

# LES MASQUES DE L'ÉCRITURE

Sous la direction de  
Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi

CHAPITRE XIX

126

La Bibliothèque

bibliothèques,

nécessité de lire

langage,

modalités

Pour commencer

légèrement corrompus.

# VERBAMANENT

VerbaManent

---

Dipartimento di Scienze Umanistiche



# LES MASQUES DE L'ÉCRITURE

Sous la direction de  
Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

VerbaManent/4

*Direttrice:* Francesca Piazza

ISSN: 2704-971X

*Les masques de l'écriture*

Sous la direction de Fabrizio Impellizzeri et Daniela Tononi

*Comitato scientifico internazionale:* Jagna Brudzinska (Ifis-Pan Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari (Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carvalho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster), Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-564-8

ISBN (online) 978-88-5509-565-5

Volume realizzato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo e della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)



Opera sottoposta a  
peer review secondo  
il protocollo UPI

© Copyright 2023

New Digital Frontiers srl

Via Serradifalco, 78

90142 Palermo

[www.newdigitalfrontiers.com](http://www.newdigitalfrontiers.com)

*Pour Susi Pietri*

Qu'un ami véritable est une douce chose.  
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;  
Il vous épargne la pudeur  
De les lui découvrir vous-même.

Jean de La Fontaine, *Les deux amis*



## Table des matières

Introduction FABRIZIO IMPELLIZZERI ET DANIELA TONONI	I
---	---

### I Fabulation, autofiction et travestissements auctoriaux

Les masques familiaux dans les <i>Mémoires de ma vie</i> de Chateaubriand AURELIO PRINCIPATO	II
Le brouillage dynamique des masques chez Claude Simon FEDERICA D'ASCENZO	25
« Ah ! c'est trop fort ! ». Sur les procédés de masquage de l'écriture flaubertienne BRUNA DONATELLI	41
Les masques de l'autobiographie : le cas de George Sand BÉATRICE DIDIER	55
Ombres et diaphanéités des masques auctoriaux. Le cas de l'atelier Willy FABRIZIO IMPELLIZZERI	67

« J'avance masqué » : l'imposture dans la littérature contemporaine MAXIME DECOUT	83
Les déguisements du Président : Charles de Brosses et ses lettres d'Italie LETIZIA NORCI CAGIANO	97
Henri Calet, un parcours sentimental : nous avons fait le tour du tout mais nous nous sommes vite perdus RENÉ CORONA	109
Masques littéraires et secrets de famille. Romain Gary derrière les coulisses FRANCESCA DAINESE	127
Quand l'écriture démasque le moi : <i>Cosmétique de l'ennemi</i> d'Amélie Nothomb IRENE ZANOT	143
Romain Gary, le réel et l'imaginaire. L'art du mensonge et la poudre de la vérité DANIELA TONONI	159

## II Manipulations, transpositions et persuasions dissimulées du discours

L'énonciation parodique : le masque et le calque RUGGERO DRUETTA	171
Masques dans l'écriture, masques de l'écriture : <i>Les Bourgeois de Molinchart</i> , ou le comique plat au crible de l'excentricité chez Champfleury MICHELA LO FEUDO	187

Masquer et démasquer la langue. <i>L'Écriture ou la vie</i> de Jorge Semprun ANNAFRANCESCA NACCARATO	201
Censure et traduction. Dissémination et dissimulation dans l'audiovisuel YVES GAMBIER	219
Translations masquées. Le déguisement dans <i>Vengeance du traducteur</i> de Brice Matthieussent MARIKA PIVA	239
Une poétique de la traduction masquée dans deux nouvelles stendhaliennes : <i>Vittoria Accaromboni</i> et <i>Les Cenci</i> SERENA PEREGO	255
Alain Mabanckou au Collège de France. Constituance et postures de légitimation dans les littératures contemporaines du Sud francophone VALENTINA TARQUINI	271
Invisibilia 3 – La chanson française en Italie : Enrico Medail traducteur de Léo Ferré ANTONINO VELEZ	289
Mèmes Internet et masques des discours populistes : pratiques de locuteurs « engagés » sur <i>Facebook</i> STEFANO VICARI	303
Les manuels pour l'enseignement de la langue française et le masque idéologique : fascisme et <i>défascisation</i> MARIE-DENISE SCLAFANI	325

# L'énonciation parodique : le masque et le calque

RUGGERO DRUETTA

## 1. Introduction : forme de spectacle vivant et forme littéraire

Parmi les formes du spectacle vivant, l'imitation parodique ne compte pas parmi celles qui ont fait l'objet d'une systématisation et d'une réflexion critique approfondie, à la différence de ce qui se passe pour les parodies littéraires, dont la stabilité des textes et des supports permet à la fois une étude plus globale et des angles d'attaque plus variés. Il est possible, par exemple, d'appréhender la production d'un auteur spécifique ou d'un ensemble d'auteurs, ou de décrire les techniques parodiques mises en œuvre dans ce genre, à travers la collecte et la comparaison de textes, dans une perspective synchronique ou diachronique, nationale ou comparative. Que l'on songe à *Palimpsestes*, œuvre prééminente de Genette<sup>1</sup> consacrée à l'ensemble des pratiques hypertextuelles, où celui-ci offre des analyses fines de la parodie littéraire. On peut citer également, pour rester dans le domaine francophone, les théorisations proposées par Sangsue,<sup>2</sup> Bouillaguet<sup>3</sup> ou les essais recueillis par Aron,<sup>4</sup> ainsi que les travaux de Hutcheon,<sup>5</sup> sans oublier

---

1. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

2. D. Sangsue, *La Parodie*, Hachette, Paris 1994; Id., *La Relation parodique*, Corti, Paris 2007.

3. A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris 1996.

4. P. Aron, (éd.), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Nota Bene, Québec 2005.

5. L. Hutcheon, *Ironie et parodie : stratégie et structure*, in « Poétique » 36 (1978), pp. 467-477; Id., *Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie*, in « Poé-

les apports fondamentaux issus du formalisme russe,<sup>6</sup> ainsi que ceux, plus récents, de la réflexion anglosaxonne.<sup>7</sup>

De par sa stabilité textuelle, le théâtre de répertoire est compris parmi les œuvres littéraires prises en charge par les ouvrages théoriques, alors que les formes du théâtre d'improvisation, comme le *stand up*,<sup>8</sup> l'imitation parodique ou le *one man show*, basé sur l'association d'un texte et d'un interprète exclusif, y échappent, car celles-ci ne voient généralement pas leurs textes consignés ou publiés, ce qui les soustrait au circuit canonique de la circulation littéraire et de la réinterprétation par d'autres acteurs. En effet, ces parodies caricaturales ou satiriques cumulent deux traits d'éphémérité, qui limitent la possibilité de les exploiter à des fins d'analyse et de généralisation théorique : d'une part, sur le versant externe, il s'agit de sketches basés sur les protagonistes de l'actualité nationale, dont la notoriété et, partant, le potentiel comique, vont de quelques mois à quelques années, ce qui réduit la durée de vie de ces textes ; d'autre part, sur le versant interne, on relève une instabilité textuelle très forte, qui met à mal les outils de l'analyse littéraire, car le script du spectacle peut varier d'une représentation à l'autre, suite à une nouvelle trouvaille de l'acteur ou à la survenue d'un nouvel élément de l'actualité qui vient compléter ou supplanter un élément du spectacle.

C'est donc à ce type de parodies éphémères que nous allons nous intéresser, car elles nous permettent une meilleure appréhension de la pratique parodique tout entière, dont les éléments hyper- et inter- textuels occupent certes une place fondamentale mais qui n'en constituent pour autant que la composante verbale, alors que la prise en compte plus globale des éléments sémiotiques mis en œuvre par le jeu théâtral et le décor permettront de

---

tique » 46 (1981), p.140-155; Id., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000.

6. O. M. Freidenberg, *The origin of parody*, in « Papers on Sign Systems » 6 (1973/1926), pp. 490-497; G. D. Kiremidjian, *The aesthetics of parody*, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism » 28 (1969), pp. 231-242.

7. M. A. Rose, *Parody : Ancient, modern and post-modern*, CUP, Cambridge 1993; S. Dentith, *Parody*, Routledge, London-New York 2000.

8. R. Druetta, *Public du stand up*, in B. Fleury, M. Lecolle, J. Walter (éds), *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 21 juin 2021. Dernière modification le 25 juin 2021. Accès : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/public-du-stand-up>.

mieux saisir le rapport complexe qui se noue, dans la parodie, entre la mimesis du modèle (son *calque*) et la déformation comique de celui-ci (le *masque*). Après cette étape définitoire, consacrée à l'inventaire des éléments (mimétiques et de déguisement) qui concourent à l'effet parodique (§ 1), pour lequel nous aurons recours à quelques exemples empruntés à des sketches parodiques, nous proposerons une analyse énonciative d'ensemble de ce mécanisme (§ 2).

## 2. Technique de la parodie : le calque et le masque

Quels sont les traits définitoires de la parodie ? Dans une approche centrée sur le texte et dans un souci de classification non impressionniste, Genette distingue parodie et pastiche, sur la base de la relation entre le texte imité (hypotexte) et le texte imitant (hypertexte). La parodie est ainsi caractérisée par le rapport intertextuel de *transformation*, dans un régime plutôt ludique, catégorie globale subsumant des appellations variées (ironie, burlesque, caricature, satire), alors que le pastiche est quant à lui caractérisé par un rapport intertextuel d'*imitation* du style, du genre ou, plus rarement, du verbatim de l'hypotexte. Dans les approches successives qu'il propose de ce système, le régime ludique caractérise tantôt la parodie seule, tantôt la parodie et le pastiche. Il se dessine, derrière ce flottement théorique, le problème de la visée pragmatique de ces opérations, qui sera approfondie par d'autres auteurs<sup>9</sup> et qu'il est nécessaire d'intégrer à la définition de la parodie, mais aussi celui du caractère par trop schématique de cette séparation. En effet, affecter le terme de parodie aux seules pratiques de transformation en réduit la portée, car, si tel était le cas, toute insertion textuelle originale, même construite sur le modèle de l'hypotexte, relèverait dès lors du pastiche, ce qui limiterait la vraie parodie à de courts segments textuels.

Le problème, qui excède les limites de cet essai, est celui du flou notionnel de ces termes préthéoriques (*parodie* et *pastiche*), dont la diffusion à des fins de classification pratique empêche de se passer, mais auxquels il est très difficile de donner une assise théorique rigoureuse, sans que des chevauchements ne se produisent. L'un des corollaires est le foisonnement

9. Cf. p. ex. L. Hutcheon, *Ironie, satire, parodie*, cit.

d'étiquettes quasi synonymiques,<sup>10</sup> ce qui s'oppose à l'exigence de monosémie intrinsèque à toute entreprise terminologique.

Et pourtant... le fait parodique relève d'une évidence pratique : les humains imitent leurs semblables, dans leurs comportements verbaux ou non-verbaux, que ce soit pour apprendre ou pour se moquer d'eux. Dès le plus jeune âge, les enfants imitent les adultes et ne tardent pas à exagérer ces imitations, ce qui déclenche leur propre rire ou celui de leurs proches, le caractère non sérieux permettant de mieux faire accepter cette usurpation d'identité. La possibilité d'une utilisation pragmatique à finalité moqueuse arrive un peu plus tard, et s'accompagne généralement d'une « prosodie de moquerie »,<sup>11</sup> signalement conventionnel du régime ironique qui atteste notamment du caractère culturel de la parodie. Cette ontogenèse de la parodie montre bien sa valeur cognitive d'intériorisation de l'autre, opération nécessaire afin de saisir l'existence d'options comportementales différentes et de construire son identité individuelle. Les parodies de la performance théâtrale et des œuvres littéraires, tout comme les parodies que les cancre font de leurs profs de lycée, ont leur source commune dans ces comportements des premiers temps de notre vie. C'est sur cette base que nous proposons une définition large de la parodie qui réunit les trois éléments observés par les différents auteurs (l'élément imité, la production déformée et la visée pragmatique), avec cependant un déplacement du focus, du texte au discours : en effet, la cible parodique ne se limite pas seulement au texte mais porte, plus largement, sur le discours, qui comprend également les éléments paraverbaux et non verbaux du parodié, c'est-à-dire la composante multimodale. La composante pragmatique (visée ludique) participe elle aussi de la définition, car la parodie sérieuse n'existe pas, et la réussite pragmatique de la parodie est sanctionnée par le rire du destinataire. Cette visée ludique pourra éventuellement être mise au service d'une divergence argumentative implicite ou apparaissant explicitement dans le discours de l'énonciateur

---

10. Cf. C. Preite, *Le comique et son enregistrement lexicographique*, in « Publifarum » 6 (2007), <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1424>.

11. I. Fónagy, É. Bérard, J. Fónagy, *Clichés mélodiques*, in « Folia Linguistica : Acta Societatis Linguisticae Europaeae » 17/1-2 (1983), p.153-195; Z. Fagyal, *Combien de clichés mélodiques? Révision de l'inventaire des contours intonatifs stylisés en français*, in « Faits de langues » 13 (1999), pp. 17-25. DOI : <https://doi.org/10.3406/flang.1999.1234>.

parodique.

Nous définirons donc la parodie comme *un acte communicatif consistant en la mimesis déformante d'un hypodiscours plus ou moins reconnaissable et/ou d'un comportement multimodal et/ou d'un genre discursif fortement codé et servant de modèle, dans un but ludique, se doublant éventuellement d'une finalité de moquerie ou de critique (divergence argumentative)*. Nous verrons, au § 2, que cette définition devra être complétée par une composante énonciative, car l'articulation des discours (discours source et discours parodique) et l'emboîtement des points de vue à l'intérieur de la parodie comportent une posture énonciative surplombante<sup>12</sup> de la part de l'énonciateur parodique.

Nous allons maintenant passer en revue quelques-uns des éléments essentiels de la parodie.

## 2.1 La mimesis parodique

Dans le spectacle parodique, l'imitation et la reproduction d'éléments appartenant au discours et à l'ethos du parodié sont indispensables non seulement à la réussite de la performance parodique, mais aussi à l'évaluation positive de l'acteur, dont l'un des attributs essentiels est le talent de recréer le personnage imité, non pas intégralement (l'acteur vise généralement à rester reconnaissable), mais à travers la sélection d'éléments caractéristiques de son identité. C'est la composante « monstrative » de la parodie<sup>13</sup> qui apparaît ici, la réactivation de l'hypodiscours du parodié à l'intérieur même de l'hyperdiscours parodique. Sans elle, l'altération n'aurait aucune chance de réussir sa visée. Le masque parodique n'est tel que s'il est calqué sur le parodié, sans quoi il serait perçu comme mensonger et n'aurait aucune chance d'être accepté par le public.

---

12. Cf. A. Rabatel, *Positions, positionnements et postures de l'énonciateur*, in « TRANSEL, Travaux Neuchâtelois de Linguistique » 56 (2012), pp. 23-42; Id., *Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation)*, in « L'Information Grammaticale » 137 (2013), p. 36-42. DOI : 10.3406/igram.2013.4252.

13. Cf. S. Golopenția-Eretescu, *La parole et la feinte*, in C. Thomson, A. Pagès (éds), *Dire la Parodie, Colloque de Cerisy*, Peter Lang, Berne 1984, pp. 35-69.

La mimesis repose sur la sélection et la mise en saillance d'éléments permettant l'identification immédiate du parodié et renvoyant à un certain ethos attribué par la doxa à celui-ci. Ces éléments relèvent soit de la personne, soit de la scénographie globale où celle-ci évolue habituellement et fonctionnent sous des régimes sémiotiques variés (le signe, mais aussi l'indice et le symbole pour la composante verbale et paraverbale, l'indice, l'icône et le symbole pour les composantes du décor scénique). Le tableau suivant donne un aperçu des éléments pouvant être mobilisés par la parodie :

Éléments relevant de la personne	Éléments relevant de la scénographie
<p><i>Niveau verbal :</i> lexèmes, champs lexicaux, niveaux de langue, locutions, structures syntaxiques et rhétoriques</p>	Objets du décor (p. ex. pupitre pour un discours politique, table avec nappe à carreaux pour un restaurant, etc.)
<p><i>Niveau paraverbal :</i> aspects phonétiques (prononciations régionales, épithèses vocaliques, etc.), phonologiques (réalisations particulières de la liaison et de l'enchaînement) et prosodiques (rythme, débit, gestion des pauses silencieuses ou remplies); signes vocaux avec ou sans signification paraverbale (<i>bein, bof...</i>); tessiture de la voix (âge, sexe, appartenance sociale, humeur...)</p>	Objets emblématiques d'une fonction (ex. buste de Marianne, barreau de tribunal, tableau noir d'école, etc.)  Musique et sons  Lumière
<p><i>Niveau non verbal :</i> (à valeur éthotique ou actionnelle) : comportement cinétique (posture et gestes, mimiques du visage, regard et contact visuel), gestion de l'espace (déplacements, proxémie), apparence globale (aspect physique, schéma corporel, vêtements)</p>	
<p><i>Niveau discursif :</i> cadre interlocutif (gestion des termes d'adresse : pronoms locutifs, allocutifs, délocutifs), gestion des genres discursifs (routines conversationnelles, application de scripts)</p>	

## 2.2 L'altération parodique

Concernant l'altération parodique, qui constitue le ressort comique principal de cette pratique, ainsi que le sceau du régime non sérieux emprunté par le parodiste, l'observation des sketches nous permet de dégager quelques traits communs aux différentes solutions mises en place.

Les trois dimensions que nous proposons sont la *schématisation* (altération *quantitative* au niveau de la sélection des attributs de la cible), *l'hyperbolisation* (altération sur l'axe *intensif* de la reproduction des attributs personnels et de l'axiologie) et la *transgression* (altération du modèle sur l'axe de la *pertinence* par l'insertion d'éléments exogènes).

La schématisation consiste à réduire le nombre des attributs caractérisant une cible parodique, pour ne conserver que ceux qui peuvent être considérés comme les plus saillants ou le plus susceptibles de provoquer le rire, car dissonants. Cette forme d'élagage, aboutissant à l'essentialisation du modèle, permet de réaliser pragmatiquement ce que Bergson<sup>14</sup> affirme constituer le ressort principal du comique, à savoir « du mécanique plaqué sur du vivant ». La schématisation aboutit en effet au raidissement du modèle et à sa transformation en personnage, dont l'indigence des attitudes et des réactions est en soi ridicule. Un procédé typique de schématisation est le repérage de gestes, de mots ou de phrases que le parodiste utilise pour évoquer sa cible et qui deviennent des gimmicks de l'action scénique. Dans les sketches que nous avons analysés, Gérard Dahan parodiant Sarkozy<sup>15</sup> porte des lunettes de soleil renvoyant aux fréquentations bling-bling qu'on attribuait à l'ancien Président de la République et recourt abondamment au procédé de la nominalisation comme trait discursif dominant de la parole de cet homme politique. Laurent Gerra parodiant Chirac,<sup>16</sup> quant à lui, choisit d'évoquer la surdité présumée de l'ancien Président de la République, suite à des images maintes fois diffusées dans les médias, et de la

14. H. Bergson, *Le rire*, Félix Alcan, Paris 1900.

15. <https://www.youtube.com/watch?v=gjDB9oP-USU>

16. [https://www.youtube.com/watch?v=pN7J4Z9N\\_MY](https://www.youtube.com/watch?v=pN7J4Z9N_MY)

transformer en attribut stable de celui-ci, tout comme son franc-parler qui le recatégorise en gaffeur sériel. L'évocation de François Hollande, enfin, comporte toujours, dans les sketches de G. Dahan<sup>17</sup> et de L. Gerra,<sup>18</sup> des gestes intempestifs qui, associés à un regard souvent souriant, voire béat, projettent une interprétation morale de cette gaucherie sur le personnage.

L'hyperbolisation, quant à elle, peut se greffer sur la schématisation ou procéder de façon autonome. Il s'agit, dans ce cas, de l'amplification des gestes du parodié, de l'exagération de sa prosodie (amplitude des variations de la fréquence fondamentale, allongements syllabiques, pics d'intensité importants), de l'outrance de ses propos ou de la fréquence anormalement élevée de mots ou de procédés morphosyntaxiques, qui aboutissent à la caricature. En ce qui concerne l'outrance discursive, l'altération hyperbolique concerne l'intensification axiologique (positive ou négative) des jugements proférés par le personnage : les glissements lexicaux qui supportent cette opération ne modifient pas fondamentalement l'opinion exprimée par ailleurs par la cible parodique, mais ont le but de l'extrémiser. C'est ainsi que, dans sa parodie des professeurs, Elie Kakou<sup>19</sup> demande, en réponse à une question complexe concernant le roman *Le Rouge et le Noir*, UN seul mot (littéralement) et punit les élèves imaginaires de sa classe qui essaient de développer une réponse argumentée par la pire note possible (zéro). De même, par rapport à l'original, la parodie de Chirac comporte une concentration excessive de liaisons sans enchaînement et de pauses silencieuses sur une courte portion de discours, bien que ces traits de prosodie fassent effectivement partie des attributs du modèle. Enfin, dans la parodie de Sarkozy, l'hyperbolisation du procédé de la nominalisation, précédemment évoqué, occupe tout le sketch, pendant près de 6 minutes, sans utiliser un seul verbe.

La transgression, enfin, correspond à l'insertion, dans l'hyperdiscours parodique, d'éléments absents de l'hypodiscours. Ces éléments sont totalement étrangers au répertoire comportemental et discursif du parodié (on lui fait dire des choses que jamais il ne dirait) mais ils peuvent parfois être conformes au nouveau personnage schématisé et hyperbolisé qui évolue sur

---

17. <https://www.youtube.com/watch?v=IzgbdvCZxOs>

18. <https://www.youtube.com/watch?v=Aps5WGlKkbs>

19. <https://www.youtube.com/watch?v=014aZAw6JeI>

scène. Deux formes particulièrement fréquentes sont, d'une part, le remplacement ponctuel d'unités à l'intérieur de patrons textuels notoires du répertoire d'un personnage, aboutissant à leur détournement sémantique et pragmatique – ce qu'on retrouve également dans la parodie littéraire – et, d'autre part, le recours à un registre bas (emploi de gros mots ou d'allusions grivoises). Ces procédés constituent l'un des indices du détournement carnavalesque, donc de la visée comique de cette énonciation. Parmi les exemples cités, nous retrouvons un exemple de la première stratégie dans la parodie Hollande/Dahan, qui reprend sa tirade mémorable du débat de l'entre-deux-tours de 2012, basée sur l'anaphore « moi, Président », pour la détourner ponctuellement (*moi, Président, je ne changerai pas de cap, j'irai jusqu'au bout... dans le mur !*). Pour la seconde, on peut indiquer Chirac/Gerra affirmant revenir de Bregançon, où « j'ai profité du redoux pour me faire bronzer le membre » ou le prof d'italien/Kakou qui fonde l'effet comique sur des calembours et à-peu-près interlinguistiques, en suscitant l'hilarité de ses élèves lorsqu'il prononce les mots italiens *in cui* (litt. : « où », phonét. : « couilles ») et *sciare* (litt. : « skier », phonét. : « chier »).

Globalement, les formes d'altération adoptées, qui peuvent s'éloigner de manière importante du verbatim de tel ou tel discours considéré isolément, montrent bien que la distinction entre parodie et pastiche, telle que posée par Genette, ne peut s'appliquer au spectacle vivant, quitte à l'aplatir à l'unidimensionnalité du texte. En effet, dans la performance théâtrale, le couple mimesis/altération parodique opère sur le clavier élargi de la communication humaine : dès lors, la mimesis peut se concentrer sur le plan prosodique, alors que l'altération peut jouer tout entière sur le plan discursif, sans qu'il y ait pour autant dissolution de la parodie. À ce niveau, on pourra donc tour à tour employer un procédé parodique de palimpseste verbal stricto sensu,<sup>20</sup> adopter une stratégie d'imitation (pastiche) ou de création totalement indépendante du modèle, sans affecter le caractère globalement parodique de la performance.

---

20. Cf. R. Galisson, *Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués*, in « Repères, recherches en didactique du français langue maternelle » 8 (1993), pp. 41-62. DOI : <https://doi.org/10.3406/reper.1993.2091>.

### 2.3 Conditions de réussite pragmatique

Par ailleurs, d'un point de vue pragmatique, l'illusion théâtrale n'est pas première dans la parodie. L'acteur ne cherche pas à tromper le public, ni à disparaître derrière son personnage. À la différence des canulars, imitations destinées à tromper le destinataire et qui font souvent, de ce fait, l'objet de sanctions sévères,<sup>21</sup> les parodies jouent franc jeu. Conformément à l'« alliance dionysiaque »,<sup>22</sup> forme particulière du contrat entre l'acteur et le public qui caractérise les spectacles humoristiques et qui vise à neutraliser le risque d'offense pour la cible, l'acteur doit être reconnu et évite, à cet effet, des déguisements trop mimétiques. En 1991, dans un sketch des *Nuls* parodiant une émission célèbre de Jacques Martin (*L'école des fans*),<sup>23</sup> la comédienne Valérie Lemerrier, qui joue le rôle de l'enfant timide et effrontée, arrive sur scène et se met ensuite à genoux pour avoir la taille des participants à l'émission parodiée. Les spectateurs voient cette opération et les jambes de l'actrice restent visibles tout au long du sketch, ce qui rend manifeste son caractère délibérément fictif et comique, car incongru. La parodie théâtrale est en effet un jeu avec le public pendant lequel on se moque d'un tiers absent, la cible parodique. Afin que ce type de moquerie atteigne son but pragmatique, à côté des deux conditions essentielles vues précédemment (calque et masque, mimesis et altération, fidélité au modèle et subversion de celui-ci), un certain nombre de conditions de félicité doivent être réunies, au premier chef desquelles il est essentiel que le dualisme des énonciateurs (acteur et cible parodique, cf. § 2) soit reconnu, sans quoi l'interprétation au second degré est compromise, voire anéantie. La deuxième condition de réussite de la parodie concerne le savoir encyclopédique partagé entre le public et le comédien : la parodie possède une dimension interdiscursive très forte, car elle réactualise des paroles antécédentes de la cible, que le public doit (re)connaître; dans le cas contraire, il ne pourra pas apprécier l'altération apportée par l'acteur. Troisièmement, la possibilité de rire

---

21. Pour preuve, les licenciements successifs de Gérald Dahan des médias où il travaillait suite à des plaintes des personnages publics dont il avait usurpé l'identité le temps d'un canular.

22. Cf. R. Druetta, *Public*, cit.

23. <https://www.youtube.com/watch?v=YOU1wNYcHYM>

à l'unisson d'une cible repose crucialement sur le partage d'un référentiel commun à caractère doxal sur ce qui est jugé comme licite ou repréhensible, correct ou ridicule.<sup>24</sup> Enfin, il est essentiel d'avoir l'accord du public pour porter atteinte, en se moquant, à des personnalités qu'une partie de celui-ci peut apprécier. L'obtention de cet accord, de cette connivence, correspond justement à la mise en place de l'alliance dionysiaque évoquée plus haut, pacte temporaire permettant d'enfreindre les règles de politesse de la vie ordinaire dans un but d'amusement ludique. Si les spectateurs se rendant au théâtre ont manifesté leur adhésion par l'achat de leur place, il n'en faut pas moins réactiver cette adhésion par des procédés variés de captation de leur bienveillance.

L'ensemble des éléments pragmatiques que nous venons d'énumérer aboutit à relativiser l'importance traditionnellement accordée à la composante textuelle par rapport à l'ensemble de la performance parodique. L'approche énonciative, que nous allons rapidement esquisser, fournit en revanche un cadre d'ensemble aux phénomènes observés, permettant d'en dépasser le caractère fragmentaire constaté.

### 3. Approche énonciative

Comme nous allons le voir, l'intérêt d'une perspective énonciative consiste plus spécifiquement, d'une part, à mettre au jour la complexité du rapport entre modèle et performance parodique et, d'autre part, à faire apparaître le rôle essentiel des destinataires dans la réussite de ce type de pratique.

#### 3.1 Emboîtement entre locuteur/énonciateur premier et second

Au niveau du mécanisme altératif entre hypotexte et hypertexte, il ne suffit pas de considérer la composante verbale du modèle et de la performance, mais il faut prendre en compte leurs énonciateurs respectifs,

24. Cf. P. Charaudeau, *Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments*, in M. D. Vivero Garcia (éd.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 9-43. Pour indiquer ce référentiel commun, cet auteur emploie le terme de *topique*.

c'est-à-dire les instances responsables de la prise en charge du point de vue (désormais PEC et PDV, respectivement) exprimé à travers les contenus propositionnels. Nous adoptons ici le cadre théorique d'A. Rabatel,<sup>25</sup> ainsi que sa terminologie, pour l'analyse des mécanismes dialogiques et de hiérarchisation des points de vue du locuteur/énonciateur de l'énoncé actuel (L1/E1) et des paroles et points de vue du locuteur/énonciateur in absentia (L2/e2), qui peuvent tour à tour être pris en charge par le locuteur/énonciateur parodique, simplement pris en compte ou encore imputés au locuteur/énonciateur absent (la cible parodique). Or, c'est précisément la notion de point de vue qui préside à la fois aux opérations de sélection du contenu propositionnel, aux choix lexicaux, à la modalisation, mais aussi au rapport entre ethos préalable (du personnage ciblé), montré et dit (par le comédien parodiste) dont nous avons fait état dans les rubriques de la mimesis et de l'altération. Cet emboîtement énonciatif du discours théâtral a déjà été largement décrit dans la littérature,<sup>26</sup> mais, dans le cas de la parodie, on constate néanmoins quelques différences. En effet, dans l'énonciation théâtrale, on distingue une instance auctoriale (Lo/Eo) et une instance actoriale (L1/E1), les deux pouvant à l'occasion coïncider, ainsi que des personnages (L2/E2). Cependant, dans la plupart des formes théâtrales, le rôle de l'acteur consiste à simplement donner son support physique de locuteur matériel (l1) au personnage (E2) et à minimiser plus ou moins son apport d'énonciateur autonome (e1 – celui-ci demeure malgré tout, ce qui permet de différencier les performances actoriales les unes des autres). On aboutit ainsi à un fonctionnement énonciatif de type l1/E2, dont nous rendons compte, ci-dessous, par le parenthésage, l'utilisation des minuscules et la position inférieure de l'acteur (l1/e1), subordonné par rapport au personnage (L2/E2) :

---

25. Cf. A. Rabatel, *Positions*, cit. ; Id., *Pour une lecture linguistique et critique des médias – Empathie, éthique, point(s) de vue*, Lambert-Lucas, Limoges 2017.

26. Cf., pour une synthèse, C. Kerbrat-Orecchioni, *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, in « Pratiques : linguistique, littérature, didactique » 41 (1984), pp. 46-62 ; M. F. Vieites, *Teatro y comunicación. Un enfoque teórico*, in « Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica », 25 (2016), pp. 1153-1178. Accès : <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16954>.

$$\text{Auteur } L0/E0 \left( \frac{(L2)/E2}{I1/(e1)} \right)$$

Dans la parodie, en revanche, on joue franc-jeu, c'est-à-dire que le comédien imite la cible parodique sans disparaître tout-à-fait : il reste présent en filigrane, avec sa corporéité propre, avec des regards et des commentaires en aparté, pendant lesquels il enlève momentanément son masque pour se mettre en avant. L'illusion scénique, créée à travers les éléments mimétiques, est principalement destinée à s'assurer le consentement du public à accepter ce régime communicatif hybride à finalité ludique. L'une des sources du plaisir de ce type de spectacle tient d'ailleurs exactement à cette hybridation, à l'ambiguïté permanente, voire au brouillage délibéré quant à la PEC (réelle ou feinte) du PDV : qui dit quoi à la place de qui et à qui ? Quel est l'énonciateur véritable ? Est-ce le parodié imité qui parle ou bien est-ce le comédien qui, grâce à l'imitation, impute subrepticement au parodié la PEC d'un PDV qui n'est pas le sien ? L'humoriste s'adresse-t-il directement aux spectateurs (dispositif communicatif théâtral) ou, en tant que personnage, à l'un de ses auditoires habituels ou prototypiques (dispositif dramatique) ? Nous rendons compte du dispositif énonciatif parodique par cette autre formalisation, où instance parodiée (personnage) et instance parodique (acteur) s'imbriquent et se télescopent, aussi bien au niveau des PDV que des caractéristiques locutives des deux instances. Ce fonctionnement est signalé par l'emploi des capitales aussi bien pour le comédien (L1/E1)<sup>27</sup> que pour la cible parodique (L2/E2) et par le renversement de la hiérarchie entre le personnage et le comédien. En effet, dans ce cas, ce dernier ne disparaît pas derrière le personnage, mais occupe en quelque sorte le devant de la scène, car il se fait admirer pour son talent d'imitateur et de parodiste.

$$\text{Auteur } L0/E0 \left( \frac{L1/E1}{L2/E2} \right)$$

On pourra mieux préciser la hiérarchisation des instances énonciatives par la notion de posture énonciative, à savoir le rapport que l'auteur/acteur

27. Nous gardons la distinction entre auteur (L0/E0) et acteur (L1/E1) bien que, dans le cas de la parodie, ces deux instances soient superposables, dans la plupart des cas.

institue entre son propre PDV (E<sub>1</sub>) et celui du parodié (E<sub>2</sub>)<sup>28</sup> et dont il peut donner des indices plus ou moins explicites. Tandis que, dans le jeu théâtral « ordinaire », le problème de la posture ne se pose pas, l'acteur mettant en sourdine son propre PDV en faveur de celui du personnage et, indirectement, de celui de l'auteur, en revanche, dans la parodie, le comédien adopte une posture de sur-énonciation surplombante, car celui-ci surimpose son PDV à celui de sa cible, tantôt par une PEC feinte (ironie), tantôt par l'imputation à celle-ci d'un PDV qui ne lui appartient pas mais qui contribue à l'effet comique.

### 3.2 Rôle du destinataire

Comme on l'a vu, la co-présence de la mimesis et de l'altération, du parodiant (présent) et du parodié (absent mais recréé) aboutissent à un brouillage total de la PEC lors de l'énonciation parodique, ce qui est l'un des ressorts du comique de ce genre de spectacle : le personnage qui évolue sur scène n'est ni tout à fait l'humoriste, ni tout à fait le parodié. En effet, le plaisir du public dérive de ce que L<sub>1</sub> (l'acteur) dit tout haut ce que E<sub>2</sub> (la cible parodique) est censé penser tout bas. C'est donc par un effet de projection doxale connivente entre l'acteur et le public que ce discours est imputé à E<sub>2</sub> : il ne s'agit pas de ce que E<sub>2</sub> pense vraiment, mais de ce que l'alliance dionysiaque du spectacle, en accord avec la doxa, lui attribue par défaut. En réalité, ce que l'on entend, incorporé par la voix et les postures de L<sub>2</sub>/E<sub>2</sub>, c'est bien le PDV de E<sub>1</sub>, avec lequel le public manifeste son accord connivent.

Ce que nous venons de dire montre un autre avantage de l'approche énonciative de la parodie, car, prenant en compte l'ensemble du circuit communicatif, celle-ci permet de reconnaître au destinataire le rôle crucial qui est le sien dans la réussite pragmatique de ce mécanisme. D'une part, dans le déroulement du spectacle, c'est le public qui, par ses applaudissements, valide la réussite de l'imitation et autorise corollairement la déformation

---

28. Rabatel, *Positions*, cit., propose un système à quatre éléments : co-énonciation (concordance concordante), sur-énonciation (concordance discordante), sous-énonciation (discordance concordante) et énonciation de deux PDV opposés (discordance discordante).

humoristique/ironique. D'autre part, et plus radicalement, si le destinataire ne coopère pas, s'il n'est pas connivent, l'effet comique ne pourra se déclencher. À l'instar de l'humour ou de l'ironie, la parodie est une figure à pivot énonciatif;<sup>29</sup> c'est-à-dire que sa réussite repose sur la réception. Si le destinataire ne saisit pas l'épaisseur dialogique du discours prononcé par le parodiste, en même temps que la divergence argumentative des PDV de E1 et E2, l'effet comique tombe à plat, ainsi que l'effet euphorisant de la participation au spectacle. Il faut que le modèle et sa déformation soient perçus d'un seul tenant et que l'original, présent en filigrane, cautionne le jugement critique ou moqueur contenu dans la déformation du masque parodique. La coopération du public consiste à accepter de jouer le jeu, à faire comme si c'était la cible elle-même qui s'exprimait sur scène : une cible devenue ridicule, mais dont chacun sait qu'il s'agit d'un masque.

#### 4. Conclusion

À travers les procédés mimétiques mobilisant les différents éléments de la communication multimodale et faisant appel à l'ensemble des systèmes sémiotiques pouvant apparaître sur la scène, l'énonciateur humoriste légitime l'illusion substitutive du personnage parodié. Les éléments de fidélité au modèle (le calque), qu'ils appartiennent à la composante purement verbale de l'hypotexte, aux composantes sémantico-pragmatiques de l'hypodiscours ou à l'un des autres systèmes sémiotiques mis en œuvre, assoient l'acceptation de la substitution de l'original par son succédané théâtral et permettent dès lors à l'acteur de bifurquer vers l'altération (le masque), à travers les procédés de schématisation, hyperbolisation et transgression. Ces procédés aboutissent, chacun pour sa part, à mettre en œuvre une dissonance par rapport au modèle, dans le but de provoquer l'effet comique qui, comme le disait L. Pirandello dans son essai sur l'humour,<sup>30</sup> correspond au sentiment du contraire. La clé de la parodie, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cet essai, repose sur le télescopage énonciatif qui aboutit à la confusion (consentie par le public) entre locuteur/énonciateur paro-

29. Cf. M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, H. Champion, Paris 2005.

30. L. Pirandello, *L'umorismo*, R. Carabba, Lanciano 1908.

dique et locuteur/énonciateur parodié, de telle sorte que, dans ce genre de spectacle, la divergence (verbale, mais surtout sémantico-pragmatique et argumentative) du discours parodique s'installe au cœur même de la mimesis.

Donner l'illusion de la fidélité tout en subvertissant le modèle, insérer la divergence au cœur de la mimesis, tel est le défi lancé par la parodie. Parallèlement, l'acteur parodique joue ouvertement, il se montre en tant que tel; ses déguisements éventuels dénoncent qu'il s'agit d'un jeu (non sérieux). C'est donc bien en vertu d'un pacte théâtral, d'une « alliance dionysiaque » que le leurre (qui n'en est pas un, puisque personne n'est dupe dans la parodie) peut avoir lieu. Il apparaît donc, ici comme dans tous les cas d'ironie, de second degré, bref, de figures à pivot énonciatif, l'importance du destinataire, dont il faut s'assurer de la coopération, voire de la connivence.

Visita il nostro catalogo:



---

Finito di stampare nel mese di  
Luglio 2023  
Presso la ditta Photograph s.r.l. - Palermo  
Progetto grafico di copertina: Luminita Petac  
Editing e Typesetting: CRF