



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
**vol. 6, n° 2, Été 2005**  
**DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.908>**

---

## Après *Palimpsestes*

**Eloïse Lièvre**

*Séries parodiques au Siècle des Lumières*, Textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. " Lettres françaises ", 2005.380 p. 24 Euros. 16 x 24 cm ISBN: 2-84050-362-X

---



### **Pour citer cet article**

Eloïse Lièvre, « Après *Palimpsestes* », Acta fabula, vol. 6, n° 2, , Été 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document908.php>, article mis en ligne le 20 Mai 2005, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.908

---

---

## Après *Palimpsestes*

**Eloïse Lièvre**

---

L'approche sérielle : une intertextualité historique

Comment réconcilier l'intertextualité, notion clé de la théorie de la littérature, avec l'histoire littéraire, sans toutefois revenir à l'étude des sources ? A cette question, Sylvain Menant commençait à répondre il y a une dizaine d'années en proposant de lire les œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle selon une démarche systématique consistant dans l'identification et l'analyse de séries, c'est-à-dire de « tout ensemble fondé sur des rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre » (p. 7). L'approche sérielle de la littérature opère donc une restriction dans le champ de l'intertextualité : le public dont il est question étant le contemporain de l'œuvre et non sa postérité, l'intertextualité en question est une intertextualité « historique » (p. 7) Dans l'introduction de son article, Mark Darlow complète cette distinction : « [...] la méthode sérielle se révèle fructueuse dans le cadre de la réception d'œuvres du dix-huitième siècle, dans la mesure où elle se concentre sur un nombre limité de textes chez un public historiquement déterminé, alors que l'intertextualité n'a jamais prétendu proposer un modèle d'interprétation de la réception des œuvres dans un contexte historique spécifique. » (p. 179). Cette importance du public est un des liens entre approche sérielle et parodies : ainsi Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval constate que « l'existence d'un code commun, de références culturelles partagées par le public récepteur » (p. 124) fait des scènes privées une « terre d'élection pour la série parodique ». On peut observer ces objets d'étude que sont les séries à trois niveaux : à l'intérieur de l'œuvre d'un même auteur ; au sein d'une « collection » volontairement constituée et découlant du succès d'un texte dont ses hypertextes, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpseste* entendent profiter ; dans le cadre d'une querelle littéraire enfin qui oppose des œuvres de même genre sur un même sujet.

Penser/classer

Le volume *Séries parodiques au Siècle des Lumières*, actes du colloque du même titre tenu en Sorbonne en novembre 1998, dont Sylvain Menant et Dominique Quéro ont réuni les communications, croise l'approche sérielle et une pratique littéraire qui s'y prête particulièrement puisqu'elle implique cette intertextualité historiquement située qu'est la série : la parodie. Outre le fait que cet ensemble d'articles propose

une interprétation plurielle de la parodie tout en attirant l'attention sur des œuvres que Sylvain Menant qualifie d'« artisanales » (p. 10), il s'apparente à une importante entreprise de classement. En effet, si les articles sont d'abord regroupés par genres et formes littéraires des œuvres dont ils traitent – théâtre, et musique devrait-on ajouter, vers et roman –, à l'intérieur de chaque partie comme dans l'introduction se construit peu à peu une typologie des parodies qui prolonge la typologie des relations intertextuelles dressée par Gérard Genette. Ce panorama des parodies du siècle des Lumières permet ainsi de distinguer la « parodie de rupture », à visée critique, et la « parodie de continuité », jeu de société fondant sociabilité et communauté, dont la version la plus poussée est celle que Linda Hutcheon, citée par Mark Darlow, appelle « parodie respectueuse ». Voilà pour le classement interprétatif ou fonctionnel. Le critère formel de classement, lui, justifie la réunion des notions de parodie et de série puisqu'il concerne les types et le nombre de cibles, ou hypotextes, des parodies.

La question des cibles

Le premier article consacré au théâtre, de David Trott, affiche explicitement cette ambition puisqu'il propose une typologie des séries parodiques dramatiques fondée sur le nombre et la clarté des hypotextes. Ces deux critères organisent le classement selon deux axes : de la « référencialité » unique à la « référencialité » multiple, voire contextuelle ; de la « référencialité » évidente à la référencialité floue et même « apparemment effacée » (p. 16). Chaque fois, David Trott donne un exemple-type de la catégorie (pour la parodie à cible unique et évidente c'est le couple *Inès de Castro* de La Motte / *Agnès de Chaillot* de Biancolelli et Legrand) et affine les critères de classement. Ainsi arrive-t-il qu'une cible unique se décline, puisque nous sommes au théâtre, en plusieurs « reprises », engendrant chacune leur propre parodie : c'est le cas des œuvres lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle mais aussi de *Omphale* de La Motte (5 parodies), *Thetis et Pelée* de Fontenelle (5 parodies) et des *Indes galantes* de Fuzelier (9 parodies). Contrairement à cette cible récurrente et donc réaffirmée, celles des « parodies en abyme » tend à se brouiller au fil des ré-écritures : c'est ce qui arrive aux *Fêtes grecques et romaines* (1723) parodiée plusieurs fois, ré-écrite, et raccourcie par son propre auteur, Fuzelier. De la même façon, lorsque les hypertextes sont de simples répliques ou échos, et qu'ils se multiplient, comme par exemple dans le cas de la déclinaison des trois pièces de Beaumarchais, « le point de départ se perd de vue » (p. 25). David Trott distingue ensuite les « parodies génériques » (p. 19), dont une des formes privilégiées est la tragédie en un acte, hypertextes dont la cible n'est pas telle ou telle pièce mais, en termes genettiens un « modèle de compétence générique ». L'exemple le plus efficace de ce phénomène est la pièce intitulée *Parodie* (1723) de Fuzelier, dans laquelle on trouve, pêle-mêle, des échos d'*Inès de Castro*, du *Cid*, de *Rodogune*, de *Cinna*, d'*Andromaque*, de *Mithridate*, de *Phèdre* et de *Bajazet*. Lorsque la cible s'élargit encore, la parodie ne

viser plus une pièce mais une personnalité ou un groupe de personnalités et leurs propos : ce type de parodies explose entre 1750 et 1760 pour aboutir au modèle des *Philosophes* (1760) de Palissot. Sortant presque du champ de la parodie, puisqu'elle n'était pas perçue comme telle à l'époque, *Arcagambis*, « tragédie burlesque » de 1729 semble se suffire à elle-même : elle est « non-référentielle et auto-suffisante » (p. 23). La synthèse de ces phénomènes peut être résumé par la représentation tabulaire suivante :

	Cible inexistante : parodie non- référentielle et auto-suffisante	Cible unique	Cible multiple : parodies génériques	Cible contextuelle
Cible évidente		<i>Agnès de Chaillot</i> de Biancolelli et Legrand, parodie de <i>Inès de Castro</i> de La Motte.		
Cible floue		Parodies en <i>Parodie</i> de <i>Les</i> abyme : <i>Les Fêtes</i> Fuzelier <i>Philosophes</i> <i>grecques</i> et <i>de Palissot</i> <i>romaines</i> et ses Tragédies en avatars de Fuzelier un acte		
		« jeux d'échos » : autour des pièces de Beaumarchais		
Apparemment effacée ou inexistante	<i>Arcagambis</i>			

La lecture de cet article liminaire invite ensuite à préciser les catégories ou les exemples et à « remplir les cases » du tableau ainsi esquissé.

Après avoir étudié les éléments d'*Inès de Castro* que vise précisément *Agnès de Chaillot* (l'autorité du roi Alphonse, l'apparition des enfants d'*Inès* et la présence du mouchoir, accessoire anodin en apparence qui possède une « force sémiotique inattendue » (p. 35) qui lui vaut le grand destin parodique d'instrument de la dénonciation des excès du pathétique), Hans Mattauch s'intéresse à la parodie espagnole d'*Inès* due à Ramòn de la Cruz, *Inesilla la de Pinto*, première du genre

dans le théâtre espagnol et « parodie au second degré » puisqu'elle est en grande partie une traduction d'*Agnès*. Anastasia Sakhnovskaia, rend compte quant à elle de deux séries parodiques à cibles plus diffuses, celles que Lesage et d'Orneval produisirent en 1724 contre les pièces de l'Opéra Comique du Sieur Honoré au service duquel s'était mis Fuzelier, qui répondit à la clôture de la Foire Saint-Laurent par la création du personnage de la Discorde dans *L'Assemblée des comédiens*. Etudiant les séries tragiques parodiques dans le théâtre de société, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval s'intéresse à une cible générique, la tragédie, qui donne lieu à deux types de parodies, la parodie de tragédie et la tragédie parodique, pour conclure que « l'ensemble des parodies du genre tragique s'inscrit dans le mouvement de critique et de renouvellement du genre sérieux. » (p. 149). La tragédie est également un des objets de l'article de Dominique Quéro sur les séries de parodies satiriques et politiques en vers dans les recueils manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle : ici elle n'est pas la cible de la parodie mais le « moule » dans lequel vient se fondre la critique des personnages publics.

Plus large encore est la cible des *Noces de Proserpine* de Fuzelier, Lesage et d'Orneval, dont Françoise Rubellin étudie trois états manuscrits qui constituent une forme particulière de série : bâtie sur le procédé d'« une revue coulée dans le moule d'une pièce à tiroirs » (p. 63), cette parodie, que Fuzelier, lui, sous-titre « critique », s'en prend à une série de cibles précises organisées chronologiquement, mais aussi à des « phénomènes dépassant de simples pièces ou opéras, qui relèvent plus généralement de la vie culturelle » (p. 67), grâce à une scène centrale amenant un personnage de colporteur qui produit à son tour une série de cibles. Cette multiplication et diffusion des cibles permet à Françoise Rubellin de conclure : « Plus que d'une parodie, il s'agit résolument d'une satire du fonctionnement des spectacles : on y trouve successivement évoqués la cabale, les cafés, la censure, le plagiat, les décors, les sifflets, les querelles d'artistes, les chanteuses, les mauvaises pièces, la rivalité des théâtres. » (p. 69).

On retrouve cette conception de la série double dans l'article de Jean-Noël Pascal qui s'intéresse au rapport des deux parodies d'*Iphigénie en Tauride* laissées par Favard avec la série composant le « corpus taurique » (p. 108) qui les précède.

Corine Pré enfin examine non une série de cibles mais une série de parodies parallèles d'une même œuvre. *Titon et l'Aurore*, opéra de De Mondonville, donne lieu à deux parodies et à une parodie de ces deux parodies. *Le Devin du Village* de Rousseau, est imité par Mme Favard dans *Bastien et Bastienne*, parodie parce que sa version présente une « descente » musicale et langagière par rapport à l'original, mais c'est de ces deux pièces que *La Nouvelle Bastienne* de Vadé est, selon le *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres* de Lérès (1763), la « contreparodie ».

C'est encore la question des cibles qui est à l'œuvre dans la partie du recueil consacrée aux vers. La cible retenue par Tatiana Smoliarova est très précise : l'ode pindarique, dont elle s'attache à décrire le « canon de la parodie » (p. 241). Ioana Galleron-Marasescu montre que celle des parodies poétiques de la cour de Sceaux est moins la poésie de Marot que le marotisme, les « vers anciens » de Voiture, la mode des « rimaileries » et en fin de compte « toute galanterie poétique » (p. 220). La particularité de l'objet d'étude de François Bessire, la série des petites parodies bibliques, est quant à lui de se définir « *a contrario* par les caractéristiques de son hypotexte, qui est au XVIIIe siècle à la fois sacré, intangible et objet d'une interprétation officielle » (p. 227). Cette série opère la jonction ambiguë entre mondains et philosophes, « entre la revendication d'une liberté et la fascination du vide » (p. 227).

Les derniers articles consacrés aux textes scéniques portent sur la musique et font apparaître une spécificité de la parodie musicale, l'effacement de la cible. Philip Robinson met ainsi en valeur le phénomène d'usure des vaudevilles, « vidés [peu à peu] du piquant de leurs hypotextes mondains et satiriques. » (p. 177) et le caractère aléatoire des cibles : « Une tradition à la fois théâtrale et mondaine permettait apparemment, par rapport à cette musique, de choisir entre plusieurs hypotextes virtuels, aussi aléatoires mais également aussi sûrs que la mémoire collective des spectateurs. » (p. 172). Mark Darlow révèle une fonction inattendue de la parodie, dont on verra qu'elle n'est plus critique : « représenter des œuvres inconnues, ou du moins mal connues » (p. 192), « présenter un hypotexte absent » (p. 188), comme le fait Framery de deux œuvres de Paisiello pour « participer au rayonnement de la musique italienne » (p. 192).

Contre-chant ou chant contre ?

Le classement des parodies en fonction des cibles est opérationnel pour les textes romanesques mais semble, à la vue des articles du recueil, moins problématique : qu'il s'agisse de la parodie d'un texte précis (*La Princesse de Clèves*, *Télémaque*, *La Vie de Marianne* ou *Pamela* pour les plus connus) ou d'un auteur (Marivaux constitue une cible privilégiée : les raisons de ce privilège pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une réflexion) ou encore d'un genre romanesque (le roman pastoral ou la fiction égyptienne), c'est toujours le genre romanesque et sa topique qui sont ciblés. Les textes du recueil consacrés au roman mettent donc moins l'accent sur le type de cible engagé que sur la question du sens de la parodie et de sa valeur de critique ou de simple contre-chant, question qui, apparemment secondaire pour le corpus théâtral, était remise en avant par l'examen des séries musicales. En effet, ce que Philip Robinson appelle l'usure des vaudevilles n'est autre que l'effacement des « allusions polémiques et satiriques d'un moment spécifique de l'histoire » (p. 173). Marc Darlow rappelle avant de donner l'exemple de Framery que la parodie « se

définit le plus souvent en musique comme la réécriture des paroles d'un morceau existant sur une mélodie inchangée » (p. 180). Cette définition est valable par exemple pour les parodies de *La Marseillaise* qu'examine Henrich Hudde, *contrefacta* révolutionnaires ou contre-révolutionnaires dont les auteurs trouvent dans *La Marseillaise* « un véhicule adéquat pour exprimer leurs idées » (p. 264) et qui constituent donc des « parodies de continuité ».

S'attachant à examiner le fonctionnement parodique de la liste, considéré comme un paradigme de la parodie en étudiant « la distribution de l'énoncé romanesque sous forme de catalogue » (p. 274), l'insertion de possibles narratifs dans le récit, la figure de l'accumulation, caractéristiques des textes de l'abbé Bordelon, Jean-Paul Sermain établit quelques points théoriques sur les rapports entre liste, série et parodie qui débouchent sur une réflexion sur le fonctionnement critique de cette série particulière qu'est la liste et sur la parodie en général : « le texte parodique évoque par la déformation un texte premier et révèle en lui sa facticité, qu'il est déjà répétition de modèles, d'autres textes, de stéréotypes, copie de copie. (p. 277). Les différentes formes de la liste chez Bordelon dévoilent le caractère de « ready-made » (p. 279) des composants du romanesque en les extrayant du contexte qui leur donne sens et perturbent une esthétique du roman dominée par le souci de cohérence et de vraisemblance. Françoise Gevrey s'intéresse elle aussi au phénomène de l'accumulation en étudiant trois formes de détournement de *La Princesse de Clèves* présentant un caractère sériel, le conte, le roman épistolaire repris par un même auteur et le roman-liste.

En revanche plusieurs des articles suivants entendent montrer que la parodie romanesque n'est pas seulement, pour reprendre les termes que Violaine Géraud emprunte à Dominique Maingueneau, « subversion », mais aussi « captation » : ainsi *L'Ecumoire* serait plus un pastiche qu'une parodie de *La Vie de Marianne*, ce qui ne change rien à la valeur de la réécriture puisque « parodier, pasticher, c'est toujours montrer que le génie peut se réduire à quelques mécanismes duplicables » (p. 319). Pour Youmna Charara le *Télémaque travesti* de Marivaux n'est qu'une « pseudo-parodie » qui « ne disqualifie pas le texte de Fénelon lui-même » (p. 286) mais la mauvaise lecture qu'on peut en faire. Malcom Cook quant à lui prend au mot Mercier de Compiègne pour lire *Les Veillées du couvent*, parodie à la fois du roman pastoral et du « roman pornographique » (!) : « Les sots prennent une *parodie* pour une critique ; mais la *parodie* peut être plaisante, et la critique très mauvaise. » (p. 376). A l'occasion de l'examen de « l'incidence d'un texte parodique sur une série qui ne l'est pas » (p. 350), les fictions égyptiennes du XVIIIe siècle, Nathalie Ferrand remarque que, contrairement au théâtre, le roman ne revendique jamais son statut de parodie et explique cette absence d'explicitation par le fait que « en tant que rhapsodie générique et stylistique, il l'est toujours, ou bien parce que grâce à cette

pratique parodique intériorisée et implicite, le roman joue son avenir de genre sérieux et construit discrètement, par de tels procédés de réécriture critique, les conditions de sa reconnaissance littéraire. » (p. 351). Annie Rivara montre, à travers une comparaison des séries parodiques de *La Vie de Marianne* et de *Paméla*, que parodies, critiques, traductions jouent, de fait, un rôle de catalyseur dans le traitement d'une problématique littéraire propre à chaque nation : le roman « moderne » en France, le roman « sentimental » en Angleterre. » (p. 309). Loin de la déconstruction, la parodie romanesque participe à l'élaboration des poétiques du genre et participe à la fondation de sa légitimité.

La série parodique romanesque, proche en cela de certaines séries musicales, semble plutôt « respectueuse » et même bienveillante, ou en tout cas, constructive, tandis que la série parodique dramatique va de la critique à l'attaque personnelle. Cependant, au-delà de cette différence de fonction, on s'aperçoit que toutes utilisent des procédés assez semblables. Se focalisant sur les personnages ou sur les topoï, elles procèdent par deux mouvements contradictoires, parfois même présents au sein d'un même texte, concentration ou dispersion, accumulation/amplification ou réduction. Mettant en jeu une nouvelle forme de la *copia*, l'a parodie au XVIIIe siècle est moins affaire de déplacement que de volume.

Au terme de ce parcours permettant d'approcher la parodie par le biais de la notion de série, et privilégier la dimension historique de l'intertextualité, on peut constater que les raisons du classement de Genette dans *Palimpsestes* — établir la différence entre les régimes ludique, satirique et sérieux des transformations et imitations de textes — ont aussi constitué sa limite : le terme de « parodie » demeure un terme général et c'est finalement bien souvent le genre et l'histoire de l'hypotexte qui détermine le sens de ses hypertextes.



## PLAN

---

## AUTEUR

---

Eloïse Lièvre

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [eloise.lievre@cometes.org](mailto:eloise.lievre@cometes.org)