chapelain, qui utilise lui aussi la métaphore du pêcheur pour expliquer l'*enamoratio* :

> […] celui qui aime est pris dans les chaînes du désir et il souhaite prendre l'autre à son hameçon. De même en effet que le pêcheur adroit s'efforce de ferrer les poissons grâce à ses appâts et de les prendre à son hameçon crochu, de même celui qui est pris par l'amour s'ingénie à attirer l'autre par des manœuvres de séduction […].[20]

Les jeux de mots sur « amour, aimer » (*amor, amare*) et « hameçon, crochet, pêcher à l'hameçon » (*hamus, hamare*) sont fréquents dans toute la littérature du Moyen Âge[21]. Raoul reprend ce thème bien connu et le grossit à outrance. Les situations familières aux lecteurs des romans arthuriens sont exagérées, déplacées, détournées de leur but traditionnel et prêtent à rire.

Après avoir repris et *bestourné*[22] les schémas narratifs connus, Raoul de Houdenc va maintenant faire subir le même traitement comique au héros masculin de son roman, Méraugis de Portlesguez.

Un surprenant chevalier

Descendant en droite ligne des plus grands personnages arthuriens — le *Tristan en prose* fait de lui le fils du roi Marc —, le jeune Méraugis apparaît dans ce roman éponyme, à première

[18] « […] Lidoine lui jeta un regard. L'amour tomba dans le filet. […] On voit que dans le corps ce sont les yeux qui pêchent l'amour. C'est le filet aux amoureux. Voilà ce que vous pouvez apprendre sur les yeux, c'est la vérité […]. »
[19] « Lidoine se croyait en sécurité, mais son cœur tendit ses filets. Et qu'attrapa-t-il ? Une telle quantité d'amour qu'un autre se serait satisfait de moins. Et quand sa barque fut pleine, Lidoine [fut] stupéfaite […]. »
[20] André Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, Introduction, traduction et notes par Claude Buridant, Klincksieck, Paris, 1974, p. 49-50.
[21] Déjà Isidore de Séville dans ses *Étymologies* faisait dériver ami de *hamus*, signifiant alors « lien d'affection » : les amis tiennent donc leur nom de *hamus* parce qu'ils sont attachés l'un à l'autre (Isidore de Séville, *Étymologies*, X, L, 5, texte établi, trad. et annoté par Jean-Yves Guillaumin et Pierre Monat, Traduction de : *Etymologiarum*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2004).
[22] « Inversé ».

vue, comme un héros traditionnel du monde arthurien. *Chevalier mout alosez*[23] (v. 320), c'est un *bachelier* qui va s'aguerrir de tournoi en tournoi, à l'exemple d'Yvain. Il est un combattant émérite, ainsi que Lidoine a pu le constater lors du tournoi initial donné à Lindesores :

> E cele [Lidoine] s'est contr'aus [Meraugis e Gorvain] levee,
> Qui bel lor rendi lors salus,
> Qu'el les ot le jor conneüz.
> Que ce furent li dui por voir
> Ax cox doner e recevoir
> Qui miex le firent en l'estour
> E qui plus li plorent le jor. (v. 358-364)[24]

Méraugis est aussi un chevalier parfaitement *courtois* : tombé amoureux de Lidoine en même temps que son compagnon Gorvain Cadruz, il a la finesse d'aimer la dame pour sa courtoisie, alors que Gorvain l'aime pour sa beauté[25]. Cette capacité à distinguer et apprécier la vraie valeur de Lidoine lui permet d'être désigné comme son prétendant officiel, quelques temps plus tard, à la cour du roi Arthur.

Cependant, lorsque Lidoine et Méraugis partent ensemble en quête de Gauvain — disparu de la cour depuis un an —, le comportement du chevalier va se révéler surprenant. Là où l'on attendait mesure et réflexion de la part d'un jeune homme si parfaitement courtois, Méraugis va au contraire se livrer à des actes plus qu'inattendus de mémoire de lecteur.

Une des épreuves qui dévoilent le caractère immature du héros est celle de l'écu, au commencement de la quête pour retrouver Gauvain. Une vieille demande à Méraugis de faire tomber un écu suspendu à un arbre ; cela fait, elle rendra le cheval qu'elle vient de dérober au nain chargé de guider le héros. Tout chevalier expérimenté, ou du moins doté de prudence, se serait renseigné sur les conséquences de la chute dudit bouclier. Mais Méraugis, pressé de bien faire, ne s'embarrasse pas de questions :

> Lors s'eslesse e point d'escoeillie,
> L'escu abat e ou repaire […] (v.1495-96)[26]

Or, en abattant l'écu, Méraugis provoque les pleurs de deux demoiselles se trouvant à proximité. Comprenant d'instinct qu'un grand malheur menace, Lidoine se met à pleurer avec elles. Méraugis, en revanche, ne comprend rien à ces larmes et s'affole :

> Quant li chevaliers voit s'amie
> Qui pleure, a poi qu'il n'est desvez.
> « Q'est-ce, fet il, por qoi plorez ? »
> E la pucele respondié :
> « Sire, je plor car j'ai pitié
> De cez dames qui tel doel font
> E si sai bien qu'eles le font
> Por la pitié de cel escu. […] (v. 1531-38)[27]

---

[23] « Chevalier très renommé ».

[24] « [Lidoine] se leva pour recevoir [Méraugis et Gorvain] et leur rendit gracieusement leur salut. Tout au long de la journée, elle les avait distingués car en vérité, c'étaient les deux chevaliers qui s'étaient le mieux illustrés durant la bataille, tant pour asséner les coups que pour les parer. Aussi les avait-elle regardés avec une complaisance particulière. »

[25] Les auteurs du début du XIIIe siècle sont nombreux à s'interroger sur l'opposition entre *semblance* et *senefiance*, notamment dans *La Queste del Saint Graal, op. cit.*

[26] « Il s'élança alors et chargeant à toute vitesse, fit tomber le bouclier. »

La réaction de Méraugis est alors bien naïve : il pense corriger son erreur en remettant tout bonnement le bouclier en place :

> — Comment, a il dont tel meffet ?
> Fet cil qui nul mal n'i pensa.
> Nenil ! N'en plorent eles ja
> Que c'est legier a amender »
> Lors prent l'escu, sel vet porter
> Arriere la ou il pendoit. (v. 1541-46)[28]

On remarque l'intervention du narrateur et la formule périphrastique pour désigner le chevalier : *cil qui nul mal n'i pensa*. Cette formule est appropriée pour décrire le caractère de Méraugis qui, effectivement, ne « pense » pas beaucoup à l'orée de ses aventures, et se laisse facilement manipuler et berner. Aux sarcasmes d'une troisième demoiselle, il répond, contrit :

> […] « Hui mes n'en soi ge rien.
> Mes ge cuidai fere mout bien. (v. 1554-55)[29]

L'emploi du verbe *cuidai*, « croire à tort », souligne le manque de réflexion du héros. Plein de bonnes intentions, Méraugis est sans malice, mais pas sans réaction. Les moqueries de cette demoiselle, jointes aux pleurs incessants et aux refus d'explication des deux autres jeunes filles, l'échauffent brusquement, et il passe sa frustration sur le bouclier qu'il abat une seconde fois :

> Li chevaliers fu corrouciez […]
> L'escu qui au fresne pendoit
> Reprent as mains, sel gete loig […] (v. 1596-1602)[30]
> Avant de conclure tel un enfant boudeur :
> Atant s'assiet et dit : « Par m'ame,
> Ge ne demant se guerre non […] (v. 1623-24)[31]

Cette réaction puérile peut nous rappeler les aventures de Perceval, le premier *nice* inventé par Chrétien de Troyes. Mais Perceval avait été élevé loin du monde des chevaliers et, si ses réactions étaient inappropriées, elles étaient compréhensibles et excusables. Méraugis, en revanche, *chevalier mout alosez*[32], n'est pas à la hauteur de sa réputation : imprudent, emporté, il accumule les maladresses sans discernement ni réflexion, donnant à ses aventures une tonalité inattendue et comique, voire parodique[33].

Méraugis est un très bon guerrier. Il ne craint aucun adversaire et remporte sans difficulté tous ses duels. Pourtant, lorsque nous arrivons au milieu du roman, le narrateur le fait se sortir d'une situation périlleuse d'une façon plus qu'originale pour un chevalier arthurien.

---

[27] « Quand le chevalier vit son amie pleurer, il en perdit presque la tête. « Que se passe-t-il ? demanda-t-il. Pourquoi pleurez-vous ? — Seigneur, répondit la jeune fille, je pleure par compassion pour ces dames qui se désolent si profondément. Et je sais bien qu'elles le font par contrariété pour le bouclier. […] »

[28] « — Quoi ? Est-ce si terrible ? reprit Méraugis qui ne voyait là nul mal. Mais non ! Qu'elles cessent de pleurer, ce n'est pas difficile à réparer. » Il prit alors le bouclier et le rapporta là où il était accroché. »

[29] […] « Je ne savais pas de quoi il retournait. Je croyais bien faire. »

[30] « Le chevalier fut agacé […]. Il saisit le bouclier qui pendait aux branches du frêne, le jeta au loin […]. »

[31] « Il s'assit et ajouta : « Ma foi, tout ce que je veux, c'est la bataille […]. » »

[32] « Chevalier très renommé ».

[33] Aux p. 17-18 de son introduction de *Méraugis de Portlesguez,* Michelle Szkilnik rappelle un épisode similaire ayant lieu dans le *Lancelot en prose* : « Pour satisfaire les exigences d'une vieille qui maltraitait un nain, Yvain abat un écu *blanc goté a noir*, pendu près des pavillons, à la grande détresse de douze demoiselles. […] Malheureusement, l'expérience d'Yvain n'est d'aucun secours à Méraugis qui se montre encore plus maladroit que son modèle. Yvain, lui, ne jetait pas *deux fois* l'écu à terre ! », *Lancelot en prose,* éd. A. Micha, t. 4, Genève, Droz, 1979, p. 264-327.

Toujours en quête de Gauvain, Méraugis et Lidoine sont parvenus à la Cité sans Nom. Là, Méraugis s'embarque pour une île où l'attend une épreuve, tandis que son amie reste sur la rive. Arrivé sur l'île, Méraugis doit affronter rituellement le chevalier gardien des lieux ; s'il parvient à le vaincre, l'île et le château lui reviendront, ainsi que la belle dame qui en est la maîtresse. Raoul utilise ici le thème millénaire du combat masculin ayant pour récompense une femme, figure de souveraineté, et la terre dont elle est l'incarnation, toutes deux devant légitimement revenir à l'homme le plus fort. Ce motif était déjà celui exploité par Chrétien de Troyes pour *Yvain ou Le Chevalier au Lion*[34]. Mais là où les chevaliers de Chrétien s'affrontent vaillamment pour conquérir les proies offertes à leur convoitise, les chevaliers de Raoul ont une réaction strictement inverse. En effet, le chevalier gardien de l'île s'avère être Gauvain. Loin d'être épris de la dame qui s'est offerte à lui, il la présente comme une mante religieuse qui le retient de force, comme l'avait été avant lui le précédent gardien des lieux :

> […] Une dame est, deci entor
> La plus bele c'onques veïs.
> Cele cité e cist païs
> Est touz siens, que jadis avint
> Q'uns chevaliers mout hardiz vint
> S'a li. Si la requist d'amors
> A euls commença en decors
> Qu'ele l'ama, si fu s'espouse.
> […] S'ele nel commandast
> E plus, que ja mes ne passast
> Nus chevaliers parmi sa terre
> Qui ne venist ça por conquerre
> Le pris contre son champion.
> […] Que ge ving ça
> E li chevaliers commença
> La meslee mout aigrement […].
> E en la fin tant le sorpoi
> Que je l'ocis, mes tel anui
> En oi que maugré mien, por lui
> Ai cest chastelet gardé.
> Einsi a ma dame esgardé
> Que g'i serai tant que plus fort
> M'ocie e que je serai morz.[…] (v. 3097-3141)[35]

Et loin de revendiquer avec force son rôle de gardien-amant et de vouloir le conserver à tout prix, le neveu d'Arthur ne montre que résignation et désespoir à subir une fonction dont il ne veut pas :

> « […] Or esgarde donques einsi :
> Se tu me vains ou ge t'oci,
> Comment qu'il aut, c'est li usages,
> Li uns en remaindra en gages […].

[34] Vainqueur d'Escanor, gardien de la fontaine magique, Yvain prend sa place et épouse sa veuve, Laudine de Landuc. (*Yvain ou Le Chevalier au lion*, Champion, Paris, 1997, v. 800 et *sq*.)

[35] « […] Il y a là une dame, la plus belle que tu aies jamais vue. Cette ville et cette contrée lui appartiennent. Jadis, un chevalier très vaillant vint la voir et la pressa de l'épouser. Au bout du compte, elle tomba amoureuse de lui et l'épousa. […] Et en plus, elle commanda que tout chevalier qui passait par sa terre soit amené ici pour se mesurer à son champion. […] Je passai dans l'île et le chevalier engagea un rude combat contre moi […]. Et finalement je fus plus fort que lui et le tuai. Mais les conséquences en furent malheureuses car je suis devenu à sa place et contre mon gré le gardien de ce château. Ma dame a décidé que j'y resterai jusqu'à ma mort : jusqu'à ce qu'un chevalier plus fort que moi me tue. […] »

Einsi par force te covient
Combatre a moi. Ge n'i voi plus […]. » (v. 3142-48)[36]
Même réaction de la part de Méraugis : le *pris* offert ne l'intéresse plus :
— De ce n'ai ge pas grant envie
Dit Meraugis, je n'en serai
Chastelains, non ! Car je ne sai
Chastel qui tant face a haïr. […] (v. 3153-56)[37]

Cessant soudain d'être le jeune irréfléchi qu'il avait été jusque-là, Méraugis imagine alors une solution ingénieuse afin que lui et Gauvain s'échappent de ce piège. Puisque la dame et ses sujets sur la berge veulent un combat et une mise à mort, Gauvain et lui vont faire semblant de s'affronter ; Méraugis feindra d'être terrassé, et Gauvain ira jusqu'à montrer bien haut son heaume *por miex decevoir la gent* (v. 3217)[38]. Là où traditionnellement la force prime, ici, la ruse s'impose.

Mais c'est le stratagème de Méraugis pour quitter l'île qui s'avère inédit et franchement comique : un bateau vient régulièrement approvisionner les insulaires, et n'aborde que si la dame elle-même se montre sur la rive. Le narrateur souligne alors —malicieusement — l'intense réflexion à laquelle se livre son héros pour résoudre le problème :

Meraugis s'apensa a point.
E quant il ot pensé, si fist. (v. 3297-98)[39]

Méraugis va donc poursuivre sa mise en scène à un stade très supérieur : le chevalier se travestit en femme ! Pour souligner l'aspect parodique de cet épisode, une variante du manuscrit WB l'introduit par une apostrophe employée dans les récits épiques : *Or escoutez si :*

[…] — Par foi, il prist
Trestote la robe a la dame,
E lors dou tot come une fame
Se vest et lace e empopine.
Plus acesmez q'une popine,
Descent aval de cest chastel,
S'espee desoz son mantel. […] (v. 3299-3305)[40]

Et le narrateur d'insister complaisamment sur l'aspect seyant de ces vêtements féminins sur le jeune et beau chevalier :

— […] Que vos diroie ? Au havre vint
Einsi vestuz. Mout li avint
Car il estoit bien fes et genz. (v. 3306-08)[41]

Et cette ruse se révèle efficace ! Abusés par la gracieuse dame qui leur fait signe depuis la rive, les marins abordent sans méfiance. Soulignons ici une autre remarque savoureuse du narrateur,

[36] « Considère donc l'alternative : ou tu me vaincs ou je te tue. Quoi qu'il advienne, c'est la coutume, l'un de nous restera en otage jusqu'à l'arrivée de plus fort que lui. […] Par conséquent tu es forcé de te battre contre moi. Je ne vois pas d'autre issue. […] »
[37] « — Cela ne me tente guère, répliqua Méraugis, je n'en serai jamais le maître, non ! Car je ne connais pas de château plus détestable. […] »
[38] « Pour mieux tromper les gens ».
[39] « Après avoir réfléchi mûrement à la situation, Méraugis passa à l'action. »
[40] « […] Eh bien, il prit tous les vêtements de la dame, puis il s'habilla, se laça et se pomponna exactement comme une femme. Mieux attifée qu'une poupée, il descendit du château, l'épée dissimulée sous son manteau. […] »
[41] « […] Que vous dirai-je ? Il alla au port ainsi vêtu. Sa tenue lui allait très bien, car il était gracieux et beau. »

lorsque Méraugis, toujours déguisé, saute dans le bateau, et que le poids de la « dame » manque le faire chavirer :

> […] E Meraugis
> Que devant ot son conseil pris
> Saut en la nef de plain eslés.
> Si samble que totes les és
> De la nef froissent e estendent. (v. 3316-20)[42]

La première partie du roman illustre un décalage entre un chevalier naïf et un monde extérieur sans pitié. Au milieu du roman où se situe l'aventure sur l'Ile sans Nom, ce schéma s'inverse : désormais, c'est Méraugis qui fera preuve d'un esprit acéré, n'hésitant pas à bouleverser les conventions romanesques pour parvenir à ses fins. Par ses initiatives inattendues, décalées et efficaces, le chevalier *bestourne*[43] l'image traditionnelle du chevalier arthurien qui ne jure que par la force physique. La vision proposée se fait « burlesque », la représentation du personnage et son comportement prennent un aspect ridicule qui contraste avec les portraits canoniques prévalant dans les romans antérieurs. L'auteur propose des solutions comiques nouvelles qui, en démontant les schémas classiques, donnent une vision neuve de l'homme et du chevalier.

Raoul de Houdenc et l'effet comique

Pourquoi Raoul choisit-il d'adapter la matière arthurienne, mise à l'honneur au siècle précédent par Chrétien, avec une tonalité comique ?

À de nombreuses reprises, Raoul parodie Chrétien de Troyes, parodie dans le sens de jeu littéraire de transformations de modèles célèbres et respectés. Ses *bestournements* des schémas et personnages canoniques révèlent l'ingéniosité, l'*engin*[44] de l'auteur face à une *auctoritas* à la fois honorée et remise en question, et lui permettent de tracer son message et sa propre voie littéraire.

Si l'épisode de la Cité sans Nom a des réminiscences d'*Yvain*, il est aussi une réécriture subversive de la Joie de la Cour d'*Erec*[45]. Comparons les deux schémas : dans *Erec*, Mabonagrain est retenu prisonnier depuis sept ans dans un verger par son amie, à qui il a promis de ne jamais s'éloigner à moins d'être vaincu. Dans *Méraugis*, une dame s'est retirée avec son mari sur une île avec interdiction à quiconque d'y aborder, et obligation à tout chevalier de passage d'y être conduit de force pour affronter son époux ; c'est un combat à mort, et le vainqueur reste prisonnier de l'île dans l'attente d'un adversaire qui prendra peut-être sa place. Les deux schémas sont régis par la toute-puissante coutume.

Michelle Szkilnik note que dès l'énoncé des faits, Raoul laisse entendre « une critique de la coutume et des pressions absurdes qu'elle fait peser sur les chevaliers. Cette mise en cause de la coutume se discernait déjà dans la façon désinvolte dont Raoul avait repris l'épisode de l'épervier »[46]. En effet, si dans *Erec*, le héros éponyme met fin à la coutume en surpassant Mabonagrain, répandant par cette victoire la Joie autour de lui, dans *Méraugis*, Gauvain, qui a tué l'époux de la dame, ne met pas un terme à la coutume. Celle-ci est condamnée à se répéter indéfiniment, au rythme des chevaliers qui auront la malchance de passer par la Cité sans Nom. Aucun bénéfice ne peut être retiré de cette épreuve rituelle qui semble exister davantage pour avilir les combattants que pour accroître leur prestige. L'alternative proposée est claire :

---

[42] « […] Méraugis qui avait arrêté son plan auparavant, sauta sur le bateau de tout son poids, faisant grincer et craquer de manière inquiétante toutes les planches du navire. »
[43] « inverse ».
[44] « L'ingéniosité ».
[45] *Erec et Enide, op. cit.*, v. 5371 et *sq.*
[46] Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*, sous la direction d'Elisabeth Gaucher, *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 15, Champion, Paris, 2008, note 10 p. 116.

> « […] Se tu me vains ou ge t'oci,
> Comment qu'il aut, c'est li usages,
> Li uns en remaindra en gages […]. » (v. 3143-46)[47]

Réduits au statut de *gages*, de monnaie d'échange indifférenciée, les chevaliers en perdent leur identité. Ainsi Gauvain, « soleil de la chevalerie », est devenu mélancolique et suicidaire :

> « […] Ci a male vie,
> Mout aim ma mort. Se ge pooie
> Sauver ton[48] cors, ge m'ocirroie
> Tot orendroit sanz plus atendre. […] » (v. 3185-88)[49]

Le même schéma se met en place dans un épisode ultérieur, avec une carole magique qui happe Méraugis et lui fait perdre la mémoire, ne laissant vivre en lui que le désir irrépressible de danser[50]. Lancelot subit le même enchantement dans le *Lancelot en prose*[51]. Toutefois, Lancelot met fin à la magie de la parole, alors que Méraugis ne s'en échappe que par accident, quand un autre chevalier vient prendre sa place. À nouveau, les chevaliers ne sont que des objets interchangeables destinés à faire perdurer un *topos* narratif.

Cette réécriture de la Joie d'*Erec* est aussi pour Raoul l'occasion de reprendre un épisode de la *Queste del Saint Graal*, épisode résolument mystique : celui du château des Pucelles. Galaad, le *Bon chevalier*, se présente pour abolir la mauvaise coutume qui régit ce lieu : « Ce est li chastiaus maleoiz […] len i fet honte a toz cels qui i trespassent. »[52] Ayant vaincu les sept frères gardiens des lieux, Galaad libère les jeunes filles qui y étaient retenues. Commentée par l'ermite, l'aventure prend un sens religieux : les jeunes filles représentent les bonnes âmes retenues en enfer et délivrées par le Christ, les sept frères sont les sept péchés capitaux. Pour les lecteurs qui connaissent la *Queste*, on ne peut que savourer l'inversion à laquelle se livre Raoul, en faisant du château des Pucelles une île dominée par une femme castratrice qui exerce tout son pouvoir sur des chevaliers soumis. Outre l'inversion comique des sexes des acteurs, on relève la comparaison hautement subversive de Galaad à Méraugis, du saint chevalier avatar du Christ au jeune homme rusé qui se travestit en femme pour se sortir d'affaire !

En refusant d'abolir les mauvaises coutumes qui parsèment le monde arthurien, Méraugis se démarque de ses prédécesseurs littéraires. Si ce comportement inattendu amuse le lecteur, il révèle également une facette nouvelle du chevalier : celui d'un être qui agit en tant qu'individu qui poursuit une quête personnelle, là où ses aînés étaient engagés au service de la communauté. Les mauvaises coutumes que croise Méraugis ne font pas partie de ses priorités qui sont de retrouver Gauvain, puis Lidoine ; c'est pourquoi il ne s'attarde pas à les combattre. Rédigé dans le premier tiers du XIIIe siècle, *Meraugis de Portlesguez* met en avant une figure d'homme nouveau en accord avec son temps : c'est en effet l'époque où l'individu commence à se distinguer du collectif et où l'être humain commence à aspirer à une reconnaissance personnelle, idées nouvelles encouragées par la puissance montante de la bourgeoisie et des valeurs croissantes de l'argent et de l'enrichissement personnel. Méraugis n'est pas au service de la Table Ronde, il ne combat pas pour Arthur ni pour sa communauté ; il est sans roi, sans lignage, sans terre. Ses seuls points d'ancrage sont son ami Gorvain au début du roman, son amie Lidoine par la suite, deux êtres qu'il a choisis et qu'il place avant le service du collectif. Une des raisons de son comportement irréfléchi et désinvolte se trouve dans cet élan individualiste qui le pousse à ne se préoccuper que

[47] « Ou tu me vaincs ou je te tue. Quoi qu'il advienne, c'est la coutume, l'un de nous restera en otage jusqu'à l'arrivée de plus fort que lui […]. »
[48] Il s'agit du corps de Méraugis.
[49] « […] Quel malheur ! J'attends la mort avec impatience. Si je pouvais te sauver, je me tuerais aussitôt sans plus attendre […]. »
[50] *Méraugis*, v. 3623 et *sq.*
[51] *Lancelot en prose*, t. 4, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, p. 234-35.
[52] *La Queste del saint Graal*, éd. Albert Pauphilet, Paris, Champion, rééd. 1978, p. 47.

de ses propres intérêts, rejetant le modèle du chevalier au service de l'autre mis à l'honneur au siècle précédent dans les romans de Chrétien. Méraugis ne sert que lui-même.

Au XIIIe siècle, le roman arthurien en vers s'épuise. La matière arthurienne, surexploitée depuis un siècle, cherche à se renouveler en explorant de nouvelles directions, que ce soit dans la violence extrême — *L'Âtre périlleux*[53] —, en détruisant littéralement les chevaliers fondateurs pour leur donner une nouvelle vie littéraire, ou en plaçant ces mêmes chevaliers dans des situations inédites, comiques, voire burlesques — *Les Merveilles de Rigomer*[54]. Cette même matière arthurienne abandonnera bientôt le genre versifié pour trouver un élan nouveau avec les grands cycles des romans en prose, centrés autour de l'image mystique du Graal.

Dans l'intervalle, Raoul de Houdenc crée des configurations nouvelles, en faisant éclater les schémas connus pour mieux les reconstruire sur le mode ironique et comique. Cependant, son talent pour faire « du neuf avec du vieux » ne se limite pas à une recherche parodique et esthétique : il ancre son roman dans les préoccupations de son temps en faisant de son chevalier un homme qui cherche à exister par et pour lui-même, et non comme maillon indifférencié d'une communauté. L'aspect comique des aventures de Méraugis prend ainsi un sens nouveau : celui d'une quête qui, individuelle chez Chrétien de Troyes, se fait, un siècle plus tard, individualiste chez Raoul de Houdenc.

Pour citer cet article
Références électroniques

GIOVENAL, Carine, « Faire du neuf avec du vieux » *:* Chrétien de Troyes relu par Raoul de Houdenc dans *Méraugis de Portlesguez* », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]**, n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

---

[53] *L'Âtre périlleux*, roman de la Table ronde, éd. par Brian Woledge, Paris : H. Champion, 1936.
[54] *Les Merveilles de Rigomer*, Saggi su romanzo del XIII secolo : *Jaufré, Merveilles de Rigomer, Joufroi de Poitiers, Wistasse le Moine, Sir Orfeo, Lai du Trot,/* Margherita Lecco, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2003.

Un programme politique et poétique ?
Réécriture comique au théâtre du Vaudeville

VALÉRIE BONCHE[1]

S'il est un lieu où la réécriture comique s'est épanouie, c'est bien sûr la scène de l'opéra-comique en vaudevilles, qui a fait de la récupération et de l'adaptation l'un des principaux modes d'engendrement de ses pièces. La relation étroite qui unit le vaudeville à la réécriture s'explique avant tout par des critères formels. En effet, le vaudeville est d'abord une chanson satirique qui applique de nouvelles paroles à un air connu. Ce faisant, il s'apparente à la parodie musicale, que Rousseau définit comme « un air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles »[2]. Sous sa forme théâtrale, le vaudeville consiste en une pièce dans laquelle les acteurs chantent une partie ou l'ensemble du dialogue sur des airs empruntés à la mémoire collective ancestrale (folklore populaire) ou récente (opéra, chansons contemporaines). L'air de référence est indiqué par le « timbre », première phrase de la chanson originale ou de son refrain. Comme le démontre Philip Robinson, le vaudeville relève donc structurellement de la réécriture. Il implique un air et souvent un texte préexistants que le public peut ou doit identifier, et mobilise chez ses spectateurs les mêmes compétences que la parodie : l'intuition d'un hypotexte, son identification et l'interprétation des différences entre la source et l'œuvre parodique[3].

Cependant, la parodie du vaudeville ne se réduit pas au dispositif musical, dont l'interprétation est parfois aléatoire, les timbres étant souvent difficiles à identifier et la signification de leur emploi malaisée à appréhender[4]. Parallèlement à la parodie musicale, le vaudeville développe une tradition de parodie dramatique. Lorsque les pièces utilisent un personnel stéréotypé (Arlequin, Cassandre), des figures allégoriques (la Comédie, le Vaudeville) ou des canevas récurrents, la parodie est interne au genre qui réduplique les mêmes mécanismes d'œuvre en œuvre. Lorsque le vaudeville, comme il en prend l'habitude dès son apparition, parodie les succès des scènes officielles, ou lorsqu'il réutilise le matériau d'autres genres (fables, contes, romans), la parodie est externe au genre.

Le vaudeville allie donc une « qualité parodique intrinsèque »[5] (due à son fonctionnement musical) à une tradition de parodie littéraire. Il est lié à l'écriture comique à plusieurs titres : sa forme comme ses thèmes renvoient à un hypotexte complexe qui cumule des objets textuels, musicaux, extratextuels.

Le cas de L'Auteur d'un moment

L'Auteur d'un moment[6] est une comédie en un acte et en vaudevilles représentée pour la première fois le 17 février 1792 à Paris, au Théâtre du Vaudeville. Son auteur, François-Pierre-Auguste Léger, est un acteur et auteur qui a plusieurs pièces à son actif (opéras-comiques, vaudevilles, parodies) la plupart représentées sur la scène du Théâtre du Vaudeville.

---

[1] Université de Lyon II.

[2] Jean-Jacques Rousseau, « Parodie », *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 367-368.

[3] Philip Robinson, « L'opéra-comique en vaudevilles : parodie et usure des séries », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 167-177.

[4] *Ibid.*

[5] L'expression est de Philip Robinson, *Ibid.*

[6] Selon André Tissier, la pièce s'est d'abord intitulée *L'Auteur à la mode*, avant de changer de nom à la troisième représentation. Voir André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, t. 1 : *De la réunion des Etats généraux à la chute de la royauté*, Genève, Droz, 2002, p. 326.

L'action de la pièce est simple : une riche veuve, Madame de Volnange, a décidé de ridiculiser un auteur médiocre qui prétend l'épouser : Damis. Ce dernier, auteur de tragédies qui ne doit son succès qu'aux manœuvres de son valet, se félicite de sa bonne fortune avec son ami Baliveau, lui-même auteur de comédies. Madame de Volnange s'apprête à installer dans son jardin, aux côtés des bustes de Corneille, Racine, Voltaire, la statue d'un nouvel auteur. Pensant qu'elle compte honorer Damis, Baliveau grave sur le piédestal un hommage à son ami. Mais c'est le buste de Rousseau qui est inauguré : le philosophe est ainsi vengé de propos injurieux tenus autrefois par Baliveau, et Damis, humilié, quitte la maison.

La pièce est représentée cinq fois : le 24 février 1792, une semaine après la première, elle provoque une grande agitation : les spectateurs se battent dans la salle, puis à la sortie du théâtre ; le lendemain, un exemplaire de la pièce est brûlé sur scène tandis que le directeur présente ses excuses au public, avant d'assurer sa bonne foi devant l'Assemblée nationale. Ces réactions démesurées à l'égard d'une pièce de facture médiocre et jamais reprise par la suite sont directement liées aux enjeux de la réécriture.

Dans *L'Auteur d'un moment*, la réécriture convoque plusieurs hypotextes et multiplie les cibles de son discours. L'autopsie de cette pièce tombée en quelques représentations permet de cerner les mécanismes, les enjeux et les échecs de la réécriture au sein du vaudeville.

Une parodie des Philosophes

La pièce de Léger se donne en premier lieu comme la réécriture d'une comédie de Palissot, *Les Philosophes*, dont elle transforme l'intrigue, les personnages et les intentions, s'apparentant ainsi à une parodie. La pièce *Les Philosophes* est représentée pour la première fois le 2 mai 1760 à la Comédie-Française. La pièce met en scène Cydalise, une femme trompée par des philosophes sans scrupule, et qui décide de marier sa fille à l'un d'eux. L'amant de la fille, Damis, entreprend de démasquer les hypocrites, les philosophes sont chassés et les amants réunis.

L'hypotexte des *Philosophes* est signalé clairement dans la pièce de Léger qui en reprend ouvertement l'épigraphe en le désignant comme tel : la citation d'Ovide est accompagnée de la mention « épigraphe de la comédie des *Philosophes* ». *L'Auteur d'un moment* s'inscrit donc dans une « série parodique »[7] : pour comprendre la pièce, il faut saisir ses rapports avec un texte antérieur. Dans la pièce de Léger, le principal enjeu de la parodie consiste à réparer l'affront causé par la pièce originale. En effet, la comédie de Palissot est elle-même une parodie qui prend pour cible les thèmes et formules des Encyclopédistes, et une satire qui attaque notamment Diderot et Rousseau[8]. Parodie d'une parodie et d'une satire, *L'Auteur d'un moment* prend le contre-pied de son œuvre-source et assure la réhabilitation de Rousseau : Damis, personnage positif chez Palissot, devient ridicule chez Léger. Quant à Rousseau, il reçoit un hommage aussi appuyé que l'était l'attaque chez Palissot. Ainsi, lorsqu'arrive sur scène le buste du philosophe, la musique du *Devin du village*[9], empruntée à l'opéra de Rousseau, résonne sans faire l'objet d'un vaudeville : la musique n'est pas utilisée au second degré comme support de nouvelles paroles, mais est le moyen d'un hommage direct. La parodie au carré assure donc ici une fonction de justice et de comblement.

En se donnant pour une parodie, *L'Auteur d'un moment* exige une réception spécifique qui repose sur l'identification de la source. Or, la lecture des comptes rendus prouve que ce travail de repérage n'a pas lieu. Représentée trente ans auparavant, la pièce de Palissot a connu en son

[7] Sylvain Menant, « Approche sérielle et parodie », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 7 à 11 : « Nous appelons donc série non pas forcément une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites, un recueil et ses modèles déclarés, mais tout ensemble fondé sur des rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre. » (p. 7)

[8] Voir à ce propos Olivier Ferret, « Mises en scène satiriques des Encyclopédistes : autour de la querelle des *Philosophes* de Palissot », *Le philosophe sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, textes réunis par Pierre Hartmann, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 113-129.

[9] *Le Devin du village*, intermède de Rousseau représenté pour la première fois le 18 octobre 1752 à Fontainebleau.

temps beaucoup de succès, et elle a suscité par la suite suffisamment de parodies pour conserver sa célébrité : alors que le public maîtrise bien la référence culturelle, personne ne retient *Les Philosophes* comme hypotexte. Si le public a choisi de privilégier un autre hypotexte et une autre interprétation du mécanisme de réécriture, c'est que dans *L'Auteur d'un moment*, la parodie est lacunaire. En effet, la pièce de Palissot est en réalité peu exploitée par Léger. Le cadre dramatique est ainsi délaissé : lorsque Léger reprend le motif du mariage scandalisant les domestiques, il fait chanter son aveu à Mme de Volnange sur l'air de *le petit mot pour rire* (scène I). Le timbre contredit la déclaration amoureuse, et ce décalage révèle aussitôt la supercherie. En désamorçant les ressorts dramatiques utilisés par Palissot, Léger simplifie son intrigue au point qu'elle pourrait s'apparenter à n'importe quel canevas superficiel hérité du vaudeville lui-même et non pas des *Philosophes*. La parodie est également inaboutie faute de réflexion idéologique. Alors que le texte de Palissot dénonce ce que l'auteur considère comme des dérives philosophiques, Léger n'exploite pas le discours porté par ou contre les philosophes. Sa réhabilitation de Rousseau est très consensuelle à une époque qui voue un culte au philosophe et s'apprête à transférer ses cendres au Panthéon[10]. Palissot met en scène les séductions fallacieuses de la philosophie à travers de nombreux échanges entre les philosophes et Cydalise. À l'inverse, Léger propose peu de scènes de confrontation et préfère des scènes homogènes dans lesquelles les mauvais auteurs s'accordent entre eux. *Les Philosophes* constituent donc une source creuse et floue pour *L'Auteur d'un moment*, qui n'exploite ni la polémique philosophique, ni le schéma dramatique engagés par la pièce de Palissot.

La parodie des *Philosophes*, trente ans après le succès à scandale de la pièce, est bien revendiquée par *L'Auteur d'un moment*, mais elle est ignorée par le public. Comment expliquer ce défaut d'interprétation ? C'est que la cible de la réécriture n'est pas la pièce de Palissot, et que l'enjeu de *L'Auteur d'un moment* excède la seule transformation ludique.

Des Philosophes à Charles IX : sous la parodie, la satire

Outre la pièce de Palissot, *L'Auteur d'un moment* convoque une tragédie de Marie-Joseph Chénier, *Charles IX*, dont le public reconnaît le sous-titre (*L'École des rois*) dès la première scène lorsqu'un personnage déclare :

> Des rois, quoiqu'il soit le régent ;
> Sans respect pour son rudiment,
> Il faut l'envoyer à l'école.

Représentée le 4 novembre 1789 par les Comédiens-Français, cette tragédie de Chénier met en scène la Saint-Barthélemy, et a remporté un succès à la hauteur des péripéties qui ont abouti à sa représentation. La pièce appartient donc à une mémoire collective récente, et constitue une source plus fraîche que *Les Philosophes*. Mais la référence à *Charles X* ne débouche pas sur une parodie de la pièce : la réécriture ne concerne plus un texte précis, mais une actualité. Le glissement des sources correspond ici à un glissement des cibles : la réécriture ne se limite plus à la simple parodie.

En premier lieu, la référence à *Charles IX* révèle un discours institutionnel et générique. La pièce de Léger est représentée un mois après l'inauguration du Théâtre du Vaudeville, qui ouvre ses portes le 12 janvier 1792. L'ouverture du théâtre a été annoncée dans la presse dès 1791 au cours d'une campagne publicitaire qui multiplie les effets d'annonce. Alors que le vaudeville, très populaire au début du siècle puis supplanté par l'ariette, commence à renaître de ses cendres, le nouveau théâtre se donne pour objectif de donner « un asile au genre du vaudeville, que la musique italienne, le drame et les pièces dites à sentiment, ont exclu depuis quelques années de

[10] Les cendres de Rousseau sont transférées d'Ermenonville au Panthéon le 11 octobre 1794.

tous les grands théâtres[11] ». *L'Auteur d'un moment* doit donc assurer la promotion du nouveau théâtre et confirmer les ambitions du genre renaissant. Dévaloriser *Les Philosophes* et *Charles IX*, deux pièces représentées à la Comédie-Française, est un moyen de ridiculiser une institution vénérable et d'affirmer l'originalité du Théâtre du Vaudeville face à ses concurrents historiques.

Plus généralement, en convoquant une tragédie et une comédie, *L'Auteur d'un moment* s'inscrit dans une tradition du vaudeville qui consiste à mettre en scène les genres concurrents pour définir par contraste son propre genre. Dans la scène 10, la tragédie est accusée de décadence depuis la mort de Voltaire lorsqu'un personnage s'exclame avec regrets sur l'air de *La vieille méthode* :

> Choisir aujourd'hui des monstres pour héros,
> Ne parler jamais que de fers, de bourreaux,
> Et pour dénouement offrir des échafauds,
> Voilà les pièces à la mode.

De son côté, la comédie est ridiculisée : elle est incarnée par Baliveau, auteur comique qui se prend pour Molière[12] et se félicite de ne jamais rire. À l'inverse, dans la scène 10, le vaudeville est représenté par M. de Juranci, personnage joyeux et persifleur qui dévoile les enjeux du genre :

> Rire aux dépens de quiconque m'ennuie,
> Voilà ma loi, voilà tous mes désirs,
> À les désespérer, je veux passer ma vie :
> Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs,
> Venger le goût, c'est servir sa patrie.

Le vaudeville sort donc gagnant de la confrontation avec les autres genres. Il proclame lui-même qu'on « estime plus un bon couplet qu'une mauvaise tragédie » (scène 10) : cultivant le rire délaissé par les scènes officielles, il apparaît comme un genre lyrique capable de soutenir la comparaison avec des genres reconnus.

Cependant, la référence à *Charles IX* n'engage pas seulement un discours sur le genre : elle implique aussi un discours sur les auteurs et leurs pratiques. À côté de la source textuelle se déploie une source extratextuelle, celle de la sociabilité littéraire. Les auteurs dramatiques sont les premières cibles de la satire. Dans la scène 2, le valet Lourdet explique le succès littéraire de son maître par l'intrigue et la cabale (vers écrits en son propre honneur, polémique dans les journaux, claque organisée dans les théâtres). *L'Auteur d'un moment* s'apparente ainsi à une comédie de caractères : elle met en scène des auteurs sans scrupule en quête de gloire, et dénonce des pratiques régulièrement dénoncées sur les planches. Mais derrière le caractère, le modèle est parfaitement identifiable : la réécriture s'applique également à des personnes. Palissot et Chénier, évoqués par leurs textes, sont également présents sur scène puisqu'un jeu sonore fait surgir Palissot sous Baliveau, et que Damis, le tragédien soutenu par Baliveau, fait écho à Chénier, le tragédien soutenu par Palissot. Plus encore, la pièce de Léger fait référence à un événement précis : la représentation d'*Henri VIII*, autre pièce de Chénier, dont la première (le 27 avril 1791 au Théâtre Richelieu) fut perturbée par un tumulte incessant. Palissot accusa alors par voie de presse les Comédiens-Français d'avoir provoqué le désordre par jalousie[13]. Or, on reconnaît cette passe d'arme dans la tirade de Lourdet à la scène 2 :

---

[11] *Mercure de France*, n° 18, 30 avril 1791, p. 199.

[12] Scène 5 : « Tu seras Racine, et moi / Je serai Molière. »

[13] Le *Journal de Paris* publie d'ailleurs la réponse des comédiens à Palissot : « Monsieur Palissot, qui se donne avec M. Chénier les honneurs du protectorat, a cru devoir réprimander le public de l'accueil qui a été fait à la première représentation d'*Henri VIII*, au théâtre de la rue Richelieu, et, ne voulant pas que la faute en fût à la pièce, il imagine de nous l'imputer. […] M. Palissot est un imposteur. […] Nous ne croyons point blesser, mais au contraire soutenir les Gens de lettres qu'il déshonore, et dont il est singulier que M. Palissot, sur ses vieux jours, ait la prétention d'être le défenseur, après en avoir été toute sa vie le fléau. » *Journal de Paris*, supplément n° 55, 10 mai 1791, p.iii-iv.

Puis l'soir il faut m'voir au théâtre,
À tout propos crier *bravo* ;
Quoiqu'on dise, sans en rabattre,
Plus c'est mauvais, plus j'dis qu'c'est beau.
J'fais le diable à quatre,
Avec cinquante amis que j'payons bien,
Nous somm' toujours prêts à nous battre,
Quand on os'dir' qu'ça n'vaut rien.

Dès lors, il ne s'agit plus de condamner un type de pratique ou de caractère, mais bien des personnes : pièce satirique, *L'Auteur d'un moment* se fait pièce à applications. Ainsi, dans la scène I, lorsque Mme de Volnange se moque de Damis, elle livre un portrait limpide de Chénier. D'ailleurs, les journaux repèrent bien dans *L'Auteur d'un moment* une attaque contre l'auteur de *Caïus Gracchus*, pièce représentée dix jours auparavant (le 7 février 1792) : on retient donc l'attaque contre un homme célèbre plutôt que la référence à un texte précis. La réception souligne un nouveau glissement : évoluant de la parodie à la satire, *L'Auteur d'un moment* passe finalement de la satire au pamphlet.

Cette conversion s'inscrit dans les habitudes du genre : le vaudeville est traditionnellement satirique et s'attaque souvent à l'actualité. En 1793, le *Journal de Paris* constate que « le ridicule et la satire sont les armes du Vaudeville[14] », et en 1798, le *Censeur dramatique* réaffirme : « tout doit consister […] en de jolis couplets tournés avec esprit, semés d'Épigrammes ingénieuses, de petits Calembourgs […], et de mots à double entente[15] ». L'échec de *L'Auteur d'un moment* n'est donc pas dû à sa dimension satirique qu'il partage avec nombre de vaudevilles, mais plutôt à son incapacité à remplir une partie alors encore active du contrat générique : le rire. Le vaudeville se reconnaît en effet à sa gaieté, attendue par le public et revendiquée par le genre lui-même (*L'Auteur d'un moment* s'achève d'ailleurs par un vaudeville qui exhorte à la gaieté). Or, cette pièce qui devrait être exemplaire quelques semaines après l'ouverture du nouveau théâtre, ne provoque que des applaudissements ou des sifflets. Dans *L'Auteur d'un moment*, l'écriture ludique ne suscite pas le rire. Pire, le travail de réécriture produit l'effet inverse des attentes liées au genre.

Du fait littéraire au fait divers

Si, comme on l'a vu, le public ne reconnaît pas dans *L'Auteur d'un moment* la parodie des *Philosophes*, il ne repère pas non plus les allusions à *Charles IX* : il retient uniquement l'attaque contre Chénier, en qui il voit un patriote bien plus qu'un dramaturge. Ainsi, le *Courier français* décrit la pièce en termes politiques : « On s'est permis, dans cette pièce, des injures contre les auteurs patriotes, & spécialement contre M. Chénier[16] ». Il est vrai que Chénier prend position dans les débats politiques, et que son œuvre elle-même est assimilée par les partis[17]. Les allusions à l'œuvre de Chénier sont alors interprétées comme une provocation contre un parti politique. Or, il n'y a pas d'unanimité dans le public : certains s'identifient à Chénier et se sentent insultés par la pièce. Les spectateurs deviennent alors des partisans, se divisent en groupes politiques, et la représentation tourne à l'affrontement entre aristocrates et patriotes. *L'Auteur d'un moment*, en attaquant Chénier, apparaît comme une pièce réactionnaire à la solde des aristocrates, comme le

[14] *Journal de Paris*, n° 39, 8 février 1793, p. 155, vol. 1.
[15] *Le Censeur dramatique*, n° 4, 10 vendémiaire VI, t. I, p.201-202.
[16] *Courier français*, n° 57, 25 février 1792, p. 5-6.
[17] Ainsi, la représentation de *Charles IX* en 1789 donne lieu à un affrontement entre le district des Carmes (qui rejette la pièce) et celui des Cordeliers (qui la soutient). Autre exemple : lorsque, en 1793, le décret du 2 août ordonne la représentation de pièces patriotiques, on puise dans l'œuvre de Chénier pour étoffer les programmes.

constate le *Journal des théâtres* : « On a prétendu que c'était une pièce aristocratique ; on a ameuté contre elle les jacobins[18] ».

Cette réception politique est encouragée par le genre même du vaudeville qui suppose une connivence culturelle (incarnée par la fameuse gaieté française) et favorise de ce fait une réception de groupe. S'adressant à la société plutôt qu'à l'individu, le vaudeville est souvent défini en termes d'identité nationale. Le *Journal de Paris* déclare ainsi : « Le Théâtre du Vaudeville s'est annoncé sous des auspices heureux ; tous les autres genres de Spectacles ont eu des exemples et des modèles chez les Peuples de l'antiquité ; le Vaudeville dut sa naissance à la gaieté française, et il peut s'appeler, à plus juste titre que bien d'autres Théâtres, Spectacle National[19] ». En tant que genre national, le vaudeville attribue à son ton satirique des vertus politiques. L'un des personnages de *L'Auteur d'un moment* déclare ainsi que « venger le goût c'est servir sa patrie. » (scène 10). La fonction politique est en outre fondée sur la forme du genre, dont les mélodies simples et populaires sont un outil efficace de vulgarisation et de propagande, comme le constatent *Les Spectacles de Paris* : « On donne sur ce théâtre des pièces patriotiques, qui sont bien propres à fortifier l'esprit public ; car un couplet se retient mieux qu'une pièce en vers ; il est plus à la portée de tout le monde[20] ».

Par sa tradition, ses prétentions et son mode de fonctionnement, le vaudeville possède donc des virtualités politiques que réalise la représentation de *L'Auteur d'un moment*. Échouant à susciter le rire, la pièce ne purge pas les tensions, mais provoque l'action et même l'émeute, comme le montre le compte rendu du *Courier français* :

> Les aristocrates qui s'étaient rendus en force au spectacle […] ont tombé sur quelques patriotes qui se trouvaient au parterre ; mais ceux-ci ont bravement et vigoureusement riposté ; et l'un des spectateurs a été grièvement blessé. À la sortie de la salle, les patriotes ont régalé les aristocrates qui n'ont pas voulu crier *vive la nation*, et qui n'avaient point de cocardes, les uns de quelques soufflets, les autres de quelques coups de pied dans le derrière, et comme les dames avaient applaudi l'attaque, on les a fait marcher dans le milieu de la rue avec leurs petits souliers[21].

De spectateur passif, le public devient un citoyen actif, identifié par son appartenance politique, et prêt à interrompre la représentation : l'espace théâtral est ainsi dépouillé par l'espace public qui devient spectacle à son tour. La pièce sort du domaine de la fiction théâtrale pour entrer dans le fait divers, et c'est d'ailleurs dans la rubrique « événement » que qu'elle est évoquée dans les journaux. Or, cette prise de pouvoir par la salle est en germe dans le genre du vaudeville. Le vaudeville repose en effet sur une mémoire commune : pour exister, il doit faire référence à des airs que le public pourrait entonner. Par sa forme même, il est un genre participatif, sous-tendu par une association étroite avec les spectateurs. De plus, en ridiculisant sur scène deux personnalités identifiables, *L'Auteur d'un moment* invite le public à s'approprier le texte comme celui d'un réquisitoire, et la salle comme celle d'un tribunal. Ce faisant, la pièce œuvre à sa propre destruction, car cette superposition d'une forme participative et d'un discours pamphlétaire ne peut fonctionner que si le pamphlet reflète l'opinion du public : sans cette complicité, la réception est menacée de rupture, et dans le cas extrême de *L'Auteur d'un moment*, cette rupture entraîne une inversion des fonctions de production et de réception du texte. Cette inversion est d'autant plus rapide qu'elle s'inscrit dans l'air du temps. Martial Poirson remarque en effet combien l'articulation du théâtre avec la politique, sous la Révolution française, tend à faire du public le juge de la représentation, à laquelle il imprime un caractère politique du fait de ses interventions

[18] *Journal des théâtres*, 1er mars 1792, p. 40
[19] *Moniteur universel*, n° 16, 16 janvier 1792, p.66, t.1.
[20] *Spectacles de Paris et de toute la France*, Paris, Duchesne, 1794, p. 21.
[21] *Courrier français*, n° 57, 25 février 1792, p. 5-6.

intempestives[22]. De même, Sophie Marchant souligne le goût du public pour l'allusion et l'application, et insiste sur la « prise en otage » de la fiction par l'actualité[23].

Ce sont alors les spectateurs qui réécrivent la pièce en fonction de leurs aspirations. Ainsi, le lendemain de la dernière représentation, avant que ne débute la représentation d'une nouvelle pièce, le public convoque sur scène le directeur du Théâtre du Vaudeville, M. Barré, et exige que la pièce soit retirée du répertoire. Il réclame en outre que le manuscrit soit brûlé sur scène (finalement, seul un exemplaire sera brûlé, afin de respecter le droit d'auteur). Ainsi, le public intervient sur la programmation et entreprend de créer un nouveau spectacle, autonome, à partir de la pièce écrite par Léger. Pendant que le texte brûle sur scène, les musiciens jouent l'air de « ça ira », utilisé comme vaudeville dans la scène 10 de l'*Auteur d'un moment*. En supprimant le second degré propre au vaudeville, le public détruit la parodie musicale, il rétablit le premier degré et réécrit la pièce.

L'Auteur d'un moment, programmé pour être ludique, n'a été reçu que dans une perspective pamphlétaire et politique : la réception a modifié la matrice même de l'écriture dont le « régime » (selon l'expression de Gérard Genette) ambigu bascule, par la lecture qui en est faite, du jeu à l'attaque. L'échec de la pièce illustre ainsi le caractère vivant du vaudeville qui continue à s'écrire lors de la représentation. Exploitant l'héritage parodique propre au vaudeville, *L'Auteur d'un moment* met en scène par son échec les aléas du rire et les menaces internes au genre. La pièce rappelle par ailleurs les conditions de la réécriture comique, qui exige la connivence avec le public et une forme d'intelligence politique chez l'auteur. Le vaudeville, genre lyrique comique et participatif, issu des chansons satiriques produites sur le Pont-Neuf, porte dans son mécanisme même la menace de sa propre disparition : sa structure, son esprit et sa popularité lui ont permis de grimper sur les planches, mais menacent de la renvoyer sur les ponts, comme *medium*[24] plutôt populaire que théâtral.

Pour citer cet article
Références électroniques

BONCHE, Valérie, « Un programme politique et poétique ? – Réécriture comique au théâtre du Vaudeville », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

---

[22] Martial Poirson (dir.), « Introduction », *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du Répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquières, 2008.
[23] Sophie Marchand, « Pour une approche culturelle du répertoire : la lorgnette anecdotique », *Ibid.*,
[24] L'expression est de Philip Robinson, « Les vaudevilles : un médium théâtral », *in Dix-huitième siècle*, n°28, 1996, p. 431-447.

Deuxième partie
L'adaptation comme dialectique

Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration de la *Pharsale* au *Lucain Travesty* de Georges de Brébeuf

THIERRY BRUNEL[1]

Lorsqu'on parle de burlesque pour le XVIIe siècle, le devant de la scène est tellement occupé par la figure emblématique de Paul Scarron et par son *Virgile travesty* qu'on en oublie parfois tous les autres « grotesques », ainsi que les appelle Théophile Gautier, au nombre desquels Cyrano de Bergerac, D'Assoucy, Furetière ou Brébeuf.

C'est sur ce dernier et sur son *Lucain travesty* que nous nous pencherons. Georges de Brébeuf est né en 1617, sans doute à Torigni-sur-Vire (Thorigny), en Normandie, il est mort en 1661, à Venoix, près de Caen. Quarante-quatre ans d'une vie passée entre Caen, Rouen et Paris. Quarante-quatre ans dont une quinzaine seulement consacrée à la carrière littéraire, celle d'un poète, polygraphe, qui s'illustra, entre 1646 et 1661, dans la poésie galante, les vers enjoués (ou burlesques), et les vers héroïques, avant de se tourner vers la poésie religieuse et méditative.

Sensible au sublime et aux sentiments élevés, comme Corneille son contemporain et familier, Georges de Brébeuf mit au jour, de 1653 à 1654, une traduction des deux premiers livres de *La Pharsale* du poète latin Lucain[2]. Les huit autres livres parurent deux par deux successivement jusqu'en 1657. Il s'agissait, selon les dires du poète, « plutôt [d']une libre imitation que [d']une traduction scrupuleuse »[3] qui scella, en tout cas, la réputation du traducteur et lui assura définitivement la notoriété[4]. Cette traduction, même si elle prend des libertés, n'en est pas moins une célébration du texte source, et un hommage à l'auteur latin, au point qu'un critique lui fera le reproche d'avoir fait « *lucano lucanior* », « plus Lucain que Lucain »[5].

Or, en 1656, contre toute attente, il publie une parodie burlesque du livre I de cette même *Pharsale*, le *Lucain travesty ou les Guerres civiles de César et de Pompée en vers enjoüez*[6]. Il n'en est pas à un coup d'essai, mais il revient au burlesque à une époque où le genre est en train de passer de mode et alors qu'il se défend de ce genre de littérature. Six ans auparavant, en effet, en 1650, il avait donné à lire le septième livre de *L'Æneïde* de Virgile en vers burlesques[7], qui avait probablement piqué dans son amour-propre le pape du burlesque, Scarron lui-même, puisqu'il donna à son *Virgile travesti*, inachevé depuis 1648, une suite en 1652. En 1649, Furetière, pour sa part, avait fait paraître son *Æneïde*, parodie du quatrième livre du poète latin et d'Assoucy, en 1650, un *Ovide en belle humeur*. Or dès 1651-1652, Scarron avait pris ses distances avec ceux qu'il appelle les

---

[1] Université de Lyon III.

[2] *La Pharsale ou les guerres civiles de César et de Pompée en vers françois,* Paris, A. de Sommaville, 1654. Sur la réception de Lucain au cours du premier XVIIe siècle, voir Jean-Claude Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France : citation, imitation et création*, Paris, Champion, 2000.

[3] Brébeuf, dans l'« Avertissement » de son édition, écrit : « J'ai ajouté, j'ai retranché, j'ai changé beaucoup de choses ; au lieu de m'assujétir à suivre partout mon auteur, je m'éloigne quelquefois volontairement de lui, et en un mot je vous donne plutost une libre imitation qu'une traduction scrupuleuse ». Et plus loin d'ajouter : « J'ai apporté tous mes soins à tracer une copie qui soit capable de plaire sans être comparée avec l'original ».

[4] Dans sa *Correspondance*, Brébeuf avance deux lecteurs de marque de sa *Pharsale* en la personne d'Henri d'Orléans, duc de Longueville et en la personne du Roi Louis XIV lui-même. Jean-Dominique Mellot, dans *L'Édition rouennaise et ses marchés, 1600-1730*, Paris, École des Chartes, 1998, p. 150, a répertorié douze éditions rouennaises successives entre 1653 et 1666.

[5] Propos attribué par René Harmand dans son *Essai sur la Vie et les œuvres de Georges de Brébeuf*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897, au Père François Martin dans son *Athenae Normannorum veteres ac recentes, seu syllabus auctorum qui oriundi e Normannia, aut qui Normanniae convenienter inserti, quotquot datum fuit colligi… anno christiano 1720*, Manuscrit n° 35, Bibliothèque de Caen.

[6] Georges de Brébeuf, *Lucain travesty ou les Guerres civiles de César et de Pompée en vers enjoüez*, imprimé à Rouen par L. Maurry pour A. de Sommaville, 1656.

[7] Georges de Brébeuf, *L'Æneïde de Virgile en vers burlesque. Livre septième*, à Paris, chez Augustin Courbé, 1650.

« rimailleurs burlesques » dont il se distinguait et, en 1658, il s'était associé au Père jésuite François Vavasseur, qui, en publiant son imposant *De Ludicra Dictione liber* (*Traité du style plaisant*) sanctionnait et signait la fin de la mode du burlesque[8]. Il est donc assez curieux que Brébeuf, en 1656, revienne à un genre en déclin avec ce *Lucain travesty*. D'après l'étude comparative du premier livre de la *Pharsale* et du *Lucain travesty* que nous avons menée, il est certain que Brébeuf donne une version enjouée (c'est-à-dire burlesque) de sa propre traduction. On se souvient que d'aucuns disaient alors avec malice que le poète avait travesti deux fois Lucain, la première fois dans sa *Pharsale*, la seconde avec son *Lucain*. Cette pratique constitue, en tout cas, dans l'histoire des lettres, un cas unique à notre connaissance, un *hapax* dans l'histoire du burlesque au XVIIe siècle. Comment expliquer qu'il pût récrire en langage burlesque le livre même qu'il avait traduit et imité quelques années auparavant, qui plus est à une époque où il décriait le burlesque ? Quel sens donner à ce qui peut sembler relever de la palinodie voire de la contradiction ? Le comique est-il un déni de l'hommage récemment concédé ? Le nouveau texte condamne-t-il le texte source en le dévalorisant ou scelle-t-il au contraire le statut séminal de l'œuvre antique, comme susceptible de faire advenir autant d'œuvres originales, attribuant ainsi au texte matriciel le statut d'œuvre canonique, de classique, de monument ? Faut-il privilégier l'intention satirique chez un auteur qui joue de la satire avec aisance ? Ou bien faut-il plutôt lire, chez Brébeuf, une conception de la littérature burlesque – du reste une constante du genre – qui apparente la pratique des Belles-Lettres à une jubilation, à une fête de l'esprit, à un jeu entre beaux esprits ? L'esthétique burlesque ne participe-t-elle pas alors d'une entreprise de démolition, non pas tant de l'œuvre littéraire qu'elle parodie que des valeurs que véhicule l'œuvre originale ou des valeurs qu'elle met elle-même en scène ? Le burlesque qu'on prend pour un divertissement, un badinage, une frivolité ne constituerait-il pas, à sa manière, une vanité littéraire ?

Le rapport au texte source

La réécriture d'une œuvre, qu'elle soit parodique ou non, pose toujours le problème du rapport au texte d'origine, ce que G. Genette nomme « hypotexte ». Le *Lucain travesty*, pour sa part, ne se dérobe pas à ce qu'on attend de la plupart des travestissements burlesques d'épopées antiques de cette époque : un rapport paradoxal qui relève à la fois de la fidélité au texte source et du détournement burlesque. Avec cette spécificité propre à Brébeuf que la distance par rapport au texte de Lucain est d'autant plus grande qu'il situe sa parodie[9] par rapport à sa propre traduction de *La Pharsale* plutôt qu'au texte original. Recourons à la traditionnelle tripartition rhétorique *inventio/dispositio/elocutio* comme à un outil d'analyse pertinent pour montrer cette ambiguïté du texte burlesque.

D'abord, la *dispositio* : les deux poèmes présentent une disposition sensiblement identique. Seule saute aux yeux la différence de mètres : l'alexandrin, vers épique par excellence, a été supplanté par l'heptasyllabe, vers impair, particulièrement chantant et sautillant, que Brébeuf se targue d'être le premier à employer en contexte burlesque[10]. Rappelons, en quelques mots, les grandes étapes du développement : après une entrée en matière traditionnelle (exorde), les reproches aux Romains et l'éloge flatteur de Néron, le narrateur considère les causes de la guerre civile et brosse le portrait contrasté des deux belligérants, César et Pompée. Au discours succède ensuite le récit à proprement parler : le retour de César en Italie, le passage du Rubicon, la prise

[8] Sur la mode du burlesque en France entre 1643 et 1661, voir Jean Leclerc, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, PU Laval, 2008.

[9] Bernard Beugnot, dans son article « L'invention parodique au XVIIe siècle », paru dans *Études littéraires*, vol. 19, Printemps-été 1986, p. 81-94, donne cette définition : « la parodie – c'est-à-dire en première approximation tous les jeux de référence implicite ou explicite à une œuvre, un genre ou un style en situation de discordance affichée ou suggérée [...] », p. 81-82.

[10] Voir l'article de Jean-Claude Ternaux, « Le Lucain travesti de Brébeuf », publié d'abord dans le recueil « Un classicisme ou des classicismes ? », dir. Georges Forestier et Jean.-Pierre Néraudeau, Pau, PUP, 1995, et repris dans son ouvrage sur *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 217-242 et p. 227-228.

d'Ariminium, l'annonce de son arrivée à Rome, le ralliement des tribuns, puis les harangues de César et de Curion aux soldats enthousiastes, la panique des Romains et la fuite des Sénateurs, le déferlement de César sur l'Italie, les mauvais présages à Rome, enfin, la consultation des devins et la fureur prophétique d'une femme possédée. Brébeuf ne prend pas de liberté avec les grandes étapes de la fable épique. La proximité des deux textes se retrouve jusque dans les respirations textuelles semblables dans les deux poèmes : le texte d'origine semble avoir incrusté son empreinte, ce que l'on pourrait appeler son « squelette logique », dans le texte parodique : ce sont en effet les mêmes connecteurs qui ponctuent les deux textes de façon récurrente.

> Toutesfois si le Sort auteur de nos revers,
> Ne donnoit qu'à ce prix Neron à l'Univers [...][11]
> Toutesfois si le destin
> Remüant comme un lutin
> Et testu comme une mule [...][12]
> Ainsi Rome, au plus fort de ta haute splendeur,
> Tu tombes sous le poids de ta propre grandeur [...][13]
> Ainsi Rome trop puissante,
> Trouva Rome trop pesante [...][14]

Nous pourrions multiplier les exemples et montrer qu'il est de ce fait très facile de suivre les deux versions en parallèle.

Les grands traits de l'*inventio*, pour leur part, sont fournis par la fable épique antique – ce qui a valu à ce genre le reproche d'invention pauvre – , à cela près, et c'est bien sûr toute la différence et surtout l'écart qui sépare ces deux textes, que la matière originale, noble et élevée, a subi le travestissement burlesque. Donnons la parole à Brébeuf et citons un passage de la dédicace de son *Lucain* :

> [...] Je ne me suis pas seulement dispensé de suivre Lucain pas à pas, mais je prens bien souvent une route toute contraire à la sienne ; je contredis quelquefois ces sentimens au lieu de les traduire ; j'abaisse ce qu'il éleve, et, avec les historiens les mieux receus, je découvre de la foiblesse où il n'a voulu voir que de la force et de la resolution. En un mot, dans la Pharsale enjoüée, bien plus que dans la serieuse, la coppie est souvent contraire à l'original[15].

Le jugement qu'il porte sur son travail décrit assez justement sa pratique du travestissement mais semble exagérer l'opposition entre les deux textes, comme s'il avait voulu prévenir certaines critiques. Parmi les défenseurs des Anciens, on ne manquerait pas de lui reprocher d'avoir parodié une référence de l'épopée antique, celle-là même qui avait inspiré la *Mort de Pompée* de Corneille et qu'il avait lui-même contribué à remettre au goût du jour dans sa récente traduction. Il faut donc lire entre les lignes de Brébeuf : « si la coppie est contraire à l'original », alors ce n'est plus une copie et les deux textes sont saufs, le premier garde sa valeur et son prestige, le second est relégué au rang de simple divertissement. En réalité, seuls deux passages constituent des ajouts par rapport au texte de Lucain : une amplification mythologique relative à l'éviction de Saturne par ses fils et une condamnation du suicide qui n'aurait pu être dans la *Pharsale* résolument stoïcienne et romaine[16]. Pour le reste, l'écart des deux textes vient essentiellement de la

---

[11] Nous citerons les deux œuvres en abrégeant les titres de la façon suivante : *Lucain travesty* et *La Pharsale*. Nous conviendrons que ce dernier titre renverra à la traduction de Brébeuf sauf mention de Lucain. La numérotation des vers du *Lucain travesty* a été faite par nos soins. Pour *La Pharsale*, nous renvoyons aux pages de l'édition de référence. *La Pharsale*, p. 4.
[12] *Lucain travesty*, v. 469-471, p. 25.
[13] *La Pharsale*, p. 8.
[14] *Lucain travesty*, v. 923-924, p. 47.
[15] *Lucain travesty*, « A M. D. H. », édition originale non paginée.
[16] Voir l'étude de Jean-Claude Ternaux, *op. cit.,* et plus particulièrement sur cette question, les pages 224 à 226.

transposition du poème héroïque en vers enjoués, qui repose non sur un détournement généralisé du sublime et du style élevé au profit du registre bas et du grotesque, mais sur un mélange discordant et dissonant voire extravagant[17], à plusieurs niveaux, des styles, des registres ou des genres dont voici quelques exemples. Les premiers vers du poème donnent le ton. L'invocation topique de l'enthousiasme poétique, du *furor* divin, annoncé à grand renfort emphatique, perd toute solennité dès qu'on comprend qu'il risque de se dégonfler comme un simple ballon de baudruche :

Je veux pendant que je suis
Franc de chagrin et d'ennuis,
Pendant que fureur divine
S'allume dans ma poitrine,

Et qu'enflé comme un balon,
Je suis tout plein d'Apollon,
Vous chanter à la françoise
La guerre plus que bourgeoise,
Qui se fist aux champs gregeois
Entre deux riches bourgeois [...][18].

Le travestissement burlesque est d'abord déformation de la matière héroïque : la guerre civile devient une guerre de comédie, presque une querelle mesquine, une nouvelle guerre picrocholine entre deux membres d'une même famille au détriment du bien commun et au seul profit des ambitions personnelles :

Certes qu'au gré de leur bile
Deux bourgeois de mesme ville,
Sans respecter le bourgeois,
S'entre-donnent sur les doigts,
S'entre-mordent, s'entre-lardent,
S'entre-plument, s'entre-cardent :

Qu'ils tâchent à s'échiner,
Cela ne peut m'estonner :
Mais qu'un gendre et qu'un beau-pere
Couvent si grosse colere,
Que deux braves signalez,
Deux champions bien taillez,
Qu'un si saint lien assemble,
Ne veüillent pas boire ensemble,
Au lieu de s'entr'égorger,
C'est ce qui fait enrager[19].

On comprend dès lors la justesse du conseil que donne le narrateur burlesque aux deux belligérants : jouer l'issue de cette guerre « à trois dés ». C'est tout ce qu'elle mérite dans le registre burlesque :

Messieurs, pour voir sans fougade,
Sans salve et sans camisade
Tous vos procez accordez,

[17] Voir Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004 et « Le burlesque au grand siècle : une esthétique marginale ? », *XVIIe*, n° 224, juillet 2004, 56e année, 3, p. 429-443.
[18] *Lucain travesty*, v. 1-10, p. 1-2.
[19] *Lucain travesty*, v. 39-54, p 3-4.

Joüez l'empire à trois dez :
Au lieu de trouble et de guerre [...][20].

Les personnages César et Pompée, les plus grands chefs militaires qu'a connu Rome, sont peints sous les traits d'un soudard ambitieux pour le premier, d'un vieux barbon à la gloire passée, pour le second. Voici comment se justifie César lorsque la prosopopée de Rome, sous les traits d'une vieille femme, vient lui faire des remontrances :

Je ne fais que me deffendre
D'un gros boursoufflé de gendre,
Qui croit mettre sous sa loy
Un Cesar fait comme moy.
Donc si mes soudrilles volent,
S'ils assomment, s'ils violent,
Si l'on me voit trop oser,
Il ne faut en accuser
Ny mon bras, ny mon épée,
Mais ce vieux fat de Pompée [...][21].

Et la comparaison, reprise de l'original, de Pompée avec un vieil arbre ne traite pas mieux le gendre :

Comme un arbre sec et blême
Qui n'a plus rien de soy-même
Que la moitié de son corps,
Pourry dedans et dehors,
Qui n'a plus ny bras ny manches,
Plus de feüilles ny de branches,
Mais que depuis beaucoup d'ans
Mille braves capitans
Ont habillé de trophées,
D'armures bien étoffées,

De salades, de couteaux,
De frondes et de marteaux,
De corcelets, de rondaches,
De flamberges et de haches ;
Ce pauvre arbre tout chênu,
De soy tout hâve et tout nû [...][22].

La technique est caractéristique : un court passage en style élevé, suivi immédiatement d'une expression triviale ou basse, est systématiquement miné : le sérieux de l'évocation initiale est détruit par le développement comique qu'elle suscite et qui entre en discordance avec la tonalité du vers précédent. Il est notable, d'ailleurs, que les premiers vers de style élevé sont très proches des vers héroïques de la version traduite :

Guerre plus que civile où la fureur d'un homme
Fit voir Aigle contre Aigle et Rome contre Rome [...][23].
Guerre sans ordre et sans regle
Où l'aigle bourroit une aigle,

[20] *Lucain travesty*, v. 59-63, p. 4.
[21] *Lucain travesty*, v. 1947-1856, p. 99.
[22] *Lucain travesty,* v. 1455-1494, p. 74-75.
[23] *La Pharsale*, p. 1.

Et sans remords ny respect
La plumoit à coups de bec [...][24].

La métaphore noble du combat des deux aigles est filée dans le travestissement burlesque qui la transforme de façon insensible en vulgaire querelle de basse-cour. Dans le discours de Curion, un peu plus loin, l'allusion épique à Pompée comme « un colosse ambitieux » est immédiatement détruite dans le vers qui suit où il le nomme « barbon décrépité »[25]. Les dieux subissent un même traitement, relégués au rang d'*exempla* mythologiques dont les faits peu glorieux ne les distinguent en rien de la basse condition mortelle. Tous les personnages sont logés à la même enseigne et sont réduits à des figures de comédie dont le caractère affiche une dissonance criante avec le titre qu'il porte ou la valeur symbolique dont ils sont détenteurs. Ainsi, à la fin du poème, l'augure Arun ou le devin Figulus :

Sur tous le prophete Aruns,
Qui n'étoit pas des communs,
Qui dans une beste ouuerte
Lisoit le gain ou la perte,
Lisoit au cœur des taureaux,
Des genisses et des veaux,
Pourveu qu'il eust ses lunetes,
Les choses les plus secretes :
Ce vieux barbon sur-anné,
Tout hâve et tout refroigné,
Apres mille simagrées,
Cent postures figurées,
Apres la procession,
Priere et lustration,
Abbatit d'un coup de hache
Le fils aîné d'une vache,
Qu'en France on appelle un veau [...][26].

À la fin du livre I de la *Pharsale*, la prophétesse qui, sous l'emprise d'Apollon, vient annoncer le destin tragique de Rome, devient une bohémienne possédée du démon, à qui il est donné de faire un beau voyage burlesque :

Donc cette vieille damnée,
Ecumante et forcenée,
Pleine de son vieux demon,
Et ronde comme vn balon,
Où diable, s'écria-t'elle,
Où diable est-ce qu'on m'apelle ?

Pourquoy monter sur le vent,
Moy qui n'y vay pas souvent ?
Ô la sote promenade !
J'en ay la teste malade :
N'allons donc qu'au petit pas.
Mais, qu'aperçois-je là-bas[27] ?

[24] *Lucain travesty,* v. 27-30, p. 3.
[25] *Lucain travesty,* v. 2432-2433, p. 123.
[26] *Lucain travesty*, v. 3208-3224, p. 162-163.
[27] *Lucain travesty,* v. 3378-3389, p. 170-171.

Les pauses narratives consacrées aux propos rapportés et aux discours, notamment les célèbres harangues épiques ou les avis rendus par les augures, offrent au poète l'occasion de faire montre de sa verve et de son talent à railler, en tournant en dérision ces morceaux de grande éloquence (apparentés au style sublime). Ainsi s'exprime l'augure Arun, après avoir observé les entrailles du veau immolé :

Messieurs, dit le vieux grison,
Je ne vous dis rien sinon
Que je n' ay rien à vous dire,
Mais je n'y voy dequoy rire,
Et si le veau ne ment pas,
Ma foy, Rome de ce pas
Donne du nez dans la crote.
Plaise à dieu que je radote,
Ou que dans cette saison
La beste n'ait pas raison,
Que ma teste soit malade,
Ou mon art une cassade[28].

Le travestissement burlesque opère donc une perversion et une déformation de l'*inventio* épique, sans pour autant en modifier le contenu : c'est sur la forme et sur le registre qu'il agit. On pourrait dire que le *Lucain travesty* coexiste aux côtés de la *Pharsale* en contrepoint, en décalage ou dans un autre ordre (conformément à l'étymologie, par-ôdie : chant à côté, discordant).

La parenté des deux textes se retrouve, enfin, dans les figures de l'*elocutio* qui sont sensiblement les mêmes, le travestissement burlesque ne faisant que transposer en les accentuant les procédés caractéristiques du premier texte, y compris ce qui peut paraître les défauts du genre comme les accumulations ou les hyperboles[29]. Les comparaisons ont ainsi toutes été conservées et renversées : celle de Pompée avec le vieil arbre, César avec le lion de Lybie, etc. Les personnifications de Rome et les prosopopées se retrouvent à l'identique dans la parodie et sont des passages particulièrement attendus. Il arrive que ce soit le texte source lui-même qui fournisse ainsi au poète le trait même du burlesque à venir ; il lui reste à l'accentuer et à le pousser à l'extrême pour faire advenir le comique. L'invention du texte original devient génératrice d'invention dans la version parodique : ainsi des prodiges monstrueux qui s'abattent sur Rome en signe de mauvais présages :

La nature produit mille formes hideuses,

D'affreux enfantemens, des couches monstrueuses :

A ces tristes objets les sens sont interdits,

Et la mere fremit en regardant son fils [...][30].

L'appennin trembla la fiévre,
le levrier s'enfuit du lievre,
On vit un petit asnon
Bachelier en droit canon,

[28] *Lucain travesty*, v. 3248-3259, p. 164.
[29] Sur l'ensemble des figures utilisées dans le registre burlesque, nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Francis Bar, *Le Genre Burlesque en France au XVII*e, Paris, d'Artrey, 1950 et, concernant le *Lucain travesty* en particulier, à son article, « Brébeuf parodiste de Lucain », paru dans *La Basse-Normandie et ses poètes*, *Actes du Colloque organisé par le Groupe de recherches sur la littérature des XVI*e *et XVII*e *siècles*, Université de Caen, octobre 1975, *Cahier des Annales de Normandie*, n°9, 1977, p. 139-150.
[30] *La Pharsale*, p. 43.

L'oison passoit pour un cygne,
Le sureau faisoit la vigne,
La gregue le cotillon,
La citroüille le melon,
Souvent les bestes parlerent,
Femmes grosses accoucherent
Qui d'une huître, qui d'un chat,
Qui d'un fagot, qui d'un rat,
Qui d'une anguille menüe,
Qui d'une beste cornüe,
Qui d'une longe de veau,
Accouchement bien nouveau,
Et dans cette étrange affaire
L'enfant fait peur à sa mere[31].

Cet extrait est particulièrement remarquable de ce qui s'opère : dans le travestissement, l'amplification devient le premier procédé burlesque, amplification quantitative par rapport au texte source. Cette figure fait traditionnellement partie du genre épique, – elle est du reste une caractéristique essentielle de la poésie de Brébeuf. Mais, dans le contexte parodique, elle permet au poète de donner libre cours à sa verve, elle lui accorde l'essentiel de sa liberté, en apportant un démenti évident au manque d'invention qu'on reproche parfois au genre[32]. C'est, en quelque sorte, le morceau de bravoure du burlesque. Le livre I de la *Pharsale* comporte 685 hexamètres dactyliques, la traduction de Brébeuf 1230 alexandrins suivis et le *Lucain travesty*, même s'il s'agit de vers plus courts, compte rien moins que 3437 heptasyllabes. Du coup, la trame narrative sur laquelle repose exclusivement *La Pharsale* se trouve sans cesse interrompue par les amplifications voire annihilée par la force du trait comique qui en émane et qui, par le rire suscité, tend à suspendre la narration, devenue secondaire. C'est en cela que le rire a une force annihilante, élément étranger au fait littéraire par qui il est pourtant produit[33]. Dans le poème enjoué, la fable est relayée au second plan, tandis que la primauté est donnée au rire et à la gaieté.

De là aussi, la nécessité de faire intervenir dans le texte remanié un narrateur burlesque quasiment omniprésent et de lui assigner la tâche de reprendre le fil narratif régulièrement coupé[34] :

Mais laissons cette amourete,
J'entends déja la trompete,
Et je voy les legions
Des gauloises regions :
Voila dans peu de journées
Ces cohortes ramenées[35].

---

[31] *Lucain travesty*, v. 3186-3203, p. 161.

[32] Bernard Beugnot le rappelle : « Dans les jugements portés sur la parodie, spécialement en sa forme burlesque, perce à l'occasion cette idée que l'invention s'y est dégradée en simple travail artisanal [...] », dans « L'invention parodique au XVIIe siècle », *art. cit.,* p. 83.

[33] Voir Alain Vaillant, *Le Rire*, Paris, Quintette, 1991, « Introduction », p. 8 : « Le rire se situe toujours au-delà ou, si on préfère, en deçà de la littérature : il la traverse, mais comme un intrus, un parasite qui détournerait à son profit le langage. La raison va de soi : le labeur de l'écrivain, par nature, repose sur l'entrelacement de thèmes, la constitution de réseaux d'images et de mots, le tissage serré de significations – bref, il vise, avec des moyens très divers, à édifier un sens : il part de rien (ou presque : du vocabulaire et de la grammaire) pour aboutir à cette totalité que constitue le texte clos. Le rire, lui, procède de manière inverse : il mine le sens, déstructure le message linguistique, rejette toutes les entreprises sérieuses et, en particulier, le sérieux de l'écriture. »

[34] Jean-Claude. Ternaux fait remarquer que, dans le *Lucain travesty*, « le travail de récriture aboutit à l'éviction complète du poète épique au profit du narrateur burlesque » et qu'« ainsi disparaît une dimension ludique habituelle au genre », *op. cit.,* p. 220.

[35] *Lucain travesty*, v. 2891-2896, p. 146.

Du reste, le lecteur, comme l'auteur, connaît fort bien le texte d'origine : l'intérêt du lecteur n'est pas soutenu par la succession narrative des événements mais par l'attente du retour régulier des traits comiques, c'est la tension constante entre la narration et les enjouements qu'en tire le poète qui tient le lecteur en haleine.

D'autres procédés burlesques, qui alimentent ces amplifications, tendent à pervertir de façon prégnante l'*inventio* d'origine, notamment les digressions et les allusions anachroniques. Brébeuf en a truffé son texte. Les digressions sont autant de passages ajoutés au texte source. Quant aux allusions anachroniques, elles participent de cette destruction du texte source par l'irruption dans le signifié d'un texte étranger, issu d'un autre contexte, celui de l'époque du lecteur : l'interprétation en est bouleversée et le nouveau texte se fait producteur de sens en même temps que détournement de sens. Il se voit octroyer une ouverture polysémique, distincte du texte originel, et une interprétation renouvelée susceptible de combler un lecteur qui découvre ce texte second à la lumière d'une actualité déconcertante. Le plus représentatif de ces anachronismes est sans doute l'irruption de Scarron dans le texte de *La Pharsale* aux côtés d'une dame dévote et d'un prédicateur à la cour dans l'évocation de la décadence de la Rome républicaine :

> En ce temps capricieux
> Nostre malade joyeux,
> Cet illustre cu-de-jatte,
> Perclus de poing et de pate
>
> Eust dancé les tricotets,
> Joüé souvent aux jonchets,
> Eust dancé les oliuetes,
> Et joüé des castagnetes[36].

Le rapport entre les deux textes participe donc bien de cette dialectique du même et de l'autre : la *dispositio* et l'*elocutio* partagent nombre de points communs. L'*inventio*, pour sa part, a forcément subi le travestissement burlesque sans pour autant que la fable épique d'origine soit dénaturée : la parodie se voit contrainte de respecter la même progression, assurée par l'alternance des discours et de la narration. On ne peut, cependant, que reconnaître que le texte second n'est plus le texte d'origine, relayé au simple rang de support voire de prétexte, sorte de couche antérieure dans l'archéologie textuelle détournée au profit du rire. Ce texte nouveau, qui ne tire son existence que du texte source, tend déjà vers un au-delà ou un en deçà étranger au premier texte, qui en fait incontestablement une œuvre originale. C'est dans cet au-delà ou dans cet en-deçà qu'il nous reste à creuser les motivations qui ont pu pousser Brébeuf à travestir Lucain en 1656 et à interroger les valeurs qu'il fustige ou qu'il véhicule.

De *La Pharsale* de Lucain au *Lucain travesty* de Brébeuf ?

Pourquoi travestir Lucain en 1656 ? D'abord pour rire. C'est le propre même du burlesque. « *Ludere ridendo* », jouer en riant. Tous les auteurs burlesques ont avancé cet argument pour justifier des textes qui n'auraient pas d'autre prétention que de faire rire et de divertir : « *delectare ridendo* ». Dans ce cas, il serait inutile de leur prêter plus d'importance. Les conditions mêmes de leur production suffit à expliquer le peu de cas qu'il faudrait en faire : Brébeuf évoque dans son « Epistre » un « delassement de l'esprit »[37]. Scarron parle de son *Virgile travesty* comme

[36] *Lucain travesty*, v. 1741-1748, p. 88-89.

[37] Georges de Brébeuf, *Le Lucain travesty*, *op. cit.*, « A M. D. H », non paginé : « Les productions de cet ordre sont plutost un délassement d'esprit qu'une application pénible ; et je regretterois le temps que j'ay employé à celle-ci, si je luy en avois donné d'autre que celuy qu'il m'eût fallu perdre. [...] Je ne consens pas que vous jugiez de moy par cet

d'un « carnaval » dans sa dédicace « A la Reyne » ou d'une « coyonnerie » dans l'avertissement du Livre V[38]. Tout cela n'est que simple précaution d'usage. Le burlesque constitue bien une fabrique de ridicule destinée à faire rire, en cultivant toute une variété de moyens et en jouant de cette diversité, par la distorsion, l'inversion, l'extravagance, le mélange. C'est un véritable spectacle qui se donne à voir et les rapprochements avec la comédie sont saisissants. Les scènes qui l'illustrent seraient trop longues à citer, mentionnons seulement l'arrivée des troupes de César à Ariminium, transformées en cortège de carnaval, et la scène de panique qui s'ensuit chez les bons bourgeois réveillés en sursaut

> Au premier bruit des chamades,
> Fanfares, tambourinades,
> Tout le bourgeois étonné,
> De crainte d'estre échiné
> Et de mourir en pagnote,
> Saute du lit dans la crote :
> En simple bonnet de nuit
> Il clabaude, il fait gros bruit,
> Sus sus, dit-il, populace,
> Qu'on s'arme, qu'on s'encuirasse,
> Le pied promt et l'œil ouvert,
> Ou nous sommes pris sans vert[39].

On comprend qu'un tel détournement ait rencontré de la résistance chez les doctes et les partisans des Anciens. Tourner ainsi en ridicule la matière sublime d'un texte antique, c'est faire acte de profanation, de désacralisation. Ce sont les termes mêmes de Chapelain :

> Nos poëtes gaillards se sont rendus ridicules lorsqu'ils se sont mis en teste de faire rire les sots aux despens de la gravité des Anciens. Je passe outre et dis qu'ils sont tombés en une espece d'impieté en le faisant, ces grands ouvrages ayant je ne say quoy de sacré et ne pouvant estre tournés en bouffonnerie sans profanation[40].

Pour les burlesques, s'il est évident que cette dimension n'est pas exclue – il y a bien la volonté d'une transgression, pour autant il s'agit avant tout d'un choix esthétique qui donne sa primauté au *placere ridendo* et qui repose sur l'effet de surprise, la recherche de l'enjouement et de la gaieté. Autant de critères qui trahissent les affinités des burlesques avec la galanterie, et l'idéal esthétique et éthique défendu dans les salons et les ruelles. Comme la galanterie, le burlesque s'impose comme une esthétique du jeu, comme une jubilation, voire comme gageure. Le plus emblématique est bien sûr le jeu verbal qui est propre au texte burlesque. Un exemple parmi tant d'autres, l'évocation des qualités guerrières de César :

> Voila comment le bon Jule
> Sans remords et sans scrupule
> Faisant le diable en tous lieux
> Se va mettre au rang des dieux ;
> Il se fagote une gloire
> Moitié blanche, moitié noire,

---

ouvrage, ny de mon affection par le don que je vous fais ; il m'a cousté trop peu pour valoir beaucoup, et je vous ay des obligations trop parfaites pour vouloir estre quitte envers vous par des ressentiments si légers ».

[38] Paul Scarron, *Virgile travesty*, édition 1652, Livre V, « A Monsieur Deslandes-Payen », non paginé : « Tous ces travestissemens de livres, et de mon Virgile tout le premier, ne sont pas autre chose que des coyonneries. »

[39] *Lucain travesty,* v. 2171-2182, p. 110.

[40] Lettre de Chapelain à Nicolas Heinsius, janvier 1649, extraite de *Soixante-dix sept lettres inédites à Nicolas Heinsius, 1649-1658, publiées d'après le manuscrit de Leyde [...]* par Bernard Alain Brayn, LIEU, Éditeur, 1965, p. 128, citée par Claudine Nédelec dans « Le Burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale ? », *art. cit.*, p. 438.

Et l' on n'a point rencontré
De renom plus bigarré.
Sans respect et sans vergoigne
Il prend, il rafle, il empoigne,
Il rosse, il testonne, il bat,
Il rüe, il rompt, il abat,
Il pille, il brûle, il saccage
Ce qu'il trouve en son passage[41].

C'est une cascade de mots, un « cliquetis de sonorités »[42], un foisonnement chatoyant de termes de tous horizons, néologismes, italianismes, mots techniques empruntés au vocabulaire militaire ou juridique, mots triviaux ou argotiques, mots nobles et familiers, pittoresques et exotiques, langage des halles ou des casernes et des salles de gardes, une cour des miracles verbale. Le connu et l'inconnu s'entremêlent, la répétition tend à vider les mots de leur sens, l'accumulation charrie un flot ininterrompu de termes jusqu'à devenir une logorrhée extravagante. Les formules proverbiales s'ajoutent à cette floraison verbale, sollicitées par un mot ou par une idée, et affleurent dans le texte mécaniquement. Le rire burlesque, à ce titre, semble confirmer la définition que proposait Bergson du rire, « du mécanique plaqué sur du vivant ». Cette prolixité verbale, suscitée au départ par une idée, puis par des sonorités, donne l'impression que le texte prend le pas sur la fable et se substitue au poète lui-même pour s'auto-engendrer. Il y a une forme de débauche verbale qui, à force d'être répétée, peut lasser un lecteur moderne mais qui, à coup sûr, réjouissait le lecteur de l'époque, amateur de bons mots, de mots rares, voire de mots triviaux. Nous sommes dès lors dans l'espace du jeu partagé.

Si l'aspect trivial du langage n'est pas banni chez Brébeuf, il est sans doute moins présent que chez ses prédécesseurs ou que dans son *Æneide*. Quelques mots grossiers se faufilent et font, au plus, sourire : le mot « cul » apparaît quatre fois, deux fois dans l'expression « cul-de-jatte », une fois dans une expression figée pour évoquer la fin du monde dont il est dit qu'il « S'en ira cu par sur teste » (v. 856, p. 44). La seule mention burlesque concerne la comparaison employée par Lucain de César avec le lion de Lybie qui « se consulte et delibere / sur son cu comme un guenon [...] » (vers 2024-2025, p. 102-103). C'est d'une trivialité mesurée. Peu d'équivoques lexicales, point de véritable note obscène, donnent au lecteur l'occasion de s'encanailler. Au contraire, on sent bien que Brébeuf a tenté de brider ce burlesque grossier et cette raillerie sans mesure qu'il dénonce[43].

> J'ay changé jusqu'à la mesure dont il estoit depuis longtemps en possession, je l'ay purgé autant que j'ay pu des termes qui corrompent nostre langue, et que l'usage ne souffre plus : j'ay tâché à mettre l'enjoüement *dans la pensée beaucoup plus que dans les paroles*, et à trouver *une raillerie de bon sens*, et *non pas une raillerie bouffonne*[44].

Brébeuf cherche incontestablement à policer ce burlesque, à offrir au lecteur une raillerie modérée. C'est ce renouvellement du genre qu'il tente modestement d'imposer, à l'image du mètre qu'il a changé : l'heptasyllabe au lieu de l'octosyllabe traditionnel. Il s'agit de plus en plus de concilier l'esthétique burlesque avec une éthique mondaine[45].

---

[41] *Lucain travesty*, v. 1571-1584, p. 80.
[42] L'expression est de Claudine Nédelec.
[43] Georges de Brébeuf, *Œuvres*, Paris, Loyson, 1664, tome 2, Lettre X, « A M. », p. 34-35 : « Vous estes le plus meschant Garçon du monde, de poursuivre un malade l'épée dans les reins, pour l'obliger à faire des Vers sur un sujet qui choque. [...] J'ay purgé cette desagreable matiere autant que j'ay pu, et cependant elle me déplaist encore infiniment : et non seulement je ne veux pas qu'un honneste Homme ne fasse point de noires actions, mais je veux encore qu'il n'ait pas mesme la pensée ny la crainte d'en pouvoir faire. Ce que j'avois fait il y a quelques jours est fort burlesque, c'est pourquoy il ne m'a point servy. »
[44] *Lucain travesty*, « A M. D. H. », non paginé. Nous soulignons.
[45] La voie avait été ouverte par des jugements tels que celui de Mlle de Scudéry qui faisait dire à sa Muse dans sa *Clélie* : « [...] Il y a bien de la difference entre divertir et faire rire. [...] Il y en aura aussi qui ne sera veritablement

Ainsi, plutôt qu'un « gros rire » ou qu'un « rire gras », le *Lucain travesty* sollicite de la part du lecteur un rire « intelligent », voire un sourire raffiné et complice de l'auteur. Ce travestissement est un plaisir de lettrés, qui implique de la part du rieur et de son lecteur une connaissance profonde et intime du texte de référence, celui de Lucain, et qui sous-entend l'appartenance à une même culture. Si le plaisir du lecteur n'est plus à tirer de la découverte d'un texte dont il maîtrise parfaitement le contenu et la fable, il réside davantage dans le jeu que ce texte second lui propose. Pour autant, le travestissement burlesque n'annihile pas le texte original : au contraire, il est célébration en même temps que dépassement ; « éloge paradoxal »[46], il en prolonge la mémoire et loin de le démolir, il contribue à l'édifier comme monument et à sceller son statut de référence classique[47] : les finesses d'esprit, les échos, les allusions ne peuvent être goûtés que si l'on connaît le texte d'origine voire, pour certains passages, qu'en présence du texte parodié lui-même. On est loin des jugements caricaturaux qui relèguent le genre burlesque aux marges bouffonnes de la littérature ou le réservent à la lie du peuple. Au sein même du texte, cette complicité est incarnée par l'instance d'énonciation burlesque qui n'a de cesse de se manifester et de guider le lecteur en s'adressant à lui, préfigurant parfois le narrateur de *Jacques le Fataliste* : « Si ma pensée est la vostre » (v. 1335, p. 68), « Mais à vous parler sans fard » (v. 2913, p. 147). C'est ici l'une des grandes différences avec le texte de Lucain dans lequel le rôle du narrateur s'arrête à la prise en charge de la narration, aux adresses et aux apostrophes des discours (*canimus* : nous chantons). Le « je » est pour ainsi dire absent du texte latin. Au contraire, chez Brébeuf, fil directeur, ce « je » assure la cohérence du récit, interrompu à maintes reprises, en même temps qu'il met à distance la narration comme s'il s'agissait aussi d'en dénoncer l'arbitraire ou l'artifice, voire le plaisir malsain qu'on peut avoir à la lecture d'un texte dont les ressorts essentiels, même s'ils sont dénoncés, sont la violence des sentiments et le sang. Sorte de déconstruction ludique dans lequel le narrateur burlesque est à la fois maître du jeu et au service de son lecteur.

Mais il est évident que le poème burlesque n'a pas pour seule visée de faire rire ou de divertir. L'époque n'aurait pas toléré cette forme de gratuité du rire. On pourrait presque dire que le rire ne pouvait pas prétendre à cette pureté (dans l'acception de ce terme au XVIIe siècle) ; il aurait été trop subversif, s'il n'avait eu quelque utilité morale. Et, pour un auteur qui est aussi un moraliste, on ne peut rire sans profit. La parodie ne le cède pas tant à la satire qu'elle ne se combine avec elle. Le texte de Lucain comportait lui aussi, implicitement, des critiques contre César, contre la violence et l'aveuglement des ambitions personnelles. Mais, le travestissement burlesque va au-delà : en donnant à lire derrière les mots, il véhicule du sens en le voilant, il dénonce en cachant. Il reste au lecteur à rire entre les lignes, à lire derrière les masques et à percevoir au-delà des apparences ridicules ou grossières[48]. Brébeuf n'aurait sans doute pas renié l'adage fameux appliqué communément à la comédie : *castigat ridendo mores*. A l'époque du poète, il n'échappe à personne que le *Lucain travesty* est d'abord une satire sociale et politique[49]. Guillaume

---

burlesque que par les expressions, et il y en aura d'une sorte si populaire, si basse, si rampante, si grossière, et qui donnera de si laides images, que mes Compagnes et moy desavoüerons presque tousjours les Poëtes qui en seront capables. », *Clélie*, *histoire romaine*, [1654-1660], Genève, Slatkine, 1973, t.8, 4e partie, livre II, p. 867.

[46] Bernard Beugnot, « L'invention parodique au XVIIe siècle », *art. cit.,* p. 91 : « De même que le ton galant exorcise la menace de la passion et, par le rôle régulateur du code, protège de ses effets dissolvants [...], la parodie exorcise l'admiration stérilisante et restreint le pouvoir conquérant des modèles, sans cesser paradoxalement de leur rendre hommage et de reconnaître la séduction qu'ils exercent. Elle est par là l'aveu d'un impossible choix entre la répétition et la rupture, expression de la difficulté d'être soi en même temps que manière déguisée d'affirmer son identité ».

[47] Jean Serroy, dans l'« Introduction » de son édition du *Virgile travesti de Paul Scarron*, Paris, Bordas, Classique Garnier, 1993, p. 1, fait observer : « Les références burlesques ne sont que l'image inversée, mais respectueuse, des révérences culturelles d'une société qui ne châtie bien que ce qu'elle aime bien ».

[48] Dans ses travaux sur le burlesque, Claudine Nédelec parle d'une ambiguïté propre au burlesque selon laquelle la mystification burlesque est aussi dévoilement et démystification.

[49] Brébeuf lui-même est connu de ses familiers pour cet esprit caustique dont il ne se cache pas dans sa correspondance. Lorsqu'il évoque ses écrits burlesques, il parle d'ailleurs de satires. Nous renvoyons à ses *Œuvres*, tome 1, lettre LXXXXVI, « A M******* », p. 273-274 : « [...] La medisance est belle, quand elle épargne la honte des

Du Hamel, le seul contemporain du poète à qui l'on doit une *Dissertation sur les œuvres* de Brébeuf, a bien saisi la portée de l'œuvre, même s'il se laisse emporter par l'exagération de l'éloge :

> [...] C'est une ingenieuse Satyre, qui peut égaler ce que l'antiquité nous a laissé de plus parfait en ce genre. [...]. Premierement le sujet est bien choisi ; on voit que son dessein est de railler ces grands Seigneurs qui ne se separent jamais de leur fortune ; qui ne se regardent jamais qu'avec ornemens et cét attirail qui les suit.
>
> Il attaque aussi ses ames basses et ces esprits foibles qui s'attachent à leur grandeur, qui les croyent capables d'amitié, et qui pour une caresse, qui est le meilleur et le plus solide salaire qu'ils reçoivent de leur liberté, se reduisent dans un esclavage volontaire[50].

Les premiers à faire les frais de cette satire sont donc les Grands, les Puissants, incontestablement. Brébeuf multiplie les piques à leur égard :

> Car à tout dire entre nous,
> Parmy les grands comme vous,
> Vous joüer un peu du monde,
> Quoy qu'il crie ou quoy qu'il fronde,
> Vous joüer des revenus,
> Et des gros et des menus,
> Vous joüer de nos affaires,
> Ce sont vos jeux ordinaires [...][51].

Il faut d'abord faire observer que cette satire sociale emprunte aux lieux communs, non seulement du burlesque – le *Virgile travesty* l'a abondamment développée – mais de toute la littérature morale de l'époque. Cela dit, il est peut-être plus intéressant d'observer comment est décliné l'enjeu satirique dans le *Lucain travesty*. D'abord dans l'économie générale, au niveau de la fable elle-même : la dénonciation derrière Pompée et César de tous ces hauts personnages, aveuglés par les passions, qui ne se soucient que de leurs ambitions personnelles au prix de troubles publics et des massacres. Le poète creuse les motivations réelles à l'origine de leurs actions réputées héroïques et glorieuses et « decouvre, selon ses propres mots, de la foiblesse là où Lucain n'a voulu voir que de la force et de la resolution ». « J'abaisse ce qu'il éleve », écrit-il

---

particuliers, et fait sortir le Vice de sa demeure avant que de luy livrer la guerre. [...] Il ne m'eschappe gueres de discours qui ne demeurent toûjours dans cette retenuë [...] Il m'est arrivé de composer des Satyres contre quelques personnes depuis douze ou quinze mois, mais auparavant je cachois leur visage sous des grimaces étrangeres, et un nom emprunté était chargé de toute l'infamie. Je ne suis point encore dans la resolution de changer de stile ; c'est une demangeaison que je ne perdray qu'avec la vie ; et si l'on m'avait defendu de blâmer les imperfections d'autruy, j'attaquerois aussi-tost les miennes, encore n'ay-je pas attendu jusques icy ce commandement. Ceux qui voyent clair dans ma conscience, sçavent bien que je ne me suis jamais pardonné toutes les fautes que j'ay commises, et que je n'ay jamais raillé de meilleure grace, que quand j'ay raillé à mes despens. (….) Mais je ne sçaurois voir toutes nos sottises, sans accuser notre imprudence. [...] Et certes il ne faut pas s'étonner si ces Maistres de nos vies et de nos fortunes s'apperçoivent rarement de la laideur de leur visages, puis qu'on ne leur presente jamais que des glaces mensongeres [...]. »

[50] Guillaume Du Hamel, *Dissertations sur la Pharsale [...] et autres ouvrages de Monsieur de Breboeuf*, Paris, Ch. Savreux, 1664, p. 27. Il poursuit ainsi : « Jusques icy les muses ont toûjours fait des plaintes contre la fortune ; [...]. Icy elles paroissent enjoüées, et elles semblent n'avoir point d'autre dessein que de se divertir aux despens de Cesar, et de ses soldats qui s'attachent tellement à la fortune, qu'ils sont prest de faire toutes sortes de crimes pour luy complaire, et pour se forger des chaînes. Mais leurs railleries sont si agreables, qu'il est impossible qu'on ne se divertisse en s'instruisant. C'est la seule voye qu'on a pour faire connoître aux grands Seigneurs leurs defauts, qui paroissent d'autant plus dangereux qu'ils sont en veuë à plus de monde. Les preceptes ont quelque chose de trop dur, et de trop rude pour des personnes condamnées à vivre parmy une foule de flateurs, qui ne leur presentent que des objets agreables. C'est pourquoy il ne faut pas s'estonner si sans considerer ce qui leur peut estre utile, ils rebutent tout ce qui les choque. Mais il faut que malgré eux ils trouvent de l'instruction dans le Lucain travesty ; car il est remply d'une raillerie enjoüée, galante et spirituelle [...] ».

[51] *Lucain travesty*, v. 73-80, p. 5.

encore, et ces héros cessent d'être des références, au grand dam de Saint-Evremond qui parlait de « la juste et véritable grandeur » des héros de Lucain et qui ajoutait :

> Les idées que nous donne Lucain des grands hommes sont véritablement plus belles et nous touchent plus que celles que nous donne Virgile des Immortels. Celui-là élève ses héros jusqu'à pouvoir souffrir la comparaison des dieux [...]. Dans Virgile, les dieux ne valent pas des héros, dans Lucain, les héros valent des dieux.[52]

On mesure à l'aune de ce jugement la charge subversive que fait subir la parodie burlesque de Brébeuf aux héros de Lucain comme aux goûts et à l'admiration des lecteurs de son temps. De là il ne fallait qu'un pas pour passer à la satire politique et la plupart des critiques ont, en effet, relevé les piques et autres pieds de nez à l'encontre des nobles factieux et des anciens frondeurs. En cette période d'après-guerre civile, la parenté entre la Fronde et la guerre civile des Romains ne pouvait échapper à personne. La lutte fratricide entre Pompée et César offrait au lecteur une lecture allégorique aisée, et assez répandue du reste, de la lutte entre Gaston d'Orléans, frère du Roi, les Princes de sang, la Fronde des parlementaires et le pouvoir de régence en place autour de Mazarin. Certains anachronismes et digressions qui évoquent les parlementaires de son époque ou qui reposent sur les termes techniques empruntés à leur milieu participent de cette visée satirique et de cette entreprise de dénonciation des anciens frondeurs[53]. Il ne fait aucun doute que Brébeuf entendait de la sorte s'attirer enfin les faveurs du Cardinal Mazarin à qui plairait sûrement un tel argument et qui tardait à répondre aux sollicitations pressantes du poète. Tous les critiques qui se sont penchés sur le *Lucain* ont d'ailleurs fait remarquer cette attitude paradoxale de Brébeuf qui, en 1656, dénonce la flatterie des Grands de ce monde en même temps qu'il en recherche les faveurs. René Harmand parle même du *Lucain* comme d'une « Mazarinade favorable à Mazarin »[54]. Il faudrait sans doute nuancer la portée de ce jugement quand on voit avec quel excès de précautions Brébeuf, quelques années plus tard, adressera les *Entretiens solitaires* au Cardinal. Un ouvrage pieux ! Qu'en aurait-il été alors d'une œuvre burlesque ?

Mais la satire et la critique se déploient encore à un autre niveau, de façon plus discrète et peut-être plus efficace. Certaines digressions de portée plus morale sur la « Vertu » ou sur la « Foy » au sens de la *fides* romaine, disséminées entre des passages burlesques, ne laissent pas de miner les valeurs antiques, d'en dénoncer la fin ou de traduire le désenchantement ambiant. Il était facile de s'en prendre à la République romaine et loisible à tous d'en rire mais les anachronismes ont tôt fait de rappeler au lecteur que c'est bien de son époque que parle aussi Brébeuf. En 1656, il ne s'agit donc pas pour Brébeuf de faire acte de « moderne » en s'en prenant aux modèles de l'antiquité qu'il admire par ailleurs. En revanche, on sent chez lui, à cette époque, plus que chez aucun autre, un pessimisme accru. On ne peut sans doute pas lui reconnaître l'exclusivité, ni la primauté de cette charge contre les valeurs que la génération précédente a défendues : générosité, gloire, héroïsme, orgueil, ni de cette « démolition du héros », décrite par

---

[52] Saint-Evremond, *De la Tragédie ancienne et moderne,* [1672], *Œuvres en prose*, 4 vol., éd. Ternois, Paris, Didier, 1962-1969, t. IV, p. 176, cité par Suzanne Guellouz, dans « Brébeuf au miroir du siècle. Les enjeux de *La Pharsale* », *De la Grande Rhétorique à la poésie galante : l'exemple des poètes caennais aux XVI*e *et XVII*e *siècles. Actes du colloque organisé à l'Université de Caen*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004, p. 138-156, p. 151.

[53] Voir dans le *Lucain travesty* le long passage p. 152-154.
L'idée que l'anachronisme se combine à la satire est développée par Francis Bar, dans son « Brébeuf parodiste de Lucain », *art. cit.*, p. 145 : « les termes techniques du temps de l'auteur permettent de combiner l'anachronisme avec la satire, doublement même, puisque le déferlement des termes de droit associe la raillerie traditionnelle des usages juridiques à une pointe dirigée contre la politique des parlementaires ».

[54] René Harmand, *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Georges de Brébeuf*, *op. cit.*, p. 220-221. En tout cas, le *Lucain travesty* n'est pas subversif au point de remettre en cause le pouvoir institué : les Mazarinades, pendant la Fronde, étaient autrement plus subversives. Il se situe davantage dans une recherche de tempérance capable de remettre en question un ordre établi injuste, - critique qui n'est du reste qu'un lieu commun de la littérature morale de l'époque - sans le priver, pour autant, de la protection des Grands. Il sait jusqu'où il ne doit pas aller, et, s'il s'en prend aux Grands, aux nobles factieux et aux anciens Frondeurs, il garde suffisamment de retenue pour pouvoir se réclamer de la protection des Puissants qu'il n'a jamais cessé de flatter en la personne de Mazarin.

Paul Bénichou. Mais son engagement dans le burlesque semble aussi le fruit d'une réaction, d'une prise de conscience lucide. Il n'est pas anodin qu'une telle dénonciation voisine avec l'entreprise augustiniste, ni du reste que cette dénonciation soit proférée par des auteurs marqués par la maladie ou le handicap comme le furent Scarron et Brébeuf. Ira-t-on jusqu'à reconnaître que le burlesque est, dans la sphère laïque et dans le registre de la gaieté et de la discordance, le pendant de l'augustinisme dans l'ordre de la morale et de la spiritualité lorsqu'il s'agit de dénoncer les fausses vertus et de ruiner l'amour-propre ? « Vanité des vanités, tout n'est que vanité » : la formule de l'Ecclésiaste est sous-jacente. Elle n'épargne rien, pas même la littérature. En fin de compte, ce nouveau démiurge, qui affirme abaisser ce que Lucain élève, reprenant (nous allions dire parodiant) la formule de l'Evangile de Luc 14, 11 : *« CAR QUICONQUE S'ÉLÈVE SERA ABAISSÉ, ET QUICONQUE S'ABAISSE SERA ÉLEVÉ »,* n'est au plus qu'un créateur fantoche, dans l'espace de jeu que représente sa feuille de papier, un créateur lui-même burlesque. En parodiant le *Lucain*, ne l'oublions pas, il s'autoparodie, il se moque de lui-même aussi bien que de son goût avéré pour la générosité des sentiments et les hauts faits épiques. Mais il trahit surtout le fait que la littérature n'a guère plus d'importance qu'un jeu, et que si l'on peut tourner en dérision un jour ce qui avait été érigé en marbre poétique la veille, c'est que la littérature elle-même n'est pas exempte de vanité. Dans cet ordre-là, le *Lucain travesty* vaut autant que la *Pharsale*, c'est en dire en somme peu de chose. Le *Lucain travesty* est à sa façon une vanité littéraire qui ouvre au poète des espaces de liberté et de libération que nous n'imaginions pas.

Incontestablement, il faut reconnaître à l'adaptation comique de *La Pharsale* le statut d'œuvre originale et à Brébeuf le droit de cité parmi les poètes créateurs : pour reprendre un jeu de mot traditionnel, la récréation burlesque, que donne à lire le travestissement des œuvres antiques, est aussi une recréation. À la fois détournement, jubilation, remise en cause des hiérarchies littéraires, esthétiques, sociales, l'œuvre parodique, si elle demeure indéniablement un texte de second degré, voire de troisième degré comme le *Lucain travesty*, constitue aussi une acte littéraire fort : elle doit son existence à une œuvre qu'elle a phagocytée et pervertie, elle se l'est appropriée pour mieux s'en déprendre, et ne cesse à la fois d'y référer et de s'en affranchir : geste iconoclaste qui traduit en même temps l'admiration et la célébration, la continuité, l'héritage et son dépassement. Le roi est mort, vive le roi ! et vive le bouffon du roi ! S'en prendre au monumental Panthéon des œuvres antiques édifié par une longue histoire critique n'est pas anodin. La littérature fait valoir ses prétentions au jeu, à la gaieté, au rire. Il n'est pas anodin non plus que les adaptations comiques de *La Pharsale* de Lucain, de l'*Enéide* de Virgile, d'Ovide ou d'Homère – combien de modèles désacralisés aux goûts des doctes –, voient le jour à une époque où l'Etat tente d'instituer la République des Lettres et d'imposer un modèle culturel dominant. Transgression des codes et monstruosité littéraire sont alors des alternatives viables. Certes, ces œuvres ne pousseront jamais le rire jusqu'à la subversion aveugle ou scandaleuse : elles relèvent d'une esthétique trop attachée à la volonté de plaire et de divertir, qui sait qu'à vouloir trop critiquer, on risque fort d'être sérieux et d'ennuyer à la fin son lecteur. Il convient de ne se piquer de rien si ce n'est de bien rire, en bonne compagnie, ce qui n'exclut pas, subrepticement, de railler ou de critiquer. On passera ainsi du rire au sourire complice et du sourire intellectuel au rire jaune. Etrange projet en définitive que celui de vouloir faire rire : ultime liberté du clown tragique qui se sait cerné par l'insignifiant ou bravade du poète qui tout en sachant la vanité de son entreprise, se prête quand même au jeu, se joue de tout, et rappelle, une fois de plus, qu'il vaut encore mieux en rire qu'en pleurer.

Pour citer cet article
Référence électronique

BRUNEL Thierry, « Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration de la *Pharsale* au *Lucain Travesty* de Georges de Brébeuf », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Rire pour ne pas pleurer
Étude du roman polyphonique *Le Voleur de Bible* de Göran Tunström

ANNELIE JARL IREMAN[1]

Le choix du roman *Le Voleur de Bible* pour illustrer l'adaptation comique peut paraître étonnant. En effet, il est difficile de trouver une histoire plus tragique que celle-ci. Après une enfance difficile, vécue dans la pauvreté matérielle et spirituelle, le protagoniste, Johan, découvre le monde des livres et le grand projet de sa vie : voler *La Bible d'argent*. Le titre de la traduction française évoque cette Bible, unique document existant rédigé en gothique, qui se trouve à l'Université d'Uppsala. Pour la voler, il doit étudier, ce qui le mènera à écrire une thèse de doctorat. Cependant, il abandonne l'amour de sa vie, sa cousine Hedvig, qui en perd la raison. Avant de mourir, elle donne naissance à leur fils, à qui le livre s'adresse. En prison (où il se trouve pour avoir volé un manuscrit), Johan écrit à ce dernier pour lui expliquer ses actions et en être jugé. Ce roman est considéré comme l'œuvre la plus noire de Tunström, mais aussi, paradoxalement, comme la plus drôle. Certains la trouvent insupportable à lire tant elle est triste, d'autres en apprécient l'humour. Entre ces deux extrêmes se trouvent ceux qui lisent l'œuvre remplis de compassion mais que l'humour tient à distance d'un naufrage en compagnie des personnages. Cet aspect comique qui illumine l'œuvre apparaît en partie grâce au jeu intertextuel.

Göran Tunström fait sans cesse appel à la culture du lecteur. Nous découvrons avec plaisir certaines des allusions plus ou moins cachées. Or le sourire intellectuel n'est pas le plus important, l'auteur pousse le lecteur à aller plus loin, à découvrir davantage d'aspects dans ses textes. L'intertextualité donne à l'œuvre une nouvelle dimension, contribue à sa structure et à son sens. *Le Voleur de Bible* est un exemple de narration figurale, le lecteur devant notamment, à l'aide de l'intertextualité, interpréter le discours réaliste, le « déréaliser », pour accéder à sa dimension allégorique. On peut aussi parler de « roman mythologique »[2] quand un schéma déjà existant d'événements et de personnages tirés de la mythologie ou de la littérature se trouve dans une histoire nouvelle. Les personnages agissent ainsi en conformité avec leur prédécesseur mythique ou littéraire. Nous allons voir comment trois hypotextes, trois schémas, le premier littéraire, le deuxième biblique et le troisième mythique, sont présents dans ce roman. Il s'agit du conte de fée, du *Livre d'Ézéchiel* et du mythe d'Orphée et Eurydice[3].

Notons d'abord que les noms des personnages sont des allusions. Johan porte le surnom de Johan de la Cruche parce qu'il vend du vin aux étudiants pour gagner sa vie, mais c'est également une allusion au mystique espagnol du XVIe siècle Jean de la Croix, qui a essayé de transformer la pierre en or. En suédois la ressemblance entre les deux noms est frappante : *Johannes av Korset* pour Jean de la Croix, et *Johan av Kruset* pour Johan de la Cruche. Ce dernier, lui, a le don de transformer de l'eau en vin. « Et ce mystère de la transformation n'avait jamais cessé de m'étonner. Transformer le granit en or à force de l'arroser patiemment […], franchir constamment des seuils[4] ! » *Nuit obscure* de Jean de la Croix incite l'homme à se libérer de son moi et à sortir dans la nuit pour trouver la personne aimée (Dieu)[5]. Or le Johan de Tunström, en sortant dans la nuit, se perd. Il s'isole concrètement dans sa maison et mentalement dans son

---

[1] Université de Caen.

[2] Terme emprunté à John. J. White, in *Mythology in the Modern Novel : A study of Prefigurative Techniques*, Princetown, New Jersey, 1971.

[3] Pour une analyse plus approfondie de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de cet auteur, voir notre thèse *Quête et intertextualité : Une étude thématique de l'œuvre en prose de Göran Tunström*, Lille, Atelier National de reproduction des thèses, 2006, p. 241-345.

[4] Göran Tunström, *Le Voleur de Bible*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, in *Œuvres romanesques* 1, Arles, Actes Sud, 1999, p. 655-656. Par la suite *VB*.

[5] Jean de la Croix, *Noche oscure*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1997.

moi, échouant ainsi à aller à la rencontre de sa personne aimée qui est Hedvig. Cette dernière porte le même prénom que la fille du *Canard sauvage* de Henrik Ibsen qui est repoussée par son père parce qu'elle n'est pas sa propre fille.[6] Elle ne parvient pas à tuer son canard pour montrer à son père qu'elle l'aime plus que tout et, à la place, elle se suicide. La Hedvig de Tunström a également un oiseau, le « corbeau de miséricorde[7] ». Comme le personnage d'Ibsen, son oiseau devient en quelque sorte une partie d'elle. Elle sait ce qu'il pense et il parle à travers elle. L'oiseau lui donne la sécurité que ses parents sont incapables de lui procurer. Mais elle tue son corbeau contrairement à la Hedwige du *Canard sauvage*. Peu après, elle sombre dans la folie, qui précède son véritable suicide. Hedvig symbolise également le canard de la pièce d'Ibsen. Elle n'a que quatre orteils sur chaque pied, comme les oiseaux n'ont que quatre doigts aux pattes, et elle est sacrifiée, tout comme le canard sauvage.

Une polyphonie littéraire

Chez Tunström, différentes voix portent ensemble la narration de l'histoire. L'un des personnages, le *je* principal du roman, raconte son histoire mais laisse souvent sa place à un narrateur omniscient et extérieur à l'histoire, ou bien à un autre personnage. Dans *Le Voleur de Bible*, la narration se fait à la troisième personne pendant 150 pages[8], c'est-à-dire pendant la moitié du livre, jusqu'au moment où Johan admet enfin être le narrateur et où le récit passe de la troisième personne à la première. L'utilisation de la troisième personne donne un point de vue plus objectif et permet de regarder les événements de l'extérieur. Johan voudrait garder cette distance mais son histoire n'est pas objective. À partir du moment où il le comprend, il parle en son nom propre. Il explique :

> Jour et nuit j'ai rédigé, moi que l'on nomme Johan de la Cruche, la saga de ma vie avec la constante impression que le temps presse. J'ai essayé de conserver du recul en me nommant à la troisième personne. Ce n'est plus possible. Car c'est moi, personnage ridicule, qui suis penché au-dessus d'Hedvig, persuadé que je peux lui faire réintégrer le monde des conventions[9].

Nous trouvons des indices de l'identité véritable du narrateur avant ce passage. Déjà à la dix-neuvième page, ce narrateur qui semble extérieur à l'histoire se trahit une première fois en écrivant « je », mais on ne sait pas encore qui il est[10]. Et une centaine de pages plus loin, nous avons une première indication que c'est effectivement Johan, le personnage principal, qui est en train de raconter son histoire en cachant sa véritable identité au lecteur[11]. Le lecteur finit par comprendre que Johan construit le roman en racontant son histoire. Il s'agit donc d'un discours métanarratif. Johan passe ainsi du rôle de héros à celui de héros-narrateur puis au rôle de héros-narrateur-écrivain fictif. La création artistique prend la forme d'une confession, dans laquelle le narrateur s'adresse à un narrataire fictif, son fils, qu'il ne connaît pas. Le fait qu'il l'appelle « Le Juge » montre bien qu'il veut être jugé par lui, et pardonné. Ce narrataire est aussi le lecteur, qui doit juger le comportement de Johan. Pour reconstruire le passé, il utilise des documents (fictifs mais ayant l'air réels), ce qui permet à l'écrivain de faire entendre des voix du passé. Nous trouvons des lettres écrites notamment par Hedvig et Ida, sa mère, lues par le narrateur. Il cite même une de ses propres lettres adressée à Hedvig, qu'il a en sa possession parce qu'elle la lui a été retournée. Il peut donc être sûr de ce qu'il a écrit il y a longtemps. Johan utilise aussi ses propres notes retrouvées, ce qui lui permet de se souvenir des événements et de ce que d'autres ont dit, puisqu'il l'a noté sur le moment. Ces documents permettent une narration à la deuxième

---

[6] Henrik Ibsen, *Le Canard sauvage*, Paris, Stock, 1944.
[7] *VB*, *op. cit.,* p. 538.
[8] Jusqu'à la p. 617 dans *Œuvres romanesques*.
[9] *VB*, *op. cit.,* p. 617.
[10] *Ibid.,* p. 489.
[11] *Ibid.,* p. 532.

personne, puisque la plupart s'adressent au narrateur. L'histoire de Johan est donc racontée de son propre point de vue à la première personne, de celui d'un narrateur omniscient à la troisième personne, et du point de vue des personnages à travers leurs lettres à la deuxième personne, ce qui accentue l'aspect réaliste du roman.

Dans une partie du livre, un autre personnage devient le narrateur de sa propre histoire. Il s'agit de Wiljarith, l'auteur d'un manuscrit que Johan a trouvé et « emprunté » à Ravenne[12] et qu'il utilise pour ses recherches[13]. C'est une copie (fictive bien sûr) de *La Bible d'argent*, commandée par le roi des Goths Théodoric. Ce dernier ne sait pas lire, mais désire quand même une œuvre magnifique qui restera après sa mort. De la même manière, les recherches et la *Bible d'argent* ne représentent, aux yeux de Johan qu'un trésor capable de changer sa vie. Mais en perdant ce qui fait le prix de l'existence, l'amour, sa vie ne devient qu'un ornement vide de sens. Ce passage joue donc le rôle de miroir dans lequel se reflète l'histoire principale. La situation de Johan ressemble en effet beaucoup à celle de Wiljarith quatorze siècles plus tôt. C'est un savant infirme comme Johan. Son épouse, comme Hedvig, ne parle presque pas. Wiljarith consacre sa vie à un projet sans aucun sens, car une fois terminée, l'œuvre ne pourra être lue par personne, puisque sa langue est morte. Il sacrifie même sa femme à ce projet et utilise, après son décès, sa peau comme parchemin. De la même façon, Johan sacrifie Hedvig pour accomplir son projet. En écrivant ses confessions à son juge, il est conscient que son projet était vain, qu'il l'a empêché de vivre, qu'il lui a volé sa vie. Le titre de la version originale est *Tjuven*, ce qui signifie « le voleur ». Ce voleur n'est pas tant Johan que ce projet[14]. Le manuscrit de Ravenne est donc intégré dans le roman pour donner des renseignements sur *La Bible d'argent* et son auteur, mais surtout pour jouer comme texte reflet et ainsi jeter une nouvelle lumière sur la vie de Johan.

Tunström laisse également la parole à d'autres personnages se servant d'une narration polyphonique. Ce terme musical signifie qu'il y a plusieurs voix qui sont combinées suivant certaines règles, comme c'est le cas dans la musique de Bach à laquelle l'auteur fait souvent référence, notamment dans le roman *L'Oratorio de Noël*[15]. Si Tunström utilise lui-même le terme de polyphonie, il fait, par là, avant tout référence au jeu relationnel du philosophe allemand Martin Buber (1875-1965)[16] car il veut écrire un roman polyphonique pour pouvoir analyser les relations. La polyphonie littéraire signifie selon Bakhtine qu'un roman contient plusieurs voix, à savoir des personnages avec des consciences indépendantes, que l'écrivain écoute et laisse agir en prenant une position anti-autoritaire dans le but d'entrer en relation avec eux. Ce dialogue se passe dans un *maintenant*, car l'auteur doit se trouver dans la même dimension de temps que ses personnages[17]. Le lecteur doit être très attentif aux changements du discours narratif et, de plus, il doit juger le contenu de vérité (fictionnelle) de ce qui est dit, puisque les différentes voix donnent parfois différentes versions.[18]

Dans cette narration alternée, Tunström se sert également d'autres voix que celles des personnages proprement dits, venant d'autres époques. La polyphonie est ainsi renforcée par l'intertextualité. La chronologie et la distance disparaissent et toutes ces voix s'harmonisent dans l'œuvre et agissent *simultanément* tout en gardant chacune une certaine indépendance. Dans *Le Voleur de Bible*, l'auteur joue notamment avec trois hypotextes, qui nous aident à comprendre la relation entre les deux personnages principaux.

Le conte de fées

[12] C'est la raison pour laquelle il se trouve en prison.
[13] *VB*, *op. cit.,* p. 739-765.
[14] Le titre de la traduction française nous mène donc dans une impasse.
[15] Göran Tunström, *L'Oratorio de Noël*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes Sud, 1987.
[16] Voir Martin Buber, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1969.
[17] Michail M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 82-117.
[18] Pour une étude du discours narratif de l'œuvre de Tunström, voir notre thèse, *op. cit.*, p. 30-81.

L'histoire d'amour entre Johan et Hedvig est ponctuée par des références aux contes de fées, à leurs princes et leurs princesses. Traditionnellement, les contes de fées se terminent bien, ce qui n'est pas le cas du roman de Tunström. Ici, le conte donne un contrepoids heureux qui renforce l'idée d'échec mais apporte en même temps un aspect comique. Johan veut être un prince qui sauve sa princesse. A plusieurs reprises, il parle d'un château. « Longtemps j'avais cru que, maintenant que j'avais atteint l'orée, nous allions nous prendre par la main et courir ensemble vers des prés, des châteaux et la liberté[19]. » Le but de ses études est de réussir dans la vie, pour pouvoir offrir une meilleure existence à Hedvig, c'est-à-dire lui donner le château qu'elle a mérité après une enfance misérable. Hedvig est Cendrillon, qui a dû s'occuper de la maison, de ses frères et de ses sœurs. Certes, la vraie Cendrillon n'a pas de mère et Hedvig en a une, Ida, mais celle-ci est souvent absente. Même présente, Ida n'a pas la capacité de protéger les enfants de leur père violent, ce que Hedvig doit faire à sa place. En essayant de protéger sa mère contre les viols répétés du père, Hedvig s'y expose d'autant plus. Toute cette souffrance et le poids de ces responsabilités trop grandes pour une jeune fille la mènent à l'hôpital psychiatrique. Enfermée dans l'asile, comme une princesse dans une tour de château fort, elle attend son prince. Mais elle doit l'attendre très longtemps. Malgré les lettres qu'elle lui envoie, Johan ne vient pas, ce qui l'oblige à changer le cours du conte, à s'enfuir de sa prison et à partir à la recherche de son prince.

Johan ressemble, selon Hedvig, à une grenouille. Il est effectivement infirme, petit et faible, au visage extrêmement laid, et il n'a pas le courage du prince. Elle est donc consciente qu'il n'est pas un prince, mais, étant une grenouille, il est aussi capable de se transformer. Grâce à un baiser, la transformation pourrait avoir lieu. Or Johan n'est pas un prince, pas même un prince déguisé, mais un homme, avec des défauts. Il ne peut pas remplir les exigences de sa princesse, ce dont finalement, Hedvig se rend compte :

> Hedvig riait.
>
> – Sauver la grosse Hedvig du loup, non mais ! Lui offrir un château et de beaux habits ! Vivre avec une grenouille dans le château[20] !

Elle sait maintenant que Johan ne sera jamais qu'une grenouille. Il faut dire que Hedvig n'a rien d'une princesse traditionnelle : elle est obèse, elle bave, se gratte jusqu'au sang et son regard est empli de mépris et de répugnance. Dans cette citation, nous observons la présence du loup, symbole du danger et du mal dans les contes, et, une fois encore, le château, symbole de la vie heureuse. Hedvig est toujours prisonnière du loup et le château est définitivement hors de portée. Hedvig et Johan se rejoignent à la fin du livre dans un acte sexuel mais sans que cette rencontre soit entière, parce qu'ils n'échangent même pas le baiser nécessaire à la transformation. Johan reste une grenouille et Hedvig reste seule et prisonnière. L'aspect comique de cette scène tragique vient entre autres du fait que les rôles sont inversés : ce n'est pas le prince qui vient sauver la princesse, c'est Hedvig qui essaie de réveiller un Johan ivre mort par des chants de solitude. Ce n'est pas le soi-disant prince Johan qui l'embrasse tendrement, c'est elle qui le réveille en le séduisant. Nous sommes finalement très loin du conte de fées.

Johan et Hedvig suivent dans le roman un mouvement vertical dans lequel le point abyssal est représenté soit par les Enfers de la mythologie soit par la vallée des Ossements du *Livre d'Ézéchiel* dans l'Ancien Testament. Dans le chapitre 37 de ce livre, le prophète est placé par Dieu dans une plaine remplie d'ossements, qui le confronte à la mort avant de rendre possible le retour à la vie: « La main de l'Éternel fut sur moi, et l'Éternel me fit sortir en esprit et me déposa dans le milieu de la vallée ; celle-ci était remplie d'ossements. Il me fit passer auprès d'eux, tout autour ; or, ils étaient très nombreux, à la surface de la vallée, et très secs. Il me dit : Fils

[19] *VB*, *op. cit.,* p. 779.
[20] *Ibid.*, p. 782.

d'homme, ces os pourront-ils revivre ? Je répondis : Seigneur Éternel, c'est toi qui le sais[21] ! » Le prophète réussit à créer une cohérence dans le chaos : les os se rassemblent, les corps reprennent vie. La campagne pleine d'ossements symbolise, chez Tunström, la réalité qui n'est pas encore structurée[22]. Cette vallée est chez Tunström évoquée par des références à la plaine, au vent et à la boue[23]. Le narrateur a le même rôle qu'Ézéchiel et doit donc se trouver, comme lui, au fond de l'existence, afin de pouvoir remonter et reconstruire. Le lien avec Ézéchiel illustre donc le mouvement qui va du chaos jusqu'à la vie et la vallée des Ossements représente le point ultime inférieur atteint par les personnages. Ézéchiel se trouve en exil, loin de Jérusalem. De même, Johan se trouve loin de Sunne, le bourg de son enfance et le point central de son existence. Il cherche à rétablir l'ordre par la force de la narration, c'est-à-dire à rassembler les ossements desséchés. Hedvig se trouve dans la vallée des morts, dans sa maladie, où, au début, elle attend Johan, qui doit la ressusciter. Tandis que Hedvig y séjourne depuis longtemps, Johan, lui, y tombe régulièrement mais il réussit à remonter ensuite. Sa vallée des Ossements est le Trou de Boue, l'endroit où Johan se détruit le dos en sauvant son père. C'est un grand trou rempli de déchets et de boue à côté de la maison de son enfance. A l'âge adulte, il retombera dans ce trou chaque fois qu'il perdra pied.

> Celui qui sait tout abandonner saura tout vivre. Et je le fis, pour la énième fois, pris la direction du précipice profond du Trou de Boue. Je voulais rouler dans les miasmes et les ferrailles du tas d'ordures. Mais le temps me l'avait subtilisé : autour de moi je ne voyais que la plaine et le vent de la plaine et son épouvantable Maintenant[24].

À la fin du livre, Johan retrouve enfin Hedvig : « J'aperçus l'être étrange loin sur l'océan de terre et restai à la lisière du bois, ne voulant pas abîmer mes chaussures plus que nécessaire, je voulais simplement *voir*. Le vent soufflait fort […][25] » La jeune fille se trouve alors dans ce champ boueux battu par le vent : toujours la plaine d'Ézéchiel. Or Johan n'est pas capable de lui redonner vie car il n'a pas le pouvoir du prophète.

Orphée et Eurydice

Le mythe d'Orphée et Eurydice est sans doute l'hypotexte le plus fréquent dans l'œuvre de Tunström. Orphée, qui refuse d'accepter la mort d'Eurydice, la rejoint afin de persuader les puissances des Enfers de la laisser repartir. Grâce à sa musique, il peut obtenir ce qu'il désire mais doit promettre de ne pas regarder sa femme avant d'être revenu à la lumière du jour. Cependant, juste avant d'arriver, Orphée ne peut plus résister, il se retourne, la regarde et la perd pour toujours[26]. *Le Voleur de Bible* montre explicitement ses liens avec le mythe, dans la mesure où chacun des trois livres du roman débute par un extrait du poème « *Orphée. Eurydice. Hermès* » de Rainer Maria Rilke[27].

Le livre premier commence par la citation du début du poème de Rilke. Dans cette partie du poème, Orphée avance pour sortir des Enfers suivi d'Eurydice et d'Hermès. Orphée veut se retourner parce qu'il ne sait pas si elle le suit vraiment, mais il n'ose pas. Dans cette première partie du roman, Hedvig sombre dans la folie et Johan ne peut plus l'atteindre. Il la supplie de revenir :

---

[21] *La Sainte Bible*, « Ézéchiel », 37 : 1-3, Paris, Alliance Biblique Universelle, p. 901.
[22] Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar*, Stockholm, Carlssons Bokförlag, 2002, p. 145-149.
[23] Le mot suédois *lera* traduit par « boue » peut évoquer la terre sèche d'une plaine. Cet hypotexte joue un rôle encore plus important dans un autre roman de Tunström : *La Parole du désert*, traduit du suédois par Pascale Balcon, Arles, Actes Sud, 1991.
[24] *VB*, *op. cit.,* p. 690.
[25] *Ibid.*, p. 767.
[26] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 332-333.
[27] Rainer Maria Rilke, « *Orphée. Eurydice. Hermès* », *Neue Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1907.

> – Reviens, reviens-moi. Tu es la seule de tous qui compte pour moi. Il ne faut pas que tu disparaisses.
>
> – Si, je crois qu'il faut que je le fasse. […] C'est certainement ce qui était décidé[28].

Elle doit suivre le schéma du mythe mais elle est convaincue qu'il la fera revenir puisqu'il est Orphée. Ensuite elle est enfermée à l'hôpital et Johan, par désespoir, fait une première descente aux Enfers, le Trou de boue dans lequel est tombé son père ivre mort. Il appelle sa bien-aimée dans le noir, mais ne la trouve pas. Johan rend visite à Hedvig à l'asile ; là, bien que partie « pour le bout du monde[29] », dans un moment de lucidité elle le supplie de la faire sortir de là. Johan répond : « Un jour je te sortirai d'ici. Je dois seulement[30]… »

Le livre deuxième commence dans la prison où Johan écrit, reconstruit son monde à lui. Dans cette partie, il quitte Sunne pour étudier à Uppsala. Il conçoit ses études comme « un moyen pour charmer Hedvig et l'attirer hors des ténèbres[31] », comme il va le dire plus tard. Cette partie du poème de Rilke parle d'Eurydice qui avance toujours mais qui ne pense plus à Orphée. Elle se trouve dans le monde des morts, ne comprend rien de ce qui se passe. Hedvig va également commencer son voyage vers la vie mais elle est tout aussi perdue dans un monde à part. « Au même moment Hedvig passe le portail de l'hôpital. Elle marche toute la nuit[32]. » Comme Orphée, Johan est censé sauver sa bien-aimée des Enfers mais il l'oublie pendant ses études et ce qui devrait la sauver la détruit. Lorsqu'il a enfin la permission de descendre dans la cave où est conservé le trésor national, il prend conscience de sa faute. En remontant dans l'ascenseur pour assister à la cérémonie qui suit sa soutenance, il sait qu'une partie de lui est restée aux Enfers, et qu'il n'a pas réussi à en sortir Hedvig :

> Mais le Voleur, lui, restait en bas. Et je m'entendis moi-même répéter à Hedvig des années durant :
> – Il faut simplement que je… Je vais d'abord[33]…

Le livre troisième commence par « Elle n'était plus cette jeune femme blonde[34]… » Rilke nous dit à la fin du poème qu'Eurydice n'est plus la femme qu'elle était autrefois. Elle n'appartient plus à Orphée. Quand il la regarde, elle retourne sans regrets aux Enfers. Dans le monde tunströmien, plusieurs années ont passé et Johan se consacre à sa carrière universitaire, toujours dans le but vague de sauver Hedvig. Un jour il la découvre près de sa maison mais il la reconnaît à peine. Elle n'est plus la même femme : « […] une personne grande et difforme marchant courbée sur la terre », « […] on aurait dit une motte de terre[35]. » Dans sa folie, Hedvig a toujours l'espoir d'être sauvée. Elle le supplie de chanter la chanson. Son salut est encore possible grâce à la musique d'Orphée, mais Johan ne sait pas de quelle chanson elle parle.

> – Si tu promets de chanter la chanson, je viendrai.
> – Quelle chanson ? [...]
> – Je ne veux suivre que celui qui connaît la chanson.
> – Mais quelle chanson[36] ?

---

[28] *VB*, p. 625.
[29] *Ibid.*, p. 630.
[30] *Ibid.*, p. 631.
[31] *Ibid.,* p. 789. En suédois, c'est le mot pour Enfers (*underjorden*) qui est utilisé à la place des ténèbres.
[32] *Ibid.*, p. 691.
[33] *Ibid.*, p. 793.
[34] *Ibid.*, p. 717.
[35] *Ibid.*, p. 767.
[36] *Ibid.*, p. 768.

Finalement, il comprend qu'il s'agit de la berceuse de l'enfance, la « chanson du lit » qu'ils chantaient petits pour ne pas entendre leur père/oncle faire du mal à leur mère et à l'aide de laquelle Hedvig retrouve certains des ses souvenirs[37].

> Quand papa baise maman
> Hedvig doit avoir sommeil
> Nous ne ferons jamais pareil
> Promets-le-moi maintenant[38].

Mais il est trop tard et elle s'est enfoncée trop loin dans le pays des morts : « Essayer de la faire remonter sur la rive des vivants ne ressemblait à rien d'autre qu'à s'exténuer dans des sables mouvants[39]. »

Johan échoue parce qu'il n'a pas la capacité de donner, il a toujours emprunté ou volé. « Qui avais-je été pour me croire capable de la sortir des ténèbres en chantant ? », se demande-t-il à la fin du livre[40]. Orphée réussit à entrer aux Enfers et c'est seulement après, qu'il n'arrive pas à accomplir sa mission. Johan trahit plusieurs fois. Il n'a d'abord pas la capacité de descendre là où il aurait pu la rencontrer. « Je ne pouvais même pas tomber[41]. » En réalisant que Hedvig ne veut plus être sauvée, qu'elle a rompu les liens avec lui, il comprend combien il a échoué dans son intention de trouver un sens à sa vie à travers son projet. Il ne lui reste plus, à lui, qu'à mourir. Johan se soûle alors dans l'obscurité de la cave, représentation allégorique de sa descente aux Enfers. Il est enfin prêt à la rencontrer. Mais les rôles sont dès lors inversés : c'est Hedvig qui le porte hors du sous-sol en chantant. La rencontre est à ce moment possible : « Et la condition est : ne pas être vue. Maîtriser la scène sans être surveillée. Sans être exigée par les yeux des autres, par leurs espoirs, leurs souvenirs[42]... » Mais Johan trahit une nouvelle fois : il regarde Hedvig d'un regard qui la juge :

> Alors je la *regardai*. Au moment même où mon jet gicla en elle, j'ouvris les yeux et me fis présent. [...] Elle me vit voir. Elle me vit nous voir enfermés dans un grand cri. Voir ça, c'était l'obliger à retourner aux Enfers[43].

Il transgresse la condition en la regardant, accomplissant ainsi le mythe. Hedvig doit rester aux Enfers, c'est pourquoi elle se suicide après la naissance de leur fils. Johan, lui, commence à remonter seul. La naissance du fils donne au roman un aspect positif. La recréation commence quand le *tu* de la narration est conçu. Johan comprend qu'il est coupable et fait ses aveux à son fils, c'est la seule possibilité de renaissance pour lui.

Johan est donc Orphée mais il ne ressemble pas beaucoup à son prestigieux modèle. Ce n'est pas un héros de la mythologie, il n'est ni beau, ni courageux. Selon Hedvig, c'est même « l'être le plus laid qui existe[44]. » Il n'entre pas aux Enfers grâce à son talent, il y tombe en se soûlant. Sa musique est une chanson grossière. Hedvig est une Eurydice folle et répugnante que Johan ne supporte pas de regarder.

Pour conclure, nous pouvons constater que l'œuvre de Tunström est ouverte vers d'autres œuvres littéraires, mythiques et religieuses. Grâce à l'intertextualité l'auteur se met en relation avec le lecteur bien sûr, mais aussi avec d'autres écrivains, ce qui contribue à rendre le roman polyphonique. L'œuvre devient universelle ; elle invite le lecteur à voir ce qui est universel dans son destin personnel. L'auteur donne des clés d'interprétation au lecteur pour l'aider à

---

[37] *Ibid.*, p. 773.
[38] *Ibid.*, p. 512.
[39] *Ibid.*, p. 778.
[40] *Ibid.*, p. 783.
[41] *Ibid.*, p. 690.
[42] *Ibid.*, p. 784.
[43] *Ibid.*, p. 785.
[44] *Ibid.*, p. 782.

comprendre le texte. Les personnages suivent un certain schéma mythique durant un moment, pour ensuite l'abandonner ou l'échanger contre un autre. Ainsi, Johan alterne les rôles de Jean de la Croix, d'Orphée, du prince grenouille, d'Ézéchiel, et encore d'autres. Le livre s'insère dans un univers culturel mais Tunström ne répète pas les histoires, il les réactualise à sa manière, les alterne. La transposition de ces histoires fondamentales de l'humanité dans un contexte nouveau et plutôt banal, voire vulgaire donne un aspect comique à l'histoire tragique qu'est *Le Voleur de Bible*. Dans le passage du registre noble au registre bas, la vallée d'ossements devient un vulgaire trou de boue, la princesse une jeune femme obèse à la recherche désespérée de son prince, le beau héros mythologique un infirme sans dons pouvant l'aider à accomplir ses projets. L'incapacité des personnages à agir comme leurs prédécesseurs et à remplir les conditions des hypotextes les rend ridicules. Par rapport aux personnages des contes de fées, des mythes et des livres bibliques, ceux de Tunström sont des caricatures, ils sont grotesques. Mais par rapport à la vraie vie, ne sont-ils pas plus authentiques ? Il est malgré tout possible de s'identifier à ces personnages car dans leur fragilité, leurs faiblesses, ils sont humains. Le décalage donne une vision neuve de ces motifs, qui permet au lecteur d'aujourd'hui de mieux les comprendre. Pourquoi une princesse moderne ne pourrait-elle pas partir à la recherche de son bien-aimé au lieu d'attendre patiemment dans sa tour ? Pourquoi un héros d'aujourd'hui n'aurait-il pas le droit d'être égoïste et de réaliser ses propres rêves avant de penser aux autres ? Il ne s'agit pas d'une irrévérence de la part de l'auteur envers ses sources, mais d'une adaptation à un monde nouveau, un monde compliqué. L'auteur ne se moque pas du ridicule de ses personnages, il a de la compassion pour eux. Le comique, tout comme le tragique, fait partie de la vie. Johan, lui, a la capacité de rire de ses malheurs et nous rions avec lui, ce qui nous empêche de pleurer. Lire *Le Voleur de Bible* c'est s'égarer pendant un moment aux Enfers, aidé de l'humour qui, malgré tout, rend le voyage supportable, et même agréable.

Pour citer cet article
Références électronique

JARL IREMAN, Annelie, « Rire pour ne pas pleurer. Étude du roman polyphonique *Le Voleur de Bible* de Göran Tunström », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Du proverbe à l'image
Les décors à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques à la fin du Moyen Âge

CÉCILE BULTÉ[1]

À la fin du Moyen Âge, les décors de l'architecture civile adoptent une forme particulière. Délaissant la statuaire monumentale, ils sont constitués de séries de petites figures individuelles. Au nord de la Loire, ces petites figures sont généralement sculptées sur les consoles ou les culs-de-lampe des élévations (fig. 1). Au sud de la Loire, particulièrement dans le Midi, elles sont plus souvent peintes sur des petits panneaux de bois fixés entre les poutres du plafond (fig. 2). Des hommes montrant leur cul, des femmes soulevant leurs jupes pour exhiber leur sexe, des personnages qui défèquent sous les yeux du spectateur sont des images fréquentes dans les décors d'architecture civile de la fin du Moyen Âge. Spontanément, nous les considérons comme des manifestations de la culture populaire, et nous leur attribuons un caractère comique, en raison de leur indécence. Mais n'est-ce pas une déformation liée à notre regard moderne ? Ces images étaient-elles également risibles pour le public médiéval ?

D'un point de vue général, la signification de ces images reste difficile à interpréter. Un rapprochement peut être opéré avec les proverbes et, plus largement, avec certaines formes narratives brèves, notamment les fabliaux ou les nouvelles. De la même manière que pour les petites figures, les thématiques sexuelles et scatologiques y sont répétées et démultipliées. Ces sources affichent la même complaisance pour la trivialité et l'obscénité[2]. Cependant, elles impliquent une dimension qui dépasse celle du comique. Parce qu'elles sont conçues pour véhiculer une morale, elles répondent également à une fonction d'exemplarité. Dès lors, la question se pose de savoir si ce rapprochement est éclairant ou non. Ces images sont-elles l'adaptation comique d'une morale proverbiale ? Le comique éventuel résulte-t-il du texte original, ou du passage du texte à l'image ? Enfin, peut-on réduire ces images à du comique, et si oui, quel comique ?

Plutôt que de le comprendre à travers une signification directe de ces images ou de ces proverbes, il semble plus pertinent de comparer leur structure. En effet, ce ne sont pas seulement les thématiques qui les rapprochent, mais également les modalités de fonctionnement. L'étude structurelle montre que ces images ne peuvent être réduites à une signification univoque. Elles ne relèvent donc pas d'une adaptation au sens strict, mais fonctionnent de la même manière que les proverbes, selon un mode de connotation et non de dénotation. Ce fonctionnement connotatif permet de mieux comprendre les dimensions éventuellement comiques de ces images. Bien qu'elles ne soient pas simplement des adaptations, elles n'apparaissent pas seulement comiques. De la même manière que les proverbes, elles véhiculent une morale qui s'articule au comique selon des modalités propres à l'image de la fin du Moyen Âge.

---

[1] Université de Paris IV.

[2] Comme l'affirmaient il y a encore peu de temps les définitions même du genre proverbial : « Finalement, (…) le discrédit du proverbe a résulté de la nature triviale du proverbe médiéval » ; *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse, 1960, p. IX-X, cité dans Cl. Buridant, « Les proverbes et la prédication au Moyen Âge. De l'utilisation des proverbes vulgaires dans les sermons », dans Cl. Buridant et Fr. Suard, (dir.), *Richesse du proverbe*, vol. 1 : *Le proverbe au Moyen Âge*, Lille, PUL, 1984, p. 53, note 95. À quoi l'on pourrait opposer que cette accusation de trivialité souffre aisément du même reproche.

Formes brèves et petites figures

Pour M. Bakhtine, les représentations rabelaisiennes du « bas corporel » sont l'expression d'un aspect de la culture populaire de l'époque fondé sur la conception du « corps procréateur »[3]. L'auteur souligne ainsi les connotations positives qui pouvaient être attribuées aux images à thèmes sexuels ou scatologiques. Pour d'autres, ces dernières pourraient constituer des vestiges de la culture romane[4]. De telles figures, sculptées aux XIe et XIIe siècles en façade des églises (fig. 3), peuvent en effet être intepretées soit comme appartenant à une iconographie de la luxure[5], ce qui leur confère une dimension morale, soit comme des images apotropaïques, qui garantissent la protection et la fertilité du corps[6]. La ressemblance formelle entre les figures du XIIe et du XVe siècle est certaine. Mais permet-elle d'inscrire toutes les images sexuelles ou scatologiques dans les catégories populaire, parodique, morale ou apotropaïque ?

Le sujet de l'image, au sens grammatical du terme, se caractérise par deux traits : sa petite taille, et sa dépersonnalisation. Les personnages ne portent en effet pas de costume spécifique, et les objets qui leur sont associés sont des objets génériques du quotidien : des cuillères, des quenouilles, des récipients. Ce sont des objets qui ne personnalisent pas la figure, contrairement aux attributs des saints.

La figure est représentée dans un décor rare et décontextualisé : pas de paysage, seulement parfois quelque mobilier comme une table, ou une fenêtre. La petite figure est donc dépersonnalisée et mise en scène dans un espace-temps indéfini. Elle ne représente pas un individu singulier, mais plutôt un type de personnage : le paysan, la femme, le chevalier, le fou. La structure de ces images permet d'effectuer un premier rapprochement avec les textes, celui de leur brièveté. Leur caractère minimaliste peut être considéré comme un équivalent plastique des formes textuelles brèves.

En effet, cette dépersonnalisation de la figure[7] correspond aux sujets grammaticaux des proverbes, qui sont délibérément indéfinis : « Plus on brasse la merde, plus mauvais sent »[8], « Celui qui montre sa bourse, montre son cul »[9], « Chacun son goût, la merde a bien le sien »[10]. Selon une construction à peine plus spécifiée, les fabliaux racontent l'histoire d'un noble chevalier, d'un orfèvre de Paris, d'une belle meunière… Ils désignent des figures dépersonnalisées mais typées.

---

[3] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, spéc. chap. VI : « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », p. 366-432.

[4] N. Kenaan-Kedar, *Marginal Sculpture in Medieval France. Toward the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Cambridge, Scolar Press, 1995, p. 73, 150-151.

[5] *Id.*, « Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale* XXIX/4 (1986), p. 311-330 ; J. Rocacher, « L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc : XIIIe-XIVe siècles, 23e colloque, Fangeaux, 1987*, Toulouse, Privat, 1988, p. 117-119.

[6] M. H. Caviness, « Obscenity and Alterity: Images that Schock and Offend Us/Them, Now/Then? », dans J. M. Ziolkowski (éd.), *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 1998, p. 155-175 ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 144-146 ; G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar et V. Jolivet, *Image et trangression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 108-117.

[7] Le terme de « dépersonnalisation » est également employé par B. Schulz au sujet du rapport entre proverbe et image dans le traitement de la figure humaine dans la *Huque Bleue* de Peter Breughel l'Ancien : « Il [l'homme] n'y figure pas en tant qu'individu (ayant des traits personnels) mais en tant qu'exemple (les traits de son visage n'exprimant que des sentiments). Le trait pertinent qui confirme l'homme dans sa fonction de figure d'Elck, représentant chacun, c'est sa dépersonnalisation » ; B. Schulz, « Contribution à la sémiologie du discours proverbial : texte littéraire – texte pictural (Villon et Breughel) », dans *Strumenti critici. Rivista quadrimenstrale di cultura e critica letteraria*, 15, 1981, p. 364.

[8] E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard/Hachette, 1962, t. 5, p. 130.

[9] J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Édouard Champion, 1925, n°1989.

[10] Ministère de la culture, base Proverbes, www.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe.

Le genre du proverbe est ainsi défini par P. Zumthor : un énoncé stéréotypé, d'emploi répétitif, à la forme grammaticale fixe mais dont le contenu est constamment modifiable[11]. Cette définition peut être comparée à l'une des figures les plus courantes du genre scatologique ou sexuel : l'homme exhibant son postérieur ou ses parties génitales. Très stable, la structure de cette formule ne varie que dans les détails : une figure, nue ou habillée, de face ou de dos, qui baisse ses braies ou écarte les fesses de ses deux mains. L'image est construite sur l'axe vertical du corps et le déplacement du centre de l'image : ce centre n'est plus la tête, ou le visage du personnage, mais le bas de son corps. Dans l'image de Carcassonne (fig. 1), ce déplacement se traduit par une analogie formelle entre le visage et les parties génitales de l'homme, dont les traits viennent se confondre visuellement. Cette structure constitue un lieu commun iconographique depuis le XIIe siècle. Dans la mesure où, au XVe siècle, ce type de figure est devenu traditionnel et familier, il peut ainsi être considéré comme un stéréotype de l'imagerie scatologique.

Le second trait de l'énoncé proverbial souligné par Zumthor est celui de l'emploi répétitif[12]. Ces décors sont construits sur une double répétition. D'abord, celle de la figure elle-même, dans la mesure où on retrouve toujours le même type de figures profanes tels des chevaliers, des paysans, des femmes, des fous, des animaux. Ensuite, la petite figure est toujours placée au sein d'une série d'autres petites figures, de même taille et représentant toujours les mêmes thèmes ; en façade du château de Blois, la femme qui montre son sexe (fig. 4) côtoie des chevaliers, des fous, des sirènes, des lions. Cette double répétition ne débouche pas sur une signification univoque. Elle contribue au contraire à la dépersonnalisation de la figure. L'étude structurelle des décors permet de mettre en relation images et formes narratives brèves sur trois points : la brièveté, le stéréotype et la répétition. Le procédé de dépersonnalisation permet une flexibilité de la figure, qui s'adapte alors plus facilement à un contexte spécifique, susceptible de modifier le signifié de l'image.

Connotation et dénotation

Notre propos n'est pas d'identifier des proverbes comme référents des images, mais de montrer que les images fonctionnent comme les proverbes. C'est à dire que le signifié d'une image n'est pas stable. Il est au contraire flexible et s'adapte, comme le proverbe, à un effet connotatif contextuel.

Ces termes sont empruntés à P. Zumthor. Selon l'auteur, le contenu des proverbes est stable, toujours relatif aux conduites humaines, mais constamment modifiable par « l'effet connotatif contextuel »[13]. Pour les images, l'équivalent de l'effet connotatif contextuel est déterminé par plusieurs facteurs : la fonction de l'édifice, les associations topographiques avec d'autres images, la culture des destinataires. Comme pour les proverbes, ces paramètres modifient la signification de l'image.

Une sculpture en façade d'une maison à Montreuil-Bellay représente un singe qui défèque dans une jarre tandis qu'un second, derrière lui, en remue le contenu (fig. 5). L'image ne serait-elle pas une adaptation des proverbes relatifs à l'acte de remuer la merde, ou au moins un équivalent en image ? Le proverbe médiéval « Qui plus remue la merde plus elle pue » correspond à peu près au sens qu'on lui donne aujourd'hui, comme mise en garde sur les risques encourus à approfondir quelque chose de dérangeant. Alors que sa variante « plus on brasse la merde, plus mauvais sent »[14] peut impliquer deux sens : soit « plus mauvais on sent », soit « plus mauvais cela sent ».

Quand le proverbe est intégré au sein d'un discours ou d'un récit, la linéarité et les rapports de causalité précisent le sens dans lequel il est employé. Dans une image au contraire, le

[11] P. Zumthor, « L'épiphonème proverbial » dans « Rhétorique du proverbe », *Revue des sciences humaines*, n°163, 1976 (juillet-septembre), p. 314.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, *op. cit.,* n°1989.

champ est élargi à toutes les possibilités d'interprétations. Parce que l'image nous restitue seulement un état, sans l'inscrire dans un rapport de causalité. Ainsi, le signifié de l'image demeure connotatif et non dénotatif. L'image ne renvoie que par allusion à la morale du proverbe. Cette dimension morale passe par le scatologique.

Une sculpture provenant de la façade de la boutique d'un apothicaire de Nantes montre une femme accroupie qui défèque dans un récipient (fig. 6). Son buste est encadré de deux objets, à gauche une quenouille, à droite une cuillère. Celle-ci renvoie à des connotations multiples. Elle peut d'abord justifier l'interprétation de cette image comme adaptation non pas littérale mais allusive de l'expression « remuer la merde ». On peut opposer à cette interprétation que la cuillère peut figurer simplement en tant qu'objet générique, soit comme attribut féminin, au même titre que la quenouille, soit comme simple objet de la vie quotidienne.

L'ensemble du décor de cette même façade en précise le sens. Sur le poteau d'angle, le geste de remuer se répète dans la figure de l'apothicaire lui-même, représenté sur le poteau d'angle pilant un remède dans un mortier[15]. Enfin, quatre sculptures d'angle montrent des personnages tenant des récipients et des cornets. Ce qui fait le lien entre toutes ces sculptures, ce sont les objets, ceux qui servent à remuer, ceux qui servent de contenant. Mais surtout, ce sont les objets qui font l'articulation entre l'image et le proverbe, non pas par dénotation, mais par effet connotatif. Les objets sont employés comme des médiateurs qui renvoient à une multiplicité de référents : les proverbes, le métier d'apothicaire, la médecine, la femme, le quotidien. L'objet est employé comme un opérateur de significations multiples sans les définir.

Les gestes et les associations de figures ont une fonction comparable à celle des objets ; ils impliquent de multiples connotations. À Capestang, un fou écarte les fesses de ses deux mains et montre son anus au trompettiste peint sur le panneau voisin (fig. 7). L'un et l'autre sont manifestement liés par le thème du souffle[16]. Ce thème laisse entendre que, finalement, le fou ne montre pas son anus, mais est plutôt en train de lâcher un pet. Au Moyen Âge, le thème de la circulation des souffles correspond à une réflexion profonde sur les relations entre l'homme et le monde. Pour l'homme, la relation est établie sur un jeu de mots entre les termes latins *animus* et *anima*[17]. *Animus* signifie l'esprit ou l'âme, et *anima*, le souffle mais également, dans certains cas, l'âme. Le pet du fou peut donc constituer une métaphore parodique de la circulation de l'âme. Le souffle renvoie également à la musique des sphères : il produit des sons selon les différentes positions des astres par rapport à la Terre. Ces sons actionnent la musique des sphères, métaphore de l'ordre du monde et de son mouvement parfait[18]. Cette théorie justifie l'interprétation de l'image de Capestang comme adaptation parodique de la théorie de la circulation des souffles et de l'ordre du monde. Le pet est mis en scène comme antithèse du souffle divin. Mais, au delà de la parodie, l'image s'inscrit dans une réflexion sur les rapports entre l'homme et le monde. Dans cette image, c'est le scatologique, le pet, qui sert à mettre en relation le microcosme et le macrocosme.

---

[15] Nantes, Musée Dobrée, Inv. 849-35-6, reproduit dans : *Bois sculptés. L'art du bois du XIIIe au XIXe siècle*, Nantes, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, 1964, pl. 7, cat. 72.

[16] P.-O. Dittmar et J.-Cl. Schmitt, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans M. Bourin (dir.), *Plafonds peints médiévaux en Languedoc, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 21-23 février 2008*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2009, p. 67-98. Les auteurs évoquent la circulation des vents dans le cadre de la culture carnavalesque, et interprètent cette image comme la représentation du rituel des « soufflacus » ; sur ce sujet, voir Cl. Gaignebet et J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire*, Paris, PUF, 1985, p. 90.

[17] Les métopes de Capestang évoquent une image classique de la littérature médiévale qui trouve ses origines dans Rutebeuf, chez qui le diable confond le « Pet du vilain » avec son âme ; Rutebeuf, *Œuvres complètes*, « Le pet du vilain », Le Livre de Poche, s. d., p. 64-69, spéc. p. 65, vv. 29-32.

[18] I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », dans M. Clouzot (dir.), *Moyen Âge entre ordre et désordre, Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris, Cité de la Musique/Réunion des Musées nationaux, 2004, p. 29-35. Pour une définition des trois concepts de la musique au Moyen Âge (musique des sphères, musique de l'homme et musique instrumentale) et de l'harmonie dans leur interaction, voir J. Baschet, « La musique de l'homme. Harmoniques de l'âme et du corps au XIIe siècle », dans *Les représentations de la musique au Moyen Âge, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 76-83.

La dialectique de l'ordre et du désordre correspond à une structure fondamentale de l'image médiévale. Dans les images religieuses, celle-ci se traduit, pour simplifier, par la hiérarchisation de l'image sur un axe vertical, qui oppose espace terrestre et espace céleste. Ce procédé est identique dans les images d'hommes exhibant leur postérieur quand ils sont représentés la tête en bas. On peut considérer qu'ils renvoient au proverbe « cul par dessus tête », au sens où celui-ci véhicule l'idée d'une chute, d'un renversement. L'inversion physique du corps de ces figures sur un axe vertical pourrait renvoyer à la même morale que le proverbe, c'est à dire à un renversement spirituel, une chute à la fois physique et morale. Cette figure pourrait donc incarner le désordre, au sens où son renversement vers le bas contredit l'ordre du monde, selon lequel l'esprit et l'âme doivent au contraire s'élever.

Cet exemple permet de constater que les connotations de ces images peuvent renvoyer dans le même temps à la culture proverbiale et à la culture chrétienne. La frontière entre ces référents est finalement impossible à définir. Selon les effets connotatifs contextuels, des images quasiment identiques renvoient constamment à des signifiés différents. Elles ne sont pas strictement adaptées, mais plutôt imprégnées de la culture proverbiale dans l'identité de leur structure, et dans le rapport entre signifiant et signifié.

Les fonctions de l'image et la place du comique

L'hilarité que pouvaient provoquer les scènes scatologiques dans les fabliaux, les nouvelles ou le genre dramatique[19] porte à croire que les représentations peintes ou sculptées du même sujet suscitaient autant le rire des spectateurs. Parmi ces derniers, deux types peuvent être distingués : les commanditaires et le public. Les premiers sont des seigneurs, mais aussi des grands bourgeois, des marchands enrichis, parfois des membres du clergé. Ils ne forment pas un groupe homogène tant sur le plan social que culturel. De plus, dans la mesure où ces images sont souvent placées en façade des édifices, donc visibles depuis la rue, leur destinataire est le tout-venant. Or, ces images renvoient à un réseau de significations pour le noble comme pour le paysan.

Quelle est la fonction du comique dans ces images ? Le rire permet une prise de distance avec l'image. Il permet de renvoyer le spectateur à lui-même, à son expérience et à sa culture personnelles. Le comique fait le lien entre l'image et les connotations qu'elle implique. Il occupe une fonction d'articulation entre les différents sens et référents de ces images. Il contribue à assouplir leur signifié, et ainsi à les adapter plus facilement à un contexte et à un regard spécifique.

Le changement de médium, c'est à dire le passage du texte à un décor d'architecture, est susceptible de générer un caractère comique. Au XVe siècle, une maison privée comme un bâtiment public sont des manifestations d'honorabilité. Des mises en scène de soi qui expriment le statut social et la vertu du propriétaire. En tant que tel, le passage du texte à un décor d'architecture crée implicitement un décalage entre l'expression publique de la vertu du propriétaire et la trivialité de ce qui est représenté.

Cette dimension publique est mise en abyme dans l'enseigne de la boutique d'un apothicaire de Bruges (fig. 8)[20]. Une femme se fait administrer le remède du clystère, non pas à l'intérieur de sa maison, mais à travers sa fenêtre et sous les yeux d'un groupe de passants. Cette image est indécente par le décalage entre l'intimité du remède et le lieu inapproprié dans lequel il

[19] Sur les fabliaux, voir en particulier P. Ménard, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 ; sur les nouvelles : C. Merlin, « Le comique des « Cent Nouvelles nouvelles », dans *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n°37, 1985, « Le comique au Moyen Âge », p. 69-83 ; sur le genre dramatique : B. Rey-Flaud, « Le comique de la farce », dans *Id.,* p. 55-67.

[20] Citée et reproduite dans L. Maeterlinck, *Le genre satirique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne, les miséricordes de stalles (art et folklore)*, Paris, J. Schemit, 1910, pl. 1 et p. 121.

se déroule, dans la rue et à la vue de tous. Cette image concentre différents procédés comiques. D'abord, elle ne semble retenir que le caractère humiliant de la médecine. Ensuite, elle crée un décalage entre le thème scatologique et la fonction d'enseigne de la sculpture. La dimension scatologique renverse en effet la fonction habituelle de l'enseigne, plutôt censée montrer la vertu d'un produit ou d'un métier. Le remède du clystère fait également une allusion aux excréments, connotation constamment employée pour tourner en dérision les apothiciaires De nombreux fabliaux et nouvelles les mettent en scène comme des imposteurs qui fabriquent des onguents à base d'excréments[21]. Le comique de cette enseigne est donc fondé sur l'ironie et la dérision, et correspond ainsi à un aspect majeur de l'humour médiéval[22].

Dans d'autres cas, les images de femmes exhibant leurs parties intimes se présentent comme des mises en garde contre la luxure. En façade du château de Louis XII, à Blois, une femme montre son sexe à un homme qui se bouche le nez (fig. 9 et 10)[23]. La dimension comique de cette image joue sur un double décalage de lecture. En premier lieu le geste de la femme est manifestement une invitation sexuelle, alors celui de l'homme qui se bouche le nez évoque plutôt un pet, contresens de cette scène de séduction. En second lieu, le décalage s'opère par la dimension olfactive. Celle du sexe correspond à une vision chrétienne largement véhiculée dans les *exempla*[24]. La luxure s'y traduit par une odeur, non pas celle du pet mais celle du pourrissement des organes par lesquels les luxurieux ont péché[25]. La trivialité de l'image rejoint ici une morale sérieuse qui met en garde contre la luxure, et renvoie implicitement le spectateur à la question du salut de son âme.

Selon M. Bakthine, toute représentation du bas corporel renvoie à une réflexion sur la place de l'homme dans le monde[26]. Chez Rabelais, dans le *Tiers-Livre*, la sibylle de Panzoust fait le même geste que la femme de Blois : elle soulève sa jupe sous les yeux de Panurge, après lui avoir prédit l'échec et le déshonneur de son mariage[27]. Pour Bakhtine, le sens de ce geste dépasse la simple moquerie en tant qu'allusion à la dimension matérielle de l'homme et du cycle de la vie, au même titre que les excréments[28]. Le sexe de la femme n'est donc pas seulement le lieu dans lequel l'homme vient se perdre, mais aussi celui d'où il vient. C'est sur cette ambivalence, dans laquelle les images du XVe siècle se complaisent, que s'opère l'articulation entre dimension comique et dimension morale.

Cette dimension morale est mise en scène de manière plus explicite à l'époque romane. Au XIIe siècle, des représentations de femmes exhibant leur sexe étaient placées dans les églises ou sur des portes de villes[29], que les recherches récentes interprètent comme des images

---

[21] Par exemple : Douin de Laverne, *Trubert*, dans W. Noomen et N. Van den Boogard, *Le Nouveau Recueil Complet de Fabliaux (NRCF)*, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, t. X, n°124.

[22] L. Martines, « Les visages sociaux de la dérision dans les *Novelle* et la poésie satirique de la Renaissance », dans E. Crouzet-Pavan et J. Verger (dir.), *La dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 107-114, spéc. p. 108-111.

[23] L. de La Saussaye, *Notice sur le château de Blois*, Blois, Impr. Lecesne, 1867 ; E. Le Nail, *Le château de Blois (extérieur et intérieur), ensembles et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages*, Paris, Ducher et Cie, 1875 ; Fr. Lesueur, « Blois », dans *Congrès archéologique*, 1925, p. 9-189 ; F. Lesueur, *Le château de Blois tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il aurait pu être,* Paris, A. et J. Picard, 1970 ; A. Cosperec, *Blois, la forme d'une ville*, Inventaire général, 1994, p. 108-112.

[24] Parmi les nombreux *exempla* relatifs à la luxure, citons celui dans lequel deux anges accompagnent un ancien qui traverse le désert, qui ne sont pas dérangés par la puanteur d'un cadavre mais qui se bouchent le nez face à la puanteur spirituelle d'un beau jeune homme ; J. Berlioz (éd.), *Stephani de Borbone Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, Turnhout, Brepols, 2002, 396.

[25] J.-Cl. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 199.

[26] M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.,* p. 241.

[27] Fr. Rabelais, *Le Tiers Livre*, chap. XVII, Paris, La Pochotèque, 1994, p. 655.

[28] M. Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit., loc.cit.*

[29] Voir, par exemple, la femme sculptée en bas-relief sur une porte de la ville de Milan datée du XIIe siècle, conservée au *Musei civici del castello sforzesco*, Milan ; la figure relève sa robe pour montrer son sexe et y pointe une paire de ciseaux. L'œuvre est citée par J. Wirth au sujet de la fonction apotropaïque de certains décors romans ; J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 144.

apotropaïques garantissant la protection et la fertilité du corps[30]. De ce point de vue, le sexe féminin renvoie moins à la sexualité qu'à la maternité, et peut ainsi revêtir une connotation positive. D'autres exemples, à l'inverse, l'associent à la représentation d'un démon ou d'un hybride sculpté sur un modillon voisin, selon une mise en scène qui l'apparente à une mise en garde contre la luxure[31].

Dans un cas comme dans l'autre, ces images étaient-elles comiques à l'époque romane ? La principale différence entre les personnages du XIIe siècle et ceux du XVe siècle est l'actualisation. Si les figures du XVe siècle sont dépersonnalisées, elles sont en revanche actualisées, par leurs costumes et les objets qu'elles manipulent. L'actualisation permet un processus d'identification chez le spectateur, en le renvoyant à lui même. En littérature, les auteurs de fabliaux ou de nouvelles insistent sur le fait que non seulement les histoires qu'ils racontent sont vraies, mais qu'elles sont surtout récentes. L'actualisation se présente comme un procédé comique commun aux petites figures et à certaines formes littéraires brèves de la fin du Moyen Âge. En sécularisant les figures, elle peut renvoyer à d'autres réseaux de significations que celui de la morale chrétienne, et les rapprocher des personnages des fabliaux, des nouvelles ou des proverbes. Ceux-ci n'en étaient pas moins exemplaires, également construits selon une polarité entre comique et morale.

L'exemple des images apotropaïques confirme que la représentation des parties intimes de la femme peuvent renvoyer aussi à des connotations positives, qui rejoignent la théorie du « bas corporel » de Bakhtine. Il confirme surtout l'impossibilité de définir une frontière nette entre les différentes fonctions de l'image. Les représentations sexuelles et scatologiques ne renvoient pas à des significations définies. Mais leur dimension comique permet un basculement entre fonction commerçante, apotropaïque, exemplaire ou identitaire.

Les images sexuelles et scatologiques sont des images qui prennent sens en perdant leur sens. Elles sont comparables à des coquilles à moitié vides, qui ne se remplissent qu'à la lecture du spectateur. Comme le proverbe dans un texte, elles s'intègrent au discours en tant que structure flexible, encore non réalisée, qui se plie aux différents usages que l'on en fait et au regard du destinataire. La méthode consistant à chercher un sens global à ces figures et à ces décors se révèle donc inadaptée. Les décors d'architecture à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques se lisent non pas comme un programme signifiant dans son ensemble, mais plutôt comme une succession de petites histoires, comme on lirait un recueil de nouvelles : en passant d'une figure à l'autre sans qu'une transition entre les deux soit nécessaire, en riant de ces obscénités ou méditant sur le comportement humain. Dans ces images, l'adaptation comique est une mise en perspective, un discours singulier à l'intérieur de ces décors.

Ces réflexions sur la grammaire de l'image scatologique et ses réseaux connotatifs nécessiteraient une étude plus approfondie[32]. Elles visent essentiellement à proposer une grille de lecture autre que thématique ou monographique de ces décors, trop souvent considérés triviaux, déjà-vus ou anecdotiques. Le rapprochement entre images et formes brèves propose de les penser en termes de structure, dans la manière dont ils peuvent être façonnés par une culture de la forme brève à la fin du Moyen Âge. Celle-ci suppose des modes narratifs dont l'absence de linéarité correspond moins à notre conception habituelle du programme iconographique qu'à une histoire d'un autre type, qui n'aurait ni début ni fin.

---

[30] M. H. Caviness, « Obscenity and Alterity: Images that Schock and Offend Us/Them, Now/Then? », *op. cit.*, p. 164-165.

[31] J. Rocacher, « L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France », dans *La femme dans la vie religieuse du Languedoc : XIIIe-XIVe siècles, 23e colloque, Fangeaux, 1987*, Toulouse, Privat, 1988, p. 117-119.

[32] Elles seront développées dans : C. Bulté, *Images dans la ville. L'usage des images dans les bâtiments civils en France après la guerre de Cent ans*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'art, sous la direction de F. Joubert, Université Paris IV, en cours.

Pour citer cet article
Référence électronique

BULTE, Cécile, « Du proverbe à l'image. Les décors à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques à la fin du Moyen Âge », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Troisième partie
L'adaptation comme insubordination

Transposer ses fantasmes à l'écran : l'adaptation du *Petit Chaperon Rouge* par Tex Avery

NICOLAS THYS[1]

Le Petit chaperon rouge est un conte populaire dont la grande majorité des enfants en occident connaissent au moins la trame narrative principale. Au fil des siècles, il a néanmoins subi de nombreuses altérations et modifications. On peut en voir une forme primitive vers 1023 dans le *Fecunda ratis*, recueil de textes d'Egbert de Liège, où un récit en vers latins intitulé *De puella a lupellis servatis* décrit une petite fille, portant un vêtement rouge, enlevée par des loups qui choisissent de ne pas la dévorer.

Toutefois, le conte tel que nous le connaissons aujourd'hui est de tradition orale. Il fut retranscrit une première fois par Charles Perrault dans *Les Contes de ma mère l'Oye* en 1697, et un peu plus d'un siècle après, en 1812, par les frères Jacob et Wilhelm Grimm dans *Les Contes de l'enfance et du foyer*. Les deux frères l'ont ensuite modifié lors des éditions ultérieures pour atteindre sa version la plus célèbre dans celle de 1857. Il est intéressant de noter qu'ils lui ont également écrit une suite dans laquelle le chaperon et la grand-mère, fortes de leur expérience précédente, piègent et tuent un autre loup.

Nombreuses furent également les reprises ou illustrations du conte réalisées par des artistes, peintres ou graveurs essentiellement, jusqu'au XIXe siècle. Mais c'est au XXe siècle que les adaptations ou relectures du conte furent les plus importantes. Les divers média s'en emparèrent. Outre la pléthore de rééditions et leurs illustrations, le cinéma, le théâtre, la télévision, la bande dessinée, ou les jeux vidéo ont réutilisé l'histoire du petit chaperon rouge.

Au cinéma, la première adaptation semble dater de 1922 et c'est Walt Disney, à travers sa première maison de production de dessins animés, Laugh-O-Grams films, qui s'en est chargé. Si ce *Little Red Riding Hood* très libre, sans loup ni forêt, avec une grand-mère absente, un aviateur qui remplace le chasseur et dans laquelle la mère prépare des donuts aidée par un chat qui tire au fusil sur de la pâte à gâteaux, n'est pas remarquable, on notera toutefois que l'idée de comique est déjà présente – comme si le dessin animé devait absolument prêter à rire. Le « Laugh » dans le nom de la société l'atteste. En 1929, Alberto Cavalcanti, réalisera pour la France *Le Petit chaperon rouge,* version plus fidèle aux textes et en prise de vues réelles avec Jean Renoir comme scénariste et comme loup. Malheureusement, comme ce fut aussi le cas dans les premières illustrations graphiques du conte, ces deux versions en noir et blanc choquent par... leur absence de couleurs. Le chaperon ne peut pas ne pas être rouge sans perdre une partie de ce qui fait son identité, sauf à s'en amuser, ce qui n'est pas le cas ici. Si ce manque était aisément pallié par l'imagination au cours de la lecture, il l'est moins lorsqu'on est confronté au conte sur un grand écran.

Les réutilisations très libres du conte qui nous intéresseront davantage sont les deux suivantes : deux dessins animés réalisés pour la MGM par Tex Avery en 1943 et en 1949 et respectivement intitulés *Red Hot Riding Hood*, et *Little Rural Riding Hood.*

Tex Avery, en bref

Cinéaste américain, né Frederick Bean Avery en 1908 et décédé en 1980, Tex Avery est avant tout considéré de nos jours comme l'un des grands maître du cartoon, parangon du dessin animé des grands studios hollywoodiens. Deux des caractéristiques principales des cartoons résidaient dans leur dimension comique, souvent proche du *slapstick*, forme d'humour impliquant le corps de manière souvent exagérée et propre au cinéma burlesque américain muet, et leur

[1] Université de Paris VII.

durée qui excède rarement 8 minutes. Au cours d'une carrière qui débute en 1930 à la Fox pour se terminer l'année de sa disparition chez Hanna-Barbera, Tex Avery fera escale dans les plus importants studios de production : Universal, Warner, MGM ou les studios Walter Lanz, et il composera de nombreux personnages récurrents.

Certaines de ses créations dessinées sont passées à la postérité comme Tom et Jerry, Droopy ou encore le loup, personnage mythique des contes et fables pour enfants d'une cruauté sans pareille mais que Tex Avery caricature et ridiculise tout en l'associant à un certain type de représentations sociales, historiques ou mentales que le spectateur occidental lui attribue automatiquement. Devenu Hitler, monstre des temps modernes, le temps d'un épisode fameux (*Blitz Wolf*, 1942), ce même loup a souvent été choisi comme protagoniste des adaptations de contes de fées par Tex Avery. Il revêt alors souvent le même rôle, celui d'un individu pervers, séducteur libidineux et traqueur. Il est cependant plutôt inoffensif malgré les apparences puisque ses pièges pour capturer l'enfant, qui prend régulièrement la forme d'une jeune femme plantureuse à la manière des pin-up, se retournent toujours contre lui de manière absurde.

Très apprécié des surréalistes en France, Tex Avery n'a pourtant bénéficié que d'une reconnaissance tardive de son travail alors qu'il avait cessé l'essentiel de sa production et s'était reconverti dans la publicité. D'abord aux Etats-Unis par une poignée de journalistes, mais surtout en France dans les années 1960-1970 par la revue *Positif* et Robert Benayoun, critique qui collabora à plusieurs revues surréalistes.

Après cette brève présentation et avant d'entrer dans une analyse approfondie des dessins animés afin de voir en quoi ils renouvellent la perception du conte et mettent en valeur certaines caractéristiques latentes, il est intéressant de revenir sur les premières représentations graphiques accompagnant le texte du conte.

Les premières illustrations du Petit chaperon rouge

Les contes étant avant tout destinés aux enfants, il n'est pas surprenant de rencontrer dès les premières éditions un nombre plus ou moins important de dessins, de gravures ou d'illustrations. Et, entre les premières esquisses et les cartoons de Tex Avery, les transformations furent radicales. Les premiers dessins référencés sont ceux d'Antoine Clouzier pour l'édition de 1697 du recueil de Charles Perrault[2], mais les plus célèbres restent ceux de Gustave Doré en 1867[3], et ceux de Félix Lorioux en 1926[4]. Lorioux, illustrateur réputé pour son onirisme et son approche du monde de l'enfance, a la particularité d'avoir connu Walt Disney pendant la première guerre mondiale et d'avoir travaillé quelques temps pour lui en illustrant la première édition française des livres de Mickey chez Hachette dans la collection Bibliothèque Rose[5]. D'autres artistes en ont également fait plusieurs croquis, comme le graveur et dessinateur paysagiste Louis Marvy en 1843 pour illustrer *Les Contes du temps passé*[6].

À l'exception de Lorioux, on constate que la caractéristique principale de ces représentations est d'essayer de rester souvent fidèle au conte, aux peurs enfantines premières et d'utiliser des techniques réalistes. Le loup, par exemple, n'est pas humanisé du tout. C'est un animal représenté sur ses quatre pattes, menaçant et rusé. Seul le texte permet de conclure à un univers merveilleux avec l'ajout de la parole. Clouzier n'hésite pas à entrer directement dans le cauchemar du conte puisqu'il représente le loup dévorant la grand-mère sur le lit. Doré, quant à lui, marque l'effroi en insistant sur les traits du visage de la grand-mère près d'être dévorée par le loup. Chez les trois déjà cités, le noir et blanc renforce l'aspect démoniaque de l'animal mais

[2]Charles Perrault, *Histoire du temps passé, avec des moralités*, Paris, Claude Barbin, 1697.
[3]Charles Perrault, *Les Contes de Perrault*, Paris, Hetzel, 1867.
[4]Charles Perrault, *Contes de Perrault. 2, Peau d'âne, La Belle au bois dormant, Le Petit chaperon rouge*, Paris, Hachette, 1926.
[5]Magdeleine du Genestou, *Mickey et Minnie*, Paris, Hachette, 1932.
[6]Charles Perrault, *Les Contes du temps passé*, Paris, L. Curmer, 1843.

désamorce les connotations colorées du vêtement de l'enfant, lequel passe au second plan par rapport au loup.

D'autres images ou peintures du *Petit chaperon rouge* d'avant le 20ème siècle, et non destinées à accompagner le conte, rejouent ces mêmes motifs. L'illustrateur Adolphe Willette n'apporte que de la couleur au pochoir sur une lithographie devant servir d'affiche datée de 1896. Le peintre Paul Colin récupère les motifs principaux du conte afin de représenter un sous-bois angoissant dans une huile de 1868 sobrement intitulée *Le Petit chaperon rouge*. C'est l'atmosphère générale qui lui importe. Mais même les images d'Epinal, pourtant moins réalistes, jouent encore sur l'horreur du conte.

Si les auteurs précédents prennent le parti d'un réalisme sauvage, le 20ème siècle verra ces représentations évoluer. Lorioux, qui illustre le conte en 1920 pour Hachette puis une nouvelle fois en 1926, choisira de montrer l'enfance rassurée. Il en sera de même pour René de la Nezière en 1929[7] ou le belge Edgard Tijtgat[8] en 1921. Voir dans cet apaisement le signe d'un désir de repos après les atrocités de la Première guerre mondiale serait aller un peu loin, mais force est de constater que les représentations changent. L'horreur pure s'efface des dessins, la couleur se généralise et le loup est désormais debout, habillé, sans dentition ni griffe. Il fait moins peur même si le comique n'est pas encore présent. L'anthropomorphisme est de rigueur et l'homme ne mangeant pas d'autres humains, on ne voit plus le loup dévorer les personnages du conte. Lorioux enlève toute ambiguïté sexuelle et désamorce la férocité du texte par le dessin: l'animal reste loin de la grand-mère et de sa chaleureuse demeure, et la scène du lit est absente.

Cependant, entre le réalisme exacerbé qui ne cache pas son côté pulsionnel avant Lorioux, et un merveilleux enfantin naïf sinon niais qui, à l'opposé, fera son possible pour enrayer la peur en prêtant aux personnages une apparence simple et enjolivée[9], Tex Avery va choisir le mélange des styles.

Tex Avery : une caricature hautement sexuée

Loin de l'effroi à teneur naturaliste des représentations du XIXe siècle, l'animateur prend la voie de la caricature et se sert d'animaux personnifiés et colorés, à première vue tout droit sortis de représentations enfantines saines et mignonnes, mais qui vont se métamorphoser par la suite. Il détourne l'histoire d'origine et ne conserve qu'une partie de l'intrigue afin de mieux faire surgir le côté sexuel, pulsionnel voire pervers du conte, amenant par là un effet comique surréaliste et inattendu.

Adapter *Le Petit chaperon rouge* c'est donc d'abord, pour Tex Avery, le parodier, le détourner. Il en cerne l'une des caractéristiques principales, la dimension sexuelle, et il va en jouer jusqu'à l'épuisement total quitte à se répéter et à reproduire les mêmes personnages et le même système dans d'autres dessins animés par la suite.

Sa première version du conte, sur laquelle nous allons essentiellement nous arrêter ici, est rebaptisée : *Red Hot Riding Hood* et date de 1942. Elle se découpe en deux parties. La première, la plus courte, propose quelques plans simples, typiques de l'imagerie d'après-guerre : une petite fille vêtue de rouge gambade dans la forêt et rencontre un loup. Le tout est narré par une voix *off* douce aux accents du sud des Etats-Unis. Mais, d'un coup, la teneur du récit change. Les personnages en ont assez de vivre toujours la même histoire et ils veulent se rebeller, sinon la grève menace. Avery critique ici l'infantile niaiserie des productions Disney, sans réelle audace, et il fait une référence explicite à l'importante grève des studios Disney en 1941, c'est à dire quelques mois avant la sortie de son film. Et, d'un coup, le décor change, et les personnages également. On se retrouve dans le cabaret d'une ville aux multiples gratte-ciels. La petite fille est

[7]Charles Perrault, *Les Contes de Perrault*, Tours, Alfred Mame et fils, 1929.
[8]Charles Perrault, *Le Petit chaperon rouge*, Bruxelles, C. Van Oest et Cie, 1921.
[9] Cet aspect se rapproche davantage de ce que fera Disney pour ses adaptations animées de contes et récits divers.

devenue une strip-teaseuse qui n'a nullement peur de l'animal, le loup un obsédé et la grand-mère une nymphomane qui rêve de dévorer le loup.

En fin de compte, on se retrouve dans un récit qui s'éloigne des versions écrites du conte d'origine. Mais si Avery quitte Perrault ou Grimm c'est avant tout pour produire une caricature de la société moderne de son époque, assez peu éloignée de la nôtre finalement. Si, pour Bettelheim[10], un conte doit soulager les angoisses et posséder des significations à plusieurs niveaux, ce n'est pas le cas ici. S'il fait rire, il n'angoisse nullement et n'a donc rien à soulager. De l'original il ne reste plus que les protagonistes : le loup, le chaperon, la grand-mère. La voix du conteur disparaît et l'ellipse temporelle semble énorme entre les deux parties, d'autant qu'on passe d'un non-temps, un passé non situé, à une époque reconnaissable. Finalement, *Le Petit chaperon rouge*, dans sa version animée par Tex Avery, change de genre. Du conte merveilleux, on passe à la satire.

Les premières modifications sont en germe dans le titre : le chaperon n'est plus si petit et il s'échauffe. Enfant au début du film, il se transforme d'un coup en pin-up qui n'a de chaperon que la coiffe qu'elle retire dans un spectacle de danse érotique à destination d'un public nombreux composé d'ombres et d'un loup libidineux qui au lieu de vouloir la dévorer complètement, souhaiterait avoir d'autres rapports avec lui, plus charnels. Ce qu'Avery retient du conte, c'est donc son interprétation psychanalytique : le loup est un séducteur, et il n'est plus que cela. Au 20ème siècle on ne chasse plus pour manger mais pour séduire.

L'une des différences majeures entre les deux versions écrites du conte, par Perrault puis par les frères Grimm, réside dans l'entrée dans le lit. C'est un symbole sexuel fort puisque c'est la figure même du lieu même des relations intimes. Très appuyée chez le premier, cette scène est invisible chez les seconds pour qui le loup reste seul dans la couche de la grand-mère, même si le chaperon n'en est pas moins perturbé. L'entrée dans le lit symbolisait pour Bettelheim la difficulté de l'entrée dans l'adolescence où le chaperon est tiraillé par une sexualité naissante et non maîtrisée. Le réconfort de l'aïeule opposé au côté pulsionnel du loup qui cherche à profiter de la situation[11,] intervient chez Avery de manière complètement différente. La sexualité advient lorsque disparait l'enfant. De plus, le chaperon, s'il est objet de fantasmes, passe au second plan comme si l'approcher restait toujours interdit et que le passage chez la grand-mère était un stade nécessaire. Le chaperon se donne en spectacle. Il n'est plus qu'une image, un cliché universel dans la tête d'un loup affamé, autre cliché universel du mâle et de ses pulsions.

Seulement ici jamais cette pulsion ne pourra être comblée. Au contraire, l'effet comique réside dans la frustration, le retournement et le détournement. La pin-up, à la fin du spectacle lorsque le loup ira la voir, délaissera sa sensualité et montrera une voix grave et une violence inhabituelle pour une femme aussi frêle. Aucun homme ne peut l'approcher. Les autres spectateurs dans la salle, représentés par des ombres, font d'ailleurs figure d'arbres. Immobiles, ils sont relégués au rang de décor. La technique d'animation par celluloïd employée ici les laisse à l'arrière-plan et elle ne leur donne pas droit au mouvement. Seul le loup, alléché par l'enfant dans le livre, est ici mis en avant, animé et peut se laisser aller à ses postures fantasmatiques. Le décor change mais ses éléments reviennent différemment, adaptés à la transposition moderne et au médium qu'est le cinéma d'animation.

Par la suite, les baisers de la grand-mère vont sembler plus forts que les dents du loup qui ne cherche même pas à la dévorer, mais aucun des deux ne sera comblé. En outre, dans l'appartement de la grand-mère, aux allures de femme fatale sexagénaire, le lit disparaît et laisse place à un simple fauteuil de psychanalyste pendant que le chemin dans la forêt devient une salle de spectacle où seule la chair transparaît. Le fauteuil est important et sert l'hypothèse psychanalytique de l'interprétation du conte par Tex Avery.

---

[10]Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999.
[11]*Ibid.*

Si, toujours selon Bettelheim[12], le conte original laissait planer une hésitation entre le principe de plaisir et le principe de réalité, ici le principe de réalité disparaît pour laisser le *ça* s'échapper chez tous les protagonistes. L'exhibitionnisme du chaperon provoque des réactions très fortes chez le loup, d'autant qu'il refuse de se laisser toucher. La grand-mère, qui possède l'appétit sexuel que le loup aurait aimé voir chez la pin-up, fera office de douche froide mais son comportement est finalement similaire à celui de l'animal dans la salle de spectacle. On se situe dans une libération totale des pulsions.

Une nouvelle ère, un nouveau tempérament

L'époque change. De la forêt de type médiéval, qu'on retrouve souvent dans les contes merveilleux, on entre dans une ère urbaine : gratte-ciels à perte de vue, smokings, cigarettes longues, poses lascives assumées, etc. De la pauvreté rurale, on passe à la richesse et au raffinement souvent attribués à la vie citadine et à l'urbanisation. Dans *Red Hot Riding Hood*, la ville est donc investie par l'animal qui sort du bois dans lequel on l'avait cantonné jusque là. Si, dans les versions de Perrault et Grimm, le loup était juste un loup et que le chaperon était sur son territoire, cette fois le loup se trouve sur le territoire de l'homme où il a réussi à se frayer un chemin, tout comme le chaperon vivait sur les terres du loup, dans les bois dans le conte d'origine.

C'est un élément qu'on retrouvera également dans *The Little Rural Riding Hood*, seconde adaptation du conte par Tex Avery en 1949, dans laquelle un loup des villes très distingué emmène son cousin, le loup des champs, pour lui faire découvrir la vie citadine. Évidemment les codes stricts de cette dernière ne lui conviendront pas et il retournera à la case départ.

Comme on l'a vu, dans la version de 1942, Tex Avery a voulu humaniser le loup en lui attribuant des caractéristiques propres aux êtres humains. Par exemple, outre la parole, qu'il possédait déjà, il peut se tenir droit. Ce faisant, il n'est plus simplement un animal mais une représentation caricaturale des hommes réduits à leur état pulsionnel et bestial. Comme le signale Anne-Marie Garat[13] : « La bestialité humaine se manifeste dans sa pulsion de mort, l'instinct du sexe et du carnage, indomptés par la culture ; et cette fascination ou cette répulsion phobique pour l'animalité en nous, héritage jamais liquidé, traverse la pensée humaniste. » Plus loin elle conclut : « La Mère-grand du Chaperon rouge, cet épouvantail dévoreur qui hante la maternité, signe la double identité de l'homme policé, son énigme métaphysique de sauvage existentiel. »

C'est là que voulait en venir Tex Avery : montrer la double identité de cette grand-mère, la bestialité de l'homme et ses diverses pulsions mais sous son versant comique pour en faire sortir tout le grotesque et l'hypocrisie. Finalement, la société contemporaine et dite civilisée n'a rien apporté. Le progrès n'a rien changé. L'homme est un loup et il le restera. Aujourd'hui, le sexe est spectacle mais la nature humaine reste identique et le réalisateur la met clairement en avant.

Le régime d'images utilisé par Avery est également très intéressant puisque comme dans les origines orales du conte, sa manière de faire cohabiter humains, être mi-hommes mi-animaux ou animaux personnifiés remonte au moyen-âge fantastique. Cependant la dimension religieuse ou païenne, sérieuse et effrayante disparaît dans une ironie caricaturale propre à notre époque et dans des traits d'une simplicité déconcertante. Il fait cohabiter deux dimensions par le biais du cinéma d'animation.

[12] *Ibid.*

[13] Anne-Marie Garat, « L'humain, l'animal » *in* http://presence-litterature.cndp.fr, Dossier : *L'Animal dans la littérature*. Consulté le 29 février 2012.

L'adaptation par l'animation

Les moyens de l'animation sont certainement les plus aptes à adapter ce conte de manière comique. D'abord, les couleurs sont très prononcées ; surtout le rouge qui, toujours pour Bettelheim[14], symbolise les émotions violentes et en particulier celles qui relèvent de la sexualité. Le rose au contraire en est une atténuation. Au début de *Red Hot Riding Hood*, le loup est vêtu de rouge, la grand-mère est en rose et le chaperon arbore les deux couleurs, indiquant clairement son lien par rapport aux deux autres personnages. Puis à partir de la seconde partie, la grand-mère change. Elle porte une robe rouge, ainsi que la pin-up. Le loup, quand à lui, se cache derrière un costume noir et blanc comme s'il voulait étouffer son désir derrière une apparence saine et nécessaire en ville où le désir se doit d'être contrôlé pour qu'une vie sociale puisse advenir.

Ensuite, rien chez Avery n'est jamais naturellement droit, linéaire ou pur dans l'animation. Toujours un détail, au moins, vient perturber le bon déroulement du film. Ce qu'il apprécie avant tout, ce sont les déformations et le mouvement dans le plan qui fait souvent advenir de folles et hilarantes aberrations visuelles. La vitesse aussi sera le propre de la dépravation burlesque des protagonistes, de leur perversion. Elle s'intègre parfaitement au propos puisqu'elle est l'une des caractéristiques majeures de la révolution industrielle engagée au 19siècle et que la course à la vitesse triomphera au XXe siècle, avec l'arrivée de bolides toujours plus puissants sur terre comme dans les airs, le tout accompagné par une urbanisation croissante. On l'a dit : adapter, pour Tex Avery, c'est aussi transposer une histoire dans son époque afin de caricaturer cette dernière.

On sent d'ailleurs rapidement que quelque chose ne va pas, ne correspond pas à l'histoire d'origine. Ce déferlement d'images absurdes commence dès le premier plan alors que le loup sort de derrière un arbre beaucoup plus fin que son corps. Le régime d'images ne convient plus à l'histoire trop tendre narrée par la voix *off*. Les personnages se rebellent, veulent du changement puis tout s'enchaine très vite.

Avec l'arrivée de la ville et de sa modernité, les images les plus folles et surtout les plus monstrueuses vont se superposer. L'animation est l'art de créer, de faire vivre et mourir les monstruosités les plus étonnantes. Tex Avery en joue plus que quiconque et c'est l'un des éléments que les surréalistes apprécient dans son art. Il va chercher à rendre l'atmosphère urbaine de plus en plus ridicule à l'aide de déformations sans cesse plus intenses : les voitures trop longues – c'est un gag récurent chez le réalisateur –, la taille des vendeuses de cigarettes, pourtant jumelles, à l'image des produits vendus, la longueur exagérée du verre, droit et phallique, mais surtout la puissance figurative des corps constamment déformés pour indiquer l'état d'excitation du loup puis de la grand-mère.

Plus le corps est malmené, plus il devient élastique, plus il fait montre de désir dans un registre que tout acteur burlesque aurait pu envier. Le cartoon est le digne successeur du *slapstick* et le réalisateur s'en réclame. L'horizontalité et la rigidité cadavérique du corps du loup voyant le chaperon contraste avec son élasticité habituelle. Son visage également se déforme tout au long du spectacle : langue pendante à l'extrême, gueule ouverte, coups sur la tête qui réduisent son visage en bouillie pendant un court laps de temps, les yeux complètement exorbités comme pour mieux apprécier le spectacle, voir sans toucher, avant d'allonger son bras à l'infini pour capturer la plantureuse pin-up, préfiguration rousse de Marilyn Monroe et de Betty Boop. L'animal n'est plus qu'un pantin désarticulé que le désir annihile de manière grotesque. L'animation le met face à son imaginaire lubrique et on ne peut que se demander si l'ensemble n'est pas une hallucination ou un rêve. Le film nous promène dans un étrange régime d'anamorphoses des corps, notamment lors de la course en taxi où le loup devient une masse noire rapide comme une fusée avant de se recomposer en conducteur d'une voiture venue de nulle part.

[14] Bruno Bettelheim, *op. cit.*

Puis, vient la grand-mère dont le corps vieillissant montre les signes d'une étonnante jeunesse à la vue du loup. Elle retrouve une souplesse insoupçonnable et on perçoit une fois encore l'extrême élasticité du corps désirant alors que l'animal se calme. Elle deviendra fusée elle aussi et, à plusieurs reprises, elle sera plus légère que l'air, en apesanteur au-dessus du vide, ou descendue du ciel plus vite qu'il n'est humainement possible de le faire. Et le cartoon offre ce paradoxe étonnant d'un anima à la fois personnifié et déshumanisé. La dimension humaine cherche à advenir graphiquement mais elle disparaît aussitôt dans le mouvement.

Avec l'arrivée de l'aïeule, on quitte le cadre du spectacle pour tenter d'accéder véritablement à la chair et non plus se limiter à l'admirer. Mais, cette fois, c'est la grand-mère qui veut dévorer le loup. Dans le conte originel, le jeu des portes ainsi que l'arrivée dans un univers faussé, la maison rassurante et l'antre de la bête, sont très marqués. Avery s'amuse là aussi à inverser la situation dans un retournement comique impeccable. Ici, le lieu de la possibilité d'un désir enfin assouvi devient l'antre de la frustration. Le loup est apeuré et il n'a d'autre issue que la fenêtre pour s'enfuir car toutes les portes sont closes.

Ceci jusqu'à un final où, avec l'ironie qui lui est propre, le réalisateur nous signale que, même mort, un loup reste un loup, ou un homme un homme. Le cinéaste ne fait que livrer son interprétation du conte, remise au goût du jour par les changements de mentalité opérés dans la société américaine des années 30. On se situe donc bien dans l'adaptation mais en son sens biologique, en tant qu'elle permet à un corps de se transformer afin d'arriver à une plus grande adéquation avec une situation nouvelle ou un habitat nouveau. Nous sommes bel et bien dans un 20ème siècle assumé avec notamment l'arrivée de la psychanalyse et de l'urbanisation massive ainsi qu'un début de libération morale et sexuelle. Et, si changement de mentalité il y a, la situation générale du conte se prête parfaitement à l'interprétation proposée par Tex Avery.

À propos d'autres chaperons de Tex Avery

Le chaperon rouge apparaît encore à plusieurs reprises chez Avery. La première fois au début d'un épisode daté de 1944 intitulé *Swing Shift Cinderella*. Poursuivie par un loup, la petite fille s'aperçoit qu'elle s'est trompée de conte car le film est censé parler de Cendrillon. Enfant en bas âge, elle quitte l'histoire pour laisser place à la belle fée du logis. Cependant, le loup lubrique, attiré par la féminité de Cendrillon, reste et sera confronté à une marraine aussi libidineuse que la grand-mère du conte précédent. À noter que Cendrillon est calquée sur le modèle de la pin-up de *Red Hot Riding Hood* : c'est une danseuse dont l'érotisme se propage dans toute l'image. Ce cartoon est une variation comique du précédent dont il reprend la plupart des éléments.

Dans une seconde version du *Petit chaperon rouge*, réalisée en 1949 et intitulée *Little Rural Riding Hood*, le chaperon est toujours rouge mais cette fois il est principalement défini par son côté rural. Avery va reproduire le même exercice que précédemment mais en le couplant avec un genre très moralisateur : la fable. En effet, en plus de parodier une fois encore le conte de Perrault ou des frères Grimm, il va reprendre *Le Rat de Ville et le Rat des Champs* en transformant le rat en loup et en détournant ce « fi du désir » qui terminait la fable de La Fontaine. L'intertextualité, déjà importante, se développe encore. Quitte à adapter un récit, pourquoi pas un deuxième !

Dans ce cartoon nous avons deux loups, deux manières de se comporter, deux chaperons, deux mondes différents. La ville et la campagne sont une fois encore en opposition. Le chaperon des villes est toujours la pin-up, celui de la campagne une fille plus âgée que l'enfant des autres dessins animés, maigrichonne, au visage assez grotesque et au corps trop souple pour être vraiment humain. Dans l'épisode, l'objectif des loups sera de s'adapter à un univers, d'apprendre à apparaître en société. L'animation est exemplaire en ce sens : le loup lubrique de la campagne, dès son arrivée en ville, marmonne, court dans tous les sens, son corps est un véritable élastique. Au contraire, celui des villes est un roc immobile et droit, comme sculpté dans la pierre, fin et soigné.

Les deux animaux assisteront à un spectacle en ville dans lequel le loup de la campagne ne saura se tenir, à la manière du loup du cartoon de 1942. Et, au final, dans un retournement des plus amusants, le campagnard amoureux de la pin-up devra se contenter du chaperon paysan tandis que le citadin, tombé éperdument amoureux de la paysanne, ne saura davantage se contenir et il retournera en ville admirer un spectacle qu'il ne saura toucher. Finalement le premier ne vaut pas mieux que le second.

On retrouve dans ce film la même esthétique à base d'aberrations comme l'anamorphose, les déformations ou les déséquilibres. Les mimiques corporelles du désir sont similaires à celles de la version de 1942 et la « morale » est identique : sous une apparence trompeuse ce sont bien tous les mêmes ! Le désir est violent d'un côté comme de l'autre mais aucun ne peut le satisfaire. Seul changement important ici : la grand-mère disparaît. Le chaperon rural est déjà un être sexué dont les tentatives pour échapper au loup ne sont qu'une danse prénuptiale et la jeune femme est finalement ravie de voir le loup à la place de la dame âgée dans le lit en arrivant chez elle. Tout n'est que jeu sexuel pour se mettre en appétit.

Finalement, pour Tex Avery, adapter c'est d'abord interpréter et transposer ses fantasmes à l'écran. Il tente de détourner le message originel du conte tout en cherchant à aller jusqu'à l'os, la partie immergée et à peine perceptible, afin d'en retirer la substantifique moelle et de s'en amuser. Nombreux seront les autres cinéastes à faire de même et à s'inspirer du conte plutôt que l'adapter, essentiellement ces dernières années où de *Hard Candy* de David Slade (2005) à *Freeway* de Matthew Bright (1996) par exemple, la dimension sexuelle refait surface. Le chaperon se fait alors « Lolita », tuant ou croquant les hommes à volonté tandis que le comique tend le plus souvent à disparaître avec la prise de vues réelles pour adopter des positions plus sérieuses et réalistes. Finalement la fin du 20ème siècle, et Tex Avery en aura été l'un des précurseurs, aura vu la représentation imagée et cinématographique du petit chaperon rouge, conte enfantin par excellence, se muer en fantasme dans un univers d'adultes où le rire se partage avec la cruauté. Il est l'une des métaphores les plus sombres de notre époque actuelle.

Pour citer cet article
Référence électronique

THYS Nicolas, « Transposer ses fantasmes à l'écran : l'adaptation du *Petit Chaperon Rouge* par Tex Avery », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Une adaptation sous contraintes
La parodie-pantomime d'opéra au XVIIIe siècle (1746-1749)

PAULINE BEAUCÉ[1]

Au XVIIIe siècle, le succès des opéras représentés à Paris sur la scène de l'Académie royale de musique a engendré de nombreuses parodies dramatiques créées, entre autres, sur les théâtres forains. Ces pièces sont de véritables spectacles qui imitent une partie dramaturgique ou la totalité du livret d'un opéra à des fins comiques, souvent critiques ou satiriques. Majoritairement chantées sur des vaudevilles, qui alternent parfois avec la prose parlée, ces pièces forment un corpus de plus de deux cent cinquante titres au XVIIIe siècle[2]. Or, au milieu du siècle, une nouvelle forme de parodie dramatique d'opéra voit le jour aux Foires : les parodies-pantomimes. Il s'agit d'un genre éminemment contextuel qui offre un cas particulier d'adaptation comique dont il convient d'étudier les particularités : comment parodier un opéra sans l'usage du chant et de la parole ? Marmontel, dans les *Éléments de littérature*, souligne bien les particularités de la pantomime lorsqu'il la définit comme « le langage de l'action, l'art de parler aux yeux, l'expression muette »[2]. En effet, ce genre ne se limite pas exclusivement à la privation du *medium* verbal au profit du *medium* corporel. L'auteur de la *Poétique française* passe ainsi en revue les présupposés du genre, à savoir son objet (la représentation d'actions), son mode (le visuel et le spectaculaire) et sa forme (non verbale). La parodie dramatique doit se plier aux règles de sa nouvelle alliée et s'en trouve transformée : impossibilité des jeux (inter)textuels et des discours métacritiques propres au genre parodique. Née sous la contrainte, la parodie-pantomime d'opéra, dont nous étudierons les modalités d'adaptation comique (héritage des parodies dramatiques et procédés propres à la pantomime) marque-t-elle la limite du genre parodique ou en fait-elle ressortir l'essence ?

Un contexte théâtral houleux : la naissance d'un nouveau genre

Les théâtres de la Foire, non officiels, ont subi tout au long du siècle la jalousie des trois scènes privilégiées : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne et l'Opéra. La Comédie-Française tenta par exemple de réduire les acteurs (et les auteurs) forains au silence en leur interdisant par de multiples procès les scènes liées, puis les dialogues et jusqu'aux acteurs. Les auteurs des théâtres forains ont fait preuve d'une grande ingéniosité et créé de nouvelles formes comme des pièces par monologue, ou en jargon, des pièces pour marionnettes ou à la muette « par écriteaux ». Les Forains eurent l'idée d'employer le chant dans leur pièce : l'Académie royale de musique fit alors valoir son privilège : ceux qui voudraient dorénavant employer chants, danses et décorations devraient acquitter une redevance exorbitante. « La plupart des théâtres n'en furent pas capables, et inventèrent alors les pièces par écriteaux, qui consistaient à faire chanter par le public sur des airs connus, appelés vaudevilles, des couplets écrits sur des pancartes ; le théâtre qui pouvait payer à l'Opéra l'emprunt de son privilège prenait alors le nom d'Opéra-Comique »[3].

Suite au triomphe de la pièce *Acajou* de Charles-Simon Favart à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain 1744, le nouveau directeur de l'Académie royale de musique, François Berger, comprend les avantages qu'il pourrait retirer s'il exploitait lui-même ce théâtre, et résilie

---

[1] Université de Nantes-Centre Marc Bloch.

[2] Pauline Beaucé, *Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709-1791)*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Rubellin, Université de Nantes, déc. 2011.

[3] *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*, dir. F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 12.

cette année-là le bail de Monnet, entrepreneur de l'Opéra-Comique. Berger devient ainsi le seul à régner sur les « deux Opéras ». La jalousie des Comédies française et italienne s'intensifie et aboutit, en 1745, à la fermeture de l'Opéra-Comique et ce jusqu'en 1752. Une législation sévère n'autorise alors aux Foires Saint-Germain (de février à avril) et Saint-Laurent (de juillet à septembre) que peu de formes de spectacles : les danseurs de corde, les sauteurs et les pantomimes (pour acteurs et acteurs de bois). L'Académie royale de musique, toujours propriétaire des lieux, reprend la direction d'une des salles laissées vacantes après la fermeture de l'Opéra-Comique, ainsi de 1746 à 1749, ce théâtre, baptisé Nouveau Spectacle Pantomime[4], administré par Bigour, Roszet et Damour pour le compte de l'Opéra, donna une quarantaine de pantomimes, dont cinq parodies-pantomimes d'opéra.

Dans ce contexte particulier, la survivance du genre parodique paraît étonnante puisqu'une double astreinte conditionne la création de parodies dramatiques d'opéra. Bien que nous n'ayons pas trouvé de preuves formelles d'une censure de l'Académie royale de musique sur le contenu des parodies-pantomimes, il semble évident que les directeurs du Nouveau Spectacle Pantomime, mandatés par les dirigeants de l'Opéra, exerçaient une pression tacite sur le personnel forain. En revanche, la contrainte générique est bien tangible. Si au cours du siècle, la parodie d'opéra a dû s'adapter à de nouvelles formes afin de passer outre les interdictions[5], dans le cas présent, un genre est imposé, la pantomime[6].

Seules trois parodies-pantomimes d'opéra du Nouveau Spectacle Pantomime nous sont restées sous la forme de programmes, de *scenarii* pourrait-on dire : *La Bohémienne* (mars 1747), parodie de la tragédie lyrique *Armide* de Lully et Quinault (1686, rejouée en février 1747) dont l'auteur est anonyme ; *Les Talents comiques* (août 1747), parodie des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, opéra-ballet de Rameau et Mondorge (1739, rejoué en juillet 1747), par Valois d'Orville ; et du même auteur, *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage*[7] (mars 1749), parodie de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon (1713 rejouée en février 1749)[8]. Ces programmes manuscrits respectent les codes formels du genre dramatique (liste des personnages, changement de scène à chaque nouvelle entrée de personnages ou changement de décor), mais l'objet textuel est considéré comme un élément purement descriptif, voire prescriptif, d'où une écriture qui semble prosaïque et redondante. On trouve de nombreuses expressions prescriptives comme « faire entendre », « faire connaître », « faire signe ». Ils se rapprochent en cela des *scenarii* de l'ancien Théâtre-Italien. L'intérêt et la valeur de ces pièces résident, en effet, dans leur actualisation scénique.

---

[4] Pour une étude générale sur le Nouveau Spectacle Pantomime voir Nathalie Rizzoni « Le Nouveau Spectacle Pantomime à Paris, une réplique transparente à la censure (1746-1749) », *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, sous la dir. d'Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 33-46.

[5] On recense des parodies en monologues après l'interdiction du dialogue (par exemple, *Persée le cadet*, 1709, Foire Saint-Germain, parodie de *Persée* de Quinault et Lully), par écriteaux, à cause de l'interdit du chant et de la parole — le texte était ainsi chanté par le public — (comme *Arlequin Thétis*, Lesage, 1713, Foire Saint-Laurent, parodie de *Thétis et Pelée* de Fontenelle et Colasse), et encore pour marionnettes (par exemple *La Grand-mère amoureuse*, 1726, Foire Saint-Germain, parodie d'*Atys* de Quinault et Lully).

[6] Voir Henri Lagrave, « La pantomime à la Foire, au Théâtre-Italien et aux Boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1979, 3-4, p. 408-430, et Nathalie Rizzoni, « Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIIIe siècle », *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. J. Waeber. Publikationen der Schweizerische Musikforschende Gesellschaft / Publications de la Société Suisse de Musicologie, Série II, vol. 50, Berne, Peter Lang, 2009, p. 129-147.

[7] Nous avons édité cette pantomime dans *Médée un monstre sur scène, réécritures parodiques du mythe (1727-1749)*, dir. Isabelle Degauque, Montpellier, Espaces 34, 2008, p. 314-356. Voici les références des deux autres pantomimes : le manuscrit de *La Bohémienne* est conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France ; *Les Talents comiques*, Bnf, ms. f. fr. 9318.

[8] Les deux autres parodies-pantomimes représentées au Nouveau Spectacle Pantomime sont perdues : *Arlequin Persée* (février 1747) de Valois d'Orville, parodie de *Persée* de Quinault et Lully et *Le Jaloux désabusé* attribuée à Balot de Sauvot ainsi qu'à Valois d'Orville, parodie de *Platée* de Rameau sur un livret d'Autreau remanié par Valois d'Orville et Balot de Sauvot.

De l'héritage parodique à l'adaptation pantomime

Le titre et la liste des personnages des parodies-pantomimes montrent combien le traitement de l'œuvre cible s'apparente à la dégradation traditionnelle effectuée par les parodies dramatiques d'opéra chantées et parlées ; les personnages, le cadre spatio-temporel et les grandes lignes de l'intrigue sont transposés dans un but comique et railleur.

Ainsi, dans *La Bohémienne*, parodie-pantomime d'*Armide* de Lully et Quinault, le dramaturge transforme le fond historique de la première croisade, tiré de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, en une rixe de village : « un parti qui venait piller le village » d'Armide et de son oncle magicien Hidraot, au lieu des Chrétiens du « *camp de Godefroi* » chez Quinault. La puissante magicienne Armide devient une bohémienne versée dans la chiromancie et le chevalier chrétien ennemi qu'elle aime, Renaud, est réduit à la figure d'Arlequin. L'auteur s'inscrit dans la tradition parodique en choisissant de substituer au héros lyrique le zani italien ; Louis Fuzelier, en 1713 dans *L'Opéra de campagne*, et Jacques Bailly dans *Armide* (1725) avaient fait ce choix dans leur version burlesque du même opéra. Le parodiste de *La Bohémienne* va jusqu'à la satire avec la transformation du personnage allégorique de la Haine, à qui Armide s'adresse pour être délivrée de son amour (III, 3), en procureur fiscal (scène VII). Le couple de chevaliers venus libérer Renaud de l'emprise magique d'Armide, Ubalde et le chevalier danois, sont transposés en Don Quichotte et Sancho : le dramaturge réduit ainsi les héros chrétiens à un couple maître / valet comique. Il poursuit ces travestissements insolites en remplaçant le démon qui apparaît « *sous la figure de Lucinde, fille danoise aimée du chevalier* » en « *Pantalon sous la figure de Dulciné de Toboso, maîtresse de Don Quichotte* » (scène IX) et Mélisse, la jeune fille italienne aimée par Ubalde (Sancho) prend la figure non pas d'un démon mais de Scaramouche (scène X).

Valois d'Orville déplace le cadre mythologique de l'opéra *Médée et Jason* dans le monde populaire : *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage* met en scène Médée sous les traits d'une harengère qui pratique la sorcellerie ; Jason devient un rôtisseur. Il n'est plus question du paysage de Corinthe ; la princesse Créüse, nouvelle amante de Jason, prend le nom d'Agnès et son père, le roi Créon, se voit travesti en Pierrot, type connu pour son étourderie et son amour de la bonne chère. La maison de Pierrot se substitue ainsi au palais royal tout comme les jardins enchanteurs créés par Médée (III, 2) sont remplacés par une guinguette (sc. V). Le parodiste façonne une simple querelle de ménage à partir d'une histoire tragique d'amour et de vengeance.

Contrairement aux deux pantomimes précédemment citées, *Les Talents comiques*, parodie d'un opéra-ballet, est composée de trois actes ou plus précisément de trois entrées, à l'instar de sa cible. L'intrigue des *Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques* est indépendante d'un acte à l'autre mais un thème commun les réunit sous le même titre. Valois d'Orville fonde sa réécriture sur les *tippi fissi* de la Comédie-Italienne : dans la première entrée, *Poésie*, Arlequin et Colombine remplacent le couple mythique de poètes Sappho et Alcée ; le roi Lesbos devient un Pantalon et Thélème, rival d'Alcée, est transformé en l'insouciant Pierrot. À Tyrtée, chef de l'armée lacédémonienne et héros de la deuxième entrée *Musique*, se substitue Arlequin, arquebusier ; tout comme le berger Eurilas, amoureux d'Églé prend la figure de Pierrot dans la dernière et troisième entrée du ballet intitulée *Danse*.

Les grandes lignes des intrigues opératiques sont travesties, mais qu'en est-il du traitement de la matière lyrique ? Comment adapter la *fabula* d'un opéra, où prime l'expression des sentiments et des passions, à la pantomime, où seules des situations et des actions peuvent être représentées ? Les auteurs de pantomimes, privés du langage parlé, vont adapter comiquement l'expression des sentiments en créant des situations nouvelles, en utilisant des jeux de scènes stéréotypés (comme les *lazzi*) ou encore en recourant à la musique. La transposition de la scène topique de la déclaration ou de l'acceptation d'amour fournit un bon exemple de ce phénomène particulier d'adaptation.

La scène 5 de l'acte II d'*Armide* renferme l'un des récitatifs les plus forts de la tragédie en musique puisqu'en un monologue, Quinault dépeint toute la complexité du personnage de la magicienne : elle retient captif le héros chrétien Renaud et s'apprête à le tuer lorsque le sentiment amoureux la saisit.

> armide, renaud, *endormi*
> armide, *tenant un dard à la main*
> Enfin, il est en ma puissance,
> Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur.
> Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.
> Je vais percer son invincible cœur.
> Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage.
> Qu'il éprouve toute ma rage…
> *Armide va pour frapper Renaud, et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.*
> Quel trouble me saisit ! qui me fait hésiter !
> Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
> Frappons…Ciel ! qui peut m'arrêter !
> Achevons… je frémis ! Vengeons-nous…je soupire !
> Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui !
> Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
> Plus je le vois, plus ma fureur est vaine,
> Mon bras tremblant se refuse à ma haine.
> Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !
> À ce jeune héros tout cède sur la terre,
> Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
> Il semble être fait pour l'amour.
> Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?
> Eh, ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?
> Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,
> Qu'il m'aime, au moins, par mes enchantements.
> Que s'il se peut, je le haïsse.
> Venez, secondez mes désirs,
> Démons, transformez-vous en d'aimables Zéphyrs.
> Je cède à ce vainqueur, la pitié me surmonte :
> Cachez ma faiblesse et ma honte ;
> Dans les plus reculés déserts,
> Volez, conduisez-nous au bout de l'univers.

Voici comment l'auteur de *La Bohémienne* transpose cette scène :

> Armide tenant un poignard à la main va tremblante pour frapper Arlequin, mais *elle ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie*[9]. Plus elle le considère et plus elle le trouve aimable ; elle s'approche de lui, lui prend la main, et fait des signes de chiromancie. Elle appelle les démons transformés en garçons pâtissiers qui viennent en dansant servir des tartelettes à Arlequin [transposition de Renaud], du fromage de Milan, et des macaronis. Pendant qu'Arlequin dort, Armide [la bohémienne] lui fait manger des tartelettes. (scène VI)

Outre la citation exacte de la didascalie centrale du livret, ce qui frappe dans cette comparaison, c'est l'évacuation de tous les sentiments intérieurs : la rage du début du monologue, les réflexions et le choix de l'enchantement. En revanche, le parodiste transpose en actions l'hésitation (« tremblante ») et le passage sur la destinée de Renaud (« prend la main et fait des signes de chiromancie »). Cet exemple traduit encore le choix de l'exploitation comique et amplifiée de l'ensorcellement. Le livret de l'opéra n'explicite pas le charme mis en œuvre par

[9] Nous soulignons.

Armide pour placer Renaud sous sa coupe et se contente d'un vers : « Qu'il m'aime au moins par mes enchantements ». Le parodiste met l'accent sur la transposition de l'envoûtement, source de spectaculaire et de comique lui permettant d'utiliser les caractéristiques du type italien d'Arlequin, à savoir sa gloutonnerie. La pantomime substitue au chant des passions un véritable tableau burlesque : une bohémienne « gavant » un Arlequin endormi. On retrouve des caractéristiques des canevas de l'ancien Théâtre-Italien à savoir l'utilisation des spécificités de chaque type fixe pour servir la pantomime et la surenchère comique.

Valois d'Orville, dans *La Femme Jalouse*, adapte de manière stéréotypée un passage de l'opéra, en évacuant, à l'instar du parodiste d'*Armide*, la complexité des sentiments. À la scène 2 de l'acte I, Jason annonce à Créüse que son père, le roi Créon, est favorable à leur union. Créüse déclare qu'elle ne pourra le rendre heureux. En fait, elle redoute déjà la colère de Médée, car elle aime Jason. Les amants scellent leur amour par ce duo : « Ah ! pourquoi faut-il que la crainte / Trouble les plus tendres amours ». Cette scène expose l'intrication du sentiment amoureux et de la peur. Valois d'Orville opte, à la scène II de *La Femme Jalouse ou le Mauvais Ménage*, pour un jeu de scène grivois entre le rôtisseur et Agnès (« cet amant passionné renouvelle à Agnès ses protestations de tendresse ») et supprime l'aveu final d'amour des deux amants puisqu'« elle rebute son hommage lui faisant entendre qu'il a une femme dont elle aurait tout à redouter ». François Riccoboni, dans *L'Art du Théâtre à Madame ***,* résume bien le mode d'adaptation utilisé dans les deux cas que nous venons d'exposer :

> Le pantomime ne peut montrer aux yeux que des situations et ne saurait exprimer que des sentiments. Tout le reste a besoin du secours de la parole ; ainsi le pantomime qui en est privé ne peut, ni faire d'exposition, ni raconter un fait, ni détailler des réflexions, il ne doit du commencement à la fin marcher que de situation en situation[10].

Ces parodies-pantomimes étaient accompagnées de musique, toutefois seul le manuscrit des *Talents lyriques* fournit les titres des airs employés. Les frères Parfaict apportent à la transcription de la pièce, dans leur *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, la précision suivante : « Nous y joindrons les principaux airs, pour donner ici l'idée de l'usage que font les acteurs pantomimes de leur symphonie, pour suppléer en quelque sorte à l'usage de la parole qu'on leur interdit »[11]. Ce ne sont pas de simples morceaux de musique, mais des vaudevilles qui sont employés, c'est-à-dire des airs issus de la musique populaire ou savante, sur lesquels ont écrit des paroles. Dans *Les Fêtes d'Hébé*, à la scène II de la première entrée, Thélème avoue ainsi son amour à Sapho: « Mon trouble extrême, / Mes transports, vos appas, / Tout ne vous dit-il pas, Sapho, que je vous aime ? » Le parodiste transpose ainsi la scène : « Pierrot exprime l'ardeur qu'il sent pour Colombine, il lui en fait l'aveu » sur l'air « *J'aime une jolie jardinière* ». Valois d'Orville n'élude pas les sentiments et semble laisser à l'acteur pantomime le soin d'exprimer « l'ardeur » et « l'aveu » avec les moyens gestuels. Remarquons toutefois que le jeu expressif du pantomime était soutenu par la musique. Bien que nous n'ayons pas retrouvé les paroles originales de cet air, l'incipit illustre quel devait être le contenu thématique de ce vaudeville. Le choix des airs dans la pantomime n'est pas anodin : la musique « supplée » les paroles moins par son aptitude expressive que parce qu'elle convoquerait, dans le cas des vaudevilles, un texte original lié à une signification particulière.

L'héritage parodique est bien tangible dans ces œuvres qui font du travestissement des héros lyriques et de la trame générale leur essence comique. Comme les parodies dramatiques d'opéra chantées et parlées, ces pièces utilisent les caractéristiques des types et du jeu italiens pour réécrire les opéras tout en étant redevable aux modes particuliers d'adaptation pantomime. Des trois exemples cités, on peut tirer une constante : tout semble passer par l'amplification, procédé essentiel du comique. Qu'il s'agisse du traitement du charme et des mets proposés à Arlequin (des tartelettes puis du fromage), des gestes (« protestations de tendresse ») ou encore du sens, par la

[10] François Riccoboni, *L'Art du Théâtre à Madame* ***, Paris, chez Simon et Giffart, 1750, p. 83.
[11] Frères Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. V, p. 331.

redondance entre musique et jeu de scènes, les sentiments et les passions ne sont pas seulement évacués, transposés en actions, ou dépeint par la ressource musicale et intertextuelle du vaudeville, ils évoluent sous l'œil grossissant et déformant d'une lunette comique.

« Le vertige de l'hyperbole »

Dans son essai *L'Essence du rire*, Charles Baudelaire se souvient d'une pantomime en ces termes : « toutes choses s'exprimaient dans cette singulière pièce avec emportement ; c'était le vertige de l'hyperbole »[12]. Cette esthétique de l'hyperbole permet au comique de s'épanouir en dehors du travestissement des personnages et de l'intrigue. Outre le contenu du livret, le corps et le décor, modes privilégiés du genre pantomime (« l'art de parler aux yeux », Marmontel), passent par ce traitement amplificateur.

Si l'importance du *medium* corporel apparaît au sein du genre pantomime comme une évidence, il est toutefois intéressant d'en détailler les emplois. Les parodies-pantomimes doivent tout d'abord être replacées dans le contexte de leur représentation puisqu'elles font partie intégrante d'un spectacle visuel où le corps est au service du divertissement et du spectaculaire. À cette époque, le programme d'une soirée théâtrale ne se limitait pas à une pièce. *Les Affiches de Paris* éditées par Boudet fournissent le détail de ces soirées où sont jouées la plupart du temps deux pantomimes précédées ou suivies par des « exercices », autrement dit des représentations acrobatiques ou des danses. L'annonce du jeudi 9 février 1747 illustre bien le déroulement d'une soirée théâtrale pantomime :

> On sera aujourd'hui au spectacle pantomime sur le théâtre de l'Opéra-Comique ; plusieurs exercices surprenants qui n'ont jamais paru, exécutés par les Sieurs Ally et Mahomet Carhata, Turcs de Nation ; précédés du *Dieu du Silence à la Foire* et de *Midas*, le tout orné de plusieurs ballets nouveaux, dans lesquels Mlle Maltaire dansera seule[13].

Le jeudi 23 mars 1747, *La Bohémienne* est « précédée [d'un] spectacle ordinaire »[14], *Les Talents comiques*, le jeudi 10 août 1747, est « précédée des *Amours grivois*, avec de nouveaux exercices »[15].

La structure des parodies-pantomimes fait écho aux spectacles et aux « exercices » qui l'environnent puisque les danses et les performances des acteurs pantomimes y sont centrales. Outre sa fonction divertissante, la danse permet de rythmer la pantomime et participe au comique. *La Bohémienne*, composée de treize scènes, et *La Femme jalouse*, composée de quatorze scènes, comportent chacune trois danses ou ballets. Ce chiffre augmente (six danses) dans le cas des *Talents comiques* (quinze scènes). Dans chacune de ces pièces on relève au moins une danse burlesque : la danse de l'ours et du singe dans *La Bohémienne* (scène VIII), le divertissement « *grotesque* » des « *nègres et négresses dans un guinguette* » dans *La Femme Jalouse* (scène V) et enfin, dans *Les Talents comiques*, une scène de danse entre un « sauvage, singulier saltimbanque [qui] danse un menuet avec un animal africain » (III, V), tout comme « *le porteur d'eau et la marchande de tisane* [*qui*] *se font l'amour en dansant grotesquement* » (I, 5). L'omniprésence du corps dansant dans les parodies-pantomimes, et de ballet ainsi que d'acrobaties gravitant autour du spectacle principal, montrent à quel point le divertissement est le but poursuivi. Sans reprendre ici des éléments de traité de jeu pantomime, il convient d'observer comment l'usage du corps relève de cette esthétique de l'hyperbole et participe à l'adaptation comique des parodies-pantomimes. Dans *La Bohémienne*, on retiendra les « gestes gigantesques qui annoncent le plaisir » (scène VII), le « coup de pied au cul » de Don Quichotte à Pantalon pour le faire sortir (scène IX) et bien entendu les multiples *lazzi*

[12] Charles Baudelaire, « L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1985, p. 539.
[13] *Affiches de Paris*, Boudet, n°12, jeudi 9 février 1747.
[14] *Ibid.*, n°24, 23 mars 1747.
[15] *Ibid.*, n° 62, jeudi 10 août 1747.

d'Arlequin (celui de la gloutonnerie, scène VI ; les cascades, « Arlequin saute par la fenêtre et ensuite dans l'orchestre » scène XIII) ; Valois d'Orville met en scène, dans *La Femme jalouse*, des situations où les actions gestuelles portent le sens, que ce soit la harengère qui se « jette » aux « pieds » du rôtisseur pour lui demander une faveur (scène IX), ou bien Pierrot qui « court de tous côtés sans savoir où s'adressent ses pas » parce qu'il est devenu fou (scène XI). *Les Talents comiques* exposent principalement un corps dansant : cette parodie-pantomime d'opéra-ballet calque la forme de sa cible et multiplie les danses. Toutefois, le personnage d'Arlequin exécute de nombreux *lazzi* : les pleurs et les cascades lorsqu'il se cache « au sommet d'un arbre » (I, 3) ; le texte du programme invite aussi à imaginer l'exagération gestuelle, par exemple, des « arquebusiers [qui] par leurs pas et leurs attitudes, […] font connaître leur zèle, leurs forces et leur valeur » (II, 3) ou encore de Colombine qu'on voit « se frotter le front, puis se lever avec un transport de joie, se rasseoir, et faire toutes les actions d'un auteur dans l'enthousiasme » (I, 1).

Cette mise en avant du corps se passe sur une scène aux multiples décors : « *une campagne et une rivière* », « *un désert* », « *un jardin* » et « *un château enchantée* » dans *La Bohémienne*, ainsi que deux changements à vue lors de l'apparition « des enfers » et « d'antres et d'abîmes ». Les décors de *La Femme jalouse ou le Mauvais Ménage* sont plus variés encore : de la « *maison de Pierrot* » à « *d'un côté une apothicairerie garnie de fioles pleines de poison, et de l'autre une cuisine dont un brasier ardent consume des corps entiers* », en passant par *« une jolie guinguette* » sans oublier l'apparition de enfers à la scène VIII. Enfin, les trois entrées des *Talents comiques* se déroulent dans quatre lieux différents : « *un jardin dans l'enfoncement d'un berceau* », « *la chambre de Pantalon* », « *un camp où tout est disposé à tirer au prix de l'arquebusier* » et « *un hameau, dans l'enfoncement des rochers, des monts escarpés* ». Tout semble participer à l'extraordinaire souvent exploité, dans les pantomimes, à des fins comiques. Ainsi, Valois d'Orville n'hésite pas par exemple à consacrer une scène de danse entre un « sauvage, singulier saltimbanque [qui] danse un menuet avec un animal africain » (scène V) dans *Les Talents comiques*. Cette danse s'attire les « risées » de Mercure dans la pantomime et devait ravir un public très friand de l'exotisme de pacotille cher au répertoire de l'Opéra-Comique[16]. A la scène V des « savoyards forment une entrée et font voir ensuite à Thamas [interprété par Pantalon et double parodique du roi de Lesbos] différents phénomènes par les reflets de leur lanterne magique ». Cette « machine d'optique qui fait voir dans l'obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres et monstres si affreux, que celui qui n'en sait le secret, croit que cela se fait par magie » (Furetière). Dans *La Bohémienne*, ce sont « des singes, des ours et autres bêtes farouches » qui apparaissent. S'ensuit un « pas de deux de l'ours et du singe qui font des *lazzi* ». Le tableau final de *La Bohémienne*, tout en illustrant bien les spécificités précédemment définies de la parodie-pantomime, s'avère être une véritable surenchère du spectaculaire et du merveilleux du finale de la tragédie lulliste, où la magicienne, seule, invoque les démons pour qu'ils détruisent son palais enchanté et quitte la scène dans un char volant :

> [Armide fait à Arlequin] des figures menaçantes invoquant l'Enfer, et tous les diables se déchaînent. Une troupe de pantins volent en l'air, détruisent le château en y mettant le feu. Armide se trouve mal, un diable lui donne l'eau de mélisse et la tourmente tant qu'à la fin elle revient à elle. Le procureur fiscal accourt avec des pompiers pour éteindre le feu, les diables s'opposent au secours […], grand tapage à ce sujet pendant lequel temps Armide s'envole en l'air montée sur un chien barbet[17].

Valois d'Orville se souvient peut-être de la fin de *La Bohémienne* dans les dernières scènes de *La Femme Jalouse* où « on voit la harengère dans une manne d'enfant soutenue par un hibou monstrueux qui traverse les airs » après avoir mis le feu à la maison de Pierrot (scènes XI et

[16] Thomas Betzwieser, *Exotismus und « Türkeroper » in der französichen Musik des Ancien Régime : Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber Verlag, 1993.
[17] *Barbet* : « Chien à poil long et frisé, qui va à l'eau » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

XII)[18]. Néanmoins, dans cette parodie-pantomime, c'est le traitement de l'infanticide qui relève le plus de cette esthétique de l'hyperbole comique. Alors que dans l'opéra, la mort des enfants n'est pas exposée, dans la pantomime, « on voit leur membres disloqués sauter par les fenêtres ». En outre, Valois d'Orville fait du mode de l'exagération le fer de lance du divertissement puisqu'il évacue la portée tragique finale (les morts, l'infanticide) par une « troupe de ramoneurs et pompiers [qui] se joignent aux habitants du lieu et forment un divertissement bouffon » (scène XIV).

La parodie-pantomime porte en son sein deux modes d'adaptation comique : le travestissement burlesque, son héritage parodique et le changement de *media* expressifs, mode de la pantomime. Les deux genres se retrouvent pourtant dans le but général du spectacle parodique au Nouveau Spectacle Pantomime : le divertissement et le comique. La contrainte contextuelle et générique a certes entraîné l'essoufflement critique de ces nouvelles parodies mais a permis de mettre l'accent sur le spectaculaire (musique, danse et décoration). La pantomime fournit alors plus qu'une forme d'expression au genre de la parodie dramatique d'opéra, de même que la parodie lègue à la pantomime bien plus qu'une tradition. 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 grandiose à l'échelle d'un spectacle gestuel comique et divertissant. Ce n'est donc pas un hasard si, à la fin du XVIIIe siècle, suite à l'essor de la pantomime et à la multiplication des théâtres non privilégiés aux Foires et sur les boulevards on voit réapparaître la parodie-pantomime d'opéra. À l'Ambigu-Comique, dirigé par Audinot, ou bien sur le théâtre des Grands Danseurs du Roi de Nicolet, on recense une quinzaine de ces pièces entre 1773 et 1789. Regnard de Pleinchesne en compose plusieurs et écrit à propos de *Rosalie*, parodie-pantomime d'*Iphigénie en Aulide* de du Roullet et Gluck : « le burlesque et le sublime sont très voisins, je me suis permis une mauvais plaisanterie sur *Iphigénie* […] tout ce qui est chanté dans l'opéra sera ici des airs d'opéra-comique heureusement choisis et appliqués à la situation et exécutés simplement en pantomime […] Cette nouveauté peut être piquante, si elle bien rendue et je crois qu'elle sera la première dans ce genre »[19]. Regnard de Pleinchesne ignorait que sous la contrainte, des parodistes comme Valois d'Orville, avaient déjà parié sur la force de l'adaptation comique de la parodie-pantomime d'opéra.

Pour citer cet article
Référence électronique

BEAUCE, Pauline, « Une adaptation sous contraintes. La parodie-pantomime d'opéra au XVIIIe siècle (1746-1749) », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013.
URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

---

[18] Valois d'Orville est le principal auteur de pantomimes pour le Nouveau Spectacle Pantomime, il est fort probable qu'il ait composé *La Bohémienne*.
[19] *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1876, lettre citée par Georges Cucuel, « Les opéras de Gluck et les parodies du XVIIIe siècle », *Revue musicale*, année 3, tome II et III, mars-avril, 1922, p. 206.

Un parodiste moderne
L'œuvre de David Godbold

VALÉRIE MORISSON[1]

Si le genre comique, la parodie et l'esthétique burlesque sont avant tout des catégories littéraires, les beaux-arts ne rechignent guère à puiser dans ces registres. Ainsi, le travail de David Godbold emprunte au burlesque ses décalages en cascade et à la parodie ses clins d'œil appuyés. Dessinateur talentueux, il joue sur l'articulation comique entre le texte et l'image par le biais de superpositions qui, loin de mener à une analogie entre le visuel et le textuel, illustrent l'irréductibilité de l'un à l'autre. David Godbold est né en 1961, à Norwich en Angleterre. Après avoir étudié à la Norwich School of Art and Design, voyagé dans divers pays, il s'est s'installé à Dublin, où il enseigne au National College of Art and Design. Le nom de l'artiste, ainsi que l'exposition itinérante réalisée en 2007, *The Unreliable Narrator* (ill. 1), mettent d'emblée le spectateur sur la piste de la parodie. Les montages composant cette exposition sont à la croisée de genres anciens, ceux de la parodie et du burlesque, et du postmodernisme, mouvement contemporain que l'artiste connaît bien d'un point de vue tant théorique que plastique. Des personnages populaires extraits de la culture de masse, des objets de la vie courante, ou bien des textes apocryphes font irruption dans des compositions à l'encre qui parodient le Grand Art. L'incongruité des rapprochements est frappante, l'impertinence, manifeste. En effet, si David Godbold imite la grande peinture religieuse en réalisant des esquisses magistrales, les légendes, bulles ou *ready-made* visuels et textuels qu'il ajoute au moyen d'un calque font de lui un parodiste postmoderne, héritier de Dada et du Pop art. En superposant des résidus de la culture de masse et des dessins maniéristes aux accents baroques, Godbold crée un effet comique dont on se propose de cerner les ressorts.

Un comique à distance

Avant de s'aventurer plus avant sur le terrain de la parodie, notons de manière préliminaire que toute parodie suppose que l'hypotexte, pour reprendre le terme de Genette –ou l'œuvre source à laquelle l'auteur emprunte— soit identifié comme appartenant à un genre. En effet, « la parodie est un instrument d'écriture reposant sur la manipulation visible de traits textuels, et le plus sûr moyen de faire percevoir un genre : l'écrivain s'étant livré à une opération de généralisation […] puise à un répertoire et le lecteur y reconnaît à l'état de caricature un modèle générique. »[2] Pour qu'il y ait parodie, et effet comique, il faut que le spectateur identifie le lien entre l'image source et l'image parodique « empruntante » (ou hyper-icône qui serait un équivalent visuel de l'hypertexte). Toute parodie suppose conséquemment une connivence intellectuelle entre le lecteur et l'auteur. Le visiteur de *The Unreliable Narrator* reconnaîtra aisément les hypo-icônes, pour décliner, sans le parodier, le lexique genettien : Godbold prend un malin plaisir à contrefaire les paysages de Constable, les dessins à l'encre des maîtres italiens ou les personnages cubistes de Picasso, autant d'œuvres qui, si elles ne sont pas individuellement identifiées, sont néanmoins reconnues comme chefs-d'œuvre. Dans les nombreux cas où l'hypotexte, ou hypo-icône, est religieux, le langage visuel de la Contre-réforme est caractérisé pour être parodié : gestes amples, visages empreints de pathos, circonvolutions des draperies, etc. L'utilisation de l'encre, technique classique, tout comme l'abondance de signes religieux, suffisent à évoquer un genre artistique noble. Rappelons d'ailleurs que pour Michele Hannoosh, la parodie

[1] Université de Dijon, Centre Interlangues TIL, EA 4182.
[2] Marielle Macé, *Le Genre Littéraire*, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 121.

« crée l'original dans l'esprit du lecteur, le construisant dans l'acte même de le transformer[3]. » C'est le cas de plusieurs œuvres de David Godbold.

Ces œuvres ont une efficacité comique dans la mesure où elles permettent une distanciation qui, comme le montre Jean Emelina, est essentielle au comique : il ne peut y avoir, dans ce cas, aucune identification du spectateur aux personnages qui sont l'objet d'irrévérence[4]. « Qu'il s'agisse du vécu ou de la fiction, le rire exige donc une position de spectateur et un *non-engagement*[5]. » Les situations évoquées par Godbold réalisent les trois conditions de l'émergence du comique isolées par Emelina : la distance, l'anomalie et l'abolition des effets indésirables de l'action. La distance, essentielle au comique, est parfois temporelle (c'est le cas des parodies d'œuvres de la Contre-Réforme) parfois sociale (dans le cas des œuvres se moquant de l'art et de la culture des élites). L'anomalie qui provoque le comique suppose une norme explicite qui doit être connue du spectateur. Dans le cas du travail de Godbold, cette norme est l'unité et l'unicité de l'œuvre. Il transgresse ces normes en empruntant et transformant ces objets culturels. Enfin, les mutations du modèle n'ont aucun effet négatif sur le spectateur et ne sont donc nullement tragiques.

À titre introductif, notons également qu'à la différence du pastiche, la parodie implique fondamentalement une relation critique à l'objet parodié. Bakhtine parle même de destruction parodique lorsque la parodie réduit à l'absurde certains traits caractéristiques[6]. Il a démontré que la parodie « engageait des postures culturelles, sociales, politiques[7] », des traits qu'il conviendra de dégager dans l'œuvre de Godbold. L'imitation parodique s'accompagne de charge, de caricature, ou bien ridiculise une forme ancienne et vénérée par des familiarités, des trivialités, des anachronismes. Ces décalages sont légion dans l'œuvre de Godbold.

L'hybride au cœur de la parodie

La parodie est, par nature, hybride. Or, en juxtaposant de façon incongrue des images et des textes, Godbold multiplie les procédés d'hybridation. L'unité de l'image est perturbée par l'irruption de textes ; les éléments textuels eux-mêmes sont disparates, appartenant à des registres incompatibles ; enfin, les dessins maniéristes sont associés à des signes visuels qui les désacralisent.

Plusieurs types de textes s'immiscent dans les compositions de David Godbold. Des mots-signes surgissent derrière l'image et sont perçus presque simultanément au dessin. Des mots ou chiffres hantent l'image plus qu'ils ne l'envahissent. Des légendes dactylographiées, parfois reprises dans le titre de l'œuvre, forcent le spectateur à aller et venir entre le texte et l'image. Les montages de Godbold, comme des bandes dessinées, ne présentent pas deux sources disjointes et stables mais constituent un dispositif dynamique de double écriture :

> Dans la mesure où l'on peut « voir » l'image et les mots simultanément, la présence de l'un nécessite l'absence de l'autre, créant un jeu de différences irrésolubles et continues entre les deux formes textuelles… La signification et la stabilité du sens sont constamment différées alors que l'œil … saute des mots aux images, effectuant des circonvolutions et des zigzags et interrompant fréquemment le processus entier pour reparcourir l'information d'une manière nouvelle[8].

Bien que décrivant habilement l'opération de déchiffrage à laquelle le spectateur doit se livrer devant les montages de Godbold, les propos de Schmitt s'inscrivent dans une tendance

---

[3] *Parody and Decadence*, cité par Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007, p. 89.
[4] Jean Emelina, *Le Comique, essai d'interprétation générale,* Sedes, Paris, Présences Critiques, 1991, p. 30.
[5] Emelina, *Ibid.*, p. 39.
[6] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, trad. D. Olivier, 1978, p. 130.
[7] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 74.
[8] Ronald Schmitt, « Deconstructive comics », *Journal of Popular Culture*, n° 25, 1992, p. 157-58.

critique qui assimile volontiers l'image à un texte, comme le fait notamment Roland Barthes[9]. Or, si certaines images se déchiffrent à la manière d'un texte, consolidant ainsi la doctrine de l'*ut pictura poesis*, les vignettes ou extraits visuels de Godbold restent autant fragmentaires qu'emblématiques et appellent davantage une lecture immédiate. Ce qui intéresse Godbold, ce sont les zones de frottements, les points d'achoppement entre l'image et le texte.

L'hétérogénéité de l'œuvre induite par la co-présence du visuel et du verbal se double d'une hétérogénéité générique radicale propre à la parodie. En effet, à l'intérieur d'une même composition, sont intégrés des registres incompatibles. Dans *Free leg wax…*, une gravure à l'encre brune représentant une femme dont le corps à demi nu émerge d'un arbre feuillu, deux registres textuels différents sont superposés à l'image : le registre sérieux de la légende dactylographiée mais inattendue (*Are you finding what I'm thinkin* (sic.)) et le registre décalé du slogan publicitaire recopié au crayon en arrière-plan (*Free leg wax for every haircut*). Les deux légendes, tout aussi incongrues l'une que l'autre, conduisent à une relecture de l'image source. De la même manière, dans *I like to eat…*, Godbold mêle un texte prosaïque évoquant de manière banale les goûts alimentaires du personnage (*I like to eat a lot of chocolate*) et un texte pseudo théorique véhiculant une appréciation esthétique (*Allergic to any relapse into magic, art is part of the disenchantment of the world*). Cet entrechoquement du trivial et du profond, du concret et de l'abstrait, du physiologique et du philosophique est depuis longtemps, dans la littérature, source de comique. La parodie, telle que la comprend Bakhtine, c'est-à-dire comme une pratique d'imitation ou de transformation caricaturale, implique un plurilinguisme, l' « évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps[10]. » Bakhtine appelle hybridation « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé[11]. » Godbold affuble fréquemment les reproductions d'images religieuses de légendes grossières. Dans *The Conversion* (ill. 2), le lexique scatologique de la légende (*I'm so happy I could shit*) dénature l'image qui, elle, met en scène un ange et une âme perdue. Michele Hannoosh définit la parodie comme « le re-travail et la transformation comiques d'un autre texte par distorsion de ses traits caractéristiques. » Cette transformation résulte de la « distorsion de traits stylistiques, l'inversion de valeurs, la transposition dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial, etc.[12] » Les parodies irrévérencieuses de Godbold ont la particularité de mêler texte et image, ce qui accentue le comique dû à l'incongru. Selon Jean-Charles Chabanne « La réaction comique (sur toute l'échelle de ses variantes, de l'amusement au rire), serait provoquée par un contraste brutal et rapide entre les attentes perceptives et la perception elle-même. On attendrait quelque chose qui soit conforme à des habitudes anticipatives, et viendrait quelque chose d'absolument inattendu, qui ne fait pas sens selon nos prévisions. »[13] Lorsqu'il est dû à l'incongruité, l'effet comique peut provenir d'une focalisation inattendue. Dans *Infamy, infamy*, un martyr ressemblant au Christ lui-même prononce ces mots : « *infamy, infamy everyone's got it in for me* ». L'absence de guillemets dans l'œuvre laisse planer un doute sur la focalisation, d'autant que le registre familier détone par rapport au langage attendu de la part d'un saint chrétien. Dans *Friday is healthy lunch day*, le spectateur est libre d'attribuer ces mots, encadrés de rouge, à Saint Marc s'adressant au Christ même si aucun dispositif sémiotique particulier ne l'y autorise. Les éléments textuels demeurent fréquemment intradiégétiques. Néanmoins, l'absence de guillemets ou bien la présence de pronoms sans référence dans les légendes ou les textes en arrière-plan ébranlent le dispositif de lecture. Quant aux mots figurant dans les bulles superposées aux dessins, ils trahissent les personnages qui ne se savent pas écoutés. Godbold adapte sciemment l'ironie dramatique à ses dispositifs hybrides. Le décalage de registre laisse constamment planer un doute sur la focalisation et

[9] Roland Barthes, *S/Z,* Paris, Points Seuil, 1970, p. 7.
[10] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 122.
[11] *Ibid.*, p. 176-178.
[12] Michele Hannoosh, *Parody and Decadence, Laforgue's Moralités Légendaires*, Colombus, the Ohio State University Press, 1989, cité dans Daniel Sangsue, *op. cit.,* p. 87.
[13] « Le mot 'burlesque' dans les dictionnaires de langue contemporains », dans *Poétiques du burlesque,* Actes du colloque international du CRLMC, Université Blaise Pascal, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 33.

sur l'identité du personnage. Le titre de l'exposition, *The Unreliable Narrator*, a d'ailleurs de forts relents postmodernes et se trouve réfracté dans l'instabilité de la focalisation que nous venons d'évoquer.

Dans plusieurs œuvres, l'hybridation parodique résulte de la superposition de signes visuels n'appartenant pas au même registre iconique : un chef d'œuvre et un graffiti par exemple. Dans *I believe in days ahead*, dont le titre est ironique, Godbold superpose une reproduction à l'encre verte figurant une vierge à l'enfant et un tableau enregistrant des dépenses mensuelles. Le sacré s'oppose au prosaïque, le spirituel au matériel, l'affection à l'exercice comptable, le grand art à de triviales notations. « *I am interested in the conflation of grand themes and daily minutiae* », avoue David Godbold[14]. Dans *Head in a Bag*, l'artiste revisite le thème de Judith présentant la tête d'Holopherne mais désacralise le sujet en travestissant le titre, *Head in a Bag* étant exempt de toute référence culturelle. Il utilise des encres de couleurs variées et vives, notamment du rose et de l'orange, pour déclasser son dessin. Enfin, de manière à parfaire la parodie, il glisse des signes visuels hétéroclites (suites arithmétiques et dessins d'adolescents) derrière le calque où sont représentées les figures. La superposition des deux représentations, y compris sur les corps des personnages, ainsi que la discordance entre la nature tragique de la scène et la fantaisie des coloris sont cocasses puisqu'elles induisent un changement de registre et de genre. Pour autant, il n'y a nulle caricature mais bien une parodie qui met en tension l'hypotexte et l'hypertexte sans dénigrer absolument l'image source. Margaret Rose insiste sur l'ambivalence de la relation entre l'œuvre source et l'œuvre parodique critique : il existerait simultanément un désir d'imitation et un souci critique[15]. Chez Godbold, cette tension se fait sentir par la minutie du dessin à l'encre, le soin apporté à la transcription des scènes et le plaisir technique évident qu'a l'artiste à contrefaire les chefs-d'œuvre. De manière concomitante, le caractère transcendantal du débat de la Contre Réforme, la spiritualité et la morale, sont comme niés par l'irruption de fragments de la réalité quotidienne qu'il s'agisse de chiffres comptables, de mots grossiers, de graffitis ou de morceaux de toile cirée...

Des travestissements burlesques

Dans son *Guide des Idées Littéraires*, Henri Benac rappelle que la parodie est « l'imitation d'une personne ou d'une œuvre d'art, célèbre ou sérieuse, dans le but d'obtenir un effet plaisant ou burlesque[16]. » Les travestissements opérés par David Godbold correspondent au burlesque classique défini par Jean-Marc Defays[17] et caractérisé par l'inversion des signes et des valeurs, voire par leur négation. « Le burlesque se place en porte-à-faux avec la *doxa* de l'harmonie et de la convenance esthétique[18]. » Le burlesque est une démarche anti-artistique qui exhibe sa dissonance, sa cacophonie. À la différence du grotesque, il n'implique pas de déformation monstrueuse mais est lié à une conception hiérarchique et cloisonnée des styles.

Godbold réintroduit avec espièglerie la culture populaire de la bande dessinée dans le grand art et jette un regard amusé sur les hiérarchies artistiques instituées. Il désacralise les images religieuses, pendant longtemps placées par les académiciens au-dessus de toute autre représentation, et amène le lecteur à regarder les chefs-d'œuvre de la Contre-réforme comme des mélodrames populaires empreints de grandiloquence. Il nivelle les représentations en les surimposant. Dans *Female Companion Gets Up and Walks Away*, Godbold représente à l'encre orange Dieu de profil, les bras levés vers l'angle gauche de l'image et entouré de volutes figurés dans le style baroque. Le dessin est réalisé sur papier calque laissant voir en transparence un écriteau portant la mention CAUTION en rouge. Deux fragments de texte sont tapés à l'encre noire dans les espaces vides autour de Dieu : « *There's no need to be nasty* » et « *I didn't mean it that*

[14] David Carrier, « David Godbold's Recent Drawings », dans *Godbold, David, Once it was a lie, now it's the truth…*, Dublin, Kerlin Gallery, 2005, p. 6.
[15] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 77.
[16] Henri Benac, *Dictionnaire des Idées Littéraires*, Paris, Hachette, 1998, p. 368.
[17] Jean-Marc Defays, « Le burlesque et la question des genres comiques », dans *Poétiques du burlesque*, *op. cit.*, p. 42.
[18] Dominique Bertrand, « Poétiques du burlesque », dans *Poétiques du burlesque*, *op. cit.*, p. 12.

way ». Le lecteur passe du langage pictural du baroque italien au registre familier de la bande dessinée : voici un saint qui s'est disputé avec sa femme et essaie, tant bien que mal, de la convaincre de rentrer à la maison. Dans *Can We Kill It ?* (ill. 3), ce sont quatre gladiateurs romains dessinés à l'encre verte qui sont affublés de bulles de bandes dessinées, ce qui suffit à provoquer un effet comique dû à l'anachronisme et à la conflagration d'un genre dit noble, celui de la gravure, et d'un genre populaire.

Si l'introduction d'éléments de culture populaire au sein du grand art était une revendication des artistes associés au Pop Art, dans le travail de Godbold grand art et culture populaire interagissent de manière dialogique. Ainsi, l'esthétique kitsch qui affleure dans certaines œuvres invite le spectateur à s'interroger autant sur le fétichisme de nos sociétés de consommation que sur l'illusion sentimentale des peintures religieuses. Le kitsch, écrit Guy Scarpetta, « c'est l'art du mauvais goût, stéréotypé, la beauté artificielle, réduite à son emphase ou à ses apparences[19]. » De manière générale, les dessins monochromes à l'encre de Godbold rappellent les anciens almanachs du XVIe siècle, les illustrations à l'encre de couleur des partitions de chants religieux, les gravures populaires, les bibles en images ou bibles illustrées. La présentation des œuvres de petite taille dans la galerie vise à évoquer une collection de vignettes plus qu'une série d'œuvres majeures. L'accrochage appuie ainsi le propos de l'artiste : les œuvres deviennent des fragments culturels multiples et variés s'accommodant d'un certain kitsch. La superposition parodique d'œuvres anciennes développant une rhétorique de l'emphase et du sentimentalisme et de décors kitsch des années 1970 interroge donc le sentimentalisme complaisant, l'orientation mercantile de l'industrie culturelle, le goût pour l'art de pacotille, la profusion des éléments décoratifs et l'accumulation, la fonction sociale et affective des simulacres de culture quelle que soit la période considérée.

Dans « Poétique du burlesque », Dominique Bertrand isole certains traits du genre : l'outrance, la discordance, la mystification, la surenchère, la démesure, l'exagération bouffonne, la truculence et la fantaisie verbale[20]. Le burlesque développe des liens intimes avec la parodie puisqu'il est une réécriture en style vulgaire : il consiste à parler en termes grossiers de choses sérieuses et repose sur le travestissement. Ce faisant, il se rapproche du grotesque et de l'absurde. Souvent qualifié de bas, car il verse volontiers dans un registre grossier, vulgaire et scatologique, il est accusé d'être de mauvais goût. Dans de nombreuses compositions, Godbold puise dans le registre sexuel : *Teenage Sex Priest*, *Testacles* sont des titres évocateurs. Dans *Meow! the Miracle of the Espresso Ring* (ill. 4), sous les figures saintes, est inscrit: « *Heaven preserve us from sea storm and annoying fucking arseholes* ». Le titre provient de la trace ronde laissée par la tasse d'espresso qui se métamorphose en auréole. Autre source de comique à l'œuvre ici, la présence anachronique du logo et de l'adresse électronique d'Holiday Inn au bas de la page. Dans *Stating the Obvious*, la désacralisation de la vierge à l'enfant est radicale puisque le mot « *fucking* » lui est clairement apposé. « Le burlesque transgresse tous les tabous, revendiquant le droit à rire de tout, y compris de la mort et du sacré[21]. » Godbold est un artiste sacrilège inscrivant sans ambages son œuvre dans le champ du burlesque : « Le burlesque dit ce qui ne se dit pas, fait ce qui ne se fait pas, transgresse ouvertement l'interdit. Il est à l'opposé de la pudeur, de l'allusion, de l'euphémisme et de la litote », analyse Emelina[22]. Les parodies burlesques de Godbold sont fantaisistes et ludiques : « Le burlesque […] défigure, disloque, déréalise, pousse à une invention toujours recommencée et toujours extrême. Il est le royaume de la « fantaisie » au sens anglo-saxon du terme (« fantasy »)[23]. » Le burlesque opère des renversements, bouleverse la hiérarchie du monde de manière inconvenante et engendre une « *désorganisation* préméditée et savourée du réel dans tous les domaines[24]. » Mais, comme nous le verrons à travers les œuvres de Godbold, le burlesque fait parfois grincer les dents et se

[19] Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1988, p. 131.
[20] Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 9-24.
[21] Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 21.
[22] Jean Emelina, « Comment définir le burlesque ? », dans *Poétiques du burlesque*, *op. cit.*,p. 58.
[23] *Ibid.*, p. 64.
[24] *Ibid.*, p. 61.

rapproche de l'humour noir. Il entretient, de fait, des liens avec le persiflage philosophique à des périodes de crises culturelles, sociales ou politiques[25].

Une parodie burlesque et… postmoderne

Comme la parodie, le burlesque opère sur une modalité intertextuelle mais serait « une parodie qui s'exhibe, qui se projette, bref, une auto-parodie »[26] capable de dérision vis-à-vis d'elle-même. En effet, l'auteur burlesque intervient, commente, ridiculise ses intentions. Le burlesque implique « une vision de l'art (de la littérature, de la peinture, du cinéma) libre, lucide, ludique qu'il partage précisément avec le baroque, mais aussi avec certains aspects du symbolisme, du surréalisme, du postmodernisme » avance Jean-Marc Defays[27]. Les focalisations erratiques, les emprunts et le décloisonnement des hiérarchies que l'on a noté dans les compositions de Godbold font de lui un artiste parodique postmoderne. En outre, son travail est réflexif dans la mesure où plusieurs compositions parodient l'art lui-même ou sont empreintes d'autodérision.

Le pacte postmoderne implicite dans le titre de l'exposition, *The Unreliable Narrator*, n'est pas démenti : Godbold s'avère en plusieurs points un parodiste postmoderne. Premièrement, dans l'œuvre postmoderne, il n'y a plus d'unité imposée dans le medium :

> La pratique [du postmodernisme] est définie non pas par rapport à un medium donné mais davantage selon les opérations logiques effectuées sur une série de termes culturels pour lesquels tout medium –la photographie, les livres, les lignes sur les murs ou la sculpture elle-même– peut être utilisé[28].

Dans les recompositions de Godbold, les frontières artistiques sont sciemment transgressées. L'hybridité vient remplacer la pureté qui présidait à l'unité stylistique de l'œuvre et au choix d'une manière picturale. Deuxièmement, l'artiste imite à plusieurs reprises les cachets d'authentification de l'institution muséale ou l'inclusion de faux numéros d'archives. Il amorce ainsi une réflexion sur les caractéristiques sémiotiques qui distinguent l'œuvre d'autres signes visuels, une démarche critique qui n'est pas sans rappeler les positions de Roland Barthes concernant la prééminence des conventions sur l'inspiration personnelle dans l'élaboration de l'œuvre ou celles de Michel Foucault reliant, quant à lui, la fonction de l'auteur aux systèmes institutionnels et légaux qui délimitent, déterminent et articulent les domaines du discours[29]. L'approche structuraliste de la création s'enrichit plus tard de la réflexion postmoderne sur l'unicité et l'originalité comme illusions perdues. Ayant peut-être en tête le *Model for Amateurs* de Warhol, où l'on pouvait colorier un paysage en respectant un code chromatique, Godbold produisit en 1998 un livret d'instruction détaillé pour qui souhaiterait réaliser une fresque murale semblable aux siennes[30]. Troisièmement, chez Charles Jencks, Hal Foster ou Arthur Danto, la citation et l'emprunt sont au centre des définitions du post-modernisme[31]. « L'art contemporain se définit entre autres choses par le fait que le passé est à disposition des artistes et qu'ils peuvent l'utiliser à leur guise[32]. » Il ne s'agit pas là d'un postmodernisme aveugle, pour pasticher Scarpetta : Godbold ne met pas toute représentation sur un plan d'égalité, il n'aplatit pas la différence entre le référentiel et le connotatif. En choisissant un dispositif de superposition, il met en tension deux types de représentation et en bouleverse les propriétés. Ainsi toute idée de valeur esthétique ne disparaît

[25] *Ibid.*,p. 16.
[26] Jean-Marc Defays, *op. cit.*, p. 43.
[27] *Ibid.*, p. 45.
[28] Rosalind Krauss, « Expanded Field », *October*, n° 8, printemps 1979, p. 42. Traduction de l'auteur.
[29] Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture,* Paris, Seuil, 1953.
[30] Ce fascicule fut reproduit dans *Circa*, n° 84, été 1998.
[31] Hal Foster, « Re-post », dans Brian Wallis, *Art After Modernism*, *Rethinking Representation,* New York, Museum of Contemporary Art et David R. Godine, 1984, p. 189-202.
[32] Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, p. 30.

pas. Quatrièmement, le renoncement à la pureté moderne implique un renoncement à la logique de l'œuvre, à sa consistance. L'ordre symbolique, où les différences sont effacées et condensées en un signe, est remplacé par l'ordre allégorique qui est fondé sur l'hybridité, la superposition d'éléments textuels divers[33]. À l'hybridité de la forme correspond l'instabilité du sens et l'équivocité du langage. Dans *The ONLY reality*, un dessin à l'encre brune sur papier-calque représente un homme en bure agenouillé. À travers cette feuille, on voit une carte portant des marques attestant normalement son authenticité : le numéro 826 indique que le document fait partie d'un archivage ordonné, l'écriture à la plume semble ancienne, le texte est purement descriptif. Sous l'image, David Godbold a dactylographié le texte suivant : « *At this very moment these words are the only reality that binds us together. That's the way with words, they conspire to form sentences and get out of control* ». Godbold souligne ici le manque de fiabilité du langage, la manipulation et l'illusion qu'il engendre.

De même que les travestissements burlesques en littérature insinuaient une critique de la fiction, les distorsions visuelles de Godbold initient une critique de la représentation artistique. Cette auto-critique est caractéristique du burlesque, de la parodie mais aussi du postmodernisme. Dominique Bertrand souligne que l'esthétique burlesque s'accommode souvent d'un méta-discours : « le burlesque mêle l'exaltation de l'art et de l'artiste à sa perpétuelle auto-dérision[34]. » Ainsi, l'auteur burlesque tourne en dérision la sacralisation excessive de la poésie. « Le burlesque remet en cause plus profondément une esthétique de la *mimesis* : l'exagération comique affranchit la représentation des contraintes usuelles du référent et du sens, induisant un primat de la fantaisie du créateur[35]. » La déconstruction de l'image dans le travail de Godbold l'affranchit de la *mimesis* et induit une réflexion sur les dispositifs sémiotiques et institutionnels qui construisent l'œuvre d'art. La composition est donc une méta-icône.

Margaret Rose, dans *Parody/Meta-fiction* identifie la parodie à une forme de métafiction et lui attribue une relation particulière à la réflexivité[36]. Dans *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*[37], Rose avance que la parodie postmoderne en littérature renoue avec le comique et la métafiction qui était à l'origine du genre. Elle emploie le terme de *refunctioning* qui vient du terme de Brecht, *umfunktionerung*, désignant le réemploi moderne de textes littéraires anciens. Ce terme pourrait de la sorte définir les réemplois modernes de thèmes iconographiques anciens par Godbold. Rose considère la parodie comme « une archéologie réflexive du texte, dans laquelle les conditions épistémologiques, historiques et sociales de la composition et de la réception des textes fictionnels sont mises au premier plan et analysées[38]. » Pour Rose, la parodie interroge la capacité de l'œuvre littéraire ou visuelle à représenter la réalité et à imiter, question posée par la modernité. Ces propos ne peuvent qu'évoquer un dessin de Godbold intitulé *The modernity Problem*, dans lequel l'allégorie de la modernité est aveuglée et enchaînée. Avec auto-dérision, Godbold légende un autre dessin « *I hope you don't believe in art too much, it's bad for your health and obscures our view from other possibilities* ». La présence de la scène religieuse incite à interpréter la légende comme une critique de la propagande visuelle de la Contre-réforme. Godbold interroge également la référentialité du langage et les codes de composition. Dans une œuvre intitulée *Institutional Means of Representation*, le texte d'arrière-plan nous donne à lire : « *classical narrative realistic text* ». Un autre dessin est intitulé « *the power of endo-diegetic focalisation* ». La méta-référentialité est clairement affichée. Or Hal Foster avance que si le postmodernisme est référentiel, il ne renvoie qu'à la problématique de l'activité référentielle[39]. L'un des premiers théoriciens du postmodernisme, Charles Jencks, explique quant à lui que « le trope postmoderne est le commentaire ironique d'un

[33] « The Allegorical Impulse : Towards a Theory of Post-modernism », *Art After Modernism, op.cit.*, p. 235.
[34] *Ibid.*, p. 24.
[35] *Ibid.*, p. 24.
[36] Margaret Rose, *Parody/Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979, cité par Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 76.
[37] Cambridge University Press, 1993.
[38] Margaret Rose, *op. cit.*, p. 13.
[39] Hal Foster, *op.cit.*, p. 196.

commentaire qui met en exergue la distance ; un mythe nouveau par trois fois séparé de son rituel originel[40]. » L'œuvre de Godbold est un cas d'école.

À ce stade de notre réflexion, il semble nécessaire de revenir sur un élément matériel central au dispositif de Godbold : le calque. L'utilisation du calque est un procédé à la fois parodique et postmoderne qui joue sur la littéralité de la superposition. Linda Hutcheon, qui étudie la parodie dans l'art, note que « l'ironie et la parodie […] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle. »[41] La superposition évoquée ici prend un sens on ne peut plus littéral dans le travail de Godbold. Les différents plans de la parodie, l'hypo et l'hyper texte sont matérialisés grâce à l'emploi de calque et la stratégie parodique se trouve conséquemment exhibée. Qui plus est, si, comme l'affirme Emelina, « le comique, c'est l'envers du sérieux sous toutes ses formes »[42], l'envers de tous les genres, alors le calque est l'envers, la norme retournée. Le calque matérialise la nécessaire dualité, voire duplicité, sur laquelle repose le comique. Enfin, à propos du burlesque, Dominique Bertrand parle d'un « principe de déconstruction généralisée, faisant éclater les genres traditionnels ou brouillant délibérément leurs frontières usuelles[43]. » Or, le calque réalise la déconstruction, il rend visible la déconstruction et devient méta-référentiel. Étant donné l'étymologie grecque du terme « parodie », *παρωδία*, le dispositif choisi par Godbold, plus encore que l'hétérogénéité des composants, des registres et des genres, semble pertinent.

Irrespect esthétique ou dénonciation satirique ?

À propos de *The Unreliable Narrator*, le philosophe David Carrier a écrit : « Comme Baudelaire, dont le satanisme le captive, [Godbold] est fasciné par le catholicisme tout en faisant preuve envers lui de beaucoup d'irrespect. « La religion est un grand (mais explosif) théâtre de comédie » confie l'artiste. La religion est sans doute le grand sujet dans son œuvre mais il répond au catholicisme en termes purement esthétiques[44]. » Cette lecture de l'œuvre de Godbold mérite d'être réexaminée. La parodie chez Godbold est-elle exempte de toute tonalité satirique ? Rappelons que si la parodie implique un regard critique sur la littérature, ou l'art, la satire quant à elle est un discours critique sur la société. Elle s'attaque aux défauts moraux, politiques d'une époque.

Dans plusieurs compositions, Godbold évoque de manière satirique le pathos mis à l'honneur dans rhétorique visuelle religieuse en insinuant dans l'image des références à la violence. La Contre-Réforme visait à rendre le divin tangible en faisant appel aux émotions et aux sens de la population. L'œuvre d'art était alors un instrument de propagande, le support d'une idéologie qui se cachait derrière un sensualisme nouveau. Au bas d'un dessin représentant la Trinité, Godbold a inscrit : « *A sugar-coated message, stuffed into an allegorical drama* ». Certains dessins évoquent le poids de l'éducation religieuse et la violence des guerres saintes. Dans *I'm Doing Much Better Now than I Have Ever Done Before*, le pape tient un christ en croix d'une main et écrase la tête d'un jeune homme du pied droit. Un autre dessin, inspiré du massacre des Innocents, est légendé « *increase the peace* ». Dans l'œuvre de Godbold, se croisent un héritage dadaïste mâtiné de burlesque et une préoccupation tout irlandaise pour la religion. Son irrévérence n'est pas sans rappeler celle dont font preuve J.M. Synge, dans *The Well of the Saints*, ou bien Stewart Parker dans *Pentecost*. Des

[40] Charles Jencks, *What is Postmodernism?*, Londres, Academy Éditions, 1996, p. 41.
[41] Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », trad. P. Hamon, *Poétique* 36, 1978, p. 472- 73.
[42] Jean Emelina, *op. cit.*, p. 170.
[43] Dominique Bertrand, *op. cit.*, p. 18.
[44] David Carrier, *The Aesthetics of Comics*, University Park, Pennsylvania University Press, 2000, p. 69. Traduction de l'auteur.

saints en extase ou ivres, des saintes larmoyantes, des martyrs ou des tortionnaires peuplent les œuvres hérétiques de Godbold et semblent céder à leur libido. Dans plusieurs planches, Godbold attaque l'Eglise en usant d'ironie. Dans *I Only Know What I Believe*, la légende de l'image est une distorsion de *I only believe what I see* ; à une représentation tronquée de la Cène est apposée la légende « *contains some moderate violence and occasional scary moments* » ; dans *But Sadder*, les mots « *yoga is back* » sont imprimés sous le christ aux stigmates. Parfois, Godbold élargit sa critique du discours au domaine politique. *Increase your Emotional Range* juxtapose un dessin à l'encre bleue à la manière des maîtres anciens et une page de livre contemporain portant la tête de chapitre suivante : *Television : instrument of the state ?* Godbold établit un parallèle entre le discours religieux, la rhétorique baroque et l'influence des grands médias.

La spécificité du dispositif visuel créé par Godbold permet la mise en tension des éléments divers qui constituent la parodie burlesque. Si, d'ordinaire, l'hypotexte de la parodie est présent en filigrane même s'il est masqué en partie par l'hypertexte, dans les compositions de Godbold, il est aisément perceptible. Equivalent visuel du zeugme, dont l'effet comique est avéré, le calque explicite la démarche parodique et la posture postmoderne. La nature ludique des parodies appuie le discours critique. L'œuvre de Godbold tend en effet à s'inscrire dans un postmodernisme lucide qui ne s'affranchit pas aisément de son rôle au sein de la société. Il semble en outre que le rire, procédé rhétorique servant aussi à convaincre, soit le moyen par lequel l'artiste et le spectateur revisitent à la fois la modernité du ready-made subversif et le pastiche postmoderne.

Pour citer cet article
Référence électronique

MORISSON, Valérie, « Un parodiste moderne : L'œuvre de David Godbold », *L'adaptation comique*, revue en ligne *Arts et savoirs* **[*ISSN 2258-093X*]** n° 3, février 2013. URL : http://lisaa.univ-mlv.fr/arts-et-savoirs/

Illustrations

Ill. 1 : David Godbold, *The Unreliable Narrator*, Mitchell-Innes & Nash, 2007,
avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Mitchell-Innes & Nash.

Ill. 2 : David Godbold: The conversion (servisi), 2002, encre et impression sur papier-calque et ready-made, 10 x 17.5 cm, DG20202, avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Kerlin.

Ill. 3 : *Can we kill it*, 2006, encre sur papier-calque, 27.7 x 20.5 cm, avec l'aimable permission de l'artiste.

Ill. 4 : David Godbold: *Meow! (The miracle of the espresso ring),* 2002, encre, impression sur papier-calque et papier avec trace d'expresso, 4.2 x 11 cm, DG13602, collection Eric & Heidi Murkoff, Los Angeles, avec l'aimable permission de l'artiste et de la galerie Kerlin.

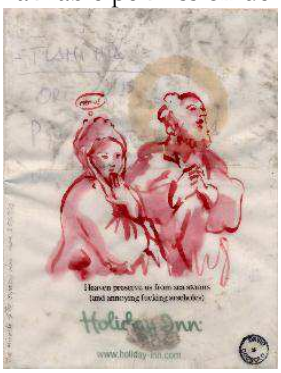

Table des matières

Avant-propos
Céline BOHNERT Adélaïde JACQUEMARD-TRUC et Maud Pérez-Simon 1

PREMIÈRE PARTIE
L'ADAPTATION COMME POÉTIQUE

L'indécision comique face à l'épopée Furetière, *Le Roman Bourgeois* et *l'Ænéide travestie*
Dorothée LINTNER 11

Salomé et la danse avec les mots *Les Moralités Légendaires* de Jules Laforgue
Adélaïde JACQUEMARD-TRUC 21

« Faire du neuf avec du vieux » *Chrétien de Troyes* relu par Raoul de Houdenc dans *Méraugis de Portlesguez*
Carine GIOVÉNAL 31

Un programme politique et poétique ? Réécriture comique au théâtre du Vaudeville
Valérie BONCHE 45

DEUXIÈME PARTIE
L'ADAPTATION COMME DIALECTIQUE

Le travestissement comme entreprise de démolition ou de célébration de la *Pharsale* au *Lucain Travesty* de Georges de Brébeuf
Thierry BRUNEL 54

Rire pour ne pas pleurer Étude du roman polyphonique *Le Voleur de Bible* de Göran Tunström
Annelie JARL IREMAN 71

Du proverbe à l'image Les décors à thèmes sexuels, obscènes et scatologiques à la fin du Moyen Âge
Cécile BULTÉ 79

TROISIÈME PARTIE
L'ADAPTATION COMME INSUBORDINATION

Transposer ses fantasmes à l'écran :
l'adaptation du *Petit Chaperon Rouge* par Tex Avery
Nicolas THYS 90

Une adaptation sous contraintes
La parodie-pantomime d'opéra au XVIIIe siècle (1746-1749)
Pauline BEAUCÉ 98

Un parodiste moderne L'œuvre de David Godbold
Valérie MORISSON 106

Illustrations 115