

SCARRON ET SCARRON II: UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

INTRODUCTION

SCARRON ET SCARRON II: UN CAS D'HOMONYMIE

«Ils ont, pour discours ordinaires,
Des termes bas & populaires,
Des proverbes mal appliquez,
Des quolibets mal expliquez,
Des mots tournez en ridicule,
Que leur sot esprit accumule
Sans jugement et sans raison (...)»¹

Ainsi s'exprimait Scarron, en 1650, dans l'«Epistre à M. D'Aumalle», quand il était en train d'écrire son oeuvre burlesque la plus célèbre, *Le Virgile Travesti*, parodie de *l'Enéide*. C'est toute une théorie d'un genre, qui, suivie avec la rigueur d'un excessif conventionalisme, succombe facilement à la même maladie des genres plus traditionnels. Parce que la parodie vit de l'imitation du rapport avec l'oeuvre d'un autre. Bien sûr, on pourrait facilement trouver un exemple de parodie dans presque toutes les époques, pour qu'on puisse dire qu'elle est «un genre de tous les temps». Même l'*harmonieuse* Antiquité, inscrit parmi ses oeuvres la *Batrachomyomachia*, parodie de *l'Illiade*, écrite par Hipponax et datée du VI^e siècle a.C., époque encore très proche de celle où on situe, plus didactiquement que scientifiquement, l'existence d'Homère. L'intérêt par l'épopée,

¹ SCARRON — *Poésies Diverses*, notes de Maurice Cauchie, Paris, Libr. Marcel Didier, 1947, t. I, pp. 471-473.

ayant une intention burlesque ou non, se révélera aussi, soit à travers la musique d'Offenbach, compositeur de *La Belle Hélène*, soit, déjà au XX^e siècle, dans *La Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono. Mais dans cette continuité, il y a des moments où le genre a un plus grand succès auprès des lecteurs; où il est un des éléments représentatifs d'une époque. Et ce n'est que quand un genre s'épanouit qu'il dévoile son essence.

Ces apogées de la parodie, en général, et plus spécifiquement, de l'épopée «travestie», sont particulièrement brèves: genre à la mode mais toujours sans les honneurs de la littérature classique, pratiquée mais encore plus facilement critiquée, elle exige de ses lecteurs une connaissance, voire une adhésion, simultanée et partielle, soit à l'épopée, soit à sa version ridicule. Ecrire ou commenter une parodie implique de la part de l'auteur et du lecteur la conscience de jouer sur le terrain de l'ambiguïté, de la (con)fusion entre deux textes. On se sent toujours entre deux forces contraires, avec des mots qui, soudainement, peuvent se tourner contre leur créateur, parce que, tout comme dans l'ancien conte enfantin de l'apprenti sorcier, les instruments qu'il manie ne sont pas complètement à lui. C'est surtout cette instabilité, cette oscillation d'intentions qui empêchent la compréhension de la parodie. Elle ne représente pas, sauf quelques rares exemples de poèmes burlesques italiens², une version populaire de l'épopée, capable de raconter, d'une manière accessible, les aventures «inaccessibles» des héros. Mais elle n'est pas non plus, contrairement à l'avis très répandu de quelques critiques de notre époque sans héros, une simple anti-épopée. La définition se révèle beaucoup plus problématique quand on analyse les moments de plus grand succès du genre des époques nostalgiques qui connaissaient fort bien la désillusion.

En conséquence, nous avons choisi deux moments, séparés dans l'espace et dans le temps, unis par un semblable assentiment du public à la parodie de l'épopée. Et deux oeuvres, chacune représentative de son siècle, parodiant deux épopées diverses.

Scarron, Paul, *Le Virgile Travesti*, «Oeuvres de Scarron», nouvelle édition plus correcte que toutes les précédentes, Paris, Bastien, 1786.

² Lalli aurait fait un «travesti» d'une oeuvre de Virgile pour «traduire le poète latin en style agréable et badin pour le rendre accessible à tout le monde». Vide BAR, Francis — *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle*,

Scarron II, J. R. M. — *Les Lusiades Travesties*, Parodie en vers burlesques, grotesques et sérieux, Voyage maritime et pédestre du grand portugais Vasco da Gama, Porto, J. R. Mesnier, 1883.

Le titre, le pseudonyme de l'auteur du XIX^e siècle, tout suggère une continuité du genre, une identification de propos. Mais, est-ce que le burlesque de l'épopée est encore le même, deux siècles passés? C'est quand les ressemblances sont plus volontaires que les différences sont plus significatives. Outre les questions de style individuel, les oeuvres témoignent d'une tradition que chaque époque continue et conditionne. L'essence d'un genre se trouve dans son histoire.

La parodie en France, au XVII^e siècle

Le XVII^e siècle, celui qu' on appelle «le grand siècle» de Racine, de Boileau, de Lully, est, en France, une époque de grandes convulsions, de conflits décisifs pour la civilisation européenne, surtout pendant sa première partie, quand la splendeur n'est pas encore suffisante pour faire oublier les litiges. L'établissement d'un nouvel ordre social sous Louis XIV, est le fruit de nombreuses luttes entre la royauté et les classes de la noblesse et du clergé.

Ce climat tumultueux, d'instabilité politique et sociale, est le décor d'une littérature assez inégale, qu'on pourrait dire «d'esprit baroque» (Tournant), qui aime la transgression, la nouveauté, l'énigme, le bizarre et où l'artifice ne désire pas seulement créer la surprise mais suggérer aussi une petite provocation qui devient peu à peu un élément déjà attendu et de bon ton. La poésie burlesque se développe, ainsi, aisément, sans rien avoir de «marginale», pour utiliser un mot de nos jours, mais étant presque une institution d'époque. Être en butte aux poètes burlesques était signe de célébrité. Dire une boutade sur les figures politiques ou sociales faisait partie du savoir vivre et du savoir faire d'un poète de la capitale. Mme. de Scudéry nous parle d'«une grande multitude de Poètes burlesques», «qui croiront estre assez plaisans, pourveu qu'ils déchirent la reputation ou les ouvrages de quelqu'un et qui, se fiant à la malice de ces lecteurs, ne se soucieront

Etude de Style, Paris, Ed. d'Arrey, 1960, p. XXII, oeuvre qui, en général, malgré son caractère spécifique et le laconisme de son soulèvement stylistique, a, inévitablement, guidé notre travail.

pas mesme de chercher du moins à médire avec art.»³ Notre Scarron semble préparer aussi ses flèches contre la même invasion:

«Tout Paris en est plein presque
Et mesme est fort incommodé
De ce burlesque débordé.»⁴

Pourtant cette poésie semble avoir un public fidèle:

«Par mal-heur ils sont de mise
Toujours quelque ignorant les prise,
Quelque pedant ou quelque fat
Y rencontre du delicat.»⁵

L'abondance est toujours propice aux excès de mauvais cultivateurs du genre. Quand, en 1648-1653, *Le Virgile Travesti* est publié, il était déjà assez difficile de séparer l'ivraie du bon grain.

C'est au XVII^e siècle que le mot «burlesque» est entré dans le français, à travers l'italien, pour désigner le nouveau genre de la mode. En effet, il était déjà présent dans le français du XVI^e siècle, mais il signifiait seulement «ridicule». Les mots «burlesque» et «burle» (ou «bourle») sont employés, notamment, dans la *Satyre Ménipée de la vertu du catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris*, parodie parue en 1594 contre la faction des Guise. Ils rentreront quelques années plus tard pour qualifier cette poésie pleine d'effets de surprise et d'un vocabulaire bas qui heurtait les règles de bien écrire. Berni et Tassoni se trouvent parmi les auteurs de poésie burlesque lus en France et Saint-Amant indiquait même ce dernier comme étant un de ses modèles les plus admirés⁶. Sur l'usage du mot, Pelisson, dans son *Histoire de l'Académie Française*, nous donne peut-être la confirmation de ce décalage temporel. Se référant à Saint-Amant, l'auteur affirme, en 1652:

«il recueilloit les termes *grotesques*, c'est à dire,
comme nous parlerions aujourd'hui, burlesques.»

³ Mme de SCUDÉRY — *Clélie*, partie IV, I et II.

⁴ SCARRON — *Gazette Burlesque*, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. XVI.

⁵ SCARRON — *Poésies Diverses*, cit., pp. 469-470.

⁶ Préface de *Passage de Gibraltar*, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. XIX.

Sur les relations entre le burlesque français et le burlesque italien vide TOLDO, Pietro — *Ce que Scarron doit aux poètes burlesques d'Italie*, Pavie, Fusi Frères, 1893.

C'est d'ailleurs à Saint-Amant que le critique Francis Bar attribue la première utilisation du terme dans cette deuxième acception, mais en faisant référence aux œuvres italiennes. Ce ne serait qu'après lui que Sarrasin, se servant de ce mot qui «était dans l'air», aurait pris l'initiative d'ainsi désigner les poèmes analogues déjà composés en France.⁷

Cependant, cette popularité du genre italien en France n'indique pas une identification complète du burlesque des deux pays. En France, il incarne une irrévérence contre les lois de la grammaire qu'il ne connaît pas dans le pays d'origine. En 1643, Scarron invoquait ainsi sa Muse pour écrire *La Foire Saint Germain*:

«Souffle-moy, par un camoufflet
Un style qui soit bien grotesque (...)
Et fut-il un peu médisant
J'employray tout, vaille qui vaille.»⁸

Mais il ne faut pas croire que, en France, cette littérature était incompatible avec le souci de la rigueur et pureté de la langue. En 1634-1635, on a fondé l'Académie Française qui aura, quelques années plus tard, une importance décisive dans la célèbre Querelle du Cid, critiquant chez Corneille la transgression des règles classiques. D'ailleurs, est extrêmement significative la publication du *Virgile Travesti*, selon beaucoup la plus amusante œuvre burlesque, à un moment où l'esprit classique gagne de nouveaux défenseurs. Pelisson constatait à l'époque une baisse de l'enthousiasme par le burlesque. De nos jours, Antoine Adam fait remarquer que même Scarron cherche dans cet ouvrage un plus grand équilibre des procédés dits burlesques et un plus grand contrôle des innovations linguistiques. En effet, la dédicace du cinquième livre de sa parodie de *L'Énéide* témoigne

⁷ Pourtant, c'est généralement Scarron qui est considéré comme responsable de la bonne réputation du genre. R. Harmand, dans son *Essai sur la vie et sur les œuvres de Brébeuf* (1897), où il étudie les différents styles des poètes burlesques français, parle de lui comme «le plus heureusement doué». Mais déjà au XVII^e siècle, il était un cas exceptionnel. Loret le qualifie de «génie agréable et divertissant»; Charles Sorel, «un des plus agréables Escrivains de nostre Siecle».

⁸ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, pp. 11-12.

(un peu ironiquement, certes) le besoin de se distinguer des intempérances grossières de quelques poètes de la même «nation»:

«Peut-être que les beaux esprits qui sont gagez pour tenir nostre langue saine et nette y donneront ordre et que la punition du premier mauvais plaisant qui sera atteint et convaincu d'estre Burlesque Relaps (...) dissipera le fâcheux orage de Burlesque qui menace l'empire d'Apollon.»

Chez Scarron, le burlesque ne se limite pas à être une poésie d'opposition à la norme classique. Il y découvre aussi, peu à peu, une esthétique à cultiver, une beauté différente à construire, enrichies d'un vocabulaire et d'un style communément négligés. On ne peut pas éviter la comparaison avec le roman du XVII^e siècle, lui-aussi en quête d'un «réalisme» et d'une «vraysemblance» qui puissent rompre avec les notions traditionnelles. Ce «réalisme» ne signifie pas, en effet, une objectivité du discours: il est, au contraire, la liberté de décrire ou de créer un réel fantastique, des personnages moralement ou physiquement déformés, de transcrire un langage quotidien. La beauté ne serait plus dans l'équilibre mais dans la disproportion. Charles Sorel écrit à ce propos, en 1626, dans l'«Avertissement d'importance aux lecteurs» de son *Histoire Comique de Francion*:

«Je raconte des fables et des songes qui sembleront sans doute pleins de niaiseries à des ignorans qui ne pourront pas penetrer jusques au fonds (...) des choses dont ils ne sont pas capables de remarquer les beautez.»⁹

Mais il y a aussi dans ces «niaiseries», dans ces «choses basses» — «souvent plus agréables que les plus relevées», conclut l'auteur — une connaissance profonde de la grammaire et du lexique français:

«Dans mon livre on peut trouver la langue Française toute entière.»

Le roman, comme le burlesque, prétend, ainsi, une utilisation de toutes les possibilités de la langue, un style qui ne soit pas limité à la bienséance classique. Pour C. Sorel, l'intention de l'écrivain

⁹ SOREL, Charles — *Histoire Comique de Francion*, Paris, Hachette, 1924-1928, vol. I, pp. XIII-XIV.

romanesque doit être celle de «représenter aussi naïvement qu'il se pouvait faire, les humeurs, les actions et les propos ordinaires de toutes les personnes»¹⁰. Le burlesque semble partager cette volonté de décrire les gestes communs, de parler de l'ordinaire, voire du vulgaire, ce qui nous fait croire à un état d'esprit identique de deux genres qui se distinguent formellement. Cette identité était certainement sensible à l'époque, bien que d'une manière diffuse. Scarron, auteur du *Virgile Travesti*, avait du déjà écrit, utilisant parfois les mêmes procédés stylistiques, *Le Roman Comique*. De même, les rares indications théoriques semblent permettre quelques comparaisons fructueuses.

En effet, si Sorel parle de «représenter (...) naïvement», dans le roman, les humeurs de toutes les personnes et le lecteur d'aujourd'hui accepte l'«innocence», la neutralité communiquées par l'adverbe, on lit avec beaucoup plus de surprise cette réflexion sur le burlesque faite par Les Perrault:

«la beauté du Burlesque, cette *douce naïveté qui charme tous les esprits raisonnables*, ne doit pas estre toute renfermée dans la petitesse de son sujet, ny encore moins dans la bassesse des termes, mais (...) elle doit paroistre dans l'invention ingénieuse des pensées, et dans ce tour agreable qu'on leur donne.» (Le souligné est à nous)¹¹.

La bassesse des termes, la familiarité du discours sont, ainsi, insuffisantes pour créer le burlesque. Il paraît exiger la «naïveté» que Charles Sorel cherche pour le roman, une caractéristique qui demande, avant tout, un rôle très actif de la part du lecteur. Plus tard, le même écrivain, faisant un éloge de Scarron dans *La Bibliothèque Française*, identifiant le meilleur auteur du genre avec la meilleure définition de burlesque, utilise de nouveau une expression semblable:

«C'est d'un stile particulier à l'Autheur qui est de faire raillerie de tout (...) ce qui est proprement le Stile Burlesque plûtost que le Comique.»

Et il conclut:

«Le *vray Burlesque naïf* est de M. Scarron.»¹²

¹⁰ *Ibid*, p. XI.

¹¹ *Apud* BAR, F. — *Op. cit.*, p. XXV.

¹² SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française*, 2.^a ed., Paris, Compagnie des Libraires de Paris, 1667, p. 199 et p. 213.

C'est la naïveté, le trait des plus géniaux qui s'oppose à la gratuité et à la simple destruction qui nourrissent un certain burlesque. Il témoigne un propos édifiant qui sert la nature et non pas seulement la vérité moins élégante¹³. Cependant, il ne faut pas conclure qu'elle définit un genre plein d'arrière-pensées ou de mots grossiers qu'un «ingénu» éventuellement utiliserait. L'écrivain «naïf» est un peu comme l'enfant, le bon sauvage ou le bouffon de la cour qui, dans leur inconscience, affirment en accusant, sans en avoir l'intention. La forme contredit le contenu de leur discours: et entre le narrateur et le receveur s'établit une situation ironique assez subtile:

«Ces resveries là contiennent des choses que jamais personne n'a eu la hardiesse de dire.»¹⁴.

Voilà, certainement, la même naïveté aimable des auteurs burlesques qui permet de dire des choses vulgaires d'un air plaisant. C'est peut-être pour cela que le genre qu'ils cultivent, le burlesque, se revêt parfois d'un habit plus somptueux, d'un style plus noble: la parodie d'un texte épique, le «travestissement».

Parodier, se servir d'une structure épique, écrire sur le palimpseste de l'épopée, c'est rendre hommage au texte sur lequel on écrit, céder à une secrète séduction de l'épopée. *Parodos*, étymologiquement «l'autre» (παρά) «chant» (ὠιδή), est un mot qui souligne cette même dépendance. Il ne signifie pas moquerie mais comparaison à travers la différence. En vérité, ce n'est pas Virgile qui est méprisé quand on parodie son épopée.

Le burlesque transforme les héros et les dieux mythiques en communs mortels, maniés par les lois de la nécessité, sans honneur ou vertu. Epaves conduites par le hasard, ils représentent non pas les héros d'antan, mais les hommes du temps présent qui ne croient pas au courage et à l'honneur. Devant la parodie, on prend plus nettement conscience que les mythes créés autrefois, et encore admirés, ne sont plus à notre portée. En effet, la parodie est simultanément admiration

¹³ On a seulement trouvé une brève référence à ce mot dans l'oeuvre sur le burlesque de F. Bar, p. 399, note 36, concernant la phrase des *Perrault*. Il la qualifie de «surprenante» et évalue l'hypothèse de la «naïveté» signaler «l'absence de toute «noblesse» et de tout appareil». Mais, comme on peut constater par les exemples transcrits, une telle signification s'adapte mal aux différents contextes du mot.

¹⁴ SOREL, Charles — *Histoire Comique de Francion*, cit., p. XIII.

et désillusion vis-à-vis «l'autre chant», (l'épopée), vis-à-vis les idéaux humains.

C'est tout un apprentissage des limites de l'homme. Un pessimisme profond pénètre la plaisanterie. «A jest with a sad brown»¹⁵, tel est l'humour du plus irrésistible burlesque.

En effet, on ne peut pas affirmer que la lecture de la parodie passe par un refus plus au moins généralisé de l'esprit classique propice à la création et à la lecture des épopées. Il faut que son public soit suffisamment attiré par le genre sublime pour accepter et comprendre un texte qui en est l'opposé, mais aussi considérablement désabusé pour qu'il puisse rire de sa transformation grotesque.

Cette ambiguïté du lecteur est particulièrement frappante au XVII^e siècle, quand l'acte d'écrire et de lire était restreint à une minorité savante qui, malgré les différences, partageait les mêmes auteurs, la même *Bibliothèque*. L'écrivain est un homme cultivé qui écrit pour d'autres écrivains. Il connaît, parfois personnellement, qui va le lire et qui le critiquera. Le poète burlesque savait, ainsi, que les lecteurs de son oeuvre étaient aussi des connaisseurs de Virgile et d'Homère et il comptait sur cette connaissance. Une enquête sommaire des éditions d'ouvrages classiques pendant la première partie du XVII^e siècle, période traditionnellement qualifiée de «baroque» par rapport à l'époque de Boileau et Racine et qui est celle de la plupart de la production burlesque du siècle, confirme, d'ailleurs, cet intérêt par les antiques. Fixons-nous, par exemple, sur l'*Énéide* de Virgile, parodiée par Scarron entre 1648 et 1652, et son oeuvre en général. Plusieurs éditions en latin circulaient à Paris :

- *Opera*, Virgilius, Parisiis, Seb. Nivellius, 1660.
- *Bucolica, Georgica et Aeneis*, de la Cerda, Lugduni Cordon, t. I 1619(?), t. II 1612(?), t. III 1617.
- *Virgilii Opera*, Lugduni Batavor. apud Abraham, 1622.
- *Opera*, Virgilius, Lugduni Batavor., ex officina elzeveriana, 1636.
- *Opera*, Virgilius, Parisiis, e typographia regia, 1641.
- *Opera*, Virgilius, Schrevelio, Lugduni Batavor., 1661.

¹⁵ SHAKESPEARE, William — *Henri IV*, Part II, Cambridge, University Press, 1965, p. 98.

La liste n'est pas exhaustive et elle exclut les éditions en province, mais la régularité de ces publications dans la langue d'origine est déjà un signe de l'érudition et de l'intérêt constant des lecteurs.

«Assez de gens ont des Bibliothèques Latines et Grecques, qu'ils tiennent pour des Magasins des Sciences»,

nous dit Charles Sorel. Mais il y a également le souci de cultiver la langue vernaculaire, soit à travers les auteurs français, soit à travers les traductions de qualité. Ainsi, Sorel conclut :

«(...) ils ne les açaurent rendre parfaites, sans y joindre nos Livres François.»¹⁶

Déjà au XVI^e siècle on trouve la traduction en français des oeuvres de Virgile par C. Marot et R. Le Blanc. En ce qui concerne l'*Enéide*, on enregistre surtout, la traduction de ses douze livres par Loys des Mazures (aussi bien qu'une sélection des épigrammes du Mantouan, faite par Pierre de Monchaut), chez Micart (1578) réimprimée à Coligny, près de Genève, en 1615.

Publiées en 1640, les oeuvres de Maître François Philon incluent aussi la traduction en vers français des douze livres de l'*Enéide*. La *Bibliothèque Française*, de Sorel, qui faisait référence à la traduction de Mazures, signale encore l'existence d'une traduction postérieure, en prose, par le Sieur Du Tertre, aussi bien qu'une autre de l'Abbé de Marolles¹⁷.

Le burlesque ne semble pas créer un public à lui. Il est, surtout vers les années 50, un genre à la mode qui faisait le plaisir de ceux qui avaient fièrement, dans leurs bibliothèques, quelques-uns de ces livres classiques qu'on vient d'énumérer.

En Italie, le succès de la parodie mythologique est marqué dès le siècle du *Rinascimento*, par des noms illustres comme Berni, Sacchetti, Amelunghi, Grazzini et Bracciolini. Pourtant, en France, la mode ne devient significative qu'après 1630. L'*Eneide Travestita*, de G. B. Lalli, parue en 1633, semble influencer considérablement Scarron, en ce qui concerne notamment l'élaboration plus tardive du *Virgile Travesti*, et le fait est d'autant plus probable que l'auteur

¹⁶ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française*, cit., p. 5.

¹⁷ *Ibid*, p. 167. On peut encore y trouver quelques indications sur l'*Illiade*, traduite par Hugues Salel et Amadis Iamin, mise en prose, plus tard, par le Sieur Du Souhait, bien que sur les traductions de l'*Odyssée*, des *Métamorphoses* d'Ovide et d'autres oeuvres de l'Antiquité.

français avait déclaré connaître l'italien et que son voyage en Italie, en 1635, où il a fréquenté des gens de lettres, coïncide avec le succès de l'oeuvre de Lalli¹⁸. En France, un grand nombre de parodies datent de la même époque. Ce ne sont pas seulement les oeuvres burlesques de Cyrano de Bergerac, de François Colletet, auteur de *Juvenal Burlesque*, de Dassouci créateur de quelques parodies d'Ovide, mais aussi des «travestissements» d'épopées — *L'Odyssee d'Homère ou les Aventures d'Ulysse en vers burlesques*, d'H. de Picou, v.g.

Pendant la publication de *Le Virgile Travesti* de Scarron (1648-1652), les manuels des libraires enregistrent l'existence de plusieurs parodies du thème:

- *Second livre de l'Enéide*, Du Fresnoy, Paris, Tommaville (1649).
- *L'Aenéiade Travestie, livre quatriesme contenant les Amours d'Aenée et de Didon*, Ant. Furetière, Paris, Courbé (1649)¹⁹.
- *La Guerre d'Enée en Italie*, Barciot (1650).
- *L'Enfer Burlesque ou le sixième livre de l'Enéide Travestie* C.M.C.P.D., Paris, 1649.
- *Le Virgile Goguenard ou le sixième livre de l'Enéide Travestie*, L.D.L., Paris, Somnaville (1652), que le catalogue de la Bibliothèque du Roi (Y 957) attribuait à Claude Petit-Jehan, avocat²⁰.

Et les exemples ne se limitent pas à la langue française officielle. On trouve encore un «*Virgilio deguisat, o l'Eneido burlesco*, Del Sr. de Valés, de Mountech, Toulouse, De l'imprimario de Frances Boude», de 1648 et encore, en vers languedociens, *L'Eneido de Virgilio, libré quatriesme, revestit de naou et habilhat à la brulesco (sic), suivi du reour de Didon*, par le Sieur de Bergoing, Narbouno, Domingo Le Cuïrot, 1652.

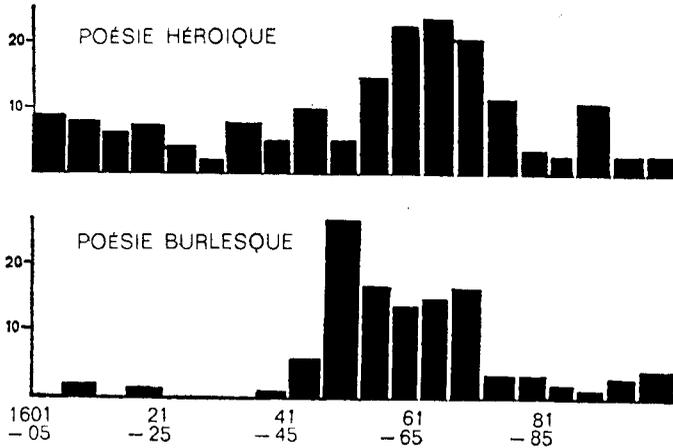
Est-ce que la plupart de ces ouvrages a été provoquée par le succès du *Virgile Travesti*? Ou est-ce simplement cette explosion

¹⁸ Vide TOLDO — *Op. cit.*, *passim*.

¹⁹ La référence à cette oeuvre n'a été trouvée que dans la Bibliographie de BAR, Francis — *Op. cit.*, avec la référence de la Bibliothèque Nationale de Paris.

²⁰ Nous transcrivons ici les mots du *Manuel des Libraires*. Mais ajoutons le critère plus récent fort fondamenté d'A. Adam qui identifie Claude Petit-Jehan avec Henri de Lomenie de Brienne (*Histoire de la Littérature Française*, Paris, Domat, 1974, tome III, p. 365).

presque simultanée des parodies de *l'Enéide* le résultat d'un omniprésent *Zeitgeist*, d'un même esprit d'époque? La méconnaissance de ces textes nous empêche d'en tirer des conclusions précipitées.



Graphique I et II. (D'après les données de MARTIN, Henri-Jean — *Livre, Pouvoirs et Société à Paris, au XVII^e Siècle (1598-1701)*, Tome II, Genebra, Librairie Droz, 1984, p. 1075).

Analysant les deux graphiques sur la poésie héroïque et sur la poésie burlesque, on constate que les pourcentages vérifiés se ressemblent considérablement: l'époque de plus grande production des deux genres est sensiblement la même (cf. 1645-1670). On remarque, pourtant, un rapport proportionnel entre la courbe convexe du graphique de la poésie héroïque et la courbe concave concernant la poésie burlesque.

Mais l'influence de Scarron est, sans doute, reconnue par ses contemporains; et l'influence sur Scarron, un enrichissement de l'écrivain du texte d'origine. C'est que...

«(...) M. Scarron a fait des oeuvres qu'on ne peut pas dire avoir été simplement traduites, parce qu'il y a adjoué beaucoup de choses agreables, & qu'il les a écrites d'un stile si particulier qu'il les a fait toutes siennes.»²¹

Pourtant, si le genre burlesque, tel qu'on le connaît au XVII^e siècle, a eu son âge de gloire, il a été, aussi, atteint par la fatigue et l'indifférence du public qui simultanément commençait à aban-

²¹ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française, cit.*, p. 179.

donner Corneille et à applaudir le jeune Racine. Une nouvelle époque émergeait où le burlesque serait déplacé. Cependant, si la détermination de la fin d'une période est toujours difficile, étant les bornes fixées par commodité didactique plutôt que par amour de la vérité, la détermination de la fin d'un genre est encore plus fautive. Effectivement il ne meurt jamais, il attend seulement un baïsson d'amoureux et que son heure sonne de nouveau pour surgir renouvelé et toujours divers...

Scarron n'a jamais terminé son *Virgile Travesti*. Le huitième livre, le dernier d'un ensemble qui devrait en avoir douze, est incomplet. Faute d'une nouvelle crise de sa maladie tellement pénible?

(«...») les vers burlesques
Que j'avois abandonné presques
Tant l'Oppium m'a hebeté.»²²

Peut-être. Mais, plus sûrement, la conséquence d'une répulsion naturelle soit pour l'oeuvre — qui l'occupait déjà depuis quatre ans — soit pour un genre qui présentait d'indéniables signes de décadence, comme, d'ailleurs, Scarron le constatait depuis quelque temps²³. En 1660, le genre est déjà assez «maudit» et les oeuvres burlesques, notamment la parodie mythologique, deviennent bien plus rares. On trouve, pourtant, les procédés du burlesque explorés par les genres dramatiques, au service de la bouffonnerie ou de la simple surprise scénique. Le théâtre est, au XVII^e siècle, un lieu privilégié où l'écrivain peut acquérir la gloire, en cultivant «l'art de plaire»:

«(...) aucun Auteur n'acquiert de la réputation en si peu de temps que ceux qui ont travaillé pour le théâtre.»²⁴

Le burlesque, qui connaissait bien tous les détours de la plaisanterie, ne peut pas être oublié par la nouvelle mode, même s'il était sévèrement critiqué. Significativement, La Fontaine a mis en scène, avec Champmeslé, *Le Roman Comique* de Scarron; parfois, le vocabulaire de quelques-unes de ses fables dénonce certains

²² SCARRON — «A. M. Maynard», Poésies entre le 10 novembre 1644 et le 27 mars 1647 in *Poésies Diverses*, cit.

²³ F. Bar parle plutôt d'une possible dépendance de la mode. Le genre, n'étant plus en vogue aurait été méprisé par l'auteur: «Peut-être, malgré lui, Scarron publiait des vers de nature à profiter de cette vogue». Vide BAR, F. — *Op. cit.*, p. XVII.

²⁴ SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française*, cit., p. 211.

artifices burlesques. Des critiques renommés, comme A. Adam²⁵ et Francis Bar²⁶, sont unanimes à considérer l'influence de la poésie burlesque en général, et de Scarron, en particulier, sur l'oeuvre de Molière. Le Sosie de son *Amphitryon* doit beaucoup plus à l'irrévérence parodique qu'à l'*acetum* de Plaute. A croire aux révélations de son fils, les surprises stylistiques, la finesse d'esprit, la violence des expressions séduisaient, même à contre coeur, le célèbre Racine, qui était d'ailleurs lecteur et admirateur de Scarron²⁷. D'autres rapports pouvaient être encore établis entre le burlesque littéraire décadent et les scènes et costumes projetés et dessinés pour les comédies-ballets féériques de Molière et de Lully, jouées par le majestueux Roi-Soleil. Et même quand le genre burlesque est tombé en disgrâce, Scarron connaît la gloire d'être continué: en 1674, année de publication de *L'Art Poétique* de Boileau, est édité un volume de M. J. Bordeaux avec le titre *La Suite du Virgile Travesty*. D'ailleurs, déjà Moreau de Brasei (ou Brassei) avait parodié les livres IX à XII de *L'Énéide* pour continuer l'oeuvre de Scarron. Des disciples sans maître.

L'Histoire Littéraire semble vivre d'un jeu dialectique entre deux d'esprits: l'un d'eux tend à l'équilibre, à la rigueur, à la mise en valeur de la raison; l'autre, plus impulsif que rationnel, à la rupture et à la dispersion. Comme l'être humain qui n'arrive pas à concilier l'instinct et la discipline, ces deux façons d'envisager le monde semblent s'attirer et se nier réciproquement sans jamais faire une alliance. Le critique Eugenio d'Ors, utilisant la terminologie du gnosticisme, les a appelés *éones*. Henri Focillon et E. R. Curtius parlent respectivement de *phase baroque* ou *maniériste* et *phase classique*.

Hardie et attirante, cette conception dualiste (qui rappelle l'antagonisme de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysiaque présent dans la pensée nietzschienne) est dans la pratique trop rigide. En effet, l'antithèse est toujours, en quelque mesure, la continuation de la thèse et, ainsi, il ne faut pas voir au XVIII^e siècle, une époque qui s'oppose aux valeurs du XVII^e siècle. Il est une de ces époques de transition où les deux esprits semblent essayer l'union possible où l'homme admire simultanément le sentiment et la raison.

Encore une fois, la parodie est liée à l'oscillation (plutôt qu'à l'ambiguïté) des croyances de l'époque. Quand elle apparaît, de nouveau,

²⁵ ADAM, A. — *Op. cit.*, p. 365.

²⁶ BAR, F. — *Op. cit.*, p. 403.

²⁷ «Boileau aurait dit à Louis Racine: «Votre père (...) avoit la faiblesse de lire quelquefois *Le Virgile Travesti*, et de rire; mais il se cachait bien de moi». *Apud* BAR — *Op. cit.*, p. 395, note 49.

au XVIII^e siècle son apparence est déjà une autre. Un exemple paradigmatique est celui de Marivaux, auteur de *Télémaque Travesti*, parodie de quelques livres de *l'Odyssee*. Ici, les héros mythiques sont remplacés par des personnages de la campagne, Brideron et son oncle, qui s'exprimant d'un style sublime et épique, ridicularisent la *Paidéa* homérique, quand Mentor instruit Télémaque. C'est ce que nous qualifierions aujourd'hui de poème heroï-comique: la transformation non pas d'une situation épique dans une situation familière, mais du vulgaire en pompeux. Ce qui est significatif dans ce texte, c'est l'affaiblissement des procédés plus fréquents au burlesque du XVII^e siècle. L'auteur semble refuser les indécrottes, les termes plus brutaux, non pas seulement parce que l'intention de faire un poème héroï-comique ainsi l'impose, mais parce que Marivaux entame une «conversation» avec le lecteur qui cherche une sociabilité et une délicate virulence qu'on peut trouver également dans l'ironie de Voltaire ou dans le tempérament impulsif de Rousseau. On comprend, ainsi, plus facilement l'aversion que Marivaux, auteur de *Télémaque Travesti*, éprouvait par la simple «raillerie». Selon D'Alembert:

«Il regardait avec raison les parodies comme propres à décourager les talents naissants, à contrister les talents reconnus et à jeter sur le genre noble une espèce d'avilissement, toujours dangereux chez une nation frivole, qui pardonne, oublie et sacrifie tout, pourvu qu'on l'amuse.» (D.Alembert, *Eloges*).

Cette méfiance par rapport à la parodie semble être partagée par l'*encyclopédiste* Voltaire qui, le 26 février 1756, écrit dans sa lettre d'Argental:

«La parodie nous tourne en ridicule: un Fréron nous déchire, voilà tout le fruit d'un travail qui abrège la vie.»²⁸

Mais si la parodie suscitait encore ces critiques, c'était parce que le genre n'avait point disparu. Au XVIII^e siècle, plusieurs titres paraissent qui rappellent encore le siècle antérieur, mais les hardiesses deviennent plus rares. D'un autre côté, le public s'élargit progressivement, l'étude des textes classiques fait seulement le plaisir de quelques érudits de plus en plus rares. La crise de l'épopée déclanche significativement la crise de son «travestissement»: La lecture de

²⁸ *Dictionnaire de la Langue Française*, org. E. Littré, Paris, Gallimard et Hachette, 1957, art. «Parodie».

celle-là implique la familiarité avec toute la culture de l'Antiquité et elle exige un ensemble de connaissances qui va dès les noms des êtres divins aux stéréotypes qui désignent les vents ou le soleil. Pour comprendre la parodie de ce «monde supérieur», il faut connaître ce qu'elle parodie, parce que c'est le contraste que met en lumière le burlesque. Si on ne prend pas conscience de cette opposition, le «travestissement» est un texte singulier plein de *quolibets* et de mots familiers. La parodie mythologique, comme l'épopée, est de plus en plus inaccessible au lecteur moyen qui se répandra au XIX^e siècle.

La parodie au Portugal, en 1880

Ravagé, pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, par des guerres successives, atteint par les conséquences de l'indépendance du Brésil, sa principale colonie, le Portugal était un pays qui ne possédait plus les richesses qui faisaient de lui une des plus grandes puissances du monde civilisé. Les malheurs de l'Histoire sont presque toujours plus abondants que les moments de gloire et ils pèsent encore plus quand le passé est plus fort que les amertumes constantes (qui semblent presque fatales) du présent. Les batailles avec l'armée de Napoléon, les révoltes contre les militaires anglais qui, après avoir aidé les troupes portugaises, profitaient de l'absence du roi pour exercer le pouvoir, la guerre civile entre les absolutistes et les libéraux séduits par les idéaux de la Révolution Française, les luttes entre les libéraux vainqueurs, avaient fatigué le pays qui ne connaissait que quelques bénéfices de l'industrialisation. Mais est-ce que le malheur apprend aux hommes le bonheur?

Le régime des petits partis, se révélant dans la pratique extrêmement instable, fut remplacé, avec le temps, par une bipolarisation de positions, une faction étant plus conservatrice et l'autre plus progressiste. En 1871, Fontes Pereira de Melo, du parti régénérateur, commence pour la première fois une période de gouvernement calme et diligente, capable d'entreprendre certaines réformes malgré l'opposition plus systématique qu'intelligente des partis qui réclamaient la faveur populaire. 1873 semble être une année d'opulence et de rêves:

«L'argent abonde, les améliorations publiques sont nombreuses et diverses (...), les publications littéraires étonnent par leur qualité et les constructions dans chaque rue témoignent, si non pas toujours le bon goût, du moins la richesse et souvent la vanité. Il n'y a pas mémoire d'une époque pareille»,

affirme un contemporain²⁹. Les banques se multiplient et à la prolifération bancaire se joint la spéculation, surtout avec des fonds espagnols. Pourtant, quand en Espagne est annoncée la réduction de l'intérêt de la dette, quelques établissements se déclarent insolvable. La panique se généralise. Le gouvernement agit mais il ne peut pas empêcher l'incrédibilité, et la popularité croissante de l'opposition. 1876 est une année décisive pour le parti républicain portugais qui fête la victoire électorale des républicains français.

1877: le gouvernement de Fontes est remplacé par celui du Marquês de Ávila, appuyé par la même majorité. Pourtant, cet appui lui est retiré à partir du moment où le parti progressiste lui donne aussi une approbation inconditionnelle. Fontes est appelé de nouveau en 1878 et reprend son programme réformiste. La majorité est de plus en plus insuffisante pour contrôler l'instabilité parlementaire. Les élections donnent la victoire au gouvernement mais la deuxième ville du pays, Porto, élit un candidat républicain, Rodrigues de Freitas. Les critiques sont constantes et, en Mai 1879, le gouvernement tombe et un membre de l'opposition, Anselmo Braamcamp, forme le nouveau cabinet, dont le travail est seulement facilité par la victoire des progressistes dans les élections d'Octobre. Pendant vingt ans, les deux partis vont alterner au pouvoir: le «rotativisme», nom donné à cette roue de la fortune parlementaire, sera un facteur de relative «stabilité» politique mais surtout un indice du mécontentement des électeurs, voire de leur indifférence.

Encore en mai 1879, l'opinion publique est particulièrement sensible à un scandale: le ministre des Affaires Etrangères signe un traité qui accorde aux troupes anglaises le droit inconditionnel de passer par le territoire portugais et de policer avec leurs navires les eaux portugaises. Cette concession était dangereuse surtout en ce qui concernait nos colonies africaines qui commençaient à intéresser à l'Europe. Déjà en 1815, le Congrès de Vienne avait considéré *mare liberum* le Zaïre et le Zambèze, traditionnellement attribués à la juridiction portugaise. Dès 1785 jusqu'aux grandes expéditions de Capelo et Ivens, on a connaissance de douze voyages à l'*hinterland* d'Angola et de Mozambique. Mais le droit historique perdait sa valeur: il ne suffisait pas de découvrir un territoire: il s'agissait plutôt

²⁹ COELHO, Pinto — *Os bancos em Portugal em 1875*, apud PERES, Damião — *História de Portugal*, Barcelos, Portucalense Editora L.^{da}, 1935, vol. VII, p. 405.

d'en assurer la possession. Braamcamp essaie de modifier les termes du traité mais il ne peut pas éviter la violence des critiques. En 1880, tricentenaire de la mort du poète Camões, le symbole de celui qui a défendu la patrie *et stilo et anse* offre à quelques-uns le plus grand contraste, comparé avec ceux qui la *vendaient à l'étranger*. La majesté des fêtes est accompagnée par des cris d'acclamation à la République. On considère que le gouvernement et le roi ne sont pas à la portée de la situation. Portugal entre, alors, en compétition avec les ambitions de l'Angleterre. En 1886, le ministre des Affaires Etrangères, Barros Gomes, présente au pays son projet de constituer l'Afrique Méridionale Portugaise, unissant Angola à Mozambique. Quatre ans plus tard, une expédition de Serpa Pinto à l'intérieure de l'Afrique se dispute avec quelques indigènes dans un territoire que l'Angleterre affirme de sa juridiction. Le 11 janvier 1890, le gouvernement britannique présente son *Ultimatum*:

«Que toutes les forces militaires portugaises actuellement au Chire et dans les pays des Mokololos et Machonos se retirent (...) Mr. Pitrè sera obligé (...) d'abandonner immédiatement Lisbonne, accompagné de tous les membres de sa délégation, si une réponse satisfaisante n'est pas reçue jusqu'à ce soir.»³⁰

Le roi fait réunir le Conseil qui décide, prévoyant «toutes les conséquences» de la rupture avec l'Angleterre, de céder aux exigences de l'ultimatum. Tout le pays sent l'humiliation de renoncer ainsi à ses rêves. «La carte rose» de Barros Gomes se montrait aussi terne que la couleur de son nom.

«La carte rose! L'expression condense toute une philosophie (...) elle peint avec vigueur et fidélité le tempérament d'un peuple.»³¹

C'est donc dans cet état d'esprit que les portugais sont séduits par la vie et l'oeuvre de Camões. Les hommages au poète, auteur de l'épopée *Os Lusíadas*, les études critiques, les conférences, les éditions commémoratives du tricentenaire de la mort du poète ne font que justifier l'intérêt que ce héros suscitait dans toutes les factions de la vie politique et intellectuelle portugaise.

³⁰ *Dicionário da História de Portugal*, org. Joel Serrão, Porto, Liv. Figueirinhas, 1971, vol. IV, p. 222.

³¹ *Ibid*, p. 221, ref. Basílio Teles.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Curieusement, quand on regarde la liste hypothétique des parodies basées sur l'épopée nationale, on constate que la plupart de ces oeuvres a été écrite pendant cette même période d'exaltation des valeurs épiques. Indiquons, ainsi, quelques-uns de ces titres :

— *Os Lusíadas do século XIX. Poema heroi-comico (Parodia)*, par F. A. d'Almeida (Lisboa, Typographia da sociedade typographica Franco-Portuguesa, 1865).

Cet ouvrage, dont le titre témoigne bien l'actualité de la parodie, sera continué, en 1884, chez au autre éditeur :

— *Os Lusíadas do seculo XIX. Poema heroi-comico (Parodia)*, vol. II par le même auteur (Lisboa, Livraria editora de Tavares & Irmão, 1884).

— *Dinheiro!* (Trad. Argent!), par Faustino Xavier de Novaes, (*Poesias Posthumas*, Porto, ed. António de Sousa, p. 14 a 49). Cette parodie ne concerne que le chant premier, le plus connu d'*Os Lusíadas*.

Et bien sûr notre parodie :

— *Les Lusíades Travesties, parodie en vers burlesques, grotesques et sérieux*, par Scarron. II, J. R. M. (Porto, Tip. A. J. da Silva Teixeira, ed. J. R. Mesnier, 1883)³².

D'autres titres, plus anciens mais présentant la curiosité d'avoir été ré-édités sensiblement à la même époque, sont des parodies, généralement de production collective, composées sous le signe de Bacchus :

— *Festas bacchanaes: conversão do primeito canto dos Lusíadas do grande Luiz de Camões vertidos de humano em o de-vinho, por uns caprichosos* (Trad. Fêtes Bacchanales: transformation du chant premier des Lusíadas du grand Luiz de Camões, converti d'humain en du-vin par quelques capricieux), Manuel do Valle, Bartholomeu Varella, Luiz Mendes de Vasconcellos, Manuel Luiz, 1589, manuscrit, édité en 1845.

³² *Les Lusíades Travesties* terminent leurs dix chants avec l'indication de «Fin de la première partie». Pourtant, aucune des trois bibliothèques où nous avons trouvé le livre — Bibliothèque Générale de Coimbra, Bibliothèque Municipale de Porto, Bibliothèque Nationale de Lisbonne — n'avait pas, dans son catalogue, le deuxième volume promis qui, probablement, n'a jamais été écrit.

— *Parodia ao primeiro canto dos Lusíadas de Camões por quatro estudantes de Évora em 1589* (Trad. Parodie du chant premier des *Lusiades* de Camões par quatre étudiants d'Évora en 1589), Ed. Fernandes, Lisboa, 1880.

On rencontre de nouveau Scarron, cette fois-ci dans des circonstances bien curieuses. En effet, un de ces auteurs de parodie, choisit comme pseudonyme le nom de l'auteur burlesque de la France du XVII^e siècle. Mais qui est ce Scarron II qui publie, en français, dans la ville de Porto, une parodie des *Lusiades*?

L'identification du pseudonyme Scarron II

Les initiales qui accompagnent le pseudonyme, J. R. M., sont le seul indice pour son identification. Effectivement, elles coïncident avec le nom de l'éditeur, J. R. Mesnier, indiqué aussi dans le frontispice de l'oeuvre. Le choix du nom de Scarron, auteur avec lequel les lecteurs portugais n'étaient sûrement pas familiarisés, la rédaction en langue française, assez à la mode dans les milieux littéraires du Portugal mais, quand même, assez rare dans les éditions nationales, le nom français de l'éditeur tout semble confirmer cette hypothèse. Telle est, d'ailleurs, l'opinion de Brito Aranha, continuateur du *Diccionario Bibliographico Portuguez* de Francisco da Silva Inocêncio³³). Mais, quand on essaie de savoir un peu plus sur J. R. Mesnier, les conclusions sont considérablement plus incertaines.

La famille Mesnier ne menait pas une existence obscure dans la société portugaise. Tiago Roberto Mesnier, tel est le nom qui figure dans les dictionnaires, marié avec Mme. Marie Elodie Ranzon, était un industriel français qui s'était établi à Braga, où il a même fondé un collège, l'*Instituto Bracarense*. C'est là que ses deux fils, nés à Porto, commencent leurs études et les succès qui marquent leurs vies. Raul Mesnier de Ponsard (2/4/1849-1914) s'est dédié aux sciences mécaniques, ayant présenté plusieurs projets d'armes de feu et d'une innovatrice machine à calculer qu'il appelait *Arithmotechno*. Comme ingénieur, il a construit plusieurs ascenseurs publics, les

³³ INOCÊNCIO, Francisco da Silva — *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1908, vol. XIX, p. 10. *Vide* encore sur Raul Mesnier et Pedro Gastão Mesnier, respectivement, vol. XVIII, p. 156 et vol. XVII, p. 204, aussi bien que la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, Lda., s.d., «Mesnier».

plus célèbres desquels se situent à Braga (au Bom-Jesus) et à Lisbonne (Santa Justa). Pedro Gastão Mesnier (23/9/1846-27/3/1884), d'un tempérament plus inquiet, a dispersé son attention par les arts et les sciences. Attiré par l'Orient, il a suivi le Visconde de S. Januário, gouverneur de l'Inde Portugaise. Sa fonction de professeur et la sagesse de ses conseils dans les affaires de l'administration coloniale suffiraient pour être respecté si l'astuce et la bravoure — démontrées pendant le typhon de 1874 et une révolte de l'armée indigène — n'étaient pas aussi des caractéristiques de sa personnalité. Sa bibliographie inclut des essais de géographie, d'anthropologie et des articles sur la politique nationale. Mais c'est surtout son petit ouvrage sur les lieux fréquentés par Luis de Camões le long de ses mésaventures, *A Odyssea camoniana*, qui nous intéresse.

En vérité, il est le résultat d'une conférence faite dans le salon de la Trindade, à Lisbonne, le 16 mai 1880, à l'occasion des grandieuses célébrations en honneur du poète. Mais plus curieuse est l'indication de l'éditeur qui figure avec le nom de Raul Mesnier. Faut-il, alors, conclure qu'il s'agit du même éditeur des *Lusiades Travesties*, J. R. Mesnier, voire de son auteur? Même si l'ouvrage a été édité à Porto, comme la parodie en question, une conclusion affirmative serait toujours susceptible de provoquer le doute. De même, si on identifie ces initiales, J. R. M. avec Raul Mesnier, on se trouvera, également, devant une supposition qu'aucune preuve ne peut soutenir. D'ailleurs, la seule solution qui nous reste, peut-être la plus correcte, celle de tracer une biographie de l'auteur de la parodie à partir de son oeuvre, ne fait pas coïncider les données avec la vie de l'ingénieur ou de son frère.

Les informations biographiques ne sont pas rares. *Les Lusiades Travesties* commencent avec une invocation lyrique à l'épouse de l'auteur qui serait au Brésil. En effet, on trouve dans les *Essais divers* qui sont à la fin du livre, après *Les Lusiades Travesties*, quelques poèmes qui nous parlent de la joie de revoir sa femme et de la douleur de quitter sa «patrie adoptive» et la noble ville de Porto, où il semble laisser ses amis et beaucoup de l'histoire de sa vie d'exilé.

«Dans tes murs glorieux, tous *mes enfants* sont nés
 Dans ton champ de repos, plusieurs sont inhumés!...
 C'est après quarante ans de tranquille existence (...)
 (...) *Je suis déjà vieux*
 Et mes pleurs, aujourd'hui, sont mes derniers adieux.»
 (le souligné est à nous).

J. R. Mesnier devrait ainsi être arrivé au Portugal vers 1840. Tout indique qu'on est devant l'industriel Tiago Roberto Mesnier, père de Raul et Pedro Gastão. Et le mystère se résout peut-être, quand on fait la traduction du nom par lequel il était connu au Portugal: Jacques (Tiago) Robert Mesnier cela veut dire, J. R. M., l'auteur probable des *Lusiades Travesties*.

Accordons, pourtant, que la décodage du pseudonyme ne se base que sur cette identité des initiales.

Mais pourquoi Tiago Roberto Mesnier quitterait le Portugal, où il était considéré et où sa famille jouissait une excellente réputation-«(...) la Fatalité me condamne à l'exil.» Pourquoi, d'ailleurs, aurait-il quitter sa patrie? Malgré l'investigation réalisée, nous n'avons rien trouvé.

Pourtant, le simple soupçon d'être plus proche de la vérité nous a fait regarder avec plus d'attention la référence que nous avons sur un autre livre, signé avec le même nom: J. R. Mesnier. Il s'agissait, non pas d'une parodie à l'épopée, mais, très curieusement, d'un essai sur l'épopée.

—J. R. Mesnier — *Epopée. Oeuvre de charité*, Porto, Tip. Occidentale, 1885³⁴.

Et on constate de nouveau cette fascination par l'épopée qui semble inséparable de l'histoire de la parodie. Scarron, en 1648, était le poète burlesque à la mode qui faisait du succès avec son *Virgile Travesti*, dans un pays qui oscillait entre le mousquetaire de geste bravard et le gentilhomme de la cour. Deux siècles après, un français exilé au Portugal reprend son nom et écrit *Les Lusiades Travesties* dans un pays qui essaie de concilier le rêve d'un Empire avec la dégradation politique. La distinction n'est pas tellement distincte.

L'intention de cette étude n'est pas de déceler les caractéristiques individuelles de Scarron ou de son homonyme. Il s'agit plutôt de voir dans les deux oeuvres une sorte de continuité. Un auteur du XIX^e siècle reprend le témoin d'un autre du XVII^e siècle: est-ce qu'ils peuvent encore être sensibles aux mêmes sujets, est-ce que la parodie est créée

³⁴ Cet exemplaire est à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, réf. n.º L. 4534 P.

et lue de la même façon? Le style, le vocabulaire utilisé, les champs sémantiques plus explorés peuvent nous parler non pas seulement d'un auteur mais aussi d'un genre qui nie, par principe, les soucis stylistiques de l'épopée. Mais comment est-ce que la parodie concilie cette négation avec l'imitation? La rhétorique, l'art de convaincre, cultivée par les esprits plus classiques, qui font de l'écriture un acte de volonté et de discipline, semble être négligée en profit de la liberté que le burlesque exalte. Au XIX^e siècle, comme au XVII^e, la parodie ne peut pas être comprise sans l'épopée, sans les rapports qu'elle établit avec la rhétorique du genre épique, «l'autre chant».

C'est, sûrement, dans un nouvel art de convaincre qui réside l'âme de la parodie. Dans une certaine mesure, Scarron et Scarron II ne sont qu'un seul...

UNE RHÉTORIQUE DU «TRAVESTISSEMENT»?

La parodie est, nous venons de le dire, un genre qui propose une imitation de la noble épopée. Soit par la transgression de ses normes, soit par l'appropriation de ses personnages et de sa structure, elle est comme ces êtres qui ne peuvent pas désirer la mort de l'ennemi parce que la mort de l'adversaire signifierait leur propre mort.

«Virgile nous l'a dit», s'exclame bien souvent notre Scarron. «C'est d'un grand Port, la véritable histoire», affirme son homonyme, invoquant le génie de Camões. Ils font dépendre la vraisemblance de leurs récits d'une *Autorité*, d'un autre texte écrit par des auteurs épiques de renommée, Virgile et Camões; ainsi, le public ne pourra pas se douter de la vérité de ce qu'ils racontent. En effet, rarement Virgile et Camões ont dit ce que ces poètes burlesques essaient de «vendre» à leurs lecteurs. Où on croit trouver un discours de louanges, on trouve la ridiculisation du noble; la fantaisie est au lieu du fantastique. Le discours parodique devient, en réalité, un *non verum consilium* qui prend le lecteur au dépourvu. Ainsi, la parodie commence par exiger de celui-ci un rôle extrêmement actif dans la compréhension du texte. Devant ce style qui caractérise le récit voilé, et que les anciens rhétoriciens classaient d'*acutum dicendi genus*, il est invité à faire son propre raisonnement, à déceler où est l'invention et où est la tradition.

De l'autre côté, l'écrivain est un créateur d'ambiguïtés et d'effets de surprise: l'ordre, la raison, la clarté sont abandonnés pour faire

place au paradoxe et à la bizarrerie qui sont des procédés de confusion intellectuelle. C'est au lecteur de reconstituer un message. C'est à l'écrivain de le dissimuler. Convaincre, certes, mais d'une façon qui refuse la simplicité, l'organisation d'idées et concepts, bref, les principes traditionnels de la bonne *inventio* rhétorique.

La parodie devient un subtil jeu de cache-cache entre l'écrivain et le lecteur, complices pour l'intelligence d'un récit. Pourtant, on ne peut pas accuser ni l'un ni l'autre de fausses conclusions: ils ont, tous les deux, des responsabilités limitées.

Le lecteur dans le texte de la parodie

Etant considérable l'importance du lecteur, on comprend mieux les références qui lui sont faites fréquemment par le poète burlesque. Dans *L'Enéide* ou dans *Les Lusiades* on ne remarque pas cette présence des personnalités de l'auteur et du lecteur. On compte non pas sur un individu mais sur une entité collective et abstraite qui unit les membres de la communauté. L'épopée est une légende nationale, un *monde fermé* qui aspire à l'universalité et à l'intemporalité. Elle exclut le détail qui disperse l'attention du lecteur ou qui particularise une action secondaire. L'épopée est «concentrationnaire»: elle évite la fuite de personnages et de situations vers d'autres domaines, et préfère la ressemblance à la différence. Effectivement, tous les personnages sont également nobles et même les hommes possèdent un statut de héros qui les approche des dieux. Il n'y a pas le Mal (qui s'oppose au Bien): il y a seulement l'Adversaire. Dans *L'Enéide*, Junon et Vénus sont des déesses puissantes qui combattent ou aident le héros Enée, fils, d'ailleurs, d'une déesse. Dans *Les Lusiades*, la signification des attitudes de Bacchus et de Vénus est la même par rapport à Vasco da Gama, commandant de l'expédition portugaise aux Indes et représentant de l'héroïsme de son peuple. Tous ces personnages sont en apparence — gestes et paroles — ce qu'ils sont en essence. Ils ne trompent pas le lecteur qui reçoit leurs actes non pas comme une surprise mais comme une confirmation de leur noblesse. Entendre les histoires de *l'édos*, c'est plonger dans l'harmonie de la répétition, renouveler le plaisir d'écouter encore une fois ce qui est «déjà connu».

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Au contraire, la parodie est un discours personnel, un effort de décodage de ce qui est « naïvement » dit. La relation établie est une relation entre individus. L'auteur intervient, commente, parle de soi. De même, il se dirige au lecteur et dialogue avec lui.

« Puisque Virgile n'en dit mot (...)
Noble et discret Lecteur vous plaise
Permettre aussi que je m'en taise » (V. T., p. 16)

Dans l'oeuvre de Scarron II, après la révolution romantique, les références sont encore plus abondantes et accompagnées parfois d'une familiarité qui permet à l'auteur de parler de ses faiblesses et limites:

« Mon quart est assez long, j'ai besoin de repos (...)
Ma muse n'en peut plus, a la jambe qui traîne (...)
Mais avant, pardonnez, o lecteur, o lectrice,
D'avoir si mal rempli votre juste caprice » (L. T., p. 72)

On rencontre dans cette parodie du XIX^e siècle, un nouvel élément à considérer: le public féminin. Comme dans le genre romanesque, l'écrivain de la parodie se dirige plus spécifiquement aux femmes, qui deviennent une partie importante des acheteurs de livres. Un critique faisait remarquer que, parfois, les romans du créateur de *La Femme de trente ans* et d'*Une fille d'Eve* étaient achetés deux fois pour la même maison. L'une par le père de famille, qui le lisait croyant le livre immoral, l'autre par sa femme qui commandait au libraire les derniers succès romanesques, pleins d'aventures passionnantes. C'est un peu à ces *qui pro quo* en famille que Scarron II fait référence: sa parodie, d'un genre traditionnellement licencieux, peut être lue par tous:

« Le fils pourra le lire en absence du père
La fille en permettra la lecture à sa mère. » (L. T., p. 2)

Ici, on trouve même une certaine complicité qui touche la galanterie:

« J'attends de vos petites mains
Un bruit doux, et le plus doux signe
Que mes chants n'ont pas été vains » (L. T., p. 213)

Bien sûr, on peut toujours dire que le rôle des femmes dans la culture du XVII^e siècle avait une importance considérable. Scarron et Charles Sorel connaissaient bien les petits cénacles et les ruelles de Paris. Mais écrire au XVII^e siècle est bien différent d'écrire à l'époque des idéaux démocratiques et le mécène ne se confond pas avec un acheteur de livres, personnage vague et abstrait que l'auteur doit captiver. De même, le fait d'écrire pour une élite de lecteurs conditionne énormément l'activité de l'écrivain de la parodie qui utilise un style libre:

«Amateurs, critiques et romanciers sont souvent les mêmes personnes. L'opposition politique, la philosophie non conformiste ont su s'exprimer dans les romans satyriques, dans certaines allégories, dans les utopies de la fin du siècle sans que le genre romanesque, au XVIII^e siècle, ait eu le pouvoir contestataire qu'il prendra, presque par nature, au siècle suivant.»³⁵

Ce ton contestataire atteint aussi la parodie, qui accentue le côté satyrique du burlesque. L'engagement de Scarron II dans la politique de son temps (*vide*, par exemple, les considérations sur les menaces de John Bull) est beaucoup plus évident que celui de l'écrivain du XVII^e siècle. Devant le «grand public», les auteurs cherchent une plus grande intimité avec le lecteur; visage anonyme parlant à ces visages anonymes, il peut croire que la contestation du présent est plus facile. Dans la société de masses, on cherche l'originalité, cette forme d'intimité narcissique, souvent avec désespoir, jusqu'à l'incompréhension d'un texte. D'où la mise en valeur du critique et du langage métalinguistique en général. Expliquer écrire sur ce qui est déjà écrit compense, en quelque sorte, la crise de création littéraire: voilà un phénomène que le XX^e siècle comprend encore mieux que le XIX^e siècle.

Pourtant, la parodie de l'épopée, un texte qui transforme un autre texte, n'a pas connu un développement à considérer. Encore une fois elle semble accompagner la réception de l'épopée. De caractéristiques différentes, elle maintient, surtout dans le texte de Scarron, une surprenante identité avec le texte classique.

³⁵ Cf. COULET, Henri — *Un siècle, en genre*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», mai-août 1977, 77^eme année, n.° 3-4, p. 367.

Mais si la parodie concède quelques références au lecteur, elle dissimule cette possibilité de dialogue avec une défense vigoureuse de son autonomie et une provocante indifférence pour l'opinion publique Scarron, dans la dédicace à Dame Guillemette, en 1648, dénonçait déjà la dépendance de l'écrivain :

«Depuis que les Auteurs font les gueux en Vers ou en Prose, l'Épître liminaire ne passe que pour une estocade & quand le Mécenas n'a pas eu la force de la parer, il ne regarde plus celui qui l'a portée que comme ravisseur de son bien. Un Auteur a beau présenter son livre en souïrant, celui qui le reçoit n'en devient que plus sérieux (...) à la veue d'un Livre qui ne leur promettoit pas moins que les faire vivre éternellement.»³⁶

La déformation physique de l'écrivain, étant symboliquement l'expression d'une esthétique de la laideur et du déséquilibre, est présentée par Scarron. Dans la dédicace «au lecteur qui ne m'a jamais veu», qui introduit le poème à Voiture, *La Relation Veritable*, il se présente :

«Tu murmureras sans doute, car tout Lecteur murmure & je murmure comme les autres quand je suis Lecteur (...), & trouveras à redire de ce que je *ne me montre que par le dos*. Certes, ce n'est pas pour tourner le derrière à la compagnie, mais seulement à cause que le convexe de mon dos est plus propre à recevoir une inscription que le concave de mon estomac, qui est tout-couvert de ma teste penchante.»³⁷

Scarron II, curieusement, semble imiter son homonyme quand il se fait représenter par un vieillard qui, montrant son dos, écrit sur une table, devant une image du diable. Et l'auteur s'explique :

«Voici son portrait véritable,
Véritable mais ressemblant.
En faisant le tour de sa table
Vous verrez l'auteur par devant.»

³⁶ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, pp. 283-284.

³⁷ *Ibid.*, pp. 359-360.

C'est celui-ci qui, initialement, montre le dos au lecteur. Mais c'est le lecteur qui, en cherchant le visage de l'auteur, occupe la place du diable. Le premier écrit mais c'est le second qui est responsable de ce qu'il croit lire.

Cette indifférence va jusqu'à la spontanéité de son écriture. Au contraire de ces «rimeurs qui liment et liment leurs vers», l'écrivain burlesque dit qu'il ne travaille pas sa poésie. La rime, les analogies, le rythme des octosyllabes favorisent une écriture presque «automatique» et excluent les préoccupations des plaisirs du lecteur:

«Les [vers] suivants seront-ils parfaits?
Je n'en sais rien, car je l'ignore» (L. T., p. 31)

Et Scarron, dans son poème *La Foire Sanct Germain...*

«Bannissons de nostre penser
Tout souvenir qui le travaille.»³⁸

Le texte marque son propre rythme et la création devient une production qui dispense l'auteur:

«Je ferai manoeuvrer ma fabrique de vers.» (L. T., p. 13)

Une mélopée immense berce le lecteur. Une tension subtile s'établit, ainsi, entre la monotonie et les effets de surprise cherchés aussi par le burlesque.

Mais d'autres axes de force, qui touchent de plus près le texte littéraire parodique, doivent être tracés: ceux qui concernent les niveaux de discours et les *tropes* de cette rhétorique.

³⁸ L'irresponsabilité est, d'ailleurs, inséparable de l'ignorance sur le sujet traité.

«Autres vents, dont les noms j'ignore (...)» (V. T., p. 10)
«Au moment de partir, vient un vieux rabacheur
Qui, je ne sais pourquoi, voulait leur faire peur.» (L. T., p. 16)

La parodie, qui est aussi un ensemble de parallélismes, d'antithèses, de rimes, d'analogies de toute sorte, fonctionne un peu par elle-même, presque involontairement, automatiquement. Un mot appelle un autre mot, un son un autre son et le texte semble parfois une musique sans mots.

«Je vous dirai qu'il étoit ample
Non que je le sache autrement.
Mais pour rimer plus aisément.» (V. T., p. 180)

La forme est, encore ici, plus important que le contenu.

PREMIÈRE PARTIE

Les niveaux de discours et leur topique

Les règles de bien écrire, considérablement plus rigides au XVII^e siècle qu'elles le sont de nos jours, établissaient, ayant pour base les textes classiques, des modèles paradigmatiques de récits littéraires, qui constituaient plusieurs styles d'élocution, plusieurs *genera*. Les rhétoriciens du Moyen-Age avaient même cherché à comprendre la totalité de la création littéraire à travers l'oeuvre de Virgile. Le schéma, encore aujourd'hui présent dans quelques grammaires, était bien connu des écrivains-«académiciens» du XVII^e siècle. On considérait:

- a) Le *genus humile*: ce discours, orné seulement de quelques figures de style, joint la simplicité des procédés à l'efficacité des mots. Essentiellement appellatif et didactique, il correspond aux *Eglogues* du poète classique.
- b) Le *genus medium*: sa fonction principale est de faire plaisir au lecteur. Le style doit être gracieux, dénotant un équilibre de procédés. Il correspond au lyrisme descriptif et le modèle virgilien est fixé par *Les Géorgiques*.
- c) Le *genus sublime*: plus qu'instruire ou faire plaisir, le *genus sublime* veut émouvoir. Les figures de style utilisées cherchent, ainsi, à provoquer dans le lecteur des sentiments assez forts, voire pathétiques. A l'ampleur de ces sentiments correspond la majesté des figures de style et l'érudition des expressions utilisées. *L'Enéide* est l'exemple signalé.

Ayant la qualité de marquer distinctement la supériorité de l'épopée, cette «roue de Virgile» se prête mal à l'identification d'autres genres littéraires, généralement ambigus. V.g. la parodie ne peut être classifiée de simple, gracieuse ou sublime. Mais est-ce que le problème qu'elle nous pose est vraiment une question d'ambiguïté?

Encore au niveau du discours, la parodie semble exister en fonction d'un seul genre, l'épopée, celui qui représente ce qu'il y a de plus noble dans la littérature, l'expression que tout écrivain considérait comme un idéal seulement atteint par les «happy few». Epopée et parodie mythologique semblent même partager ce goût

de la majesté, de la provocation perturbatrices. Un élan pathétique inspire aussi, parfois, l'écrivain burlesque:

«Un flot jusqu'au Ciel l'éleva
Puis aussitôt le flot creva
Laisant en mer une ouverture
Où chacun vit sa sépulture.
Trois vaisseaux des vents maltraités
Dans les rochers furent portés:
Trois dans les écueils s'ensablèrent.» (C. T., p. 9)

Malgré quelques différences, l'intonation ressemble à celle de *l'Enéide*, exactement dans le même épisode:

«Quelques-uns sont suspendus du haut des flots, les autres découvrent la terre au coeur des vagues entrouvertes; le sable jaillit avec fureur. Trois navires, que le Noto enlève, sont jetés contre les rochers invisibles.» (E. I.)

Fidèle aux textes parodiés, la parodie se lie irrémédiablement à la magnificence épique. Mais est-ce que cette identité se vérifie seulement dans le sens de la parodie? C'est, quand même, avec une plus grande surprise qu'on découvre dans l'épopée grecque, surtout dans la plus ancienne, *L'Illiade*, quelques passages qui semblent être écrits par un habile poète burlesque. Mais un exemple sera toujours plus éloquent pour parler de cette familiarité qui atteint parfois les êtres divins. *Aliquando dormitat bonus Homerus* et *l'édos* peut occasionnellement raconter un épisode de «vaudeville»:

«Zeus, qui joint les nuages, lui répond, très indigné:
Entreprise funeste est celle-ci, si tu m'obliges à avoir une discussion avec Hera quand elle viendra me provoquer avec ses mots contondants. Elle discute toujours avec moi devant les dieux immortels et m'accuse d'aider les troyens en combat.»
(Il., I, 518-522)

Et que penser de cette famille divine suggérée par les conseils d'Héphestos, quand il avertit sa mère Juon de la force de Zeus?

«Sois patiente, ma mère, et supporte tout, bien que difficilement, pour que je ne voie pas de mes yeux frapper sur celle que j'estime. (...) Un jour, déjà, quand j'ai voulu te défendre, il m'a pris par le pied et m'a jeté hors du territoire

sacré. J'ai volé pendant toute une journée; et au coucher du soleil, je suis tombé à Lemnos, à bout de souffle (...).

Ainsi parla-t-il et Héra, la déesse des bras blancs, sourit, et souriante a pris la tasse des mains de son fils.

Un rire intarissable s'éleva parmi les dieux bienheureux regardant Héphéstos qui se fatiguait par tout le palais.»
(*Idem*, I, 517-521)

Le rire, et non pas seulement le sourire, est au visage des dieux immortels (si semblables aux hommes, d'ailleurs) même s'il représente une certaine indiscipline, une décontraction de l'esprit qui s'abandonne librement à son humeur. Mais ce qui est rare dans l'épopée devient un objectif de la parodie. Provoquer le rire, «dire des plaisanteries», utilisant «un style bouffon», selon l'expression de Scarron, tel est le but du poète. Pourtant, une certaine gratuité des plaisanteries, cette «naïveté» qui touche l'irresponsabilité, l'élaboration d'un texte qui pourrait vivre simplement de la destruction d'un autre plus noble, la familiarité provocante qui avilit le divin et l'héroïque ne servent qu'à dissimuler le sérieux propre de l'épopée.

«*ludendo scribens seria*», vantait Sarrasin à Scarron.

Cela est particulièrement évident dans un style parodique ou la familiarité côtoie la splendeur du sublime.

I. LE LANGAGE FAMILIER

En préférant, du moins en apparence, l'indiscipline et l'indifférence, la parodie mésestime, inévitablement, la volonté et l'effort humain. L'idéal de vie réduit à la médiocrité, l'existence devient un exercice des désirs instinctifs, pour lesquels la survivance est beaucoup plus importante que les valeurs éthiques. L'honneur est une extravagance sans aucun sens quand un «héros» fuit le combat ou l'accepte dans un moment d'irréflexion:

«A tous ceux de notre brigade
Qui n'aimaient pas la coustillade
Et moins encore certains coups
Qui font au corps de vilains coups.» (V. T., p. 98)

«En effet, j'eus grand tort d'engager une lutte,

D'entrer dans un combat où j'ai fait la culbute.» (L. T., p. 186)

Le héroïsme est une déraison, un acte injustifiable. Si dans l'épopée, il est signe de l'excellence de l'âme, ici, il est signe de folie, de perturbation mentale propre d'un esprit léger et confus.

«J'avais alors le visage
D'un homme qui n'était pas bien sage.» (V. T., p. 102)

Ou simplement un produit de l'ivresse. Les références au vin sont un peu partout. De telle façon qu'on hésite à croire à la *bona fides* de l'écrivain, même s'il a créé l'ambiguïté usuelle:

«Tous ces braves gens étaient ivres...
Ivres de vin? non de courir (...)» (L. T., p. 11) ³⁹

Également la guerre, occupation des héros, est décrite comme «un maigre passe-temps», «une dangereuse mascarade» (V. T., pp. 113/105) et toujours un acte insensé qui occupe les hommes comme un jeu d'enfants, aussi absurde qu'innocent:

«Ils mettent le feu sans raison
Et je crois que c'est par malice.» (V. T., p. 100)

On comprend, donc, plus facilement, que l'alternative à l'héroïsme épique soit, pour la parodie, l'exaltation de l'insignifiance et des valeurs du quotidien. Non plus le passé ou l'avenir mais le présent, tout court, comme si les premiers n'étaient qu'un rêve ou des niaiseries de luxe pour un être qui limite ses désirs à son corps.

Liée à la comédie par cette banalisation des actes humains et par la fausseté de quelques croyances qui peuvent encore tromper l'homme à partir du moment où elles revêtent l'égoïsme d'un courage altruiste, la parodie essaie simultanément d'interroger les lecteurs sur les principes fondamentaux de la vie et de la civilisation. On y trouve, ainsi, une maïeutique subtile qui *implicitement* suppose une autre vérité: elle pose au lecteur une fausse situation et dissimule sa vraie position.

³⁹ Le vin, à l'origine du sommeil ou du délire, deux formes d'inconscience, est une référence constante dans le texte de la parodie et du burlesque en général. Scarron a même écrit plusieurs chansons à boire.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE?

Tel est le cas, sans doute, de la célébration d'une espèce d'*aurea mediocritas* qui s'oppose au choix de vivre glorieusement.

«Voyons, parlons raison, serait-il pas plus doux
Rester dans sa maison et d'y planter ses choux
Tranquille et doucement laisser couler la vie
Entre son poulailler, son verger et sa mie?» (L. T., p. 18)

«Son poulailler, son verger et sa mie»...

C'est, en effet, ce monde que les héros de la parodie habitent, même si la structure où ils se meuvent est celle de la tradition épique. C'est cette tradition, et rien d'autre, qui leur donne le statut de héros. Leurs véritables domaines sont, ainsi, ceux où leurs besoins de nourriture, d'argent et de tranquillité domestique sont satisfaits.

A) *La nourriture*: «son poulailler»

Le poète burlesque s'inspire au ventre, dit quelque part Scarron. Il fait, donc, dépendre son discours de la jouissance et de la nécessité de manger... et de bien manger. Ce ne sont pas seulement le vin ou l'eau de vie qui témoignent dans le texte burlesque cette domination presque absolue de l'instinct et un évident primitivisme des excès de la table auxquels se rendent les personnages. L'écrivain se plaît aussi aux descriptions des banquets somptueux où il trouve un champ fertile pour exercer son art d'énumérer, de transformer, d'accentuer les détails domestiques du festin.

«On servit quelques *plats de soupe*
Attendant un meilleur repas. (...)
En fort peu de temps chaque assiette
Comme chaque écuelle fut nette.» (V. T., p. 56)

Scarron, qui suit de très près le texte de *l'Enéide*, prend souvent une phrase qu'il augmente *ad libitum*, mais qui parfois se termine par un détail réducteur qui peut être dans un terme culinaire, exact mais déplacé:

«Il fit aller aussi *vingt boeufs* [cf. E.]
Chargés chacun d'un sac plein d'oeufs
Pour faire *omelettes baveuses*.» (V. T., p. 55)

Ces repas somptueux peuvent même avoir une certaine dose d'absurdité quand l'écrivain joint le raffinement du menu à la grossièreté des convives. C'est ce que fait Scarron décrivant un déjeuner de marins:

«Le Steward lui servit un repas Mandarin:

Le champagne frappé, les melons à la glace.» (L. T., p. 38)

Ce n'est pas rare, d'ailleurs, que cette obsession, nous dirions presque boulimie, transforme les hommes en anthropophages ou en immenses boeufs ou poulets. On en trouve quelques indices dans quelques descriptions où le terme familier accentue l'animalisation.

Et Scarron II ne perd pas l'occasion d'inventer pour ses *Lusiades* quelques cannibales bien plus dangereux que les astucieux arabes de Luis de Camões:

«Le blanc est pour le noir, un bon gibier de chasse:

Le mange cuit ou cru sans faire la grimace.» (L. T., p. 21)

Cette identification entre l'homme et l'animal est particulièrement claire dans les mots qui désignent l'estomac ou l'acte de manger.

«Naviguer, c'est très bien, mais il manque de quoi

Mettre dans *la bedaine* et ranimer la foi.

Avant que quelque *grain* dans leur *estomac* entre

Il ne leur reste plus qu'à *se brosser le ventre*.» (L. T., p. 63)

L'auteur se plaît même à corriger son niveau de discours, passant d'une relative «neutralité» à l'expression plus relâchée:

«Pourquoi ne m'as-tu de la lance

Percé *l'estomac* ou *la pance*?» (V. T., p. 8)

Cette mise en relief des expressions familières liées au vocabulaire de la nourriture va jusqu'à l'utilisation de quelques mots plus grossiers, surtout chez l'auteur du XVII^e siècle, qui portent avec eux une certaine dose d'agressivité. Ce n'est pas par hasard qu'on voit, dans le genre en question, les désordres qualifiés de «ragoûts» ou d'«étrange salmigondis» (V. T., p. 97).

Le langage familier est, d'ailleurs, naturellement riche en locutions liées à ce genre d'excès. V.g., le mot «repu» est fréquemment utilisé soit par Scarron soit par son homonyme, associé à la furie des dieux et des hommes et à leur satisfaction.

«Elle en accrut si fort son ire
Que si son lacet n'eût rompu
Outre qu'elle avoit bien *repu*.» (id.)

«Enfin quand on s'est bien battu, rompu, tordu
Et que du sang absent, on s'est assez *repu*.» (L. T., p. 44)

Scarron emploie aussi le nom «repue», de la même famille, pour désigner le repas:

«Si quelque saumon ou barbue
N'en a point fait *une repue* [d'Enée].» (V. T., p. 47)

Mais cette obsession de la nourriture est, selon nous, indissociable de celle de la Mort qui semble également fasciner le poète burlesque. Elle n'est pas présente uniquement à travers ces «héros» qui refusent l'héroïsme et ne désirent que prolonger leur vie à n'importe quel prix. Même les dieux n'échappent pas à la peur et à l'impuissance.

«Un dieu qui ment comme un homme,
Sauf son honneur, c'est Jupiter.» (V. T., p. 48)

La hiérarchie épique n'existe pas puisque personne n'est digne de respectabilité. Là, les dieux étaient presque des hommes, les hommes presque des dieux mais les deux mondes se distinguaient. Maintenant, ils se ressemblent... dans le Mal: on ne peut pas croire aux hommes, on ne peut pas faire confiance aux dieux ⁽⁴⁰⁾. C'est cet état d'esprit,

⁴⁰ DODDS, dans son *The Greeks and the Irrational*, fait la célèbre distinction entre *l'Iliade* et *l'Odyssée*, identifiant la première avec «une société de la honte», où l'homme n'a aucun pouvoir de décision ou une éthique pour son comportement, et la deuxième avec «une société de la couple», où l'homme est responsable de ses actes et possède une morale et une dignité, même dans l'adversité. Mais l'identification est aussi possible avec les tragédies, respectivement avec les tragédies d'Eschyle, où l'homme est un simple jouet dans les mains du Destin, et les tragédies de Sophocle

que l'auteur pouvait constater dans la société contemporaine, qui a certainement inspiré à Scarron quelques réflexions, inexistantes dans le texte épique:

«Ce royaume si bel et si bon
Qui n'est plus que cendre et charbon,
Est le témoignage effroyable
Qu'*ici bas tout est périssable.*» (V. T., p. 28)

On pourrait occasionnellement supposer que cette phrase n'est que le produit d'un esprit souffrant qui parle souvent de ses douleurs, de son «cul de jatte» et qui commence *Le Virgile Travesti* constatant la possibilité de ne pas terminer son oeuvre:

«Avant que la Mort qui tout mine
Me donne en proie à la vermine.» (V. T., p. 1)

Mais Scarron II est également sensible à l'idée de la brièveté de l'existence, se permettant même quelques élucubrations sur le sujet:

«Malgré moi, je frémis, malgré moi, je murmure
La destruction est dans toute la nature.
Naître, vivre et mourir; tout principe a sa fin,
L'univers se réduit à ce seul mot: Caïn!» (L. T., p. 194)

Vivre et mourir, l'envers et l'endroit d'une même toile. Malgré une certaine érudition, ce que nous retrouvons ici est surtout un *Topos* de la *Vox populi*.

où le malheur (*vide Oedipe-roi*) n'arrive pas à détruire complètement le pouvoir de décision du héros qui peut s'anticiper aux dieux dans le jugement et châtement de son crime. En vérité, il y a aussi une autre société, celle de la morale ambiguë, où les héros changent constamment d'espace et d'intentions, où l'absence du sacré est complète et où les personnages, qui parfois deviennent possédés par la folie, exemplifient d'indiscipline intérieure et la vacuité des actes gratuits. C'est l'époque de l'apogée de la comédie et des tragédies d'Euripide. Et on ne peut pas nier que les oeuvres de ce dramaturge ressemblent parfois à des parodies mythologiques. Dans la pièce *Oreste*, le protagoniste devient fou, Hélène, épouse du roi de Sparte, se préoccupe surtout des valets qui portent ses parfums, la scène où un esclave est poursuivi semble tout à fait burlesque. Sans vouloir faire d'Euripide un auteur de comédies, nous ne pouvons pas laisser de faire un parallèle entre ce désordre moral et physique et l'indiscipline de la parodie.

B) *L'Argent*: «son verger»

Ce refus de transcendance et de sacré se traduit par une conséquente mise en valeur de la matérialité et du profane. Tout peut être compté, payé, volé, comptabilisé. Le seule valeur universelle est l'argent: la bourse remplace le courage et l'honneur.

«Grace à dieu, j'ai fort bonne bourse
En quelque païs étranger
Nous eussions eu de quoi manger.» (V. T., p. 129)

s'exclame Enée pour se tranquiliser.

Le nombre remplace le sentiment et anéantit l'émotion d'un moment remarquable:

«En l'an *mil quatre cent et quatrevingt dix-sept*,
Régnant Dom Manuel le Superbe;
Et le *huit du mois* de juillet (...)
[Gama] s'embarqua dans *quatre* bateaux,
Trois pour ses gens, *un* pour les vivres,
Chacun de *quatrevingt tonneaux*.» (L. T., p. 11)

Le temps mythique de l'épopée est complètement détruit. On situe l'action avec une excessive exactitude; on estime la capacité des navires non pas comme si le poète était séduit par l'exemplarité du moment mais comme s'il était un fonctionnaire de la douane. L'homme se meut attiré par le pouvoir de l'argent et l'acte épique n'est, pour le personnage de la parodie, que le risque d'un commerçant qui cherche de meilleures affaires:

«[Enée] Il eut dans le Païs latin
Quinze mille livres de rente» (V. T., p. 1)

Le héros ne se distingue pas du reste des membres de l'équipage qui espèrent, comme leur «maître»:

(«...») Leur retraite bien établie
Chargés de hardes et d'écus.» (V. T., p. 6)

On vérifie, à ce propos, dans l'oeuvre parodique de 1883, une surprenante absence, du vocabulaire concernant l'argent, ce qui contraste beaucoup avec l'abondance de références que le sujet mérite

dans *Le Virgile Travesti* de Scarron. Laissant de côté quelques divagations d'ordre sociologique, sans doute très intéressantes, qu'on pourrait faire sur ce siècle qu'on classifie fréquemment d'«époque triomphale de la bourgeoisie et de l'argent»⁴¹, on ne peut pas éviter de comparer cette omission dans le vocabulaire parodique du XIX^e siècle avec les suites de calculs précis menés à l'absurde, vérifiées par Francis Bar au XVII^e siècle⁴². Une lecture sommaire des poésies burlesques de Scarron nous démontre que, au contraire de l'auteur des *Lusiades Travesties*, il utilisait avec une spéciale habileté, ce procédé stylistique. La précision *ad absurdum* retirait à la phrase toute émotion ou dramatisme.

«J'en pleure comme un veau, souvent comme deux, quelquefois comme quatre.» (Requestre au Roy, 1643)⁴³.

Mais il n'était pas le seul à le faire. Quelques exemples extraits des lettres de Mme de Sévigné⁴⁴, des vers de Voiture⁴⁵ et même de la prose de Charles Sorel⁴⁶ ou des parodies de Loret nous aident à conclure que les références à la précision et à l'argent, en tant que banalisation d'un idéal ou d'une émotion, étaient assez généralisées dans la littérature française du XVII^e siècle.

Scarron II, malgré son identité avec la plupart des champs sémantiques explorés par son homonyme, dissimule plus les références à l'argent (et à ce qui est plus acerbe ou choquant, en général). C'est que, au XIX^e siècle, aussi que de nos jours, l'argent est trop fragile et trop généralisé pour qu'on en parle directement. Le luxe ou l'aisance économique sont maintenant plus significatifs. Aux nouveaux Enées

⁴¹ Peu à peu, d'autres valeurs commencent à avoir une plus grande importance. Il ne suffit pas l'argent, il faut le pouvoir et les deux peuvent ne pas coïncider. Pouvoir sans propriété semble être une caractéristique fondamentale de notre époque. Cf. BURNHAM — *The managerial revolution*, New York, 1945 et BERLE — *Power without property*, London, 1960.

⁴² BAR, Francis — *Op. cit.*, p. 366.

⁴³ SCARRON — *Poésies Diverses, cit.*, p. 102.

⁴⁴ «Andromaque (...) me fit pleurer plus de six larmes: c'est assez pour une troupe de campagne», apud Lanson, vide BAR, F. — *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁵ «Nous parlâmes fort de vous/J'en soupirai quatre coups», *ibid* BAR, F. — *Op. cit.*

⁴⁶ «Fremonde luy faisant une moue de deux pouces et demy...», *Histoire Comique de Francion*, II, apud BAR, F. — *Op. cit.*, p. 335.

qui cherchent l'Inde un autre paradis se présente, plus exotique que «quinze mille livres de rente» :

Bien plus grand, bien plus riche et plus beau que
l'[Espagne (...)]

«Une terre prochaine où croit les ananas [sic]
(...) C'est un vrai Paradis, un pays de cocagne
Là, sans vous tourmenter, vous trouvez tous vos aises
Des lits, des lavabos, des canapés, des chaises».
(L. T., p. 79)

On reprend la triade initiale: le luxe signifie la bonne table, la puissance économique... et la vie au foyer.

C) *La vie domestique*: «sa mie»

Si l'épopée se base sur une série d'événements à travers lesquels le héros montre ce qu'il *est* intrinsèquement — elle est un genre qui se préoccupe de l'essence des choses et des hommes —, la parodie transforme ces actions successives en simple exhibition. Le «héros» burlesque est, au contraire de l'épique, un homme qui se soucie de l'apparence des êtres et qui voit dans les richesses matérielles son seul trésor. C'est uniquement une richesse de quantité et non pas de qualité, celle qui permet la jonction de ce qui vaut beaucoup avec ce qui ne vaut presque rien. Ainsi se fait que l'énumération des dons d'Aénéas à Didon soit un ensemble de valeurs inégales, traduit stylistiquement par l'antithèse.

«D'Hécube, les chaussons de laine,
Et le vertugadin d'Hélène;
De Priam la peau de vantour;
De fines perles un beau tour
Que portait la belle Ilione,
Comme aussi sa riche couronne;
La bequille de Priamus; (...)
Un almanac fait par Cassandre
Où l'on ne pouvait rien entendre.» (V. T., p. 57)

Tous ces bibelots et accessoires plus au moins intimes ne sont que le produit de vols, de pillages de guerre. Mais ils sont surtout les objets du quotidien de l'homme contemporain de la parodie: chaussons de laine, vertugadin, mais aussi le livre des *Oremus*, une perruque. La parodie est, sur ce point, presque un document historique

où la magie légendaire du passé est détruite par l'excessive présence du concret et du temps présent. On connaît, ainsi, les goûts des contemporains de Scarron et Scarron II sur décoration (luxueuse au XVII^e siècle et confortable au XIX^e siècle).

«Les moindres meubles sont d'ivoire
Historiés d'ébène noire
Et même les tapisseries
Dans les riches orfèvreries
Qui soutiennent de grands buffets.» (V. T., p. 53/cf.
supra L. T., p. 79)

Et sur les vêtements:

«Chaque dame eut une hongrelaine
Avec sa jupe d'étamine
Et chaque homme une grand juste au corps
Piqué d'un fort beau fil retors
Et rebordé d'une Pistaigne (V. T., p. 56)

[Gama] «A ses bras de coton, il mit ses jarretières
Et par dessus de tout, crocha ses genouillères.»
(L. T., p. 178)

Bien paraître est le souci d'hommes et d'immortels de la parodie: il est donc naturel qu'on y trouve des passages sur le maquillage d'une déesse:

«[Vénus] sur sa chevelure frisée
Avoit deux fois pleine la main
Répandu poudre de jasmin.» (V. T., p. 51)

ou d'un héros:

«[Aénéas] rafraîchi son teint un peu fade
Et mis dans sa face et ses yeux
Certain air que l'on remarque aux dieux.» (*idem*)
«Gama dans toute sa splendeur et la barbe frisée»
(L. T., p. 78)

Et les marins de l'équipage de Vasco da Gama sont extrêmement scrupuleux en ce qui concerne les règles d'hygiène:

«Après s'être levés, lavés, débarbouillés
Frottés, lustrés, brossés, cirés et décrottés.» (L. T., p. 77)

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

L'homme devient, par excès d'attention à l'apparence, une chose, un objet, un bibelot entre autres, sans âme ou vertu. Le fait est d'autant plus significatif que les personnages semblent parfois souffrir d'une sensibilité exagérée. L'antithèse est spécialement efficace quand il s'agit de personnages masculins ou du héros qui affronte tous les périls et qui semble réduit à un galant de salon:

«Comment vous portez-vous, beau sire?
Moi, lui dit-il, je n'en sais rien (...)
Et j'ai pour le moins la migraine
S'il faut que vous soyez mal-saine.» (V. T., p. 53) ⁴⁷

Surtout quand la galanterie ne résiste pas à la grossièreté des sentiments et au milieu «bourgeois» environant. Le drame de tout un peuple est, dans la parodie, un drame familial qui suffit pour provoquer la guerre entre les nations:

«Là, elle sut que le Roi, son mari,
Pour aller voir les blancs était déjà parti.
— *Ou des blanches, dit-elle, en ses fureurs jalouses,*
S'adressant, des pêcheurs, à cinq ou six épouses.»
(L. T., p. 110)

Mais cette familiarité qui ignore les hiérarchies et la discipline, qui revient à l'inconscience et à l'absence de projets ou de responsabilités, approche les hommes du monde enfantin, où l'insouciance et l'irresponsabilité ne peuvent être contrôlées par des parents. Ainsi, les hommes agissent et parlent comme des enfants et leur langage plein d'hypocoristiques reflète bien la primitivité de leur pensée.

Pour désigner le cheval de Troie, on parle d'un «dada»:

«Aussi fut-ce maître *dada*
Aussi grand que le mont Ida.» (V. T., p. 71)

Pour désigner le chant des oiseaux, on emploie un nom onomatopéique:

«Enfin, tous les oiseaux couvés dans ce pays
Font retentir les airs de leurs *pi-pis, pi-pis.*» (L. T., p. 83)

⁴⁷ La parodie jouant fréquemment avec ce monde à l'envers, virilise parfois la femme, qui devient l'être le plus opiniâtre:

«Junon, cria-t-elle, et cette gueusaille
A *ma barbe fera gogaille?*» (V. T., p. 4)

Pour nommer les parents, avec une intimité qui ne correspond pas souvent à leur état d'immortels, les héros parlent de leur papa ou maman:

«Et par quel moyen s'échapa [sic]
Portant sur son dos son *papa*.» (V. T., p. 66)

«Il est vrai, se dit-elle, en son for intérieur,
Que *papa Jupiter* n'est pas toujours rajeur.» (L. T., p. 131)

De même, la description de la sensuelle Vénus n'exclut pas l'intonation de petite devinette et l'emploi d'un terme enfantin toujours plus innocent que l'intention de l'auteur:

«Derrière on pouvait voir un objet mis à nu
Rond et protubérant, qui se termine en U!... *turlu-tutu*
(L. T., p. 130)

Mais ce n'est pas seulement le vocabulaire enfantin qui est signe de l'incapacité de développement intellectuel. L'auteur parodique se plaît à construire des scènes d'enfance, assez familières qui semblent contraires à l'âge et aux grands idéaux que devraient avoir ces personnages distingués. C'est dans ce ton que Priam sermonne Cassandre:

«Il lui dit: *allez-vous coucher*
Vous avez du vin dans la tête
Et *n'êtes qu'une trouble-fête*.» (V. T., p. 91)

Qui est l'enfant, Priam ou Cassandre?

Même la nature semble partager de cet état d'esprit. Les vents devant Jupiter se comportent comme des écoliers pris en flagrant délit:

«Disant: c'est lui, ce n'est pas moi.
De peur d'être mis en sequestre.» (V. T., p. 12)

Chez Scarron II, le procédé est plus évident et moins subtil. A la dramatisation de la situation, il préfère les comparaisons explicites:

«Apparaît le Soudan, le Gouverneur, l'Emir
Comme un mauvais gamin que l'on devra punir.»
(L. T., p. 18)

La parodie fait des actes humains des caprices fugaces et déraisonnables, quoique assez puissants. Le verbe «rabattre» est parfois

utilisé pour exprimer cet état d'esprit qui veut tout détruire sans justification. De la même famille, l'expression «rabat-joie» est presque typiquement burlesque, étant utilisée soit par Scarron soit par l'auteur du XIX^e siècle. Et il y a toujours un «rabat-joie» quand les enfants font la moue...

«Au moment de partir, vient un vieux *rabacheur*»

(L. T., 16)

«O le plus vaillant des Grégois,
Diomède, le *Rabatjoie!*» (V. T., p. 8)

«Il sera nécessaire encor qu'elle plaidoie
Pour tâcher d'atendrir le père *Rabat-joie.*» (L. T., p. 127)

Et même les actions fondamentales pour l'intrigue pourraient passer, éventuellement, pour un inconséquent jeu d'enfants:

«Mais n'ayant pas trouvé dans la ville un ânon
Anchise, au dos d'Enos, *monte à califourchon.*»

(L. T., p. 89)

L'expression, qui n'est pas ni dans le texte de Virgile ni dans le texte de Scarron⁴⁸, souligne ce caractère ludique qui préside à toute la parodie. Effectivement, l'auteur insiste souvent sur ce côté

⁴⁸ Scarron II fait parfois une parodie (imitation) de la parodie de Scarron. Comparons ces deux textes:

«Mon fils se chargea des mouchettes
Mon père prit nos dieux en main (...)
Quoique j'eusse l'échine forte
Mon bon père à la chèvre morte
Ne put sur mon dos s'ajuster (...)
Par bonheur, *je vis une hotte*
Mon père dedans en fagotte
Et tous les dieux avec lui.» (V. T., pp. 131-132)

Scarron II décode;

«Le vieux tient dans ses mains, sa bourse et ses Pénates
Ce qui charge encor plus, d'Enos les omoplastes (...)
«Mais n'ayant pas trouvé, dans la ville, *un ânon*,
Anchise, au dos d'Enos, *monte à califourchon.*»

(L. T. pp. 89-90)

La référence à l'âne ou à la hotte, qui remettent à une même situation, n'existe pas dans le texte de Virgile et elle est complètement ignorée par le texte de Camões.

feint des actes pratiqués par les héros. Chacun fait son jeu, sa petite scène...

«[Aénéas] Ayant bientôt reconnu
Qu'invisible un diable cornu
Sa mère l'avoit bien pu rendre
Il voulut son plaisir prendre (...)
Jamais il ne fit tant le fou.» (V. T., p. 34)

...Le monde, un immense plateau:

«Junon par *la trape* des lieux
Par malheur vint jeter les yeux.» (V. T., p. 4)

Et même un orme, exemple de cette nature personnifiée, semble participer à la mise en scène:

«Il hésite devant sa chute
Examinant de quel côté
Son grand corps sera mieux gîté:
Enfin, il tombe sur les hanches
Se cassant les bras ou les branches.» (V. T., p. 126)

Scarron II, bien que plus rarement, ne laisse pas de faire référence à la dissimulation des gestes héroïques. Voilà comment il nous raconte un combat:

«Un troisième paraît, désigné par le sort,
Qui doit tirer sa chique et *simuler* le mort;
Il tombe transpercé, tourne l'oeil, il expire:
Ceci, bien entendu, c'est histoire de rire.» (L. T., p. 44)

«Histoire de rire»... Peut-être un peu plus que cela. Le Jeu ne nous fait pas complètement oublier la Mort.

Un autre genre de mots, dont les effets ressemblent à ceux inspirés par les hypocoristiques enfantins, est le diminutif. Signal d'une intimité gracieuse, il provoque une naturelle surprise quand le nom visé est celui du dieu des dieux:

«Amen, dit Vénus; et *Jupin*
Reprit aussitôt la parole.» (V. T., p. 21)
«Et puis *le bon Jupin*, se servant de sa langue
Lui fit, en peu de mots, cette longue harangue.»
(L. T., p. 138)

L'adjectif augmente ici le côté pacifique et un peu naïf du personnage divin. Un effet semblable de délicatesse ou de charité transparait même de la phrase parodique où des adjectifs, comme «petit» ou «pauvre», accentuent la fragilité du personnage aussi bien que la familiarité du jugement du narrateur:

«[Didon] (...) l'embrasser d'un amour si fin
Que la *pauvrette* ne pourroit (...)
Faire du mal au sieur Enée.» (V. T., p. 58)

Mais la parodie est fertile en antithèses, en tension de forces. Parallèlement à la gentillesse, il y a le désordre. Et le langage familier permet aussi l'utilisation de quelques mots plus populaires:

«Roi non pas des plus absolus:
Car les vents dont il est le maître
Lui font souvent bien du *bissêtre*.» (V. T., p. 5)

«(...) après avoir conté, de telles *fariboles*,
Il devait essayer de tenir ses paroles.» (L. T., p. 65)

L'impolitesse règne sur ce monde «mythologique» où le héros (ou le dieu) se comporte comme un chicaneur de quartier. Les insultes et les actions grotesques sont fréquentes même si, sur ce point, Scarron II soit, encore une fois, un peu plus délicat:

«Le moindre petit froid-au-cul
Maudissoit cent fois le cocu
Come aussi sa putain de femme.» (V. T., p. 8)0

«Un mauvais garnement, un méchant, un ivrogne
Qui, bientôt furieux, va leur montrer la trogne.»
(L. T., p. 21)

La périphrase rend quelquefois la phrase plus discrète, augmente l'euphémisme d'un passage moins gracieux:

«Pendant ce temps, un noir, par un mauvais propos,
Introduit, de Gama, sa flèche au bas du dos.» (L. T., p. 52)

Peu à peu, nous vérifions que l'emploi des mots familiers est, non pas seulement un élément de trouble, de surprise, mais aussi un

facteur d'oralité important qui donne à la parodie l'apparence d'une conversation décontractée. Le vocabulaire d'un style plus négligé exige cette spontanéité et vivacité que le style plus sublime évite dans sa quête de l'exceptionnel et de la perfection.

L'oralité se lie au quotidien mais aussi à la médiocrité puisqu'elle existe naturellement dans les rapports plus communs de la communication. Quand deux hommes se rencontrent, le souci du beau langage est, dans la plupart des cas — aujourd'hui un peu plus qu'hier — un effort et un art. Et deux procédés sont fondamentaux pour créer cette oralité trop riche, parfois, pour être qualifiée de naturelle: l'utilisation des interjections et la mise en relief du discours direct, étant la première complémentaire de la seconde:

«Si tôt que Didon eût dit *chut*
Chacun fit silence et se tut.» (V. T., p. 69)

«A ces mots, les marins, quoique faibles et las,
Font retentir les airs, de leur (sic) jouyeux *hourras!*»
(L. T., p. 65)

En ce qui concerne le discours direct, il faut surtout remarquer qu'il est d'une plus grande efficacité dans le récit parodique quand il est inattendu et dispensable. Il apparaît, souvent, au milieu d'une description et apportant toujours des informations qui se caractérisent par leur extrême insignifiance du point de vue de l'économie narrative. Scarron fait dire à Ulysse, après une scène de chasse où il a tué sept veaux:

«Bon, dit-il, voici de quoi frire.» (V. T., p. 34)

De nouveau, la banalisation, la réduction du courage et de l'adresse. Encore une fois, la dévalorisation de l'épique. Mais est-ce que la parodie se restreint à un intarissable anéantissement de l'épopée? En vérité, ce genre se révèle d'une complexité inattendue quand on vérifie les forces en jeu dans la structure de la parodie. N'est-il pas possible que, parallèlement à ces principes qui fonctionnent clairement contre la majesté de l'épopée, on en trouve d'autres qui manifestent un évident désir d'imiter, *mutatis mutandis*, le chant épique et de créer une nouvelle ampleur?

II. UN «BEAU-STYLE» BURLESQUE ?

L'épopée a une vocation didactique qui découle naturellement de son discours et de ses personnages hors le commun, de son intention de faire connaître les aventures de quelqu'un qui se distingue parmi les hommes. Les mythes donnent accès à la sagesse d'un peuple ou d'une civilisation: conséquemment, ils doivent surmonter l'individuel et atteindre toute une collectivité. La mythologie épique est la reproduction d'une *forma mentis* idéale, un répertoire de situations paradigmatiques où le héros représente, invariablement, l'homme qui veut, et qui peut, vaincre les obstacles à ses desseins.

La conclusion va de soi: le héros du «travestissement» épique qui refuse la discipline et l'effort aussi bien qu'un comportement moral, ne peut pas accomplir la véritable mission du héros dont il est un simple sosie. C'est le narrateur qui doit compenser cette faiblesse. Oublié dans l'épopée, il gagne une puissance extraordinaire dans la parodie. Centre de coordination de toutes les informations, il se plaît à couper ou à prolonger, selon ses propos, le texte sur lequel il travaille. L'oeuvre dépend complètement de lui et le narrateur burlesque, contrairement à l'homme narrateur épique qui reproduit une légende, ne laisse jamais oublier ce fait.

Mais l'épopée n'est pas la seule source d'information du poète parodique ni même la plus importante:

«Si l'ouvrage du grand Virgile
Est reçu comme l'Évangile
On trouvera que j'ai fait mal,
De mettre âne au-lieu de cheval.
Mais *foi de poète burlesque*
J'ai lu dans un livre *Arabesque*⁴⁹
Dont j'ai mal retenu le nom
Que c'étoit celle d'un ânon.» (V. T., p. 34)

⁴⁹ Les relations entre chrétiens et turcs n'étaient pas les meilleures au XVII^e. siècle. L'épisode des ambassadeurs turcs dans la cour de Louis XIV et les turqueries de Molière, bien que plus tardifs, sont significatifs. Dans la parodie de Scarron, le mot fonctionne comme un insulte:

«La longe de cuir que ce Maure,
Ce ture, ce felon des felons» (V. T., p. 93)

Remarquez, d'ailleurs, l'utilisation du superlatif hébraïque qui augmente invariablement la gravité de l'insulte:

«Ulisse, le chiche des chiches» (V. T., p. 135)

Cette autonomie est beaucoup plus évidente chez Scarron II, auteur qui s'éloigne profondément de l'épopée dont il se propose le faire le «travestissement», *Les Lusiades*. Contrairement à ce qui est, auteur qui s'éloigne profondément de l'épopée dont il se propose de au XVII^e siècle, une pratique plus au moins généralisée du genre de la parodie, les chants des *Lusiades Travesties* ne coïncident pas avec ceux des *Lusiades*, le texte primordial. Le neuvième des dix chants des *Lusiades*, qui racontait l'union des marins portugais aux nymphes, signe de la récompense des dieux, n'est, dans l'oeuvre de Scarron II, qu'une aventure bizarre et rocambolesque vécue par un personnage complètement étrange au discours, «la célèbre voyageuse Ida Pfeiffer». Bien que l'oeuvre du poète épique contienne sensiblement quatre chants dédiés à l'histoire de la nation portugaise, la parodie de Scarron II ignore complètement ces passages. D'ailleurs, celui-ci termine les dix chants des *Lusiades Travesties* annonçant une deuxième partie. Mais un autre fait est aussi curieux en ce qui concerne cette même autonomie de l'écrivain de notre temps: la plupart des citations de Scarron II, au contraire de celles de Scarron, sont signalées en italique. Cela signifie, sans doute, une conception différente de ce qui est l'originalité de l'oeuvre littéraire en général, et de la parodie, en particulier. La valeur de la citation augmente, soit parce que l'auteur se démarque de sa création, reconnaissant le droit d'un autre sur une phrase, soit parce que quantitativement les références aux oeuvres d'autrui augmentent⁵⁰. Certes, Scarron II ne révèle pas l'auteur de ces phrases ou expressions, mais elles fonctionnent presque comme des lieux-communs littéraires. On y trouve des reminiscences de *L'Illiade*:

«Que les flots revêtus de leurs longs manteaux blancs
Semblaient de gros montons, l'un sur l'autre roulants.
(L. T., p. 23 cf. livre IV, 422-438, image semblable)
«Les jeunes filles leur pleuverant *comme la grêle.*»
(L. T., p. 75. La comparaison se trouve déjà en Homère:
cf. I., livre XV, pp. 170-172).

On y trouve aussi la célèbre métaphore de *L'Odyssée*:

«(...) l'Aurore, avec ses doigts de rose.» (L. T., p. 39)

⁵⁰ Cf. «Les anciens philosophes (...) réfléchissaient beaucoup plus qu'ils lisaient. C'est pourquoi ils tenaient si étroitement au concret. L'imprimerie a changé ça... Nous n'avons pas de philosophies mais seulement des commentaires.» (CAMUS, Albert — *Essais*, Paris, Pléiade, 1981, p. 1624).

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE?

Mais également, des références au *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes:

«Prends mon cabriolet, avec ma Rossinante.»
(L. T., p. 139)

Au *Cid*, de Corneille:

«A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.»
(L. T., p. 140)

Aux *Fables*, de La Fontaine:

«Il voit une grenouille, aussi grosse qu'un boeuf,
Elle qui, sans rêver, a la grosseur d'un oeuf.» (*id.* p. 90)

Aux tragédies de Racine:

«A l'étranger pillard, mon courroux et ma haine.» (*id.* p. 100)

Les auteurs cités apportent au récit cet élan héroïque ou moral qui manque à la parodie. Ils sont un peu de l'épopée dans la parodie, sans que, cependant, l'auteur parodique soit directement responsable de leur existence.

Mais le savoir livresque est presque toujours une source à soupçonner. La vérité n'est pas, pour le poète du *Virgile Travesti*, dans les livres de la bibliothèque:

«Sur des livres, cent ans, l'un se casse la tête
Puis, au bout de cent ans, il n'en est pas moins bête.»
(V. T., p. 218)

L'auteur se méfie toujours de ce qui est considéré comme une vérité indestructible. Il préfère l'incertain d'une *vox populi* qui n'appartient à personne, dont personne n'est responsable, et qui augmente, fréquemment, l'ambiguïté de la situation.

«Il me *semble* avoir *ouï dire*
Que quand il rit tout va mieux.» (V. T., p. 19-20)
«On m'a déjà conté, que ces deux hémisphères
Causèrent ici bas, bien des morts, bien des guerres.»
(L. T., p. 128)

C'est sur cette sagesse rudimentaire qu'il appuyera ses commentaires, ses réflexions sur un événement ou un personnage. Cette

puissance du narrateur, en tant que créateur d'un récit personnel, n'est pas accompagnée d'une autonomie intellectuelle: à l'originalité du génie, il préfère les expressions et les maximes connues par tous. Le proverbe remplace le mythe ou l'inspiration.

Parfois, le narrateur base ses syllogismes sur un proverbe, faisant dépendre l'attitude du héros de sa crédibilité contestable:

«Comme après vin bon cheval,
[II] Voguoit sans songer à nul mal.» (V. T., p. 4)

Les vers les plus simples ont — surtout chez Scarron, à cause du rythme binaire imposé par la rime plate des vers octosyllabes (appelés à l'époque «burlesques») — une configuration qui nous rappelle les maximes populaires:

«(...) quand on suit un fou
On se casse souvent le cou.» (V. T., p. 106)

Dans l'épopée, le récit idéal se perd dans le temps, il est légendaire. Ici, il est proverbial, son indéfinition est plus d'espace que de temps, plus concrète qu'abstraite. En effet, ce n'est pas l'homme idéal qui est en question mais l'homme commun, avec ses fragilités, ses préoccupations de survivance. Le proverbe est, ainsi, une «philosophie» du concret, une sagesse domestique:

«C'est tomber de *flèvre en chaud mal*.» (V. T., p. 15)
«On dit que quand le *chien* aboie, il ne mord pas.»
(L. T., 108)

C'est ce décalage entre la signification abstraite et les référents, en général, concrets, qui favorise de fort plaisantes interprétations à la lettre:

«*Et la pouce à l'oreille*, elle veut tout prévoir (...)
Alors, pour commencer, avec grand soin, *s'inspecte*,
Pour *chasser l'importun*, le *sautillant insecte* (L. T., p. 128)

La notion de «Proverbe» s'identifie facilement avec celle de lieu-commun. Au XVI^e siècle, le mot désignait, comme d'ailleurs aujourd'hui, une «formule sentencieuse». Mais son sens s'élargissait aussi à celui de locution usuelle. Plus au moins littéraire...

«Tes amis marcheront, comme *sur du velour*.»
(L. T., p. 141)

plus au moins familière...

«O dieu, qu'il me parut hideux,
Il étoit fait comme deux oeufs.» (V. T., p. 93)

Mais, stéréotypé, le «proverbe» transmet toujours des idées toutes faites et exerce sur le lecteur un double effet d'insolite et de déjà attendu. Véhicule d'un message que celui-ci devine dès qu'il entend les premiers mots, le proverbe ne correspond pas à la sagesse qu'on croit être propre d'un héros mythique. Le rire vient peut-être de cette neutralisation réciproque, de cette expectative dupée.

Les mots techniques

Une neutralisation semblable peut être trouvée dans les mots scientifiques ou techniques utilisés pour des effets parodiques. En vérité, leur sens dénotatif est, en principe, le signe de leur non-ambiguïté, de leur clarté, ce qui pourrait occasionnellement compenser la dispersion et les *qui pro quo* explorés par le genre. Ce sont parfois les termes de médecine qui équilibrent la bassesse d'un mot...

«Pourquoi ne m'as-tu de ta lance
Percé l'estomac ou la pance?» (V. T., p. 8)

ou refrènent la violence d'une phrase:

«Que ne puis-je à Bacchus, lui couper l'oesophage...»
(L. T., p. 35)

Même la familiarité, le terre-à-terre des soucis des personnages gagnent une certaine «finesse»:

«Aucun, pendant la nuit, n'avait eu de *colique*,
Preuve que le festin était *hygiénique*.» (L. T., p. 77)

La médecine est, d'un autre côté, la science qui soigne le corps, qui maintient la vie, qui sent, comme nous l'avons vu, les valeurs du héros de la parodie.

Scarron, peut-être malgré lui, connaissait bien le vocabulaire médical. Il semble même ébaucher le comportement du médecin à travers Enée, soldat habile en tout:

«(...) je savois tirer du sang,
Couper un bras, percer un flanc.» (V. T., p. 78)

Scarron II, éventuellement aussi par des raisons biographiques, utilise avec une précision et une fréquence identiques, le vocabulaire maritime ⁵¹:

«Lofez! Lofez! Lofez!... Cargue la grande voile!
Des ris au grand hunier! diminuez la toile!... (L. T., p. 23)
«*En marin*, on dirait, sans détour et sans fard
Pare à virer, les ceux, et va prendre le quart.» (L. T., p. 71)

Au XIX^e siècle, les inventions techniques multiplient les objets qui entourent l'homme civilisé. C'est un vocabulaire récent, celui qui inspire ces décalages temporels:

«*Le navire entouré d'un cordon électrique*
Nous paraît, dans la nuit, *un briquet phosphorique.*»
(L. T., p. 39)

Les temps et les termes se confondent:

«Que ces vaillants Tritons, qui brefs en leurs travaux
Semblent une machine à cent mille *chevaux...*»
(L. T., p. 36)

On est vraiment à quelle époque? L'ambiguïté et la surprise, toujours.

Les mots étrangers

Respecter la pureté d'une langue signifie, avant tout, la protéger des mots et des structures étrangères pour qu'elle puisse conserver son identité linguistique, mais aussi nationale. Fonctionnant comme une muraille défensive, ce principe empêche l'excessive mobilité de la langue quand elle entre en contact avec d'autres structures, d'autres manières d'envisager la vie, d'autres cultures puisque chaque langue est, en soi, une mentalité, une perspective des choses et des hommes.

Quand la réalité change, le purisme voit dans le néologisme une possibilité de retour aux sources. En effet, l'opposition classique n'est jamais faite contre le néologisme mais seulement contre le

⁵¹ Et n'en parlons pas de quelques lieux-communs métaphoriques. «Ne dites-vous pas en commun *proverbe*: «Des loups ravissants, des lions furieux, malicieux comme un singe?» (La Bruyère, *Les Caractères, ou les Moeurs de ce siècle*, XII, 119).

barbarisme, ce mot d'une autre nation et culture. C'est ainsi que l'écrivain français fidèle à cette norme classique cherche ses « beaux mots » dans le latin. Et que le poète burlesque semble suivre ses pas quand, par exemple, il veut faire référence aux monstres cyclopes :

« Lors on vit les *monoculistes*
Venir par différentes pistes. » (V. T., p. 191)

Mais il ne se limite pas à créer des néologismes latins qui sont toujours trop techniques pour laisser apparaître un minimum d'émotion. Dans la parodie, toute adhésion à la rhétorique classique est conduite jusqu'à ses possibilités-limite, ce qui implique la ridiculisation de la règle par l'excès. Ainsi, il est possible de trouver des mots latins dans le texte de la parodie, où le contexte détruit l'opportunité de leur utilisation :

« Et pour qu'il soufflât *pro nobis*,
C'est-à-dire, au cul du navire. » (V. T., p. 151)

Même dans le texte de Scarron II, du XIX^e siècle, quand la connaissance et l'importance de la langue et de la culture romaines trouvaient de moins en moins adeptes parmi un public de plus en plus large, on trouve encore quelques mots latins où, leur apparat et technicité contrastent violemment avec les circonstances burlesques. D'autres fois, ce sont, à l'inverse, des mots bas qui gagnent l'apparence d'un discours érudit de physicien. Mais la poésie, l'émotion lyrique, s'évanouit :

« En effet, le matin, quand le brillant Phébus
Donnait son coup de pied à la Nuit, dans l'*anus*. »
(L. T., p. 107)

Quelquefois, c'est la connotation religieuse de l'expression qui est détruite par le profane de la vie et de la pensée des personnages :

« Avant que les troupes d'Argie
Fissent des biens de Priamus
Après dix ans, *gaudeamus*. » (V. T., p. 4)

Les mots plus érudits de la langue française, d'origine latine, sont également considérés par le poète burlesque comme étant presque un

autre langage et, devant les deux niveaux de style, il essayait parfois de faire à ses lecteurs un petit dictionnaire:

«Elle fit dresser une *pyre*.
Si ce mot que je viens de dire
Est obscur à quelque ignorant,
Qu'il sache en langage courant,
Que ce mot qui lui semble étrange,
Veut dire du bois qu'on arrange,
Au haut duquel se vient loger
Celui qui le fait arranger,
Duquel après l'on fait grillade.» (V. T., p. 248)

Même si avec quelques dissonances mythologiques:

«Réme et son grand frère *Quirin*
C'est à dire en français, Guérim.» (V. T., p. 22)

Scarron II emploie le latin, surtout à travers quelques expressions proverbiales plus au moins du domaine littéraire:

«*In vino veritas* (...)» (L. T., p. 106)
«Dans sa soif de *rerum cognoscere causas*»
(cf. citation de Virgile, L. T., p. 196)

Mais le poète burlesque qui rompt avec le purisme rhétorique ne laisserait pas d'introduire dans son récit quelques barbarismes: il ne cultive pas l'identité d'une langue — son but est non pas le «nationalisme», mais un cosmopolitisme citadin capable d'accepter les plus diverses contributions de l'extérieur sans aucun esprit de sélection.

L'italien se trouve parmi les langues les plus employées par la parodie du XVII^e siècle, étant une des langues qui envahissait le français de l'époque. Un peu plus tard, Charles Sorel, écrivain conciliateur, sur quelques excès pédants:

«Toutefois il ne falloit pas condamner les mots qui nous ettaient for necessaires (...) l'usage ayant autorisé quantité de termes de Milice & d'autres, à cause qu'on leur a donné cours pendant les guerres d'Italie, & qu'on les a estimez for agreables depuis qu'on a fréquenté les gens de cette Nation.»⁵²

⁵² SOREL, Charles — *La Bibliothèque Française, cit.*, p. 82.

UNE SEULE RHÉTORIQUE DE LA PARODIE ?

Scarron semble déjà partager cette bonne opinion sur les Italiens, peuple qu'il connaissait de ses voyages:

«Ce païs est gras et fertile,
Dont les gens ont l'esprit subtil;
Et quoique joueurs de guiterre,
Sont pourtant bons hommes de guerre.» (V. T., p. 155)

Le mot italien dans la parodie est, ainsi, simultanément un barbarisme et une concession à la mode: son utilisation indique aussi l'importance du temps présent, des choses passagères et de l'oralité du discours⁵³.

Les exemples se situent surtout dans le domaine artistique, notamment dans la musique:

«La nuit s'en vint *pian, pian.*» (V. T., p. 179)

Mais d'autres expressions, surtout à cause de leur effet d'allitération, sont extrêmement séductrices pour le poète burlesque:

«Celui qui brûla notre Troye,
A comparer à celui-ci
N'étoit qu'un feu *coussi coussi.*» (V. T., p. 325)

Ce mot est, d'ailleurs, demeuré assez connu pour être reproduit, au XIX^e siècle, par Scarron II:

«Voyons, es-tu content, mon bon, de tout ceci?
Non, car ton air me dit, que c'est *couci-couci.*»
(L. T., p. 19)

⁵³ On trouve également quelques mots d'origine exotique mais parfaitement intégrés dans le français familier:

(*Salamalec*: formule religieuse arabe de salut)

«Avec crainte et respect
Dit par trois fois *salamalec*» (V. T., p. 17)

(*Mandarin*: mot portugais d'origine malaise)

«Le Steward lui servit un repas *Mandarin*» (L. T., p. 38)

Mais Scarron fait aussi une curieuse référence à la mode de la langue allemande qui, à y croire, rivaliserait avec l'espagnol et l'italien:

«Faites-lui montrer l'Allemand,
C'est un langage fort en vogue.» (V. T., pp. 167-168)

Mais à cette époque, l'anglais occupe déjà une place considérable. Si son emploi est occasionnel chez Scarron, où il sert à un curieux jeu de mots...

«Bottés à cru, les gros *milours* [cf. «milords» et «lourds»]
Armés d'épieux, en habits courts.» (V. T., p. 211)

...il devient plus fréquent et gratuit dans le texte de Scarron II:

«Il appelle le *Cook* et lui dit d'amener,
A pouvoir lui servir, aussitôt, son dîner.» (L. T., p. 37)
«Le *Steward* lui sert un repas Mandarin.» (id., p. 38)

Plaisantant un peu: c'était déjà, peut-être, l'annonce du «franglais» dans le discours oral...

Les mots de courtoisie

Bien que le héros épique possède ses titres de noblesse, il est, par nature, un âme aristocratique, un chef inné. Son essence se révèle sans effort, non pas par des mots mais par des actes. Le héros de la parodie, n'ayant pas, comme nous l'avons constaté, des vertus d'un homme d'élite, exhibe la seule noblesse possible, celle de l'apparence. Et il se présente invariablement avec ses titres de cour:

«Mon nom Marc Ilionée
Grand Chambellan du sieur Enée.» (V. T., p. 44)

Le langage rude des marins, la dignité naturelle du héros, sont remplacés par la magnificence d'un protocole; les règles de courtoisie sont complexes et personne ne les oublie:

«(...) les Dieux marins qui le virent
Là dessus *compliments* lui firent.» (V. T., p. 11)
«N'importe, *adieu bonsoir*, je vais prendre la rame.
Et bien *des compliments* à *Madame ta dame.*» (L. T., p. 19)

Et même les dieux se fabriquent des titres: on parle de «dame Junon», chère épouse du «Père Révérent», de «Maître Eole», de «Mademoiselle Nature»... Le portrait de Déiopé fait par Junon, qui la propose en mariage au dieu des vents, nous donne, sans doute, un délicieux moment de lecture. On y reconnaît, progressivement, le

modèle, soigneusement reconstruit, d'une dame de cour tout à fait idéale dans la société de 1650. Mais, lisons plutôt le passage :

«C'est la parfaite Déiopé,
Un vrai visage de poupée;
Au reste on ne le peut nier:
Elle est nette comme un denier;
Sa bouche sent la violette
Et point du tout la ciboulette,
Elle entend et parle fort bien
L'Espagnol et l'Italien.
Le Cid du Poëte Corneille
Elle le récite à merveille,
Coud en linge en perfection
Et sonne du psaltérior.» (V. T., p. 6-7)

Et ce sont ceux les mêmes héros qui s'insultent et qui parlent en termes bas! Refugiés dans la somptuosité de la forme, des formalités, on comprend que, parfois, ils se scandalisent devant le comportement rude et sans protocole de quelques montres mythologiques qu'ils classifient de barbares. Leurs intentions didactiques, de gens civilisés, seraient certainement incompréhensibles si elles ne se bornaient pas aux attitudes purement extérieures:

«(...) de farouches comme bêtes
On fera des gens fort honnêtes
Qui sauront *faire complimens*
Et *bien jouer les instrumens.*» (V. T., p. 20)
«[L'habitant africain] N'a pas été poli, mais cela ne fait
[rien
Avant (sic) beaucoup de temps, avec un peu d'adresse
Nous pourrons lui donner, *des lois de politesse.*»
(L. T., p. 78)

C'est, sans doute, dans la continuité de cette mise en valeur de la formalité de courtisan que Scarron fait, avec une dissonance anachronique, plusieurs références à l'organisation administrative et à l'organisation de l'état, un des points de conflit du XVII^e siècle.

«[Carthage] Elle n'étoit, premièrement
Qu'un *Baillage* seulement (...)
Elle en fit un *Présidial* (...)

Y fonda deux ou trois *Collèges*
Avec de fort beaux *privilèges.*» (V. T., p. 2-3)
«[Jupiter] (...) l'honorable *Bourguemestre.*» (*id.*, p. 12)

De même, l'organisation militaire semble remplacer les faits héroïques de l'épopée; mais la guerre (comme nous l'avons déjà vu) est une occupation dégradante ou futile.

Au XIX^e siècle, Scarron II semble oublier un peu plus les hiérarchies de l'Etat ou de l'Armée. Dans *Les Lusjades Travesties*, une nouvelle institution, plus récente mais également puissante, fournit les éléments de satire: le système parlementaire et ses représentants. En effet, Vasco da Gama parle parfois à ses marins comme un député à ses électeurs:

«Soudain, Gama les voit; il saute de sa chaise,
Retire son habit, pour être plus à l'aise,
Et prenant dans ses mains, son large porte-voix, (...)»
(L. T., p. 22)

Pareillement, les divergences d'opinion sont des combats de rhétorique:

«Il faut de la vertu, dit un célèbre auteur
Mais il n'en faut pas trop, répond l'autre orateur.»
(*id.*, p. 66)

La démocratie est une institution ancienne parmi les cannibales de l'Afrique:

«Vous avez à voter, par un *oui* par un *non*
Et direz si l'on doit la dévorer ou non.» (L. T., p. 228)

Tout le confirme: le «travestissement» épique n'est pas la ridiculisation de l'épopée et il n'est pas seulement la destruction des règles classiques de l'éloquence. Bien plus que cela, il représente la critique des structures de la modernité et il est la tentative de créer un style qui puisse les mettre en relief.

«Foi d'écrivain moderne», écrivait Scarron.

DEUXIÈME PARTIE

Les tropes de la parodie

Il est évident que la parodie de l'épopée est un projet d'imitation. Le titre latin du *Virgile Travesti* est significativement *Aeneida mimica*⁵⁴. Nous avons vu comment s'effectuaient les rapports entre les deux genres en ce qui concerne les niveaux de discours et le vocabulaire utilisé. Mais est-ce que cette relation est également établie dans le domaine stylistique? Est-ce qu'il y a un style parodique comme il y a un style épique?

Le trope, figure qui change le sens, est particulièrement sensible au contexte et au genre:

«Les tropes constituent spécialement une *obscuritas* indécise quant à la direction, qui sert, dans l'*ornatus*, la surprise, tandis que, par exemple, dans les sentences prophétiques, ils servent de moyens de tactique oratoire.»⁵⁵

Ainsi, l'imitation d'un trope de l'épopée par la parodie n'est jamais innocente. La figure, qui fonctionne comme une règle de bien parler pour mieux toucher et émouvoir le public, peut devenir une surprise trop troublante et une obscurité sans émotion. Voilà la même tension entre norme et transgression qu'on trouvait déjà aux niveaux de discours ou dans les champs sémantiques. Mais ici, on doit aussi tenir compte que l'une peut devenir l'autre par un excès de l'interprétation. La profusion de tropes est, d'ailleurs, une des caractéristiques de la parodie. *Le Virgile Travesti*, plutôt que *Les Lusiades Travesties* où le parallélisme avec l'épopée est moins évident, illustre bien comment la phrase de la parodie subit plusieurs accumulations stylistiques parfois redondantes. Où Virgile condense et simplifie:

«Qui désormais m'adorera?» (E. I)

⁵⁴ Vide l'épigramme en latin du poète Sarrasin, édition du *Virgile Travesti, Oeuvres de Scarron*, Paris, Bastien, 1786, vol. IV, p. XVI.

⁵⁵ LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, 2ème éd., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 128.

...Scarron entre dans le détail et complique:

«Et chacun me méprisera,
Et pas un ne m'adorera?
Car qui diable seroit si bête
De vouloir célébrer ma fête?
Qui voudroit me sacrifier
Boeuf, vache, mouton ou bélier?
Oui, bélier, mouton, boeuf ou vache?
Il n'est personne que je sache,
Qui veuille m'offrir seulement
Un rat, qui n'est qu'un excrément.» (V. T., p. 5)

Les sens et les mots se répètent. Et toute cette répétition contribue à disperser l'idée centrale et à la faire oublier. Mais la parodie n'est pas seulement séduite par cet esprit analytique qui explique *ad nauseam* le raisonnement du narrateur. Elle se plaît aussi à utiliser des procédés qui, dirigés plus spécifiquement au lecteur, exigent un effort de compréhension de la part de celui-ci. Ce sont ceux qui, plus liés à la rhétorique des textes oratoires, essaient d'imiter les tropes de l'épopée mais qui, par excès, transforment l'exemplarité en invraisemblance. Nous appellerons, selon la terminologie du rhétoricien Heinrich Lausberg, les premiers des «figures de répétition», les derniers, des «tropes de saut». ⁵⁶

I. Les figures de répétition

Un des procédés les plus utilisés par l'écrivain de la parodie est l'*allitération*, répétition intentionnelle d'une consonne ou d'un son vocal. Etant généralement un signe de musicalité harmonieuse, elle peut facilement, accompagnée par la rime plate ⁵⁷, créer un rythme

⁵⁶ *Ibid.*, p. 162 et p. 166.

⁵⁷ Scarron et Scarron II explorent ce procédé dans le burlesque en général. Le second se plaît parfois à faire des compositions poétiques, à une seule rime:

«Mon araignée, / Ma bien-aimée, / Blanche et moirée,
Si bien privée / En une année: / Meurt écrassée!» (Essais
Diverses», L. T., p. 235)

Le premier crée quelquefois un rythme extrêmement dynamique avec des vers courts, trisyllabiques: Voilà une lettre au poète Sarrasin:

«Sarrasin, / Mon voisin, / Cher amy, / Qu'à demy / Je ne vois

trop vif qui détruit la solennité encore possible. La cacophonie semble compléter l'effet:

«Tout fut par le Grec dissolu
Pillé, brisé, brulé, polu.» (V. T., p. 117)
«A ce moment, un gars, le marin Vellozu
Gaillard fort et trapu, barbu, poilu, velu» (L. T., p. 47)

L'allitération peut même transformer une phrase dans un message presque incompréhensible pour quelqu'un qui écoute le texte:

«Et chien couchant chassant devant
Branlant la queue et nez au vent.» (V. T., p. 24)
«On l'appelle Naka qui près d'ici naquit;
Mais quand Naka naquit? on ne me l'a pas dit.»
(L. T., p. 112)

Quand la répétition concerne le début des vers, *anaphor*, elle parodie l'intensité émotionnelle:

«Malheur aux arbres, aux clochers
Malheur aux vaisseaux, aux rochers,
Malheur...» (V. T., p. 5)
«Pleurant son triste sort, pleurant sur son malheur»
(L. T., p. 18)

Mais la parodie préfère les figures qui semblent plus facilement des maladresses de langue, capables de surprendre le lecteur. C'est ce qui arrive quand elle emploie des mots de la même famille dans la même phrase. La redondance est ici un facteur de perturbation ⁵⁸:

«Alors Aénéas le pieux (...)
Lâcha ces piteuses paroles

Dont, ma foy, / J'ay dépit / Un petit, / N'es-tu pas /
Barrabas, / Basiris, / Phalaris, / Gamelon / Le felon / De
sçavoir / Mon manoir / Peu distant (...) (P. Diverses, I, 301)

⁵⁸ Parfois, on forge des mots à partir de la même racine. On généralise la règle:

«Tel aussi le malade, aux mains du médecin
Qui, le médicinant, du soir jusqu'au matin.» (L. T., p. 66)

Mais elle peut être aussi un élément d'oralité, utilisé soit par Scarron soit par Scarron II:

«Pour lui *faire faire* aux troyens
Ce que les laquais font aux chiens.» (V. T., p. 3)
«Tu veux, à mes amis, *faire faire* le saut.» (L. T., p. 28)

Un effet semblable à celui de la répétition intégrale est provoqué par la *paronomase*:

«Puissans dieux qui m'avez *sauvé*
Comme on alloit chanter *salvé!*» (V. T., p. 84)

Parfois même, et parce que la parodie aime la surcharge de procédés stylistiques, elle apparaît comme un supplément de l'*antanaclase*:

«Que le Destin partout *fait* et défait les *faits*.»
(L. T., p. 139)

La *synonymie*, répétition au niveau du signifié, est utilisée, la plupart des fois, pour bien démarquer les différents niveaux de discours présents dans la parodie épique. Le langage courant et le langage plus érudit sont, ainsi, mis côté à côté, se neutralisant réciproquement:

«La mère d'Aénéas, le *Pie*,
Ou pour mieux dire, le *Pieux*.» (V. T., p. 17)
«*Lusitains, Portugais*, enfants de l'Occident.» (L. T., p. 76)

Le discours métalinguistique, le fait de parler sur les mots, sur les techniques utilisées le long du texte, est une façon de comparer, de confronter, de créer des antithèses insoupçonnées à travers l'identité des mots. Multiplier, développer excessivement des éléments de comparaison est sortir de l'univers univoque de l'épopée et, par un effort d'imitation de l'univocité de son langage, arriver à l'obscurité des intentions, à la confusion du lecteur.

C'est d'ailleurs, pour celui-ci que le poète travaille ses figures stylistiques. Et on ne pourrait pas parler de répétition sans faire référence aux accumulations syntagmatiques: les fréquentes *énumérations* qu'on trouve dans ce genre sont faites, non pas seulement pour disperser le lecteur, mais pour le fatiguer gracieusement avec leurs successions de sons et de mots dont l'intérêt du nombre est plus grand que l'importance du message. L'exemple, extrait de l'oeuvre

de Scarron, ressemble énormément à quelques chansons de notre enfance. Qui ne se souviendra pas de l'intarissable «Il était un petit navire»?

On épargne au lecteur de cette étude la transposition intégrale de presque une page de vers sur la construction de Carthage:

«Les uns roulent pierres de taille,
Les autres font une muraille,
Quelques-uns plantent du pavé
Quelques autres un trou cavé (...)
J'ai peur d'avoir fait un portrait
Assez long pour pouvoir déplaire (...)
Et si j'allois tout effacer
Ce seroit à recommencer.
Hors la ville, la même chose (...)
Les uns engraisent les guérêts
Les autres vont dans les forêts.» (V. T., p. 32-33)

Dans cette avidité de faire une énumération assez complète, le narrateur se perd dans de nombreux détails comme s'il voulait épuiser le réel avec sa description:

«Les haubans, les huniers, les agrès, les cordages,
Les pièces de canon, les haches d'abordages.
Les ancres, les grapins, les lances, les épieux
Les chaînes, les boulets, tout passa sous ses yeux.»
(L. T., p. 37)

Mais ce «réalisme» burlesque, cette quête d'une objectivité la plus grande possible, se termine souvent par une fausse précision: le narrateur se livre, alors, à faire des déclarations extrêmement rigoureuses mais tout à fait retirées de son imagination et complètement invraisemblables:

«Cet ouvrage que l'on admire
Est quelque tour de l'ennemi
Dangereux en *diable et demie (sic)*» (V. T., p. 74)
«Dix minutes après, on voyait arriver
Une foule sur l'eau, difficile à nommer.» (L. T., p. 34)

Le parallélisme des vers ou des phrases produit quelquefois l'effet d'une énumération. Dans l'exemple suivant, l'accumulation est

mise en évidence par un *polysyndéton* qui donne un dynamisme à la phrase et élargit progressivement son intention initiale:

«Que maudite soit la machine
Et le vilain qui l'inventa
Et la femme qui l'allaita
Et le mari de cette femme
Et toute sa famille infame.» (V. T., p. 72)

On reconnaît ici une *gradation*, un *crescendo* amplificateur qui fonctionne comme une force centrifuge au sein de la phrase d'introduction. L'écrivain joue souvent avec l'horizon d'attente son public et, utilisant la gradation, croissante ou décroissante, il augmente ou refrène brusquement son anxiété:

«Il pouvait, sans efforts, sans faire des façons,
Avaler les vaisseaux, la mer et les poissons!» (L. T., p. 29)

Mais l'énumération permet aussi d'autres effets stylistiques, notamment à travers le chiasme, répétition d'un mot dans l'ordre inverse. La figure se prête, d'ailleurs, à quelques jeux gratuits:

«Qui voudrait me sacrifier
Boeuf, vache, mouton ou bœlier?
Qui, *bœlier, mouton, boeuf ou vache?*» (V. T., p. 5)

La permutation des éléments d'une construction syntactique, l'*inversion*, est également pratiquée par les poètes du genre mais son intention semble être celle d'exagérer les tournures de la phrase épique jusqu'à la rendre incompréhensible:

«De notre Commandant, le bel et bon discours
De singe est la monnaie, ici qui n'a pas cours.» (L. T., p. 85)

La *comparaison* est une façon d'établir aussi un parallélisme simultanément sémantique et syntactique. Elle est un procédé rhétorique qui permet l'élargissement du mot et le décodage de la *métaphore*, imitant ironiquement le genre sublime:

«Jurant comme un joueur fâché.
Cette comparaison est belle,
Part-tout je la maintiendrai telle.» (V. T., p. 97)

«Comme un joueur fâché»: la familiarité de la comparaison n'est pas très dignifiante... Et, en effet, cela est une constante de tous les

exemples de la figure. L'homme est toujours anéanti et souvent réduit à sa condition animale.

«Pressés comme harangs en caque
Par la ruse du roi d'Itaque» (V. T., p. 73)
«Les trois petits bateaux, où pressés, réunis
Sont cent quarante huit, serrés comme sardines.»
(L. T., p. 15)

Il ne ressemble pas à l'aigle, ou au lion, mais au chien, à l'ours, au poisson, bref aux animaux qui ne sont connus que par leur férocité ou leur domesticité d'êtres inoffensifs. Quand on compare, l'homme vaut ses préoccupations:

«Elle est nette comme un denier.» (V. T., p. 6)

Mais, si les êtres humains ressemblent aux animaux et aux choses, ceux-ci ressemblent aux premiers. C'est surtout à travers la *personification* qu'ils gagnent cette autonomie qui les met au même niveau de la race humaine:

«Nos vaisseaux blessés jusqu'aux quilles.» (V. T., p. 47)

C'était un monde à l'envers, «il mundo alla rovescia» de la *Commedia dell' Arte*.

Le parallélisme se conjugue, ainsi, avec l'inversion et le contraste. Nous avons mainte fois constaté combien l'imitation était en rapport avec la transformation, le révélé avec le dissimulé, la magnificence avec le quotidien. Le poète de la parodie épique éprouve, effectivement, une attraction très spéciale par la création d'oppositions. La meilleure preuve stylistique est, peut-être, dans l'abondance d'*antithèses* dans les deux auteurs. La confirmation vient de Scarron, commentateur attentif de ses procédés de style:

«(...) mettre le froid et le chaud,
Le ciel, et l'enfer, l'air et la terre,
L'eau, le feu, la paix et la guerre;
Rimeur qui sait antithésier,
Est ravi quand il peut user
Ab hoc et ab hac d'antithèse.» (V. T., p. 183)

La parodie semble même pouvoir être définie comme une constante antithèse, si on prend le mot au sens le plus large: les forces en conflit maintiennent une tension qui tend presque toujours à un équilibre qui empêche un synthèse harmonieuse.

Les actions humaines y sont polarisées:

«Ulisse l'en blâme, il s'en fâche
Ulisse l'en presse, il se cache.» (V. T., p. 82)

Le fait contraste, encore une fois, avec la tranquillité de la nature et du temps qui coule:

«Pendant qu'on se battait, combattait, massacrait,
Le temps faisait sa course et midi s'approchait.»
(L. T., p. 44)

Les niveaux de discours alternent les uns avec les autres, inconciliables:

«Vois-tu les Grecs à notre suite?
Male- peste comme tu vas!
Ne veux-tu pas doubler le pas?
Fui, mon cher fils, sauve ton père,
Et puis se mettant en colère:
Maudit soit le fils de putain.» (V. T., p. 133)

Les membres de l'antithèse ne peuvent attendre qu'une fausse identification dans le *paradoxe*, faute de mauvais raisonnement:

«Il avait fait hisser, au grand mat, le signal
Que l'on se batte bien, sans se faire du mal.» (L. T., p. 43)

L'*onomatopée* est une figure stylistique particulièrement attirante pour le poète burlesque, qui se préoccupe beaucoup du signifiant de ses vers. On la trouve fréquemment dans la parodie où elle montre la richesse féerique de ses sonorités:

«Ran-tan-plan! paf! pif! pouf! fusils et pistolets.
Boum! Boum! canon, mortiers vomissent leurs boulets.»
(L. T., p. 43)

Mais elle est aussi une autre façon de marquer la familiarité entre les personnages. Scarron leur donne souvent un traitement de

substantif. C'est ce qui arrive dans cet exemple où l'onomatopée apparaît associée à l'*interjection*, signe d'oralité également fréquent:

«Un *crac* semblable à *des hélas*
Accompagne sa cullebute.» (V. T., p. 126)

Il n'y a pas de figures stylistiques gratuites. L'affirmation est d'autant plus vérifiable dans la parodie que ce genre semble trouver sa raison d'être dans la gratuité.

B) *Les tropes de saut*

Une des caractéristiques de cette gratuité apparente, qui semble dominer le burlesque, est, sans doute, l'aspect ludique de quelques tropes plus intimement liés au raisonnement, qui devrait, en principe, être guidé par la logique et par un but pragmatique.

C'est le cas des *jeux de mots* qui souvent concilient l'aspect sonore (semblable à celui de quelques figures de style comme l'allitération ou la paronomase) avec l'ambiguïté sémantique. Le lecteur doit, ainsi, être sensible, devant la même expression, à deux sens différents, ce qui implique déjà une certaine culture et un considérable engagement dans la compréhension d'un texte. C'est à lui de partir de la ressemblance sonore pour arriver à la différence de signification. L'effort est d'autant plus grand que le son peut ne pas correspondre aux mêmes signes:

«Et puis me dit, *tout éperdu*,
Maître Aénéas, *tout est perdu*.» (V. T., p. 98)

Le procédé est particulièrement fréquente chez Scarron II:

«L'aimable et belle Helène, ayant pris dans ses lacs
Pâris, fils de Priam, veut qu'il l'*emmene*, *Helàs!*
Ménélas, son mari (...). (L. T., p. 90)
«(...) quand ils auront de l'*Afrique assez*,
Il les conduira
en Asie» (en italique dans l'original) (L. T., p. 75).

Le *calembour* est un jeu de mots qui peut résulter simplement de la plurisignification des mots, et c'est surtout dans ce sens que nous le considérons ici:

«La plage est *déserte*, on trouve de l'eau.» (L. T., p. 58)

Parfois cette ambiguïté peut être dépendante du contexte de la phrase. Alors le poète peut raisonner sur une possible interprétation à la lettre.

«Les guerriers qui étaient dans le cheval de Troie
Tant de belle infanterie
Ou bien plutôt cavalerie
Puisqu'ils étaient tous à cheval?» (V. T., p. 72)

Le calembour apparaît occasionnellement associé à l'*ironie*, partageant la même subtilité. Celle-ci s'identifie avec l'esprit antithétique de la parodie, puisqu'elle crée une opposition entre ce que le narrateur veut dire et ce qu'il dit véritablement, à peine reconnaissable par le lecteur attentif qui dépasse la dissimulation:

«Puisque gens à mal-faire nez
Vous mènent ainsi par le nez:
Vous devriez les faire pendre,
Si vous saviez aussi bien rendre
La Justice, que vous savez
Pardonner aux gens dépravez.» (V. T., p. 18)

L'*ironie* se présente, souvent avec les antithèses, d'une manière assez voilée:

«Un déjeuner *frugal*, *digne* d'un cénobite
Qui *ne peut contenter* le ventre d'un *ermite*.» (L. T., p. 67)

Etablissant un mur entre l'apparence et le contenu, elle permet l'hypocrisie des gens courtois:

«*Vous êtes une brave femme*,
Dit Vénus riant de son coeur.
Après ce compliment moqueur.» (V. T., p. 211)

Mais cet attrait simultané par l'affirmation et la négation des choses, par l'envers et l'endroit du même objet, est aussi manifesté par la présence de la *litote*. Définir par la négative devient, non pas un signe de contention intérieure, comme dans la tragédie — le célèbre exemple «Va, je ne te hais point» est symptomatique — mais un

procédé comique qui réduit la valeur du héros, augmentant le poids du jugement du narrateur :

«Mais Neptune au poil bleu-mourant
Qui n'a pas l'esprit endurant.» (V. T., p. 9)
«Gama, qui n'était plus imberbe...» (L. T., p. 11)

Un autre trope, l'*hyperbole*, pourrait, à la première vue, contrabalancer l'utilisation de la litote. En effet, elle représente dans la parodie, la majesté des actions ou des événements de l'épopée :

«L'aurore vint le matin (...)
Couvrant la terre de ses larmes,
(Pour parler langage de Carmes).» (V. T., p. 185)

Les images utilisées sont presque toujours une imitation du sublime, quelquefois dénoncées par le contexte excessivement quotidien ou par une action qui est signe de fragilité plus que de force.

«Andromaque couvrit de pleurs une chaise.» (V. T., p. 178)

La comparaison de quelques passages présents dans l'épopée de Virgile et dans les parodies de Scarron et Scarron II, illustre, d'une manière bien plus éloquente, ce que nous venons d'affirmer.

«Quelques-uns sont suspendus du haut des flots, les autres découvrent la terre au sein des vagues entrouvertes; le sable jailli avec fureur. Trois navires que le Notus enlève sont jetés contre les rochers invisibles».

Ce sont les mots de Virgile dans *l'Enéide*. Scarron parodie ainsi le même fragment :

«Un flot jusqu'au Ciel l'éleva
Puis aussitôt le flot creva
Laisant en mer une ouverture
Où chacun vit sa sépulture.
Trois vaisseaux maltraités
Dans les rochers furent portés:
Trois dans les écueils s'ensablèrent.» (V. T., p. 9)

Et Scarron II, ayant, peut-être, plus présents dans l'esprit ces mots de Virgile et Scarron que le texte de Camões, écrit:

«La mer ne sera plus qu'une vague profonde,
Qui malgré tous les dieux, et malgré Jupiter,
Se creusera son lit jusqu'au près de l'Enfer,
Puis s'élevant, soudain, jusqu'à perte de vue,
Ira fourrer son nez aux portes de la nue.» (L. T., p. 22)

Les différences sont indubitables: Dans le texte de Virgile, où l'originalité des images et la simplicité de vocabulaire contrôle les excès de l'hyperbole, l'émotion et le sentiment héroïque sont encore possibles. Mais par la présence excessive de la Mort, dans le texte de Scarron, et par la familiarité implicite dans les images, dans le texte de Scarron II, le fragment gagne une intensité dramatique (qui est invraisemblable) ou une médiocrité qui sont incompatibles avec le héros. L'élan épique exclut l'un et l'autre.

La multiplicité kaléidoscopique du récit parodique nous permettrait, peut-être, de reproduire, infiniment, des exemples de procédés rhétoriques qui y sont utilisés. Cependant, l'objet de notre étude ne consiste pas ni à faire un relèvement épuisant ni une catalogue exhaustive de la matière en considération. Si les intuitions dépourvues des faits ne sont que les illusions de celui qui «prend le nuage pour Junon», les faits sans intuition risquent de devenir le regard de celui qui voit l'arbre ignorant la forêt. C'est ainsi que nous oserons avancer quelques conclusions.

CONCLUSION

Le paradigme de la parodie épique

Deux auteurs, Scarron et Scarron II, l'un du XVII^e siècle, l'autre du XIX^e siècle, le premier en France, le second au Portugal, ont élaboré deux oeuvres littéraires, en vers, ayant comme modèles, respectivement, *L'Enéide* de Virgile et *Os Lusíadas* de Camões. Au-delà de l'intention bien précise (dont le choix du pseudonyme en est un bon exemple) de la part de Scarron II d'approcher son oeuvre de celle de Scarron, on y vérifie un ensemble tellement considérable de constantes, malgré les différences, qu'on n'hésite pas à qualifier l'un et l'autre de *parodies*, approchant les deux textes d'un archétype commun.

Avant tout, c'est le paradigme de la parodie épique qui est en cause: dépassant les différences et les similitudes, il y a cette idée, ce super-concept ou *Oberbegriff* que tout englobe et organise — celui de la parodie. De sa notion empirique, en tant que charge, plaisanterie, moquerie ou satire, susceptible d'être découverte dans presque tous les genres et sous-genres littéraires, voire dans l'épopée, jusqu'à son existence autonome en tant que genre, on se propose de conceptualiser le mot, dans un effort de rigueur que l'ambiguïté de sens demande.

L'énumération, dès Aristote (cf. *Poétique*, 1449-a), de toutes les successives et contradictoires tentatives d'organisation dogmatique serait difficile et pleine d'érudition. Dans la profusion de doctrines radicales ou nuancées, la parodie semble être riche en exceptions. Phénoméniquement, en tant que cause matérielle, elle possède une forme hybride, signalée, notamment, par les oscillations des niveaux de langage, où la grandiloquence se joint à une «bassesse» qui va du familier et du banal à l'inadéquat. Téléologiquement, elle est aussi ambiguë dans la mesure où la cause finale est simultanément un produit ludique, gratuit, et un texte qui cherche la satisfaction et l'applaudissement d'un public toujours présent et toujours complice (ou du moins traité en tant que tel). Cependant, une explication acceptable et éclaircie, l'étymologie du mot *parodie*, peut nous aider à surmonter les difficultés de définition: elle signifie «l'autre chant». La parodie fait ainsi intervenir dans sa définition le concept plus spécifique de l'épopée capable de faire la lumière sur notre question.

L'épopée a, elle aussi, couramment, une notion empirique, généralisée mais inexacte. Pourtant, elle semble être plus susceptible d'un concept plus rigoureux. Nous pouvons la définir, sans une grande marge d'erreur, comme un récit emphatique et souvent placé dans un temps mythique ou mythifié, animé par des héros et/ou par des dieux, dans un espace et dans une communauté identifiés avec ceux qui ont inspiré et ont vu naître l'oeuvre épique. Sa source est l'immémoriale connaissance de légendes, véhiculées souvent oralement concrétisées à travers une histoire qui, soumise à une chronologie interne, tend à être atemporelle et exemplaire, représentant une situation de limite que l'effort optimiste et volontariste du héros essaie de surpasser. L'épopée est comme un livre sacré, et elle peut même, éventuellement, être considérée en tant que tel. Toute une série de conséquences peut découler de ce fait: *in illo tempore* des événements, la construction d'un espace comme centre du monde, vers lequel confluent les personnages, le récit comme texte mythique

et même rituel, la liaison profonde entre le littéraire et la vérité du réel, dans une interprétation littérale ou symbolique... Produit exemplaire de l'âge des dieux et des héros, à laquelle s'oppose, selon Giambattista Vico, l'âge des hommes, l'épopée est un texte sacré qui existe avant les oeuvres d'Homère, premiers témoignages écrits de la religion grecque.

En contrepartie, la parodie est un genre qui dialogue avec elle en contrepoint. Mais on ne peut jamais considérer la première comme un reflet, l'image symétriquement renversée de la seconde: elles possèdent la même substance. Et si, pour paraphaser la dichotomie de Mircea Eliade, l'une appartient au domaine du sacré et d'autre à celui du profane, toutes les deux communient de ce *ganz andere* que Rudolf Otto attribuait au sacré⁵⁹. Cela signifie que, non pas seulement la parodie reflète l'épopée et la déforme comme l'épopée cultive elle aussi l'excès: le héros est un «exagéré» dans le plan du sensible, du réel. Ainsi on peut comprendre que, différentes, elles puissent avoir, parfois, les mêmes procédés stylistiques et éprouver aussi une attraction réciproque. Il y a une connexion fondamentale entre la parodie et l'épopée, puisqu'elles émanent d'un état d'esprit premièrement commun et seulement après divisé, ce qui est démontré par l'analyse des époques historiques où les deux genres coexistent. La dialectique épopée-parodie est significative puisqu'elle révèle une *coincidentia oppositorum*, une jonction d'antithèses: la preuve, c'est que les deux genres s'enracinent dans le même terrain culturel, bien que le succès de l'une puisse compromettre inévitablement le succès de l'autre. Il appartiendrait à l'histoire et à la sociologie de la Littérature en particulier — l'étude serait sans doute intéressante et compensatoire — d'enquêter

⁵⁹ OTTO, Rudolf — *Das Heilige*, Breslau, 1917. L'approche entre l'épopée et la parodie, dans notre société, correspond à celle qui est faite entre l'épopée et les contes mythologiques qui appellent la première «une histoire vraie», les deuxièmes «des histoires fausses»: «La distinction faite par les indigènes entre «histoires vraies» et «histoires fausses» est significative. Toutes les deux (...) nous racontent une série d'événements qui sont arrivés dans un passé très lointain et fabuleux. (...) Et pourtant, les indigènes savaient qu'il s'agissait d'histoires tout à fait différentes. Parce que tout ce qui est raconté par les mythes les concerne, tandis que les contes et les fables racontent des événements (...) qui n'ont pas modifié la condition humaine en soi.» (ELIADE, M. — *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1980, pp. 16-17, trad. pers.)

plus profondément sur ce que nous venons d'indiquer d'une manière assez générale.

Mais cette coïncidence ne peut pas obnubiler ni la spécificité de la parodie, ni la distance qu'on doit naturellement reconnaître, après le premier abord, vis-à-vis l'épopée. La parodie possède un style propre, ni simple ni sublime; elle est un genre distinct. La diversité personnelle et temporelle des deux auteurs de parodie de deux siècles différents — et ce que nous affirmons est, en quelque mesure, tautologique — n'est pas suffisante pour communiquer au genre une diversité qui puisse se limiter aux caprices stylistiques d'un auteur ou aux règles d'une époque historique ou d'une période littéraire. La permanence, dans la parodie, de certains éléments rhétoriques communs, indicateurs d'une identité, nous force à conclure l'existence autonome d'une rhétorique et d'une diversité caractéristiques.

Si, comme nous l'avons vérifié, les différences, concernant surtout le contexte socio-culturel, sont plus évidentes dans l'élaboration des figures de répétition, déjà la relative similitude du traitement stylistique des tropes de saut entre les deux auteurs et les deux époques confirme, en quelque sort, l'identité profonde de la parodie. D'ailleurs, les tropes de saut, par la primauté métaphorique (le mot est ici employé *grosso modo* relativement à la métaphore, définie dans la *Poétique* d'Aristote comme «le transport vers une chose d'un nom qui désigne une autre»⁶⁰) semblent pouvoir être considérés comme ce qu'il y a de plus perfectionné et pensé par l'auteur, ayant en considération les intentions de la parodie. Ainsi, la persévérance, dans le fondamental, de ce type de figures est assez significative dans une rhétorique de la parodie où l'art de convaincre, de séduire le lecteur est d'autant plus efficace qu'il est dissimulé.

Mais les noyaux thématiques et idéologiques de la parodie sont également importants pour bien comprendre la théorie qui préside au genre. Quelques dichotomies, où on constate encore une fois la tension entre l'attraction et la répulsion, semblent pouvoir constituer les axes fondamentaux de la compréhension de cet aspect essentiel. Quelques coordonnées, comme le Temps et l'Espace, le Phénomène et le Noumène, l'Humanité et la Divinité, la Vie et la Mort, se révèlent

⁶⁰ ARISTOTELES — *Poética*, trad., pref., introd., comentários e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 134 (1457 b) 6-9)

extrêmement riches de significations et avantageuses pour l'organisation des questions.

Le Temps de l'épopée est doublement constitué. Le récit est conduit par une chronologie, cela veut dire, par une logique évolutive des événements et non pas par un «éternel retour» ou un achronisme chaotique. Mais, considérant extérieurement la narration des faits, on se rend compte que le temps non-actuel, ou même historique, gagne une signification mythique, transcendante: c'est un temps figé et, en tant que tel, toujours actuel. «La mythologie contient l'histoire du monde des archétypes: elle enclôt le passé, le présent, l'avenir» (nous dit Novalis, dans ses *Petits Ecrits*).

Il s'agit, encore, d'un temps mythique et non pas utopique parce que l'épopée est un récit sur le passé et non pas sur l'avenir, elle possède une valeur de réel et non pas d'idéal, de représentation et non pas de simple volonté. Les utopies, positives ou négatives, et d'une manière plus évidente ces dernières (*1984*, de George Orwell, *Brave New World*, d'Aldous Huxley...) comportent un conflit et leur temps est aussi figé et statique, mais elles ne présentent pas une dimension chronologique essentielle.

Qu'est-ce que le temps de la parodie doit au temps épique? Avant tout, la distinction vis-à-vis de cette cristallisation temporelle. Elle reprendra, pourtant, cette flexibilité temporelle pour la conduire jusqu'à ses dernières conséquences, jusqu'à l'absurde de ses possibilités. Pendant que le temps épique est une progression dans le passé qui peut être l'évocation du présent, le temps de la parodie se permet une utilisation simultanée des références au passé et au présent. La parodie construit, sur un fond épique et mythique, un espace et des personnages pleins d'actualité et prisonniers de cette même actualité.

L'épopée n'élide pas complètement le présent, notamment le présent de l'auteur. Mais c'est la discrète évocation du passé qui constitue l'exemple pour le présent et l'avertissement pour l'avenir. Encore sur cet aspect, la parodie est un genre plus ouvert: elle n'hésite pas à faire référence — à propos et sans propos — à l'époque qui l'a vue naître.

Les conséquences de ce fait ne sont pas insignifiantes. Les motifs de la parodie seront très différents de ceux qu'on trouve dans le texte classique, ce qui impliquera aussi quelques conséquences rhétoriques. Le présent de Scarron est différent de celui de Scarron II: voilà un élément à considérer et à intégrer dans le concept

même de parodie. Elle n'est pas seulement un texte hybride par ses éléments composants; elle l'est intrinsèquement, dans sa propre nature.

Sur ce point, la parodie acquiert la valeur d'un document de l'époque.

L'Espace de l'épopée s'harmonise avec le Temps. On y trouve aussi la même duplicité: il y a un lieu, parfois bien déterminé, où se passe l'action selon une causalité temporelle intelligible. Mais il y a aussi, comme pour le temps, une dimension mythique qui dépasse la signification objective du réel: un espace spécifique signifie tout l'espace. Ainsi, la narrative épique peut se permettre un espace exigü, très centralisé (vide *L'Iliade*), de la même façon qu'elle peut se situer dans une époque très lointaine. Il y a une certaine insignifiance des éléments géographiques, comme des éléments historiques, surtout parce que c'est l'universalité qui est visée.

Contrairement, dans la parodie, l'espace n'est pas uniforme dans sa signification. C'est un espace cosmopolite (où les différences, voire les antithèses, sont l'indice des associations un peu gratuites ou forcées qui unissent les hommes et les esprits) qui remplace, sans succès, l'universalité. *L'omphalos* du monde mythique, le périple symbolique du héros, devient un énorme labyrinthe où l'homme égaré se promène inconscient.

Le réel de l'épopée, présente un plan intrinsèque et une vocation extérieur qui leur donnent, inévitablement, une apparence et une essence bien distinctes. Pourtant, elles ne s'opposent jamais: la première est dépendante de la seconde. La forme est la concrétisation d'une fonction, la fonction est l'instrument d'une volonté.

La parodie partage aussi cette distinction. Mais, encore sur cet aspect, elle surpassera l'imitation, élargissant ses mailles jusqu'à la transgression. Toutefois, elle ne se limitera pas à métamorphoser son essence. De la valeur intrinsèque du héros, qui était un homme illustre par ses faits, on passe à l'éloge de salon qui peut être attribué à n'importe qui: c'est la primauté du titre. Les formules de courtoisie, la fatuité verbale remplissent la parodie. On trouve, de nouveau, l'importance de l'argent, de l'aisance économique, des héros qui se préoccupent plus avec le «paraître» qu'avec l'«être». La vacuité de l'action est une constante. On a vu, pourtant, que cette hypocrisie collective, où la valeur de l'*avoir* se surpose à celle de l'*être* (en effet, «avoir» est aussi acquérir un masque, une «persona»), où la valeur que nous avons correspond à celle que les autres nous donnent, peut

varier un peu avec le temps. Au XVII^e siècle, la distribution de titres administratifs, au XIX^e siècle, l'apparat parlementaire: chaque époque a la parodie qu'elle mérite. Dans les deux cas, la constante d'une exaltation de la sécurité et de l'opulence, au détriment du risque et du courage. On pourrait presque dire que c'est la classe bourgeoise, ici dans le sens d'une classe socio-culturelle de «gens d'affaires», avec une pensée et une morale de nature économique, qui caractérise mieux la parodie. Une accommodation joyeuse, une *aurea mediocritas*, inspirées par des normes de savoir vivre, des proverbes, constituent l'idéal de vie présentée.

Du reste, au niveau formel, la parodie ne *paraît* elle pas une épopée? Paraître sans jamais être, pure illusion, simple phénomène.

L'Humanité s'approche, par l'héroïsme épique, de la Divinité. Dans la parodie, l'approche existe aussi, mais non pas grâce à la sublimation humaine mais à la décadence des dieux. En effet, si les hommes ne sont pas présentés d'une façon flatteuse, les dieux subissent un traitement encore plus impitoyable, parce qu'ils tombent de plus haut. Les mêmes passions, les mêmes vices — «les hommes et les dieux sont une seule race», affirmait Pindare. Comme les hommes, les dieux sont des ornements comiques, l'exagération des défauts, puisqu'ils sont des dieux sans une différence spécifique. Déjà les Grecs, Xénophon a été le premier à le remarquer, possédaient une mythologie où les dieux présentaient surtout une dimension humaine, «trop humaine», ajouterions-nous. Mais la parodie souligne une différence fondamentale: malgré la ressemblance, l'épopée éprouve une plus grande considération par les dieux, et les hommes sont plus héroïques. L'identification se fait à un niveau supérieur. Au contraire, la parodie établit les ressemblances dans le vice.

Dans l'épopée, dieux et hommes sont surtout des guerriers, des aventureux, des gens de courage et de sagesse. Ils accomplissent, dans la société tripartite de l'idéologie indo-européenne, dont nous parle Dumézil⁶¹, les fonctions souveraine et guerrière. Mais quelles sont les activités qui occupent les personnages de la parodie? Pour parler d'une façon générale, nous dirions qu'ils avaient surtout une fonction productive. Mais précisant un peu plus, il faut dire que leur fonction est essentiellement de jouissance des produits de leur trafic. On sait

⁶¹ DUMÉZIL, Georges — *Les dieux souverains des indo-européens*, Paris, Gallimard, 1981, *passim*.

combien ce genre d'activités semble exclure l'héroïsme et la vertu. Dès les conseils d'Hésiode à son frère, destinataire des *Travaux et les Jours*, sur le commerce dégradant, jusqu'à la prohibition de l'exercice du commerce, *sordida ars*, pour la noblesse de la Rome Antique, les exemples se multiplient démontrant le caractère péjoratif de l'activité commerciale, surtout dans la civilisation méridionale.

La parodie se centre, ainsi, sur les valeurs matérielles, au détriment des spirituelles. Au lieu de l'individualisme communautaire — «mon peuple et moi», «mon royaume et moi» —, il préfère l'individualisme égoïste, le lieu fermé et exigu de la vie en famille, la médiocrité et la sécurité de l'argent, l'abondance de la table et l'inconscience d'un «in vino veritas».

Mais simultanément, le culte de l'irresponsabilité s'harmonise avec l'aisance de vie. Ce n'est pas seulement le narrateur qui proclame son indifférence face à un public, malgré leur complicité, ou qui attribue à l'épopée classique les fausses références ou les divagations dont il est l'auteur. Les personnages partagent une semblable indifférence et, forcés par les circonstances de la Fortune, ils ne se sentent jamais responsables de leurs actes. Tout cela serait impossible dans l'épopée. Son auteur, qui cherche l'effacement comme un dieu ou un démiurge, participant indispensable mais silencieux, *est* un narrateur presque invisible. Le peuple dont la parodie nous parle est bien réel et actuel; celui de l'épopée représente toute une nation, toute une volonté. Dans la parodie, c'est le *vox populi* qui peut parler à travers les proverbes et les lieux-communs. Dans l'épopée, c'est la *vox dei* qui parle à travers la sagesse et le courage d'un peuple. Et on sait bien les différences entre les souverainetés populaire et nationale. Quant au problème de la responsabilité, il ne se pose pas à l'auteur épique. Il *est* sans qu'il ait besoin de se présenter. Il est l'humble rédacteur d'une oeuvre qui raconte des faits surhumains: l'anonymat est souvent sa seule signature. Différemment, le pseudonyme (qui se lie à l'irresponsabilité, à l'idée d'un «autre») est très fréquent dans la parodie.

Tout semble faire sens. Personnages, narrateur, lecteur partagent la même essence, jouissant la liberté du chaos.

La vie est, dans l'épopée, le rêve qui devient réalité. Paraphrasant la maxime de Calderon de la Barca, nous dirions que, dans l'épopée, c'est le rêve qui est la vie. Diversement, la mort est un événement qui, ou n'est pas référé, ou est minimisé par le héros: malgré l'existence

sombre des Enfers ou des Hades, l'immortalité conquise pendant la vie terrestre est capable de détruire l'anéantissement de la mort.

«Ceux qui par leurs faits de courage
Se libèrent de la loi de la mort
Je chanterai (...) partout» (*Os Lusíadas*, I, 13-15,
trad. pers.)

Dans la parodie, la situation est bien différente. Des repas somptueux et d'autres excès peuvent être d'excellents somnifères. Mais la mort est toujours présente. Même les dieux immortels semblent, paradoxalement, avoir peur de mourir. Comme dans la mythologie nordique, l'expectative d'un terrible Ragnarock est toujours objet de la pensée d'Odin. C'est pour cela qu'il est triste. C'est pour cela que la parodie boucle son masque de joie et d'insouciance.

La parodie a, en effet, un côté comique mais aussi un côté tragique indéniable. Croire aux héros demande une foi et un optimisme qu'elle ne peut présenter que d'une manière ironique. On dirait que l'épopée est plus simple, moins réaliste. Mais n'est-elle pas le produit final, la synthèse supérieure des contradictions et des conflits qui se sont résolus et qui est, pour tout cela, moins «ingénue»?

Une analyse de la thématique nous aide, peut-être, à trouver une réponse, fruit de nombreuses questions. Ne sera-t-il possible que la parodie soit l'oeuvre des sceptiques, des désabusés et l'épopée, le genre des croyants et des réformateurs qui refusent le désistement, malgré tout? Et où se trouve la vérité? Sans doute, un peu dans les deux, fait d'autant plus significatif que l'on sait les rapports entre la réception de l'épopée et de la parodie.

Effectivement, il y a, dans la Littérature, quelques exemples d'ouvrages où la dimension parodique (signifiant ici la sensibilité vis-à-vis les misères et les faiblesses humaines et la domination du hasard) de l'existence semble coexister avec une dimension épique, dans ce qu'elle a d'exaltation du courage et de la magnificence dont l'homme est capable. La Littérature portugaise, notamment, produit d'une âme nationale essentiellement pieuse et noble et d'une histoire assez inégale, en est particulièrement riche. Son *História Trágico-Marítima*, ensemble d'auteurs anonymes, aussi bien que beaucoup d'exemples de la littérature de voyages, dénotent cette volonté de parler, avec la même émotion, des grandeurs et des misères des gens qui sont partis à la découverte «d'autres mondes». Le livre de Fernão

Mendes Pinto, *A Peregrinação*, écrit sensiblement à l'époque des *Lusíadas* et considéré souvent comme l'exemple d'une anti-épopée, est, en vérité, un récit où le merveilleux côtoie le honteux, l'émotion devant le grandiose alterne avec l'épisode comique ou la pure fantaisie. Cette oeuvre, encore aujourd'hui réputée de fantaisiste même si un critique l'a confirmée en 90 %, est un exemple aussi d'amour de la vérité, d'amour de l'ambiguïté de l'âme humaine, une épopée burlesque, une parodie épique qui surpasse toutes les divisions de genres, parce que réelle. La phrase de ce marin portugais que cette littérature garde presque comme une maxime, est lapidaire: «Nous sommes allés aux Indes pour chercher des chrétiens et du poivre». Ni seulement le sublime de l'épopée spirituelle, ni à peine la bassesse du burlesque matérialiste. «Ni anges, ni bêtes» — une littérature sur l'homme.

Mais les hommes n'aiment pas la condition humaine. Peut-être préfèrent-ils lire sur les anges ou sur les diables... Aujourd'hui, plus sur les diables que sur les anges. Publiée en 1880, l'année du centenaire de Camões, *Sentimento de um Ocidental* du poète Cesário Verde (hommage à l'esprit épique où la ronde diurne du poète se prolonge à travers la nuit d'un Portugal rêveux de ses héros du passé) est une oeuvre qui symboliquement cherche la compréhension des contradictions de l'histoire et de l'esprit. Elle sera parodiée un siècle plus tard dans un autre poème, entre le burlesque et le surréaliste, *Ressentimento de um Ocidental*, de Pinheiro Torres, qui ne réussira, malgré ses efforts, ni l'imitation ni la transgression. Fernando Pessoa publiera seulement une de ses créations pendant toute sa vie — le livre *Mensagem*, dont le titre premier était *Portugal* et qu'il n'a pas maintenu par modestie. Il s'agit d'un ensemble de poèmes qui exaltent d'une façon épique l'histoire du pays et paradoxalement elle est un peu oubliée par les critiques et par les lecteurs de nos jours, au détriment du reste de son oeuvre poétique.

Un curieux parallélisme peut être établi entre les exemples de la Littérature portugaise et ceux qui sont également présents dans la Littérature française. Si, comme nous l'avons vu, l'«oecuménisme» des découvertes portugaises a produit toute une littérature qui relativise la magnificence et les servitudes des faits, et qui se trouve concrétisée dans quelques oeuvres «para-épopées» autocritiques (même *Os Lusíadas* connaissent la voix de la critique à l'aventure dans la figure du vieillard du Restelo), les français, au centre de l'Europe et un peuple qui universalise et rationalise les questions d'une époque ou d'une

période européenne, sont mythiquement doués d'une culture cosmopolite, qui peut être bien reçue par beaucoup de peuples. Le prix Nobel William Golding parlera d'une culture centrifuge, irradiante de sa production (et centripète, par les questions et sources qu'elle absorbe). Tandis qu'il y a, dans l'histoire littéraire de notre civilisation, des époques qui élisent en particulier une littérature nationale (littérature espagnole baroque; littérature allemande du romantisme, etc.), on vérifie que la littérature française est celle qui est plus régulièrement acceptée⁶². Elle produit, ainsi, des «para-épopées» qui n'ont pas, la plupart des fois, un caractère essentiellement nationale, qui est à l'origine de l'épopée. Voltaire, écrivain de verve satirique, attentif aux faiblesses de l'âme, a publié, en 1728, une épopée, *La Henriade*, où il chantait les faits d'Henri IV, un roi qui fait partie, par maintes raisons, de la mythologie de la France. Pourtant, il prétendait, ainsi, remplir une lacune de la littérature française: l'inexistence d'une épopée⁶³.

D'autres oeuvres françaises plus récentes confirment ce même caractère diffus de l'élan épique. Dès l'oeuvre de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, où la construction d'une immense cathédrale semble se baser sur le quotidien plus au moins valeureux, plus au moins médiocre des personnages, jusqu'à l'oeuvre d'Albert Camus, auteur séduit par le mythe de Prométhée aux Enfers, par le courage presque épique qu'il faut avoir devant l'existence de la mort (*vide* surtout quelques essais comme *Le Mythe de Sisyphe* ou *L'Homme Révolté* mais aussi des romans comme *La Peste* ou des pièces comme *Etat de Siège*), les exemples peuvent se multiplier. Tel est le cas aussi de l'oeuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, notamment le cas de *Citadelle* ou *Vol de Nuit*, où l'épopée manquée n'arrive pas à devenir une

⁶² Cf. «Un genre de littérature doit son existence dans un plan universel à son esprit cosmopolite. Nous parlons, ici, de la Littérature Française, dont l'idée centrale est l'idée de l'Europe (...). Cette idée et les caractéristiques de sa forme, la clarté, l'unité et l'ordre, ont ouvert à la littérature française les portes de la littérature universelle. Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld (...), représentants de l'esprit de la civilisation européenne, parlent comme des voix de la raison humaine que l'Europe prétend réaliser». (STRICH, Fritz — «Literatura universal e historia comparada de la Literatura», in *Filosofía de la Ciencia Literaria*, Mexico, F. C. E., 1946, p. 461, trad. pers.)

⁶³ VOLTAIRE — *La Henriade avec les variantes, Essai sur les Guerres Civiles de France, Essai sur la Poésie Epique, Diverses pièces concernant la Henriade*, Caen, Chez G. Le Roy, 1787, pages introductoires, *passim*.

tragédie écrasante. La vocation «universalisante» de chaque écrivain, approche, fréquemment, le récit épique d'un monde supérieur mais limité qui peut être celui de la plupart des hommes: l'univers idéal de l'homme commun. Sur ce point, la littérature française est considérablement pragmatique et engagée.

C'est ce contexte de filiations et correspondances qui plus directement nous conduit aux questions sur le présent et l'avenir de la parodie.

Il nous semble déjà démontré que l'avenir de la parodie est indissoluble de celui de l'épopée. Mais aujourd'hui, quand les épopées de type classique sont inexistantes et improbables, le problème est sans doute nébuleux. Tout paraît indiquer que l'épopée correspond à une partie intrinsèque de la mentalité des hommes. Peut-on conclure que l'Humanité, et l'homme civilisé de nos jours, en particulier, ne peut pas vivre sans l'épopée? Ou sans la parodie?

L'épopée est toujours en train de se métamorphoser. Actuellement, les chevaux sont des soucoupes volantes, les épées, des pistolets de rayons «laser» et le texte écrit ou oral peut être remplacé par un écran de cinéma ou de télévision. Des *western* (peut-être les premières épopées modernes) à la fiction scientifique, de la bande dessinée au cinéma, l'épopée a trouvé les différents véhicules de son message. Pourtant, elle a perdu les références grandiloquentes, l'accent de dignité historique. Parallèlement, la parodie est encore aujourd'hui présente au théâtre, aux *sketches* burlesques de cinéma. Elle aussi a perdu la référence au sublime et à la structure des épopées classiques. Il faut savoir, maintenant, si on peut encore appeler *parodie* ce qui reste de «l'autre chant». Est-ce que, par exemple, dans la bande dessinée, un livre comme *Les héros de l'Equinoxe*, de Valérian, peut être considéré comme une parodie de quelques bandes dessinées plus épiques, comme le sont, *v.g.*, les aventures de Tintin⁶⁴? Les péripéties du héros Lucky Luke ne sont-elles pas une subtile parodie des *westerns*?

«Les personnages des bandes dessinées présentent la version moderne des héros mythologiques ou folkloriques. Ils incarnent tellement les idéaux d'une grande partie de la société

⁶⁴ Cf. BESSA, António Marques — *O problema dos heróis* et BARROS, Eurico de — *Tintin, cavaleiro do nosso tempo*, in «Futuro Presente», n.º 15/16, Out. 1983, pp. 56 et 60.

que les éventuelles corrections de leur comportement (...) [par l'auteur], provoquent de véritables crises parmi les lecteurs. (...) Le roman policier peut nous suggérer quelques observations du même genre.»⁶⁵

Ainsi nous parle Mircea Eliade, qui a étudié avec une particulière perspicace les mythes des sociétés primitives et des sociétés plus évoluées techniquement, les mythes d'autrefois et les mythes de notre temps. Il est, peut-être, indispensable d'élargir le concept de parodie et de confirmer la rhétorique de ce genre si on se propose de tracer, aujourd'hui, les limites de la parodie. L'espace de la parodie possède, comme par exemple l'espace autobiographique ou l'espace romanesque (plus étudiés par les critiques), des nuances et des configurations diverses.

Des parodies grecques à Scarron, de Scarron à Scarron II, de Scarron II à nos jours, un long chemin peut être tracé. Les changements n'ont pas été rares, mais quelques constantes demeurent. Les procédés stylistiques, «l'art de convaincre», la rhétorique de la parodie se trouvent soutenus par une mémoire collective qui joue avec ce qu'il y a de plus fondamental dans la constitution humaine. Elle fait partie d'une certaine sensibilité de la culture, notre seconde nature:

«Aussi rimeur antithésant
Est glorieux et suffisant.»⁶⁶

Mais est-ce que la parodie est vraiment suffisante? L'harmonie de la nature humaine n'est jamais uniforme. Et les sirènes chanteront toujours *un autre chant* qui nous séduira.

Maria Luísa Borralho

⁶⁵ ELIADE, Mircea — *Op. cit.*, pp. 154-155.

⁶⁶ SCARRON — *Le Virgile Travesti, cit.*, p. 184.