

Marc Guillaumie  
Université de Limoges

## L'allusion comique Petits rôles et seconds couteaux dans le travestissement, le pastiche ou la parodie

En rédigeant cet article consacré aux seconds rôles et plus largement aux petits rôles, nous nous sommes imposé la double injonction de parler surtout d'oeuvres de fiction récentes, et de choisir nos exemples non seulement dans le récit écrit, mais aussi dans l'image porteuse de récit : le film, la bande dessinée (BD). On nous pardonnera de ne pas avoir systématiquement indiqué les références de ces oeuvres, tellement elles sont nombreuses, et connues pour la plupart d'entre elles. Au demeurant, nous n'avons l'ambition que de tracer quelques pistes : pour une analyse vraiment convaincante, les procédés allusifs dont nous allons esquisser la description mériteraient souvent un repérage beaucoup plus fin, et qui soit fait au niveau de la phrase, de la séquence filmique, de la vignette de BD.

Pour Philippe Hamon, le héros dans « l'acception structurelle » de ce mot, a un statut par définition relatif : c'est celui du « personnage "principal" par rapport à des "secondaires" »<sup>1</sup>. Le critique note ensuite la tendance moderne à la contestation du héros, et remarque que l'un des modes de cette contestation « tendra naturellement à la parodie »<sup>2</sup>.

Le commerce et l'humour contemporains (ou le cynisme "post-moderne") produisent chaque jour une telle masse de récits et d'images parodiques, qu'il est bien difficile de délimiter un *corpus* d'étude dont les contours soient justifiés. Et d'ailleurs, qu'est-ce au juste que la parodie ? C'est précisément de ces difficultés que nous allons partir, pour essayer de préciser en quoi les personnages secondaires sont essentiels dans les récits parodiques, et en quoi ils peuvent même suggérer une typologie de ces derniers.

\* \* \*

### I. A LA RECHERCHE D'UN CORPUS

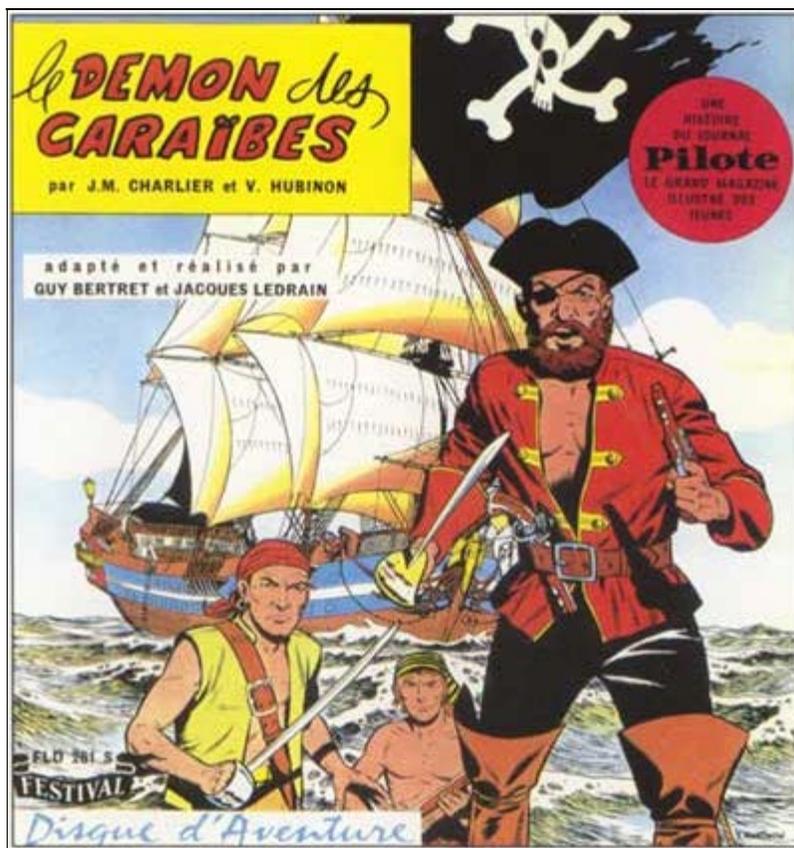
Nous sommes parti d'une question simple : dans quel genre, dans quel type<sup>3</sup> d'oeuvres les personnages secondaires ont-t-il le plus d'importance ? On conviendra qu'il est difficile de répondre à cette question à l'aide d'arguments qui seraient fondés sur des faits quantifiables. C'est donc la seule intuition qui nous a dicté cette réponse : dans la parodie.

Quelques exemples devraient convaincre : ce sera d'abord celui des célèbres pirates qui apparaissent régulièrement dans *Les aventures d'Astérix*, publiées à l'origine dans *Pilote*. Ces pirates parodient les personnages des aventures de Barbe-Rouge, qui paraissaient dans le même magazine : l'effet parodique était mis en évidence par la proximité spatiale des deux BD dans *Pilote*, ce que ne peuvent plus

aujourd'hui percevoir les lecteurs des albums d' *Astérix*. Or on remarquera que le jeune héros du récit de Charlier et Hubinon (Eric, le fils de Barbe-Rouge) est presque totalement absent du récit parodique d'Uderzo et Goscinny : il n'apparaît brièvement que dans un des premiers albums, *Le tour de Gaule*, sous le nom d'Erix. A sa place, c'est le sage Triple-patte (un solennel imbécile dans *Astérix*), ce sont le brave nègre Baba et le vaillant chef Barbe-Rouge (qui devient dans la parodie un modèle de férocité stupide), ce sont ces personnages secondaires qui sont presque exclusivement les vedettes du bref mais inévitable épisode de piraterie dans *Astérix*. Un autre exemple sera tiré de *Lucky Luke*, que l'on peut considérer comme une parodie de *western*. Ici le héros des récits parodiés (films ou BD) n'a pas disparu : Lucky Luke reste incontestablement le héros de la série des *Lucky Luke* ; mais son comparse Jolly Jumper, véritable second rôle, a acquis dans la parodie une importance et une personnalité que n'a jamais eues aucun cheval de *western*. Ce sont les petits rôles traditionnels du *western* qui supportent dans *Lucky Luke* l'essentiel des effets comiques : ainsi le sheriff corrompu, l'Indien abruti, le vieil original irascible, le médecin alcoolique, le chercheur d'or monomaniacque, le charretier mal embouché, le charlatan, le croque-mort...

Il faut ici revenir sur l'emploi que nous venons de faire du mot « parodie », pour noter qu'il correspond mal aux définitions canoniques<sup>4</sup>. La démarche logique selon notre propos serait de mettre en parallèle quelques oeuvres choisies et leurs parodies, nettement identifiées comme telles, pour faire apparaître l'importance des petits rôles dans la parodie. C'est-à-dire, de définir d'abord un *corpus*.

Or, c'est curieusement la difficulté du choix d'un *corpus* (pour faire le parallèle entre une oeuvre et son pastiche ou sa parodie) qui apparaît immédiatement. En dépit des affirmations théoriques, on trouve dans la production contemporaine très peu d'imitations d'un récit qui soit clairement identifiable : les pirates d' *Astérix* parodient à l'évidence *Barbe-Rouge*, certes ; mais quel épisode précis de cette BD est-il moqué ? *Lucky Luke* parodie le *western*, mais quel film<sup>5</sup> au juste ? Dans les productions contemporaines, on ne trouve guère d'imitation de tel récit qui soit nettement réparable. Et pourtant, le travestissement de situations, de personnages, de *topoi* dans le goût burlesque ou héroï-comique sont si abondants dans le film et la



Barbe-Rouge

BD contemporains ! Faudra-t-il renoncer à parler de parodie à leur propos, alors

que tous ces textes et ces images renvoient pour rire à des textes et des images antérieurs, connus de tous<sup>6</sup> ? Ils le font sans cesse, mais sur un mode allusif. Les pistes sont souvent brouillées. L'idée canonique (et de bon sens) selon laquelle la parodie ne fonctionne que si le lecteur reconnaît le texte parodié<sup>7</sup>, n'a pas toujours ici une application simple : dans l'exemple que nous avons donné plus haut, le lecteur d'*Astérix* qui ne connaît pas la série *Barbe-Rouge* ressent pourtant fort bien l'effet de parodie ; seulement, à ses yeux, les pirates d'*Astérix* parodient n'importe quel film, BD ou récit de piraterie, un peu comme le fait le film *Pirates* de Roman Polanski, où l'on retrouve d'ailleurs des personnages presque identiques.

L'hypo-texte (ou les hypo-images) parodié est immense ; nous allons voir qu'il est même parfois plus vaste que ne le pense le parodiste lui-même.

Le travestissement qui est mis en oeuvre dans la très grande majorité des productions comiques contemporaines n'est pas pastiche ou parodie d'oeuvres, mais de genres, de types, ou de sous-genres littéraires, filmiques ou graphiques. Et quand il est fait référence à une oeuvre identifiable, alors ce n'est pas l'oeuvre entière, mais bien telle scène emblématique qui est parodiée, précisément parce qu'au-delà de l'oeuvre elle est emblématique d'un genre : *La guerre du feu*, *L'île au trésor*, *Robinson*, *Frankenstein*, les séries *Sherlock Holmes*, *Tarzan* (romans et films) ou *Superman* (BD) sont ainsi à l'origine de multiples scènes parodiques, réduites parfois à de simples images, ou même (« Elémentaire, mon cher Watson ! ») à des fragments d'images ou de phrases : des allusions comiques.

Il est difficile de trouver des contre-exemples<sup>8</sup>. Le film *La vie de Bryan* est un travestissement burlesque de la vie de Jésus, qui nous est certes transmise par les "Ecritures" ; mais il est bien difficile de dire duquel des quatres "Evangiles" les Monty Python se sont inspirés ; le film se réfère à une sorte de vulgate moderne, qui est issue tant du catéchisme, de la tradition, ou même de la mode New Age, que des textes sacrés !

On remarquera que la plupart des analystes savants du pastiche et de la parodie citent un très petit nombre d'oeuvres, et que ces oeuvres sont anciennes<sup>9</sup>. On trouvera partout : *Le Virgile travesti* de Scarron<sup>10</sup> ; *Chapelain décoiffé*, qui est une parodie du *Cid*, ou *Le lutrin* de Boileau pour l'héroï-comique ; enfin les *Pastiches* de Proust. Hors ces exemples canoniques, autour de ces quelques pastiches ou parodies chimiquement purs, s'étend l'immense magma hétérogène de ce que nous avons choisi prudemment de nommer l'allusion comique. Pour Jean Sareil, « c'est une erreur de parler de parodie dans ce cas »<sup>11</sup>.

Peut-être. Mais comment ne pas sentir l'unité de ton de cette très vaste production contemporaine, que le critique exclut de la parodie *stricto sensu* ? Et pourquoi ne pas la nommer ?

Un dernier exemple, un peu plus détaillé, illustrera la richesse et la complexité des allusions comiques dans la BD contemporaine. Dans le dernier album de l'excellente série *De cape et de crocs*<sup>12</sup>, on relèvera des allusions multiples à l'environnement intellectuel du XVIIème siècle : la mythologie classique, la cour du Roi-Soleil (ici parodié en Jean de la Lune), Port-Royal (p. 31), la physiologie des humeurs (p. 24), Corneille (p. 38), Pascal (p. 33), la pastorale (p. 9), Molière et la comedia dell'arte (p. 19), Cyrano de Bergerac qui cite Tycho Brahé, Platon, Descartes,

Kepler (p. 48). Les références plongent aussi dans le passé : *le roman de Renard* est évoqué par l'allure et le nom des principaux personnages (Maupertuis, Villalobos Y Sangrin), les auteurs puisent dans Rabelais, Xénophon (p. 30), Lucien... ou inversement, les références sont postérieures au XVII<sup>ème</sup> siècle, et joyeusement anachroniques : ce sont le *Cyrano* de Rostand (pp. 5-6, 48-49), Swift, *Le capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (le nom de « Cigognac » [sic]), Victor Hugo (p. 16), Alexandre Dumas... Une véritable jubilation de la référence, parfois occulte ou très discrète, accompagne le plaisir du texte et surtout de l'image : le navire évoque *Tintin (Rackham le rouge)* et les jouets Playmobil ; le méchant a les traits de l'acteur Guy Delorme, qui d'ailleurs s'est bien reconnu, et qui préface cet album ; enfin *Moby Dick* (p. 44), la créature de Roswell (p. 12), le chat Garfield (p. 10), et les espions du *Roi et l'oiseau* (p. 11), font des apparitions discrètes. Le jeu avec le lecteur se poursuit dans les détails les plus apparemment anodins des vignettes : jeu sur les mots autant que sur les images<sup>13</sup>. Le *Gradus* est exploité sans vergogne, et les auteurs tracent la carte d'un étrange Tendre linguistique : en Palindromie, on trouve les villages de Serres et de Laval ; les héros abordent à « l'immense îlot d'Oxymore ». Fait notable, ces jeux de mots ne sont pas gratuits, ils ont une fonction dans le récit : l'îlot est véritablement immense, au sens propre, c'est-à-dire hors de toute mesure comme le montre la fin de l'album.

On le voit : ce n'est pas le théâtre classique qu'il s'agit ici de parodier, malgré le sous-titre de l'album (« Acte VII »), et malgré l'abondance des alexandrins et des coups de théâtre. Ce n'est pas même le XVII<sup>ème</sup> siècle, mais plus largement l'idée que nous en ont transmise le roman et le film de cape et d'épée, le film et la BD de pirates, les souvenirs scolaires, Edmond Rostand, Jean Marais, Sacha Guitry... S'il y a parodie dans *De cape et de crocs*, c'est la parodie d'un pastiche, ou plutôt une vertigineuse mise en abyme des clichés les plus divers. Comme le remarque Paul Aron, la parodie « s'applique à tous les éléments qui font sens dans le matériau littéraire »<sup>14</sup>.

*De cape et de crocs* fourmille de petits rôles et de personnages secondaires. La narration perd souvent de vue les héros. Le récit suit alternativement leurs aventures (chez les corsaires : c'est l'occasion de broser de beaux portraits de flibustiers), les intrigues de la Cour, les peines de cœur des grandes dames, les péripéties de la guerre des Mimes. Le lapin Eusèbe a un rôle essentiel dans l'intrigue ; la personnalité de Monsieur de Cigognac reste mystérieuse.

## II. DES PERSONNAGES REDUITS A L'« EMPLOI »

L'importance des petits rôles dans la parodie ou le pastiche, ou plus largement dans tous ces jeux de l'allusion comique, serait-elle donc susceptible de définir le genre ou le type (parodique ou non) ?

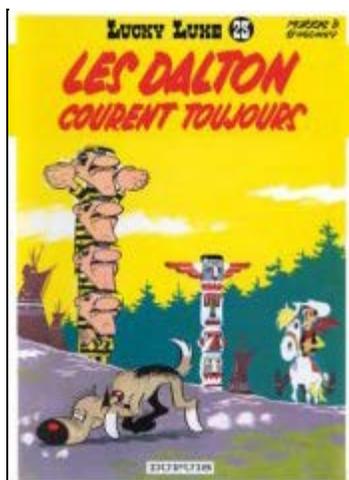
Nous croyons qu'elle n'est qu'un cas particulier d'un processus plus général. Il semble bien que le personnage secondaire, dont le rôle est exalté dans l'allusion comique, ne soit qu'un des éléments que l'allusion comique exalte. Le petit rôle prend une importance soudaine ; mais il ne le fait que comme les autres procédés narratifs, les topoï, les clichés, les situations obligées, les phrases toutes faites, les mots incontournables (« Palsambleu ! Or ça ! ») et les images inévitables (qu'on pense à la dernière vignette de tous les albums de *Lucky Luke*), dont la fonction est à la fois de faire rire et de marquer le territoire parodique.

Parfois au détriment du héros, nous l'avons vu, le petit rôle prend la vedette. Il semble même que tous les personnages sont écrasés à son image ; même l'ennemi du héros n'échappe pas à cette réduction : le comique, dit Jean Sareil, est un « univers sans grandeur »<sup>15</sup>. Pour en juger, que l'on compare les méchants des *westerns* qui ont dans le meilleur des cas une certaine épaisseur humaine (au pire, une personnalité horrible), avec les Dalton de *Lucky Luke*. Les Dalton ne sont jamais répugnants, ni jamais fascinants. Leur bêtise est telle qu'ils ne peuvent jamais mettre vraiment en danger le héros. Ces prétendus ennemis ne sont en fait que l'exaltation du petit rôle sous les traits qui le résument le mieux : celui du hors-la-loi stupide. Cette figure est en effet le plus petit commun dénominateur des autres personnages secondaires évoqués plus haut : l'Indien alcoolique, la brute de *saloon*, etc. Les Dalton sont la figure magnifiée (quadruplée) du *personnage de rencontre* qu'on croise dans l'Ouest sauvage.

Simple clones dans les premiers albums, les Dalton se sont ensuite différenciés (par leur psychologie, leurs rapports avec leur mère, etc.) De Joe à Averell en passant par Jack et William, du crétin sournois au brave crétin, la palette de la sottise s'est enrichie de belles nuances. Lucky Luke, lui, est resté égal à lui-même.

Il y a à cela des raisons simples : si le comique met volontiers en scène des personnages saisis d'une peur caricaturale, en revanche il n'aime pas l'inquiétude du lecteur et bannit les situations tragiques. Dans l'allusion comique, auteur et public sont complices, « mais leur accord exclut les personnages qui souffrent, craignent ou espèrent sans que personne ne partage leur détresse ou leur inquiétude »<sup>16</sup>. Cependant, le comique goûte fort les méchants<sup>17</sup> dont il savoure la déconfiture. L'importance des seconds rôles et des petits rôles, particulièrement des petits rôles de méchants ridicules (les Dalton, les pirates) est donc essentielle dans l'allusion comique. Le héros, lui, n'est jamais naturellement porteur des (contre-)valeurs mises en oeuvre dans la parodie. Il y paraît toujours un peu falot, comme ces personnages de Molière qui sont censées incarner l'honnête homme dans un monde saisi de folie : voyez le roi Arthur dans la série télévisée *Kaamelott*, série dont le ressort comique principal est l'allusion aux romans arthuriens. Le roi est surtout amusant par ses réactions, toujours simples et sensées, aux propos et au comportement absurdes de son entourage. Il est l'étalon du bon sens, et ses remarques abruptes ne font que souligner la sottise des personnages secondaires, qui sont plus souvent que lui porteurs des effets comiques - donc de l'intérêt principal de la série.

Les procédés parodiques eux-mêmes font des personnages secondaires le matériau de prédilection de l'allusion comique. La caricature est par essence une exagération. La parodie est peu avare d'hyperboles : les méchants y sont abominablement cruels ou insondablement stupides ; le plus souvent, les deux ensemble. Mais fréquemment le héros, lui, est *déjà* un être hors du commun dans l'hypotexte parodié. Très fort, très courageux, très intelligent, il se prête mal à un processus d'exagération de ces qualités, non parce qu'elles ne peuvent pas être exagérées, mais



Les Dalton

parce que l'exagération risque de n'être pas perçue par le lecteur ou le spectateur - à moins d'être poussée jusqu'à une invraisemblance criante : c'est le cas de multiples parodies de *Tarzan* en BD, et on remarquera que dans ce cas les personnages secondaires ont peu d'importance, ils sont de simples faire-valoir du héros.

Un autre procédé est l'inversion burlesque : dans le dessin animé *Tarzoan, la honte de la jungle*, l'homme-singe est un être rachitique qui accumule les sottises et les échecs (que ce soit avec sa compagne, ou face à ses adversaires). Par un effet quasi-mécanique de compensation, les personnages secondaires acquièrent alors un prestige redoutable : les fauves sont épouvantables, Jane est perverse, et la guenon est beaucoup plus maligne que l'homme.

En résumé, *le héros et les personnages secondaires sont en concurrence* dans les récits qui mettent en oeuvre l'allusion comique ; mais cette concurrence tourne le plus souvent au profit des derniers. Gentil, débrouillard, dévoué, le héros embarrasse un peu le caricaturiste. Paradoxalement, *le héros est un personnage peu marqué* : Lucky Luke ou Astérix ressemblent un peu à Tintin. Or l'allusion comique, par nature caricaturale, souligne lourdement les marques principales de l'univers fictif qu'elle parodie.

Comme la comédie italienne, l'allusion comique s'ingénie à réduire les personnages à un certain nombre de « types fixes » (*tipi fissi*), d'« emplois »<sup>18</sup> que le spectateur peut reconnaître immédiatement à leur costume. Amis, rivaux, ennemis, simples passants : elle tend à écraser tous les personnages pour les réduire à ces « emplois » ; mais ce qui compte surtout, c'est qu'ils aient « la tête de l'emploi » ! Chevaliers, pirates, *desperados* ou gorilles se succèdent rapidement, car la « surabondance des trouvailles » importe surtout, et « le rythme est l'élément le plus important de la narration comique »<sup>19</sup>. La « gesticulation »<sup>20</sup> est la principale activité de ces masques. Les aventures du héros ne sont souvent qu'une suite de rencontres avec ces personnages en costumes typiques, dont chacun est reconnaissable au premier coup d'oeil, et qui tous ensemble composent (avec le décor, typique lui aussi<sup>21</sup>) le vrai matériau de la parodie.

### III. PERSONNAGES SECONDAIRES ET DEGRES PARODIQUES

L'importance des petits rôles dans les récits qui mettent en oeuvre l'allusion comique peut justifier une classification des parodies, ou plus exactement des récits comportant des effets parodiques. Ce que nous voudrions montrer, c'est la variété

des teintes sur un nuancier très vaste. Notre idée est qu'il y a peu de profit pour le théoricien à ne vouloir voir que les couleurs franches, particulièrement dans le domaine parodique, qui est celui du clin d'oeil et de la demi-teinte.

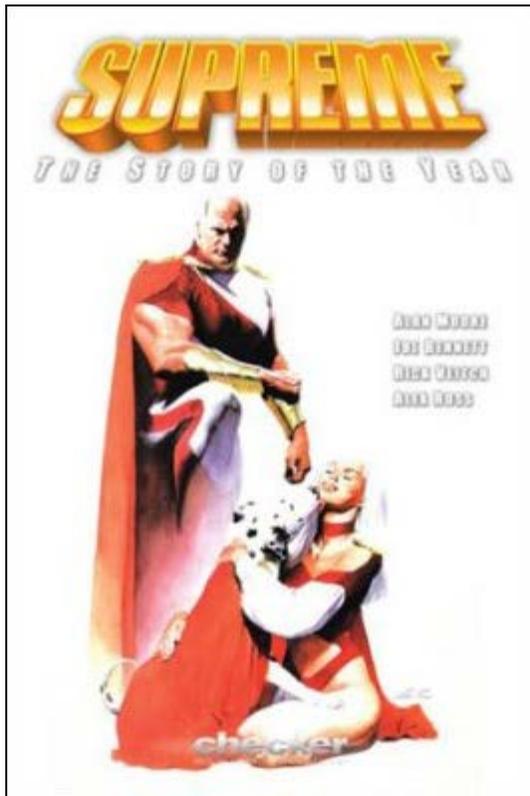
1. Dans les parodies au sens propre (voir *supra*, note 4), qui sont des travestissements comiques de textes identifiables, des réécritures en somme, les personnages secondaires conservent en général l'importance qu'ils avaient dans le texte parodié. Lorsque Gotlib, Anouilh ou Smaïn reprennent une fable de La Fontaine, les différences portent sur le ton, sur la chute, ou sur la mise en scène qui comporte parfois des anachronismes comiques ; très rarement sur l'importance relative des personnages.

2. L'abondance et l'importance des personnages secondaires ou des petits rôles marque l'immense domaine de ce que nous appelons l'allusion comique. Cette parodie ou ce pastiche « de genre » se délecte de toutes les marques du genre imité, elle les multiplie et les souligne ; et les personnages secondaires typiques en sont l'une des marques les plus visibles. C'est ce que nous avons remarqué au sujet de « Lucky Luke » et des pirates d'*Astérix*. Le bal des vampires de Polanski parodie l'ensemble du genre « film de vampires », et n'omet aucun des « emplois » fixés par la tradition : le jeune savant naïf, le vieux chasseur de vampires, le cocher inquiétant, le serviteur sournois, le paysan terrifié et sa jolie fille, etc. De ce point de vue, le film est *plus complet* que tout autre film de vampires : il n'y manque pas une gousse d'ail, pas un loup, pas un pieu de bois, pas un miroir... complétude, surabondance et réplétion (on le sait depuis Rabelais) sont aussi des moteurs du comique. Un dernier exemple pourrait être le film *Hot Shot*, qui est une parodie du film *Top Gun*, et au-delà, la parodie du sous-genre que constituent les films d'aviateurs : même pléthore de détails obligés, de situations attendues, d'hyperboles grotesques (une femme est tellement « chaude » qu'on fait cuire un oeuf sur son ventre), et par voie de conséquence, même importance des personnages secondaires.

Dans le cas particulier de l'allusion comique, qui est rarement satirique ou didactique, il y a lieu sans doute de parler comme le fait Annick Bouillaguet d'une production à fonction ludique : en passant de l'imitation classique à la parodie qui domine aujourd'hui, nous sommes passés, dit-elle, de « l'imitation-culte » à « l'imitation-jeu »<sup>22</sup>. Et c'est bien le sentiment qu'on a en parcourant *De cape et de crocs*, que nous avons cité plus haut : ce qui éblouit dans les multiples allusions que contient l'album, c'est la virtuosité gratuite des auteurs comiques, bien repérée par Jean Sareil... mais cette gratuité, dit-il, a ses règles<sup>23</sup>.

3. Le second rôle devient premier rôle dans certaines relectures de genres consacrés. Il s'agit de réinterprétations qui se veulent comiques, mais aussi réalistes. Par un effet de désacralisation, elles proposent des approches nouvelles : il y a quelques années, c'était le cas de la série *Colombo* par rapport à la dramatique télévisée policière traditionnelle. L'aspect parodique et comique de l'anti-héros de cette série peut difficilement être nié ; mais il est aussi porteur d'une revanche sociale : on remarquera que ses adversaires sont en général des gens de la haute société, qui le méprisent. Des *westerns* comme *Little big man* ou *Danse avec les loups* entrent un peu dans la même catégorie. On nous condamnera peut-être, de parler à leur propos de parodie ou de pastiche<sup>24</sup>. Mais on ne peut nier que ces films renvoient à une immense production antérieure de *westerns* au ton

épique ; ni que les passages comiques y sont nombreux, et le plus souvent produits précisément par le décalage entre le ton héroïque attendu et les situations prosaïques qui sont mises en scène.



Alan Moore

4. Enfin, la distance peut induire non l'humour, mais la nostalgie ... et parfois la drôlerie quand même ! L'effet parodique est alors ténu, à peine sensible. Nous pensons à Clint Eastwood et aux *westerns* « crépusculaires » (cette qualification générique se trouve dans *Télérama*). Un album de BD comme *Suprême*<sup>25</sup> qui est consacré aux super-héros des *comix* américains, a exactement ce ton-là.

Les personnages secondaires ont peu d'importance dans ce cas : l'attention du narrateur se concentre sur le héros, promis à disparaître.

Notre classification, on le voit, se fonde autant sur la distance de la parodie aux textes (ou aux images) parodiés, que sur le degré d'intention parodique. La présence des personnages secondaires et des petits rôles est un indice de cette distance et de ces intentions.

Cette distance, ces intentions sont rarement fixes. La réception du texte ou de l'image ne dépend pas exclusivement de leurs auteurs. D'ailleurs, ce que contient la production elle-même ou ce qu'on peut lui prêter, dépend-il entièrement de leur volonté ? Prenons un dernier exemple : le *King Kong* de Peter Jackson (2005) peut être vu au premier degré, et c'est certes une « lecture » aussi légitime que d'autres. Mais on peut aussi y voir une parodie du *King Kong* de Merian C. Cooper (1933) à cause des monstres préhistoriques improbables que Jackson multiplie sans vergogne ; une parodie du *King Kong* de John Guillermin (1976), et aussi du film *Jurassic park* (et à travers lui, du roman *The lost world* de Conan Doyle), et même une parodie de *Gorilles dans la brume* (et à travers lui, de l'autobiographie de Dian Fossey <sup>26</sup>) à cause de la personnalité attachante qui est prêtée au singe... et alors, le film est beaucoup plus intéressant et drôle. Il est difficile de savoir si toutes ces intentions parodiques étaient bien celles de Peter Jackson.

Nous sommes conscient des dangers et limites de notre point de vue, à partir duquel nous contestons la pertinence d'une définition trop restrictive de la parodie. En voici un résumé caricatural, et pour le coup bien parodique lui-même : *puisque* d'une part toutes les oeuvres littéraires travaillent sur un matériau qui leur est antérieur et auquel on pourra toujours dire qu'elles renvoient ou font allusion, et *puisque* d'autre part il est difficile de trouver une oeuvre importante qui ne soit ni quelque peu comique, ni satirique, ni qui se démarque des oeuvres antérieures du même genre, *alors* toute littérature n'est que parodie. Voilà un jugement

globalisant, qui offrirait encore bien moins d'intérêt heuristique que les définitions strictes que nous avons écartées ! Nous avons seulement voulu dire que le pastiche ou la parodie (l'intention, la réception parodiques) étaient plus diffus, plus nuancés, de nature plus instable et de repérage plus malaisé que ne le suggéreraient des définitions trop strictes<sup>27</sup>.

-----

La parodie semble un des parents pauvres de l'analyse littéraire : les dictionnaires spécialisés ne lui consacrent guère de lignes<sup>28</sup>. L'étude de ce « genre bas », qui exalte la norme pour mieux la moquer, offre pourtant l'occasion d'une réflexion sur les règles, dont on sait l'importance en littérature<sup>29</sup>.

C'est pour pasticher Marc Chapiro, qui lui-même reprenait un titre de Corneille en en modifiant le sens<sup>30</sup> (ce qui est l'essence même du procédé parodique<sup>31</sup>), que nous avons choisi pour titre : l'allusion comique. On a vu que nous n'avons pas cédé au seul plaisir de faire un bon mot ; pastiche, parodie et travestissement sont si difficiles à démêler, les définitions strictes en dépit de leur simplicité apparente sont si difficiles à illustrer d'exemples pertinents, et elles embrassent si peu la production contemporaine, qu'il nous a paru nécessaire de rester dans le vague. L'« allusion comique » a désigné ici tout passage d'un texte, toute image qui renvoie pour rire à d'autres textes ou d'autres images réputés sérieux, ou du moins censés pouvoir être lus au premier degré. Par un effet de *transtextualité*, (« tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes »<sup>32</sup>), l'allusion (qu'elle soit comique ou non) trame les rets diffus qui constituent le tissu même de la littérature.

Plus marqué, plus typique, au fond plus intéressant génériquement que le héros, le personnage secondaire triomphe dans l'allusion comique.

---

## Notes

<sup>1</sup>  Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, coll. Quadrige, 1997, pp. 65-66.

<sup>2</sup>  Ibid.

<sup>3</sup>  Genres et types : voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. Points, 1972, pp. 193-201.

<sup>4</sup>  La parodie est l'« imitation caricaturale d'un texte, du style d'un auteur, etc. », le pastiche est l'« imitation d'un style ou d'un auteur » : Gilles Philippe, in *Lexique des termes littéraires*, sous la dir. de Michel Jarrety, LGF, Le livre de poche, 2001, pp. 310, 312. Philippe Hamon distingue ainsi pastiche et parodie : « pastiche (on copie un ensemble de procédés stylistiques propres à un écrivain) [...] parodie (on copie une oeuvre précise) » : Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, coll. Supérieur, 1996, p. 23. C'est l'hypertextualité et la notion de palimpseste (un texte dérive d'un autre par

transformation ou imitation) qui définit la parodie et le pastiche : Pierre-Marc de Biasi, "Intertextualité" in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, 1997, p. 376 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, 1982.

<sup>5</sup>  Les images de *western* ne proviennent pas seulement des films, mais aussi des fascicules de BD populaires comme *Rodeo* ou *Mustang*, qui sont parfois consacrés à un héros éponyme (Swing, Zembra, Opalon Cassidy, Tex Stone, Blek le roc). Le nom du chien de Lucky Luke, Rantanplan, est une allusion comique à Rintintin.

<sup>6</sup>  Annick Bouillaguet oppose la « parodie intégrale » (dont quelques définitions ont été données *supra*, note 4) à la simple « citation parodique ». Mais peut-on même parler de citation, sauf dans un sens très large, pour les cas que nous venons d'évoquer ? Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan université, coll. Littérature, 1996, p. 6.

<sup>7</sup>  Gilles Philippe, *Parodie*, art. cit., p. 310.

<sup>8</sup>  Cependant, Gotlib donne en BD des parodies des fables de La Fontaine ; Pierre Gripari, sous le titre *La fée du robinet (Les contes de la rue Mouffetard)*, parodie *Les fées* de Perrault.

<sup>9</sup>  Annick Bouillaguet, qui analyse longuement l'oeuvre de « Marguerite Duraille » créée par Patrick Rambaud, représente une exception : Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, op. cit., pp. 21, 47. Il s'agit selon elle d'un « pastiche de style ».

<sup>10</sup>  Plus rarement est citée l' *Eneide travestita*, écrite par Giovanbattista Lalli en 1633, avant Paul Scarron (1648-1659) : Gunter Volz, « L'Enéide de Virgile travestie d'Aloys Blumauer (1782-88). "Procédés et objectifs satiriques", in *Pastiche, parodie et paraphrase*, Actes du 31ème congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur (AGES), 22-24 mai 1998, Brest, textes réunis par Jean-Claude Gardes, Maurice Haslé et Robert Julien, Université de Bretagne occidentale, 1999, p. 125.

<sup>11</sup>  Ainsi, Rabelais ne se moque pas des histoires de géants, et Voltaire dans *Candide* ne fait pas la satire des « médiocres romans d'aventures qu'il détestait et lisait rarement ». Ces auteurs utilisent « le déjà-vu », qui est un ressort comique essentiel ; ils puisent à un fonds commun, qui est une « propriété indivise » et il n'y a pas de véritable parodie car il n'y a pas de compétition entre deux textes. Il y a « utilisation de clichés », mais non « intention parodique » : Jean Sareil, *L'écriture comique*, PUF, coll. Ecriture, 1984, pp. 58-60. Cette dernière affirmation nous semble discutable.

<sup>12</sup>  Alain Ayroles et Jean-Luc Masbou, *De cape et de crocs*, "Acte VII : Chasseurs de chimères", Delcourt, 2005.

13  Par exemple, il est impossible au lecteur qui ne connaît pas l'expression « tortue-luth » d'interpréter l'objet ou l'animal représenté en p. 27 de l'album, première vignette. Mais il n'est qu'un détail du décor, et les auteurs ont l'élégance de ne pas insister sur les clins d'oeil qu'ils font.

14  Paul Aron, "Parodie", in *Le dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de Paul Aron, Denis Saint Jacques, Alain Viala, PUF, coll. Quadrige, 2004, p. 440.

15  Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., p. 89.

16  Jean Sareil, *ibid.*, p. 94.

17  « En lisant tant d'oeuvres comiques, j'ai été frappé de constater combien les êtres qui peuplent cet univers joyeux sont souvent méchants » : Jean Sareil, *ibid.*, p. 83.

18  Gilles Philippe, "Emploi", in *Lexique des termes littéraires*, op. cit.

19  Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., pp. 98 et sq., p. 151.

20  Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 84. Philippe Hamon souligne le rapport du comique au corps et au bruit : *ibid.*, pp. 72-79.

21  Annick Bouillaguet remarque dans la parodie l'énorme importance des détails : le nom de Colombin-sur-Meuse, le Bar des amis et son Patron, la poule et le hareng dans l'exemple donné *supra* (note 9) de Marguerite Duraille.

22  Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, op. cit., pp. 5-6. Mais Annick Bouillaguet parle dans ce cas de « réécriture », ce qui ne correspond pas tout à fait à ce que nous appelons l'allusion comique.

23  Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., p. 106.

24  L'aspect parodique de certains « *westerns spaghetti* » italiens est beaucoup plus évident.

25  Alan Moore, *Suprême*, Delcourt, 1996.

26  Dian Fossey, *Treize ans chez les gorilles*, Presses de la Cité, coll. Documents, 1984.

27  Il serait intéressant, mais en-dehors de notre sujet (les personnages secondaires) de montrer que la distance au texte parodié peut être très grande, ou

bien réduite à l'extrême. Bakhtine parle de parodie à propos de l'imitation de « la forme particulière des comptes rendus des séances du Parlement et leurs procès-verbaux, les reportages des gazettes, des journaux, le vocabulaire avide des hommes d'affaires de la City, les commérages des pécores [...] enfin la manière de parler de tel personnage concrètement et socialement défini » : Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, op. cit., p. 11. Jean Sareil évoque le discours de comice agricole dans *Madame Bovary*, et n'emploie alors pas le mot de parodie ; mais il nous semble qu'il y a bien là effet parodique, qui d'ailleurs peut être causé par le simple ton de la citation, comme dans la reprise de vieux mélodrames « en exagérant leur grandiloquence afin de rendre la pièce absolument ridicule » : Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., p. 12. Enfin la citation hors contexte (par exemple dans la rubrique « Le mur du çon » du *Canard enchaîné*) produit aussi un effet, qu'on peut à l'extrême limite appeler parodique car il s'agit bien d'une copie à intention satirique.

<sup>28</sup>  Une seule phrase dans Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique*, op. cit., p. 328 ; pas d'entrée « Parodie » dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., mais l'index p. 901 renvoie à "Burlesque", "Formalisme russe", "Intertextualité", "Pastiche" ; pas d'entrée "Parodie" ni "Pastiche", ni même de renvoi en index, dans Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF La poche Le livre de poche, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1999.

<sup>29</sup>  « Tout romancier est un encyclopédiste du normatif » ; « la relation aux règles [...] constitue le matériau et le sujet principal de tout roman » : Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., phrase épigraphe et p. 120. Jean Emelina insiste sur les notions de distance, de « coprésence » et d'intertextualité, d'anomalie et de norme, d'écart dans le comique : Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, coll. Questions de littérature, 1996, pp. 31-35, 89-94, 95 et sq. Voir aussi Umberto Eco, "Le comique et la règle" (1981), in *La guerre du faux*, Grasset et Fasquelle Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1985, pp. 367-377.

<sup>30</sup>  Marc Chapiro, *L'illusion comique*, PUF, 1940 : cité par Jean Sareil, *L'écriture comique*, op. cit., p. 6.

<sup>31</sup>  La parodie est l' « imitation d'un modèle détourné de son sens initial » : Paul Aron, "Parodie", art. cit., p. 439.

<sup>32</sup>  Pierre-Marc de Biasi, "Intertextualité", art. cit., p. 376.