

La Parodie vue du XXème siècle : *A theory of parody : the teachings of
twentieth-century art forms* (1985) de Linda Hutcheon et *Candide ou l'Optimisme*
(1759) de Voltaire.

Paola Viviana Radeljak

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Trabajo Final

Licenciatura en Lengua y Literatura Francesa

Directora: Mgter. Alejandra Reguera

Co-Directora: Lic. María Victoria Alday

La Parodie vue du XXème siècle : *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms* (1985) de Linda Hutcheon et *Candide ou l'Optimisme* (1759) de Voltaire.

Paola Viviana Radeljak

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Trabajo Final

Licenciatura en Lengua y Literatura Francesa

Directora: Mgter. Alejandra Reguera

Co-Directora: Lic. María Victoria Alday

“El mundo es monótono, los hombres no enseñan nada, y se cae en cada generación en los mismos errores y horrores; los acontecimientos no se repiten pero se parecen”

(Eco, 1998, p. 34)

Table de Matières

Introduction	1
1. Candide (1759) de Voltaire	4
1.1. Le conte	5
2. Point de départ : le XXème siècle	6
3. Source et destination de la parodie	9
3.1. L'étymologie du mot parodie	9
3.2. La cible de la satire et de la parodie	10
3.3. La réaction du récepteur du message	12
4. La confusion entre parodie et satire.....	13
5. La différence entre la parodie et les autres techniques littéraires similaires	14
5.1. Une définition parfaite	14
6. Évolution du concept du ridicule dans la parodie.....	15
7. Classification des ethos selon Linda Hutcheon	15
7.1. Ethos ironique	17
7.2. Ethos satirique	17
7.3. Ethos parodique.....	18
7.4. Superposition de la parodie et de la satire.....	18
8. Le passé et le présent	19
9. L'univers parodique dans Candide (1759) de Voltaire	22
9.1. Le roman exotique.....	23
9.2. L'Inquisition.....	25
9.3. Le roman picaresque	26
9.4. Les romans « à l'eau de rose »	27
9.5. L'Odyssée d'Homère	28
9.6. La Bible.....	29
9.6.1. Adam et Ève	29
9.6.2. La résurrection de Lazare	30
9.6.3. Le livre des rois	30
9.7. Le regard de Voltaire sur la philosophie de Leibniz	31
9.8. La parodie des personnages.....	32
10. Le paradoxe de la parodie	33
11. Encodage et décodage du message parodique	35
11.1. Les facteurs de l'énonciation parodique	36

11.2.	Le plaisir de la parodie	37
11.3.	Le lecteur de Voltaire	37
11.4.	Relation entre parodie et ironie	38
	Conclusion	40
	Bibliographie	43
	Glossaire	45
	Annexes	46
	A.....	46
	B.....	47
	C.....	48
	D.....	49

Introduction

Nous avons fait une analyse pour une de nos dernières matières à la faculté concernant la satire sur le conte *Candide* (1759) de Voltaire et pendant nos recherches d'informations le nom de Linda Hutcheon est survenu. En approfondissant sur les textes nous avons construit peu à peu le choix du sujet de ce travail. L'auteure va se servir de l'autoréflexivité dans l'art postmoderne et des théories de l'intertextualité pour revoir la parodie comme un acte complet d'énonciation. Son approche pragmatique du genre se distingue parmi toutes les perspectives d'analyse entreprises jusqu'à maintenant. La totalité des théories sur la parodie est d'une grande pertinence pour notre travail, mais l'aborder complètement dépasserait l'objectif de notre analyse, de là notre décision de nous limiter au livre de l'auteure canadienne. Notre choix se doit surtout à son point de vue unique pour étudier les textes parodiques. Le but de ce travail est d'analyser la théorie présente dans *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* de Linda Hutcheon (1985) et ensuite d'appliquer ces principes dans une œuvre antérieure au XXème siècle, un classique : *Candide* (1759) de Voltaire dans le but de laisser un compte-rendu d'une théorie directe, pratique et applicable. Dans le contexte de ce travail nous allons considérer la définition de texte¹ comme l'expression de toute œuvre d'art, qu'elle soit littéraire ou non. Nous avons choisi un texte classique parce que, au-delà de l'époque où il a été écrit, il possède des caractéristiques littéraires communes à toutes les périodes. En outre, le choix de *Candide* en particulier se doit à la particularité d'être un livre dans lequel nous pouvons trouver sous la physionomie d'un conte, une histoire racontée avec plusieurs styles

¹ Texte : toute œuvre d'art. La traduction est nôtre. (Hutcheon, 1985:2)

littéraires au même temps. Également nous le considérons un livre représentatif de notre formation littéraire à l'université.

L'époque concernée est dans le contexte de notre étude et celui de Hutcheon, la société postindustrielle développée que Lyotard a appelé le monde « postmoderne » (Lyotard, cité par Hutcheon, 1985). L'auteur a popularisé le terme vers la fin des années 70' mais le début du postmodernisme pourrait se situer approximativement au début de la décennie quand les caractéristiques de la société postindustrielle, qui avaient commencé peu à peu à se manifester pendant les années 60', étaient déjà bien établies dans notre monde développé. Parallèlement aux variations qu'ont subies le style des productions artistiques et littéraires pendant cette période, la définition de parodie a connu de nombreux changements à travers le temps. Le postmodernisme apporte des nouvelles formes d'art et avec celles-ci, un nouvel type de parodie apparaît. Selon Linda Hutcheon (1985), la théorie existante jusqu'à maintenant, ne permet pas une analyse correcte des nouvelles œuvres de cette période actuelle. Dans l'intention de remplir le vide présent dans la théorie du genre devant ces formes d'art du XXème siècle, elle décide de faire une révision des analyses les plus importantes à son avis, pour en tirer d'entre elles ce qu'elle considère utile et s'en débarrasser de ce qui ne l'est pas. Nous nous demanderons dans ce travail s'il est possible d'unifier les théories considérées les plus importantes jusqu'à maintenant et de cette manière créer un nouvel axiome qui soit applicable à la parodie de toutes les époques (Hutcheon, 1985).

Avec nos lectures, nous avons trouvé très intéressant d'abord, de voir comment nous pouvons construire un style littéraire à travers des mécanismes linguistiques, mais dans le cas de la parodie et de la satire, l'ironie rend la tâche un peu plus difficile encore parce que les marques textuelles pour situer le lecteur dans le texte ne sont pas évidentes, nous devons faire un effort d'interprétation pour décoder l'intention de

l'auteur. Ce n'est pas seulement des compétences linguistiques qu'il faut avoir pour lire la parodie, mais partager les codes d'une culture et d'une société est aussi une exigence de la lecture.

De nos lectures sur *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (1985) et plusieurs articles de Linda Hutcheon trouvés sur des bibliothèques numériques et à la bibliothèque de l'université, sort une théorie qui semble applicable à plusieurs œuvres, même à des créations antérieures au XX^{ème} siècle.

En plus et comme on l'a déjà avancé, la parodie ne sera pas vue seulement comme un simple style littéraire mais comme un acte complet d'énonciation. Un regard sur les ressources linguistiques des textes parodiques est nécessaire, ils ne peuvent pas être délaissés. Sur le plan formel-structurel, Linda Hutcheon énonce son « paradoxe » en faisant une comparaison avec le carnaval : de la même façon que cette période est une transgression des règles d'une société autorisée par les autorités mêmes de cette société, la parodie est un style où le texte désobéit les règles d'un texte d'arrière plan, qui permet l'insubordination et qui en même temps établit le cadre dans lequel cette violation des normes se réalise (Hutcheon, 1985).

D'un autre côté plus pragmatique et pour faire une analyse plus complète. Nous examinerons en détail la relation entre le lecteur et l'auteur, comment l'intention dans laquelle l'auteur produit une parodie réussit à se transmettre au lecteur et comment celui-ci arrive à l'interpréter.

La théorie de Charles Morris (cité par Hutcheon, 1985 : 22) avec sa division de la sémiotique en trois parties sera le contexte dans lequel Linda Hutcheon pourra explorer une approche plus pragmatique. Pour réussir l'analyse, Hutcheon définira avec détail des sujets comme l'étymologie, la cible et l'ethos de la parodie. L'auteur veut

dire par ethos ce lieu commun où l'intention codée de l'auteur et celle qui infère le lecteur se rencontrent. Pour bien définir l'ethos parodique il faudra d'abord spécifier aussi celui de la satire, de l'ironie et voir de quelle manière ils se connectent entre eux.

Une étude des textes parodiques, sa relation avec l'ironie et la satire, permettra d'éclaircir l'ancienne confusion entre les formes parodiques et satiriques. Hutcheon examinera dans quels cadres opèrent les deux catégories, quelle est la meilleure définition de parodie et le rôle du ridicule dans sa production.

Une des idées les plus innovatrices de Linda Hutcheon est celle de la parodie véhiculaire de la satire. L'œuvre de Voltaire est un livre où l'on peut aborder une grande quantité de genres littéraires qui cachent une satire de la société et nous avons décidé de choisir comme axe central de notre travail, cette idée d'instrument utilisé pour faire circuler une critique.

Pour conclure, nous avons limité notre analyse au livre de Linda Hutcheon *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (1985) à cause de son unique approche pragmatique pour aborder l'analyse de la parodie. Nous avons ensuite décidé de choisir le livre *Candide ou l'optimisme* (1759) de Voltaire pour le considérer un livre représentant de notre formation littéraire à l'université et d'une période de changements d'idées. Nous ferons le point sur les catégories analysées par l'auteure canadienne comme le paradoxe, les ethos, les relations de la parodie, l'ironie et la satire et la parodie satirique pour ensuite l'appliquer sur le corpus littéraire choisi de Voltaire.

1. *Candide (1759) de Voltaire*

Le livre fait partie du « siècle des lumières », une métaphore pour parler d'une période où les intellectuels encourageaient la recherche des connaissances à travers la lumière de la raison. C'est une époque où l'émancipation de l'homme a lieu et une

nouvelle conscience de soi-même comme sujet autonome surgit. Ces idées sont devenues possibles grâce à des philosophes comme Voltaire et le nouveau sujet bourgeois de ce temps. Toutes ces nouvelles visions du monde peuvent être trouvées entièrement sur *Candide ou l'Optimisme*, paru à Genève en 1759, en utilisant un pseudonyme pour éviter la censure : « traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph. » Les conceptions du monde de Voltaire ont fait partie d'un groupe d'idées qui ont été la source d'un procès politique qui va déboucher sur la révolution française de 1789 et sur l'indépendance intellectuelle de l'individu du XIX^{ème} siècle.

1.1. Le conte

La parodie du conte et par extension des *Mille et une Nuits*, du conte oriental pour ainsi dire, est la plus importante en ce qui concerne les genres littéraires et elle est poussée à l'extrême par Voltaire. Le château du premier chapitre rapporte à un conte de fées. La perte de Cunégonde et de l'ordre incite notre héros à chercher le rétablissement de cet ordre perdu : « et tout fut consterné dans le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles. » (p. 10). Lors de toutes les épreuves subies il réussira à devenir une personne plus mûre qui trouve dans la métairie de la fin une certaine paix et un bonheur plus grand qu'au début du conte.

Mais les péripéties subies par Candide sont trop exagérées et invraisemblables, son amour se transforme en pitié et sa princesse acariâtre « chacun se mit à exercer ses talents. La petite terre rapporta beaucoup, Cunégonde était à la vérité bien laide » (p. 138). Sa vie devient sage et modeste en contraposition avec la richesse et le bonheur suprême que reçoivent les princes des contes.

L'arrivée de Candide et Cacambo à L'Eldorado à travers une grotte où coule une rivière rappelle le sixième voyage de Sinbad le Marin. L'évocation de la Turquie avec

ses fruits exotiques et ses intrigues de palais, relève de la même veine exotique. Les sages vieillards (celui de L'Eldorado, le savant parisien, le derviche et le turc) viennent des contes orientaux. Une parodie encore véhiculaire et omniprésente pour mieux exprimer ses idées, un jeu pour Voltaire, qui réussit à neutraliser l'ethos du lecteur qui aura un peu plus de mal à reconnaître la parodie textuelle, mais qui n'aura pas du mal à voir ses rêves qui l'éloignent du réel de la vie quotidienne, détruits par Voltaire.

Nous considérons la parodie du conte comme une qui joue le rôle de récipient du reste des parodies. Les exagérations qui construisent le conte *Candide* sont possibles grâce au roman « à l'eau de rose », ses aventures grâce au roman exotique et le type de héros qui les subit grâce au picaresque. Nous sommes ici devant la structure principale qui soutient le livre de Voltaire.

Bref, nul genre n'échappe l'auteur, même pas une utopie complètement démesurée comme L'Eldorado où les moutons volent (p. 72) et les fontaines versent de l'eau rose (p. 73).

2. Point de départ : le XXème siècle

Traditionnellement utilisée comme un jeu ou pour critiquer, la parodie renaît au XXème siècle avec une nouvelle tâche : l'autocritique. Dans notre monde postmoderne déclare Hutcheon (1985), les arts manquent de confiance dans les critiques externes, de là qu'elles aient décidé d'incorporer dans leurs propres structures des mécanismes pour réaliser leurs propres jugements. Les artistes incorporent l'autocritique comme un court-circuit d'autolégitimation du dialogue normal de la critique. Cette pratique peut se trouver aussi dans les domaines de la linguistique et de la philosophie. La parodie est tellement utilisée actuellement, que Linda Hutcheon a décidé de reconsidérer et

d'approfondir la théorie existante qui, selon elle, ne permet pas une analyse correcte de ces nouvelles formes que le XX^{ème} et le XXI^{ème} siècle apporte.

En ce qui concerne la théorie de Hutcheon, il faut tenir compte de quelques idées qu'elle prend comme point de départ : tout d'abord, elle considère que tous les types de discours codés peuvent être parodiés, mais que la parodie dans des travaux non-littéraires n'est pas un transfert de la même pratique dans la littérature comme Bakhtine (cité par Hutcheon, 1985 : 8) affirmait : « Cas particulier de stylisation d'un discours autre, qu'il soit littéraire ou social. À cet égard, la parodie est un cas particulier du dialogisme et du plurilinguisme propres au discours romanesque. » (Bakhtine, cité par Tran-Gervat, 2006 : 2).

Ensuite, Linda Hutcheon considère que la théorie de l'intertextualité reste insuffisante pour analyser la parodie dans tous les arts, puisqu'elle limite son usage à des textes courts et définit la pratique comme une « transformation minimale d'un texte² » (Genette, cité par Hutcheon, 1985: 18).

Linda Hutcheon ira un peu plus loin, en considérant la parodie non pas comme une technique mais comme un genre. Ses définitions n'essayeront pas d'être communes à toutes les époques qui seront et qui ont existé, c'est-à-dire, transhistoriques, mais pertinentes à l'analyse de l'art du XX^{ème} siècle. Son travail admet l'existence d'une parodie sérieuse et l'utilisation des définitions transhistoriques existantes jusqu'à maintenant serait très utile pour l'auteure puisqu'elles omettent une clause sur le comique ou l'effet ridiculisant de cette catégorie. Pourtant, même si elles admettent que la parodie sérieuse peut exister elles disent que nous ne l'appellerions pas parodie.

² La traduction est nôtre.

Linda Hutcheon est en désaccord avec cela, elle considère que la parodie sérieuse est possible.

Le changement constant de ce que signifie la parodie, rend impossible la tâche de donner une définition unique. Néanmoins, Hutcheon cherche les communs dénominateurs à toutes les hypothèses de toutes les époques, même celles qui n'ont jamais fait l'objet d'une étude approfondie, pour nous laisser devant une théorie complémentaire et collaborative, qui ne rejette ni nie les antérieures mais qui intègre les unes avec les autres. Selon Tran-Gervat (2006) en ce qui concerne l'utilité du livre *A Theory of Parody*: « malgré sa perspective “postmoderne” appuyée, la théorie de Linda Hutcheon semble utile à bien des égards y compris pour des textes antérieurs au XX^{ème} siècle, notamment à cause de sa formulation du « Paradoxe de la parodie » » (p. 10).

Un examen plus absolu de la parodie a besoin d'une étude pragmatique plus approfondie : il faut analyser d'un côté le codage (étude formelle-structurelle) à travers les théories de l'intertextualité et de l'autre côté le décodage (étude pragmatique). Quelques notions de sémiotique serviront de perspective pour préciser le mécanisme de reconnaissance de la parodie, c'est à dire de l'interprétation que fait le lecteur.

Un texte n'existe pas sans une lecture. Les inférences faites par le lecteur pour décoder l'intention codée de l'auteur doivent être étudiées et l'analyse structurelle et formelle de la parodie faite jusqu'à maintenant, ne suffit plus devant l'art et les formes nouvelles du XX^{ème} siècle, au niveau littéraire et au niveau artistique aucun type de structure est censée d'être suivie exactement pour produire une œuvre, quelque chose qui était attendu dans des siècles précédents, il est nécessaire de produire une théorie plus pratique pour analyser l'éclectisme des formes du postmodernisme et moins structurée que les théories qui l'ont précédée. Nous ne pouvons plus analyser ou

critiquer un ouvrage en utilisant le concept classique de beauté puisqu'il n'est plus nécessairement synonyme d'art, il faut approfondir ou au moins essayer d'analyser comment le spectateur, le lecteur ou l'observateur se connecte avec le message du créateur de l'œuvre. Et pour ainsi faire, un cadre théorique concernant un expert en sémiotique comme Umberto Eco nous donnera les instruments nécessaires pour aller un peu plus au-delà du formalisme de Genette qui reste insuffisant pour aborder les formes variées de l'art du XX^{ème} siècle. «This is where the Pragmatic semiotics of a theorist like Umberto Eco offers the tools to go beyond Genette's formalism³» (Hutcheon, 1985: 22).

3. Source et destination de la parodie

3.1. L'étymologie du mot parodie

La double direction de l'ironie dans un texte parodique, semble avoir limité, jusqu'à maintenant, l'explication de parodie à la moquerie traditionnelle ou la ridiculisation. La parodie actuelle est beaucoup plus qu'un poème narratif à longueur déterminée, nous devons alors réviser cette définition.

Le pivot de la théorie de Hutcheon se trouve dans l'étymologie du nom. Le préfixe « para » a deux définitions dont seulement une est fréquemment mentionnée, celle d'opposition : contre. D'où, l'association entre la parodie et le ridicule, nous croyons que nous sommes contraints de produire un autre texte, qui servira seulement pour se moquer de l'autre. Mais, le préfixe « para » en grec signifie aussi: « à côté de » ce qui exprime un accord, une certaine intimité, c'est cette deuxième définition qui va permettre développer la théorie de sorte qu'on puisse inclure les formes d'art du XX^{ème} siècle. Le type de parodie sur laquelle elle veut se centrer est celle qui fait partie d'un

³ « C'est ici où la sémiotique pragmatique d'un théoricien comme Umberto Eco offre les outils pour aller au-delà du formalisme de Genette ». La traduction est nôtre.

procès de révision, jeu, inversion et « *trans-contextualisation*⁴ » d'œuvres d'art précédentes. Pour Hutcheon la manifestation la plus claire de ceci est l'architecture postmoderne. Comme exemple on peut citer Paolo Portoghesi (Annexe C⁵), Robert Venturi (Annexe B), Charles Moore (Annexe A) et d'autres qui voient l'architecture comme un dialogue avec le passé à double code ou parodique. (Hutcheon, 1985 : 11)

L'idée de contraste et au même temps d'intimité est essentielle pour montrer une différence entre les deux textes qui font partie de la relation parodique, cette différence qui parfois est très marquée par l'ironie. En plus, la nature discursive de la parodie reste claire de son suffixe « odos » qui veut dire chanson en grec.

Le terme grec *parodia* signifie « contre-chant ». Le terme « contre » (« face à ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme « parodie » (...) Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie⁶ (Hutcheon, 1978a).

Alors l'étymologie du mot parodie nous indique qu'il y a deux définitions possibles pour le terme, celle d'un discours qui exprime une opposition au texte d'arrière plan et celle qui montre un accord, dans le premier cas nous signalons le contraire à l'aide de l'ironie, dans le deuxième cas, cette intimité avec l'autre texte s'accomplit en le reproduisant dans un contexte différent, ce que Linda Hutcheon a décidé d'appeler « *trans-contextualisation* ».

3.2. La cible de la satire et de la parodie

Pour une meilleure compréhension de la parodie il faut étudier la cible, l'intention du codeur et le spectre de ses intentions, appelé par Hutcheon l'ethos et

⁴ La traduction est nôtre.

⁵ Photos des annexes à titre indicatif seulement.

⁶ La traduction est nôtre.

défini par elle comme la réponse attendue dominante d'un texte. Cette intention est inférée par le lecteur du texte. Nous pourrions dire que l'ethos c'est la superposition entre l'effet encodé par le producteur du texte et celui décodé par le lecteur.

Au fond de la parodie se dresse un texte d'arrière-plan contre lequel une nouvelle création est mesurée et comprise, pouvant être sérieuse ou pas. Ce qui est intéressant est que la forme ne permet pas de prendre un ou l'autre texte comme le meilleur, c'est le fait qu'ils sont différents que la parodie renforce et dramatise. Voltaire parodie le conte, mais la lecture de celui-ci ne mène pas à faire une comparaison avec n'importe quel conte oriental pour évaluer la qualité de la nouvelle production, même si nous sommes conscients du genre parodié au moment où nous faisons la lecture. Les différences que le lecteur trouve par rapport au texte original est ce qui rend le texte spécial et en quelque sorte original en lui-même. Le mécanisme rhétorique qui alerte le lecteur sur cette différence c'est l'ironie, le trope participe du discours parodique comme une stratégie pour alerter le lecteur.

Hutcheon articulera la parodie comme une imitation avec inversion de l'ironie qui marque la différence plutôt que la similarité (Hutcheon, 1985). Elle expliquera qu'on n'a pas besoin de ridicule pour faire de la parodie, elle peut être sérieuse, ludique, se moquer des codes, admirer respectueusement et ridiculiser avec mépris. La cible de la parodie est un autre texte et non pas les caractéristiques morales et les vices de la société comme c'est la cible de la satire.

Alors, l'utilisation de la parodie par Voltaire, sera faite comme véhicule pour satiriser et ce type d'utilisation ne possède pas des signaux si évidents. Une parodie de ce type sera au cœur des études de Hutcheon. Le genre sera utilisé comme un moyen de communication entre l'auteur et le lecteur, où ce dernier devra décoder à petit pas le

message reçu pour retrouver à mi-chemin le message que le producteur a eu l'intention de lui envoyer.

3.3. La réaction du récepteur du message

Nous pouvons résumer alors que la parodie n'est pas exclusivement un mécanisme linguistique obligé d'être ridicule, le texte d'arrière plan sur lequel nous travaillons est toujours un autre texte, en contraposition avec la satire qui a pour cible les mœurs et les vices de l'humanité et la réaction du lecteur qui reçoit la parodie dépendra surtout de la conjonction entre l'habileté de l'écrivain à placer les marqueurs de l'ironie et les compétences culturelles du public. Par exemple : nous pouvons nous demander pourquoi l'ironie dans *Candide* (1759) est si efficace. Voltaire pousse les exagérations et les grossissements jusqu'au bout mais ils sont fondés sur le vrai. L'esclavage (p. 77), l'Inquisition (p. 26), la royauté (p. 119) « Je m'appelle Ivan⁷, j'ai été empereur de toutes les Russies » (p.120), le tremblement de terre (p. 23), les Jésuites (p. 55) font partie de l'histoire au moment de la publication de *Candide*, le public était au courant de l'existence de ces groupes et de ces événements, contribuant de cette manière au succès de l'œuvre. Nous quittons le réalisme du texte d'arrière-fond pour une espèce de surréalisme comique qui devient très efficace. De cette façon les événements les plus invraisemblables semblent très naturels. L'absurde de Voltaire est toujours accompagné de l'imprévisible, l'inattendu, un élément essentiel du comique ou du ridicule dans son texte.

Voltaire, pour l'essentiel, n'invente pas, et tous ses lecteurs le savent (...) Nous avons vu à quel point il suivait minutieusement, pour le chapitre de l'Auto-da-fé, les témoignages qui avaient été publiés sur le sujet en France et en Allemagne. Il fait de même partout. L'énorme documentation qu'il a

⁷ Voltaire évoque ici Ivan VI, tsar de Russie en 1740-1741, détrôné au profit de la fille de Pierre le Grand, Élisabeth. (Voltaire, 1759 : 120)

accumulée et décantée pour écrire son *Essai sur les mœurs* lui fournit, à chaque page, le détail caractéristique qui authentifie ou qui fait sourire, y compris pour l'Eldorado ! (Gaillard, 1972 : 54).

4. La confusion entre parodie et satire

La différence plus considérable entre l'une et l'autre a été déjà analysée, la cible de la parodie est textuelle et celle de la satire extratextuelle. La perspective de Linda Hutcheon ne laisse, à notre avis, lors d'une analyse pertinente, aucun doute de la différence entre les deux genres. L'auteure reprend avec une définition de la parodie et des autres techniques avec lesquelles elle est susceptible d'être confondue, elle continue avec une analyse du cadre d'opération, la relation oscillante entre les deux pratiques et le trope de l'ironie, pour terminer de cette manière avec une confusion de longue date entre les deux techniques.

Le plaisir de la Parodie ne vient pas seulement de l'humour mais du degré d'engagement du lecteur avec les deux textes en question. La parodie réalise l'action d'incorporer un texte dans l'autre mais sa fonction est au même temps de les séparer. C'est une forme sophistiquée d'expression en ce qui concerne ses demandes sur ceux qui la produisent et ceux qui l'interprètent. Comparable à un hommage respectueux et ironique du texte d'arrière plan. La parodie est tout l'acte d'énonciation, elle opère avec l'ironie à deux niveaux : celui du texte parodié et celui du nouveau texte mais sa signification dépend de la reconnaissance de la superposition de ces deux niveaux. Linda Hutcheon utilisera deux termes créés par elle-même pour développer sa théorie : *trans-contextualiser*, c'est-à-dire l'action de réécrire un texte dans un contexte différent et de cette manière produire une *synthèse bitextuelle*⁸, un texte où l'on peut trouver la présence de deux voix, qui s'originent de deux productions différentes, une d'arrière-plan et celle de la nouvelle création.

⁸ La traduction est nôtre.

Les versions ironiques de « *trans-contextualisation* » et inversion sont les formes les plus opératives de la parodie selon la définition de Linda Hutcheon et la gamme de son ethos pragmatique va du mépris ridicule à l'hommage révérenciel. Son contexte énonciatif est encore plus étendu. Le cadre dans lequel la définition du genre se développe est celui de l'imitation textuelle et de l'appropriation. Seulement un lecteur peut activer un intertexte (Riffaterre, cité par Hutcheon, 1985) Même si la définition de parodie est intertextuelle dans son inclusion du décodeur et du texte.

5. La différence entre la parodie et les autres techniques littéraires similaires

Pour éviter la confusion Linda Hutcheon analyse quelles sont les différences avec d'autres techniques littéraires. Elle affirme que la parodie est transformative, le pastiche est imitatif. La différence avec le plagiat est dans l'intention, celle de vouloir voler et imiter. De même, la différence avec le travesti et le burlesque est dans l'ethos et le ridicule, qui doit être nécessairement présent dans ces deux styles. La citation et l'allusion renforcent la correspondance avec le texte d'arrière-plan et non la différence.

L'utilisation de la parodie pour satiriser d'autres textes contribue à la confusion et la difficulté de séparer le signifiant de la satire et celui de la parodie.

5.1. Une définition parfaite

La définition de parodie plus convenable selon Linda Hutcheon est celle de Ziva Ben-Porat (cité par Hutcheon, 1985: 49), l'expliquant en termes sémiotiques :

Représentation, habituellement comique, d'un texte littéraire ou un objet artistique – par exemple une représentation d'une « réalité modèle, » qui est en même temps une représentation particulière d'une « réalité originelle. » Les représentations parodiques exposent les conventions

du modèle et mettent à nu ses mécanismes à travers la coexistence de deux codes dans le même message⁹.

6. *Évolution du concept du ridicule dans la parodie*

Selon Fred Householder (cité par Hutcheon, 1985), l'emploi classique du mot parodie n'entraînait pas l'idée d'utilisation du ridicule comme le fait aujourd'hui. Cette conception actuelle des représentations parodiques ne peut plus se limiter à l'absurde. Pourquoi ? Parce que la parodie a pour cible le texte, ou bien elle est utilisée comme un outil de bataille (comme dans le cas de Voltaire) ou nous pouvons bien observer que ce n'est pas nécessairement une utilisation ridicule mais un usage plus pratique de la technique. Une approche pragmatique des effets de l'ironie est nécessaire pour étudier la catégorie. Il ne faut pas se limiter à l'analyse de l'antiphrase, l'observation d'un acte complet d'énonciation est plus complexe que l'étude d'une figure de style.

Linda Hutcheon pour bien expliquer et en même temps différencier la relation entre satire, parodie et ironie, élabore deux figures avec trois cercles entrecroisés, reproduits à continuation, similaires à un diagramme de Venn qui ne laissent, lors de leur explication, aucun doute sur le rôle de chacun des genres et du trope dans un acte de communication.

7. *Classification des ethos selon Linda Hutcheon*

Même si les figures 1 et 2 risquent de paraître trop statiques comme le schéma de Jakobson (cité par Hutcheon, 1985) elles sont destinées à être vues comme trois cercles superposés qui bougent constamment.

Nous allons préciser à continuation alors, les ethos de l'ironie, de la parodie et de la satire.

⁹ La traduction est nôtre.

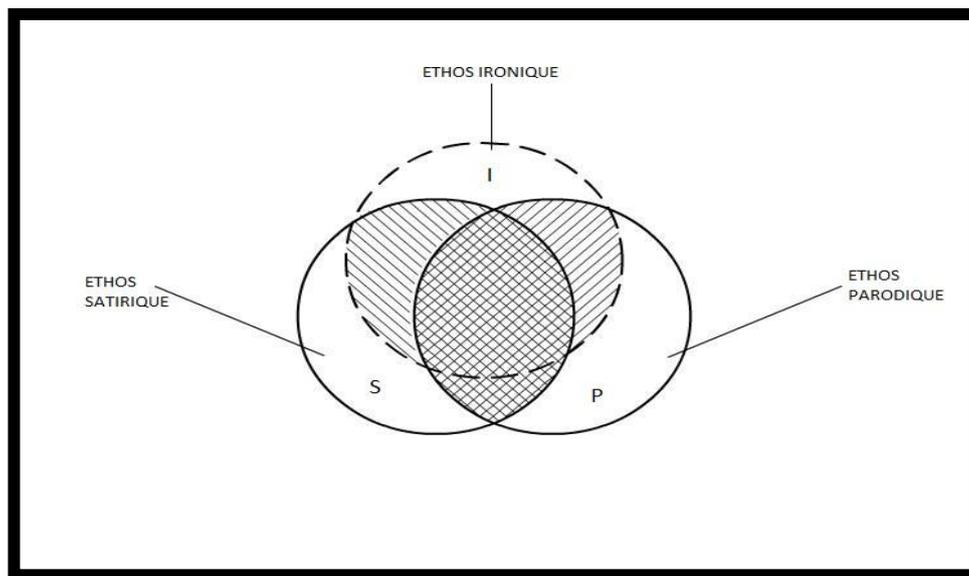


Figure 1. Diagramme des relations entre les ethos parodique, satirique et ironique. (Hutcheon, 1981 : 6).

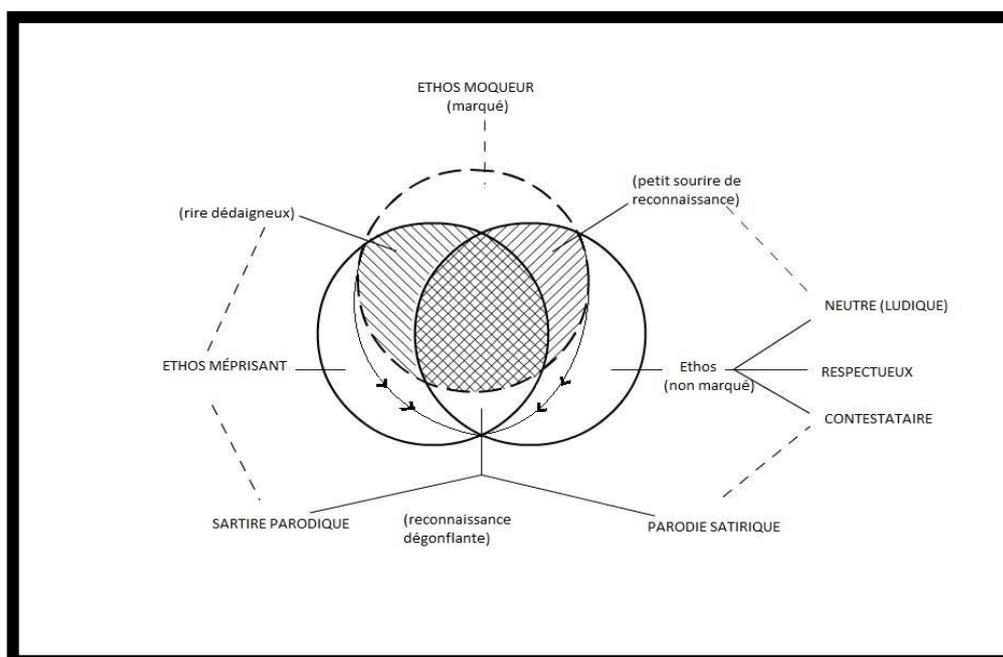


Figure 2. Diagramme des relations entre les ethos parodique, satirique et ironique lorsqu'ils se superposent les uns avec les autres. (Hutcheon, 1981 : 10).

7.1. Ethos ironique

Il est représenté comme un cercle avec des lignes brisées pour indiquer qu'il s'agit ici d'une entité différente à toutes les autres : c'est un trope et ce n'est pas un genre. L'ethos généralement accepté de l'ironie est railleur, péjoratif. Sinon l'ironie cesserait d'exister. En tout cas nous pouvons trouver toute une gamme de degrés de l'ironie qui va du ricaner léger jusqu'à l'ironie accumulative et amère. Nous pourrions citer comme exemple la réaction du lecteur lors de lire comment Candide est chassé à coup de pieds du Château « et voyant cette cause et cet effet, chassa Candide à grand coups de pied dans le derrière ; » (p. 10) ou lors de l'hyperbole utilisée pour décrire la dissection de Pangloss : « l'incision cruciale me fit jeter un si grand cri que mon chirurgien tomba à la renverse, et, croyant qu'il disséquait le diable, il s'enfuit en mourant de peur. » (p. 129). Les probabilités sont que le lecteur type de l'époque aurait fait une assimilation et une évaluation railleuse ou péjorative du texte parodié, dans ce cas, la Bible. L'élément de surprise provoque un effet comique qui est perçu facilement par le récepteur comme une plaisanterie de la part de Voltaire.

7.2. Ethos satirique

Un ethos encore plus négatif et plus péjoratif que celui de l'ironie et qui pourrait être désigné comme méprisant ou dédaigneux, avec un côté agressif. Quand le cercle de l'ironie se superpose avec celui de la satire, le sourire le plus insolent et âpre est suscité. Hutcheon donne comme exemple de sourire dédaigneux et amer le fameux refrain de *Julius Caesar* « *Brutus is an honorable man* ». (Hutcheon, 1994 : 63), la phrase ironique de Marc Antoine pendant les funérailles de Jules César dans l'œuvre de William Shakespeare. Chez Voltaire, nous pouvons donner comme exemple, l'histoire du nègre :

(...) Lorsque ma mère me vendit dix écus patagons sur la côte de Guinée, elle me disait ; « Mon cher enfant, bénis nos fétiches, adore-les toujours, ils te feront vivre heureux, tu as l'honneur d'être esclave de nos seigneurs les blancs et tu fais par là, la fortune de ton père et de ta mère. » (p. 78).

Le lecteur pourra vite saisir quelle est l'opinion de l'auteur à cet égard. Avec une antiphrase importante et bien réussie l'auteur du texte met à nu la morale douteuse derrière la pratique de l'esclavage.

7.3. *Ethos parodique*

Traditionnellement l'ethos de la parodie a été aussi marqué comme négatif, Linda Hutcheon décide de le redéfinir comme un « non-marqué¹⁰ » laissant la possibilité à l'existence d'une parodie sérieuse, ludique, avec une intention neutre. Par exemple, la parodie du roman picaresque ou du roman exotique provoquent une neutralisation de l'ethos puisque ce ne sont que des moyens pour véhiculer la satire principale de *Candide*, l'œuvre de Voltaire n'est en fin qu'une satire de la société. La structure du texte d'arrière plan existe, mais les marques ironiques ne sont pas si flagrantes puisque le but principal de la parodie n'est pas celui de se moquer du texte sinon des vices et des mœurs de la société.

7.4. *Superposition de la parodie et de la satire*

La plupart des études sur la parodie croient que son aspect formel est plus limité que la forme de la citation ou l'allusion. Autrement dit, il y a plus de raisons pour citer et réaliser une allusion que pour écrire une parodie. La vérité est que l'art moderne nous montrera que le spectre des parodies n'est pas tellement limité.

¹⁰ La traduction est nôtre.

Gary Saul Morson (1981, cité par Hutcheon, 1985 : 50) signale que la parodie veut avoir une autorité sémantique encore plus importante que celle du texte d'arrière-plan et le lecteur est toujours sûr de quelle est la voix avec laquelle il devrait se mettre d'accord. Le lecteur de Voltaire ne mettra jamais en doute s'il doit prendre parti pour l'Inquisition ou pour la moquerie de Voltaire, avec l'aide de l'ironie et des inversions c'est la raillerie qui gagnera du pouvoir en face des critères de jugement utilisés par l'Inquisition.

Il y a deux types de voies à prendre quand le cercle de la parodie se superpose avec celui de la satire, celui de la *parodie satirique* (un type appartenant au genre de la satire) qui a une cible externe au texte mais qui emploie la parodie comme véhicule pour achever ses intentions satiriques ou correctives. L'autre direction est celle de la *satire parodique* (un type du genre de la parodie) qui a pour mire un autre texte et dont le but principal est d'imiter l'autre texte.

8. Le passé et le présent

Linda Hutcheon donne deux exemples postmodernes de Parodie satirique qui laissent entendre une critique de la société en général qui préfère la quantité à la qualité des ouvrages iconiques et qui en plus est prête à payer le même prix pour les œuvres parodiques de Warhol ou Duchamp, que pour une production originelle et de vraie qualité artistique. D'abord l'œuvre L.O.O.Q. (Figure 3) de Marcel Duchamp et ensuite celle d'Andy Warhol (Figure 4) qui ira un peu plus loin que cette Mona Lisa avec moustache et reproduira l'ouvrage de la Renaissance 30 fois en lui donnant un titre assez évident : *Trente Mona Lisa valent mieux qu'une* (Hutcheon, 1985 : 47).

Dans cette perspective l'utilisation de la parodie comme véhicule de la satire est la même que fait Voltaire dans son œuvre *Candide*, il prend un texte, style littéraire,

œuvre, personnage ou institution et le reproduit d'une manière particulière et personnelle pour attaquer les vices, les vertus et les habitudes d'une société et non seulement les conventions du texte originel. Il cherche de la même façon que le font les parodistes modernes, au moyen de ce que Linda Hutcheon appelle *trans-contextualisation*, provoquer une transposition du point de vue du lecteur, le confronter à voir certains aspects de la vie quotidienne sous un angle différent à celui auquel il est habitué. Il utilise quelquefois des inversions et quelquefois des ironies. La limite entre la parodie comme véhicule de la satire et celle sérieuse ou ridicule n'est, aussi bien au XX^{ème} siècle comme au XVII^{ème}, pas fixe mais en train de bouger constamment.

Dans le contexte de la parodie satirique nous pouvons situer chez *Candide* (1759) : le roman picaresque, le roman exotique et le conte oriental. Ils sont tous des moyens utilisés par Voltaire pour critiquer des cibles externes à l'aide d'un texte d'arrière-plan. Le choix de ces styles littéraires, se doit au fait que les héros de chacun de ces styles particuliers entrent en contact avec toutes les classes sociales et toute sortes de péripéties, ce qui permet à Voltaire de mieux exprimer ses idées en mettant son personnage principal, dans des différentes situations concernant les principaux problèmes à critiquer de la société.

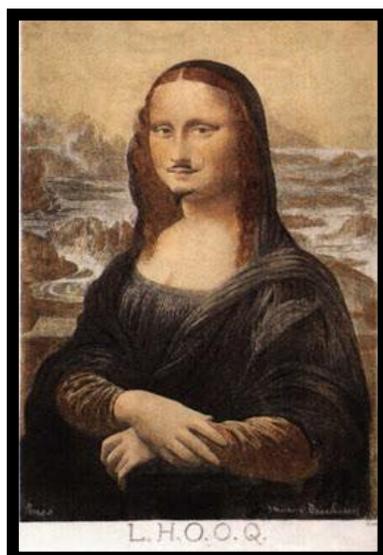


Figure 3. Marcel Duchamp (Artiste). (1919). *L.H.O.O.Q.* [Portrait].

Téléchargé le 16 Octobre 2013 de <http://www.marcel Duchamp.net/L.H.O.O.Q.php>



Figure 4. Andy Warhol (Artiste). (1963). *Thirty are better than one*

[sérigraphie]. Téléchargé le 16 Octobre 2013 de

<http://www.geistbraus.de/2011/11/schone-gruse-aus-dem-post-enlightenment/thirty-are-better-than-one/>

Pour bien entreprendre l'application de la théorie de Hutcheon dans notre travail nous avons déjà fait dans cette étude une délimitation des ethos dont le tableau à continuation rend compte et qui aidera à l'application de la théorie de Hutcheon dans le livre :

		Les ethos lorsque :		
		L'IRONIE	LA SATIRE	LA PARODIE
Se superpose avec :	L'IRONIE	Railleur et Péjoratif	Méprisant et âpre	Parodie ridicule
	LA SATIRE	Méprisant et âpre	Dédaigneux	Satire Parodique
	LA PARODIE	Parodie ridicule	Parodie Satirique	Parodie sérieuse

Figure 5. Tableau explicatif des ethos ironique, satirique et parodique basé sur *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* de Linda Hutcheon (1985)

9. *L'univers parodique dans Candide (1759) de Voltaire*

Candide est classé comme un conte philosophique. Nous n'allons pas nous occuper de ce style dans notre travail, mais nous avons décidé de limiter notre analyse à quelques genres et œuvres littéraires parodiés que nous avons pu trouver sur le texte. Pour ceci faire nous avons consulté plusieurs fois les tomes de la *Collection Henri Mitterand*, celui de la *Littérature du XVIIIe siècle* pour pouvoir avoir une meilleure vision des productions et genres de l'époque et ensuite le tome de la *Littérature du XXe siècle* qui possède à notre avis un excellent lexique des termes littéraires globales qui comprend la totalité des siècles littéraires que traite la collection.

L'histoire de *Candide* a essentiellement un ton satirique, la plupart des parodies présentes, sont là pour diffuser des critiques de l'auteur. Nous avons résolu de choisir, dans le but de mettre l'accent sur ce type de parodie véhiculaire d'un message, les

catégories littéraires suivantes de la plus générale à la plus spécifique : le roman picaresque, le roman exotique, les romans d'amour, des œuvres spécifiques comme la Bible et *L'Odyssée* d'Homère, des institutions comme L'Inquisition et la philosophie de Leibniz.

Nous allons observer les caractéristiques de chaque genre brièvement et essayer de trouver les inversions réalisées au texte original pour le parodier et le type d'ethos construit.

9.1. Le roman exotique

Encore, comme nous l'avons déjà avancé, nous trouvons dans *Candide* (1759) une parodie sur le roman exotique, un type de roman populaire qui met l'accent sur l'action en multipliant les péripéties plutôt violentes, dans lesquelles le lecteur, plutôt masculin et jeune, s'identifie à un héros, en général ayant un rôle positif, qui voyage à travers des terres exotiques. Une structure parfaite pour véhiculer le type de satire que Voltaire veut faire. Déjà le mot exotique fait référence à tout ce qui appartient à un pays lointain, c'est-à-dire, un cadre idéal pour réaliser une *trans-contextualisation* de deux personnages appartenant à une société déterminée. Même si l'auteur transgresse en provoquant une inversion : Candide n'est pas un héros typique auquel les jeunes s'identifieraient et ses péripéties ne sont pas typiques non plus, l'écrivain doit faire toutes ces transgressions sans bouger du format et des règles données par le roman exotique. La présence de marques du texte d'arrière-plan, sont essentielles pour que le lecteur puisse se rendre compte de l'existence de la parodie. Notre héros supporte des voyages, des entrées dans des pays exotiques comme le Paraguay et L'Eldorado, des épreuves et des rencontres constantes comme celle où il tue deux singes pour sauver deux demoiselles du péril et Cacambo lui dit : « vous avez fait là un beau chef-d'œuvre, mon maître ; vous avez tué les deux amants de ces demoiselles. » (p. 61) À travers

Candide ou à travers les récits des péripéties des personnages secondaires comme celui de la vieille : « La belle Cunégonde, ayant entendu l'histoire de la vieille, lui fit toutes les politesses qu'on devait à une personne de son rang et de son mérite » (p. 48), le personnage principal est introduit aux maux humains et naturels. La différence la plus importante se trouve dans le fait que Candide n'a pas l'air d'être un personnage très courageux, malin et fort. C'est un petit homme faible, chétif et très innocent. Il s'agit ici de ce que Linda Hutcheon appelle une parodie satirique, la cible de la parodie continue à être le roman exotique mais le type d'aventures et péripéties que souffre le héros, visent à faire une critique de la philosophie de Leibniz. L'ethos de cette parodie est ludique, l'auteur joue avec un style littéraire particulier mais il a pour but la satire de la société et d'une philosophie en particulier, il occasionne une neutralisation de la réaction du lecteur, puisque son attention ne se centre pas sur l'aspect textuel du roman exotique mais sur la considération des maux de la société auxquels nous nous rapportons, qu'ils soient naturels ou humains, à travers les actions du texte que Voltaire veut mettre en évidence.

Pour réussir une bonne parodie nous avons besoin d'une institutionnalisation esthétique qui admette l'existence de formes et conventions reconnaissables. Nous devons raccourcir la distance sociale et intellectuelle entre auteur et lecteur avec un roman qui soit activé par la lecture d'un texte possédant une culture accessible et bien incorporée, et celles-ci sont les circonstances des aventures de Candide.

Dans ce cas là, l'analyse est intéressante puisqu'un classique comme *Candide* (1759) a deux publics différents, est-ce que le public à l'époque de la première publication de *Candide* (1759) reconnaîtrait-il les mêmes parodies que celui d'aujourd'hui ? Voltaire en effet parodie des textes très populaires et reconnaissables en 1759, aussi bien à la date de publication du livre qu'aujourd'hui.

9.2. *L'Inquisition*

Une autre parodie qu'on trouve dans *Candide* (1759) est celle de l'Inquisition, une juridiction spécialisée créée par l'Église Catholique Romaine et relevant du droit canonique. Elle était chargée d'émettre un jugement sur le caractère orthodoxe ou non des cas qui lui étaient soumis. Elle était établie pour représenter l'autorité judiciaire du pape sur une région donnée, quand le fonctionnement courant des tribunaux ecclésiastiques s'avérait inadapté. Les dogmes religieux ridiculisés selon lesquels l'Inquisition agissait se matérialisent à travers les paroles du narrateur :

Il était décidé par l'université de Coïmbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie, est un secret infailible pour empêcher la terre de trembler. On avait en conséquence saisi un Biscayen convaincu d'avoir épousé sa commère, et deux Portugais qui en mangeant un poulet avaient arraché le lard : on vint lier après le dîner le docteur Pangloss et son disciple Candide, l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté d'un air d'approbation (p. 26).

Il y a ici une parodie d'un jugement au service de l'intolérance, de l'injustice. L'inversion et la distance marquée par l'ironie est évidente dans les causes ridicules pour pendre, brûler et tuer des gens. Le cadre dans lequel ils exécutaient ces actions, était une cérémonie appelée Auto-da-fé où l'Inquisition proclamait un jugement contre un hérétique sommé de se convertir. Elle n'est pas un genre littéraire alors le rôle de véhicule neutralisé de la parodie se perd, mais pas complètement, puisque le but final n'est pas nécessairement l'Inquisition comme institution sinon le comportement des hommes. L'ethos ou l'intention de cette parodie est contestataire. Voltaire cherche à se moquer dédaigneusement de l'Auto-da-fé, des normes et règles de l'Inquisition et rendre évidente la ridiculité de réaliser un procès de la sorte ou même d'en avoir inventé un.

Les inscriptions laissées par Voltaire dans le texte sont perçues à travers la narration et l'utilisation de l'antiphrase et des hyperboles : « Comment on fit un bel Auto-da-fé » (p. 26) ou les raisons exagérées pour soumettre les personnages au supplice de l'auto-da-fé : « l'un pour avoir parlé, l'autre pour avoir écouté d'un air d'approbation » (p. 26). . Il y a ici un dialogue entre le lecteur et l'auteur et la voix d'une autorité textuelle est présente. Le lien entre l'Inquisition réelle et celle décrite par le texte est aussi là, s'aidant de l'allusion à des événements historiques réels connus qui rendent la situation plus croyable encore, nous pouvons faire une comparaison sans aucun problème.

9.3. *Le roman picaresque*

Nous trouvons une parodie du roman picaresque, un style né au XVIème siècle en Espagne qui est dans le cas de ce conte un encadrement idéal pour la satire de Voltaire. Un récit biographique d'un héros miséreux, dans ce cas Candide, un enfant non-reconnu, qui supportera des aventures extravagantes tout au cours du conte, comme l'épisode où il tire sur deux singes : « il prend son fusil espagnol à deux coups, tire et tue les deux singes. » (p. 60) et qui serviront de prétexte pour présenter des tableaux de la vie vulgaire et des scènes de mœurs. Les héros du picaresque entrent en contact avec toutes les couches de la société comme le fait Candide aussi bien avec des esclaves que des rois. Une des différences marquées avec le picaresque est l'honnêteté du début de Candide et le fait qu'il est Allemand et pas Espagnol comme le *Pícaro* traditionnel. Ce n'est pas un bandit ni un voyou des rues comme un héros typique du picaresque, mais plutôt un jeune homme avec un aspect chétif et délicat :

un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide (p. 8).

Ce jeu de l'auteur va provoquer une neutralisation de l'ethos de la parodie en question, c'est-à-dire, l'intention inférée de l'auteur s'annule, elle n'est pas reconnue, ou plus exactement, même s'il reconnaît la présence du roman picaresque, son attention ne sera pas sur la relation entre le nouveau texte et le vieux texte sinon entre la satire qu'il véhicule et la réalité autour de lui-même. À mon avis lors du roman picaresque, le roman exotique est le cadre le plus intéressant pour véhiculer une satire sur la société. Le rôle des deux genres comme instruments parodiques est très similaire, la différence est que le picaresque fait le point sur la personnalité du personnage principal et l'exotique sur les aventures de celui-ci.

9.4. *Les romans « à l'eau de rose »*

Avec le style ayant la réputation la plus populaire et le moins respecté, les romans d'amour, le feuilleton, l'habileté à reconnaître le texte d'arrière plan ne devrait pas être difficile pour le lecteur de Voltaire. Le roman « à l'eau de rose » est un genre littéraire du XVIIIème siècle qui a été développé dans des pays anglophones et même s'il jouit d'un meilleur statut dans ses pays d'origine il était et il est encore une prose considérée comme populaire et peu étudiée en France. Candide endure des enlèvements, duels, naufrages. Une accumulation invraisemblable de malheurs et de retrouvailles émues entre les personnages : « serait-ce vous ? dit le commandant. – « Cela n'est pas possible » dit Candide. Ils se laissent tomber tous les deux à la renverse, ils s'embrassent, se versent des ruisseaux de larmes » (p. 55). Au chapitre 19 Candide emporté d'amour écrit Cunégonde dans les arbres : « Candide, transporté, écrivit le nom de Cunégonde sur les arbres » (p. 76). L'inversion se réalise à travers une transgression faite avec des éléments très peu romantiques comme Pangloss qui devient malade à cause de ses amours avec Paquette « vous avez connu Paquette, cette jolie suivante (...) ; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces

tourments d'enfer dont vous me voyez dévoré » (p. 19) et la belle princesse de Candide, Cunégonde, qui devient acariâtre plus tard vers la fin du texte et qui est tout le contraire d'une princesse pure et sainte. L'intention de Voltaire ici est de se moquer un peu des exagérations des romans « à l'eau de rose » en créant des hyperboles chaque fois plus puissantes. L'intention inférée du lecteur, l'ethos de cette parodie se classifie comme contestataire et en même temps ludique, le type d'intention qui cause chez le lecteur un sourire d'approbation au moment de reconnaître la volonté d'écriture de l'auteur. C'est une parodie avec une utilisation moyenne de l'ironie. Le récepteur percevra l'intention de situer les feuilletons dans le domaine d'un genre qui est très populaire mais pas très respecté. Il veut tout simplement montrer la ridiculité de ce type de texte. Il est vrai qu'au moyen d'une parodie des feuilletons il est possible de donner un cadre approprié pour les aventures de Candide servant à cibler les problèmes de la société de l'époque, mais à mon avis la parodie dans ce cas-ci a une intention ludique de la part de Voltaire, il voulait essentiellement se moquer des *romances*.

9.5. *L'Odyssee d'Homère*

Voltaire attaque l'épopée. L'héroïsme guerrier est ridiculisé dans l'épisode de la guerre entre les Abares et les Bulgares : « Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque (p. 14). » L'avis de Voltaire sur la littérature classique peut être vu dans les sentiments de Pococuranté exprimés à la bibliothèque, ils sont assez péjoratifs et ils reflètent la réalité de l'opinion de l'auteur, en plus il fait une peinture des habitudes de lecture à l'époque de la publication du conte:

-Il ne fait pas les miennes, dit froidement Pococuranté ; on me fit accroire autrefois que j'avais du plaisir en le lisant ; mais cette répétition continuelle de combats qui se ressemblent tous, ces dieux qui agissent toujours pour ne rien faire de décisif, cette Hélène qui est le sujet de la guerre,

et qui à peine est une actrice de la pièce ; cette Troie qu'on assiège et qu'on ne prend point, tout cela me causait le plus mortel ennui. J'ai demandé quelquefois à des savants s'ils s'ennuyaient autant que moi à cette lecture. Tous les gens sincères m'ont avoué que le livre leur tombait des mains, mais qu'il fallait toujours l'avoir dans sa bibliothèque, comme un monument de l'antiquité, et comme ces médailles rouillées qui ne peuvent être de commerce (p. 113).

L'intention de cette parodie sur *L'Odyssée* est négative et méprisante, ce que Linda Hutcheon appelle ethos méprisant, le lecteur reconnaîtra l'ironie et le contraste immédiatement entre l'épopée et l'épisode guerrier démesuré des Abares. Ce rythme assez rapide avec lequel l'auteur énumère les péripéties subies par Candide « Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. » (p. 14), engagera le lecteur à remarquer la ridicule de ces aventures extrêmement sanglantes qui sont habituellement présentées et lues dans un poème comme *L'Odyssée*, comme normales, héroïques et comme quelque chose à laquelle l'homme ordinaire devrait aspirer. Peut être la démonstration la plus crue de cette ironie concernant *l'Odyssée* est de mettre Candide « tremblant comme un philosophe » sur le champ de bataille, faisant une allusion à les habilités au combat de tous ces intellectuels qui lisent et lisaient les textes de style classique. Ce n'est pas surprenant que Voltaire, un homme qui essayait de « cultiver son jardin » et s'éloignait des situations qui simulaient ne pas avoir une solution à la recherche d'une vie plus simple, ait fait une parodie sur les actions héroïques dans ce type de genre.

9.6. La Bible.

9.6.1. Adam et Ève

Au chapitre 1 de *Candide* (1759), dans l'épisode où le Baron de Thunder-Ten-Tronckh chasse Candide à coup de pieds du château, nous repérons un Candide

représentant Adam, une Cunégonde représentant Ève, le Baron représentant le serpent et le mouchoir représentant la pomme. Nous pourrions parler ici d'une parodie méprisante de la Bible:

Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa, elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la jeune demoiselle ... M. Le baron de Thunder-Ten-Tronckh passa auprès du paravent, et voyant cette cause et cet effet, chassa Candide du château à grand coups de pied dans le derrière (p. 10).

On peut apprécier la ridiculité et la vulgarité de comparer la chute et la perte du paradis, avec des coups de pieds et le départ de Candide du château. Dans ce cas-ci le lecteur percevra l'allusion à l'épisode originel d'Adam et Ève dans la Bible, suivi des coups de pied méprisants de M. Le baron de Thunder-Ten-Tronckh comme si c'était une contestation dirigée à toute la scène complète.

9.6.2. *La résurrection de Lazare*

Nous parlons ici de la dissection de Pangloss : « L'incision cruciale me fit jeter un si grand cri que mon chirurgien tomba à la renverse et, croyant qu'il disséquait le diable, il s'enfuit en mourant de peur » (p. 129). L'exagération de Voltaire cherche à montrer la réalité d'un événement irréel présenté comme naturel et ordinaire dans la Bible.

9.6.3. *Le livre des rois*

Il y a aussi une parodie du livre des rois avec la liste des princes :

Vous savez comment périrent Crésus, Astyage, Darius, Denys de Syracuse, Pyrrhus, Persée, Annibal, Jugurtha, Arioviste César, Pompée, Néron, Othon, Vitellius, Domitien, Richard II d'Angleterre, Édouard II, Henri VI, Richard III, Marie Stuart, Charles Ier, les trois Henri de France, l'empereur Henri IV ? Vous savez... (p. 137)

L'utilisation de ces rois et la question « vous savez ? » Défit le lecteur à réfléchir sur l'importance ridicule et l'utilité de savoir comment sont morts tous ces rois.

L'ethos de l'auteur est contestataire envers la Bible, la reconnaissance de la parodie se réalise en complicité, au moment d'associer ces événements avec les textes sacrés. Ces parodies à différence des celles des genres littéraires, sont ridicules, l'auteur utilise beaucoup d'hyperboles¹¹ et d'antiphrases¹². De toutes façons ce ne sont pas des textes irrespectueux, ils ne provoqueront pas probablement un refus de la part du lecteur. Nous sommes devant un jeu textuel de l'écrivain très bien réussi. Ce que Voltaire cherche c'est que son récepteur puisse questionner et réfléchir sur les vérités révélées.

9.7. Le regard de Voltaire sur la philosophie de Leibniz

On pourrait citer à cet effet, une des parodies les plus importantes dans le texte de Voltaire, celle de Leibniz. Cette philosophie tente de donner une explication rationnelle de l'action divine. Dieu, affirme Leibniz est bon, car il a créé le meilleur monde possible. En effet, l'acte de création ne peut être parfait (seul Dieu est parfait), mais si l'univers créé est globalement parfait, certaines de ses parties ou de son évolution restent imparfaites, c'est à dire par un mal nécessaire au triomphe du Bien. Ainsi s'explique la célèbre formule « le tout est bien ». Leibniz, ou son disciple Wolf, s'emploient à prouver cette théorie par le raisonnement des causes finales : toute action, tout mal fait partie d'un enchaînement rigoureux de faits qui conduisent à un bien.

Le texte sera parodié à travers les paroles de Pangloss et celles de Candide. Au premier chapitre le philosophe dit :

¹¹ Procédé de style qui consiste à utiliser des mots qui exagèrent la pensée pour produire une forte expression : « c'est le chef d'œuvre de la raison et la justice (los Padres) (p.53), « Pangloss était l'oracle de la maison » (p.8)

¹² Manière de s'exprimer qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, par ironie ou par euphémisme : « un bel auto-da-fé » (p.8)

« Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement : car, tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes. » (p. 9)

« Maître Pangloss m'a toujours dit que les hommes sont égaux, et assurément, je l'épouserai. » (p. 58) dit notre héros au Chapitre quatorzième.

L'ironie au plan micro-textuel, c'est-à-dire, sémantique, sera marquée par la succession des événements malheureux que subit l'héros du conte et qui prouvent que tout n'est pas au mieux dans le monde, cette fonction antiphrastique provoquera au niveau macro-textuel un contraste entre le texte originel de Leibniz et celui qui sort à travers les paroles de Candide et d'autres personnages souffrants de l'histoire. L'intention de l'auteur dans cette parodie est contestataire et dans ce cas-ci très dédaigneuse. Le lecteur sourira au moment de reconnaître la parodie, tandis qu'il sera au même temps engagé à s'interroger, contester et réfléchir sur la logique de la philosophie de Leibniz qui sera peu à peu détruite.

9.8. La parodie des personnages

Candide complet devrait être considéré comme une parodie du monde entier. Pol Gaillard (1972 : 13) fait un graphique très intéressant (Annexe D) où il divise le trajet de Candide en deux parties principales : d'abord de Thunder-ten-tronck à la société idéale de L'Eldorado où il rencontre les maux causés par la nature, les coutumes, les institutions et l'état social, comme la guerre, les maladies et les catastrophes naturelles.

Ensuite, lors d'un réveil avec une abomination comme l'esclavage au Surinam Candide continue son voyage jusqu'à son jardin de la fin et pendant son trajet il sera introduit cette fois-ci aux maux de l'âme, les passions et les faiblesses des hommes,

comme la prostitution, la piraterie, l'orgueil nationaliste. Voltaire aborde tout ce qu'il peut sur l'humanité.

Pour mener le lecteur à faire une comparaison sur tous ces maux il ne choisit pas un personnage qui pourrait passer pour un simple mortel avec des vices et des vertus, il choisit Candide, un être pur et innocent, faible et chétif, incapable d'infliger le mal et qui admire son précepteur Pangloss : « le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère. » (p. 8). Candide est à notre avis une parodie de l'homme, une inversion parfaite pour montrer l'irrationalité des horreurs et atrocités qu'il est capable de commettre.

Une autre parodie des personnages est celle de Cunégonde, l'héroïne de l'histoire qui contrairement aux princesses des contes elle devient acariâtre au fur et à mesure que les chapitres avancent. En contraposition avec Sainte Cunégonde de Luxembourg ou Cunégonde de Pologne, toutes les deux invoquées par ceux et celles qui veulent conserver leur chasteté et d'où nous croyons que Voltaire a sorti son inspiration pour baptiser la princesse de notre conte, au fur et à mesure que le conte avance, notre Cunégonde devient chaque fois moins chaste : « elle a été éventrée par des soldats bulgares, après avoir été violée autant qu'on peut l'être » (p. 18). Voltaire vise à montrer ici que les contes sont des contes et que dans la vie réelle les personnes ne restent pas belles et chastes pour toujours.

10. Le paradoxe de la parodie

Tout l'acte d'énonciation est dans la parodie. La nature textuelle et pragmatique de la parodie implique l'autorité et la transgression. Pendant le carnaval, une subversion temporelle de l'ordre survient. Cette altération des normes est autorisée par les autorités mêmes, qui disparaissent pendant cette période de liberté d'action. La

parodie a un permis spécial pour transgresser les règles d'une œuvre, mais comme dans le carnaval elle doit le faire suivant les normes du texte parodié.

Voltaire décide parodier *L'Odyssée*, mais il peut le faire tout en imitant la structure et la forme des œuvres d'arrière-plan, il ne pourra pas s'éloigner beaucoup des lois qui gouvernent les textes d'origine, pour que le lecteur de la nouvelle création reconnaisse la présence d'un texte d'arrière-plan. C'est-à-dire, la parodie est autorisée par la même norme qu'elle cherche à subvertir. L'effet recherché et la transgression seront obtenus dans le plan micro-textuel par l'antiphrase ou les marques laissées sur le texte et la norme (aspect formel-structurel) sera donnée au plan macro-textuel par le texte d'arrière plan.

Quelquefois le nombre de parodies peut attester l'influence envahissante d'une œuvre. Cette présence constante du texte d'arrière plan permet une plaisante lecture de l'œuvre aimée une deuxième fois. Ceci pour dire que les parodies peuvent avoir une qualité supérieure ou inférieure au texte d'origine. Elles peuvent être normatives, ou provocatrices, elles peuvent faire une révérence, être moqueuses, centripètes, homogènes ou chercher à se sortir de la norme.

Bakhtine, M. (cité par Hutcheon, 1985 : 71) met la parodie au centre de la réflexion sur le discours du roman et comme une partie de la définition du principe de la littérature carnavalesque. C'est un moyen pour réfléchir, une préférence du genre (le roman) pour le plurilinguisme et le dialogisme, une stylisation de l'écriture du roman. Mais, le problème est qu'il limite la parodie seulement au champ du discours romanesque et il affirme qu'elle peut être transférée aux autres formes d'art. Malgré cette limitation, ses idées seront prises par Linda Hutcheon pour énoncer son paradoxe appelé « *authorized transgression* » : Le carnaval médiéval se définit comme une

subversion temporaire de l'ordre autorisée par les autorités, puisqu'elles-mêmes disparaissent pour un temps où ils n'ont pas le droit de rester. Cette subversion légale et non parodique, caractérise tous les discours parodiques. « On peut dire sans détours que la prose romanesque européenne naît et s'élabore dans un processus de traduction libre (transformatrice) des œuvres d'autrui » (Tran-Gervat, 2006 : 9). Nous voulons dire ici que dans le domaine des genres littéraires dans la conception classique du mot, où certaines conventions devaient être respectées à l'heure d'écrire, le paradoxe de Hutcheon nous permet de les voir sous un point de vue différent : comme une pratique de la parodie et comme la parodie elle-même dans le sens sérieux et transformatif que Hutcheon donne au terme.

11. Encodage et décodage du message parodique

Même si à l'heure de faire une analyse linguistique nous donnons toujours la priorité à l'émetteur ou l'encodeur du message (celui qui est normalement situé à la gauche des diagrammes linguistiques) et ensuite à travers le texte, nous analysons le récepteur, il paraît tout de même qu'on a beaucoup de difficulté aujourd'hui à discuter le producteur du message. Cependant quand nous appelons quelque chose parodie nous postulons une intention à l'émetteur et nous jetons un regard critique et différentiateur sur un passé qu'on infère comme lecteurs.

D'un côté, les formalistes russes parlaient d'un auteur implicite, celui qui est impliqué par le texte, c'est-à-dire le caractère que le lecteur attribue à l'écrivain selon l'œuvre qu'il est en train de lire (Hutcheon, 1985 : 84). Le problème est que le texte peut impliquer librement, l'auteur peut ne pas saisir « l'implication ». Linda Hutcheon ajoute à la théorie la présence d'un auteur et un procès d'encodage inféré, par exemple c'est le lecteur de Voltaire qui va inférer au moyen des inscriptions dans le texte, le type

d'auteur qu'il est et comment il a décidé d'écrire le texte. Elle essaye de remplir un vide dans l'analyse d'une théorie de la production, peu touché jusqu'à maintenant, parce qu'il est quelquefois un peu contradictoire et c'est peut-être ceci qui décourage les analystes. De l'autre côté, l'intentionnalité romantique était centrée sur l'auteur et le formalisme moderne sur le texte, n'étant jamais trop sûrs de quel côté se mettre pour analyser, si du texte ou du producteur. Le créateur romantique peut être mort de nos jours (Barthes, cité par Hutcheon, 1985) il y a déjà plusieurs années, mais la position de créateur du texte est très présente dans tous les arts. Ce qui est intéressant sur cette revalorisation actuelle de l'analyse de la production et la réception, est qu'elle mène à revaloriser la figure du lecteur puisque c'est lui qui va inférer le procès d'encodage. La métafiction de Linda Hutcheon a besoin d'un contexte énonciatif plus grand.

11.1. Les facteurs de l'énonciation parodique

Il y a trois facteurs à considérer: l'auteur, le lecteur et les autres textes. Ces éléments peuvent être arrangés en deux axes : un horizontal avec le dialogue de l'auteur et son lecteur potentiel et un autre axe vertical entre le texte en question et les autres textes. Ce schéma est superbe, peut être trop bon pour être vrai et se correspondre avec la réelle expérience de la lecture. La double voix de la parodie appelle à la présence de l'auteur et d'une sorte d'autorité dans le texte. Le producteur contrôle et ses actions se manifestent d'une manière ou d'une autre. C'est une construction hypothétique herméneutique, inférée par le lecteur à travers les inscriptions dans le texte. Qui a le pouvoir ? Le lecteur qui peut, ou ne peut pas reconnaître la parodie ou l'auteur qui la produit? (Kristeva, cité par Hutcheon, 1985: 87).

11.2. Le plaisir de la parodie

Il y a une longue tradition de la parodie à placer les marqueurs du double discours dans des positions délicates pour forcer le décodeur à faire son propre chemin. Si l'auteur joue franc jeu, alors les marqueurs sont dans le texte même. La parodie n'est pas une jusqu'à qu'on la reconnaît comme telle. Le lecteur trouve un grand plaisir à compléter le circuit de signification suivant les inscriptions du texte. S'il ne se rend pas compte de la parodie, l'ethos se neutralise à cause de l'inhabilité de voir le code mutuel nécessaire entre lecteur et auteur pour donner vie à la catégorie. Des compétences linguistiques rhétoriques, de genre et idéologiques sont nécessaires pour une lecture efficace de la parodie.

11.3. Le lecteur de Voltaire

Comment comprend-t-on le lecteur de Voltaire au moment de la publication du livre ? Il faudrait analyser un peu le représentant du XVIII^{ème} siècle, autrement dit, *l'homme illustré*, qui est aussi le lecteur de Voltaire, mais nous ne pouvons pas comprendre ce bourgeois français, sans bien comprendre d'abord Voltaire, qui était pour eux, un modèle à suivre adopté.

Voltaire a toujours été très attaché aux classes moyennes au-delà de ses amis célèbres, de sa grande fortune et de sa pensée. Il fait preuve d'un classicisme sobre, il renonce complètement à la recherche des solutions des problèmes, il se méfie de ceux qui essayent de les résoudre. C'est un homme aigu, agressif et très urbain en même temps. Il pratique une religiosité anticléricale très éloignée de tout type de mysticisme, il est antiromantique, il a une répugnance complète à tout ce qui est opaque, à l'inexpliqué et à l'explicable. Il a beaucoup de confiance en soi-même et au-fait que tout peut-être compris, résolu et décidé à travers la raison. Il cultive un scepticisme discret, une raisonnable conformité avec le proche, avec l'accessible et il comprend

qu'il faut s'occuper de l'exigence du jour et appliquer sa célèbre phrase : « mais il faut cultiver notre jardin » dans notre vie quotidienne. Un homme profondément bourgeois, même si le sentimentalisme et le subjectivisme sont aussi là, présents, tout ceci continue à être très bourgeois (Hauser, 1994 : 163-164).

11.4. Relation entre parodie et ironie

L'ironie et la parodie sont utiles à créer des nouveaux niveaux de signification et d'illusion. Dans l'arrière plan de la nouvelle production nous trouverons un texte qui servira pour mesurer et comprendre la nouvelle création. Aucun des deux n'est supérieur à l'autre, la différence entre les deux empêche une comparaison de la sorte. L'ironie est le mécanisme rhétorique le plus utilisé pour marquer cette différence, un jeu ironique entre le texte parodié et la parodie en question. Nous parlons ici d'une répétition avec différence signalée par l'ironie qui peut être, ludique ou méprisante, critique à la fois constructive ou destructive.

La fonction pragmatique de l'ironie est celle de signaler une évaluation, habituellement péjorative. Sa fonction sémantique est celle de l'antiphrase. Les deux fonctions sont exprimées dans sa racine grecque *eironeia* qui suggère dissimulation et interrogation. Donc, l'ironie est toujours accompagnée de cette figure de style et la stratégie évaluative demande ainsi un effort de la part du codeur et du décodeur. C'est la différence et le contraste qui oblige le lecteur à comparer et évaluer le pourquoi de cette opposition. C'est à travers d'énoncés qui signalent exactement le contraire que Voltaire va demander une évaluation de la part du lecteur pour qu'il recherche la réelle signification de la phrase et c'est à travers l'utilisation d'une structure textuelle de base qu'il va réussir à faire comparer les deux textes. Des exemples antiphrastiques : « (...) les sages du pays n'avaient trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel auto-da-fé ; (...) un secret infaillible pour empêcher la

terre de trembler. » (p. 26). L'écrivain veut exprimer exactement le contraire, un auto-da-fé n'est pas bel et il ne permet pas d'éviter les tremblements de terre. Deuxième exemple : « C'est une chose admirable que ce gouvernement. (...) Los Padres y ont tout, et les peuples rien ; c'est le chef-d'œuvre de la raison et la justice. (p. 53) » Veut du moins contraster l'idée socialement acceptée du travail de Los Padres en articulant exactement le contraire à la réalité, ce n'est pas admirable que les peuples n'aient absolument rien et que les Jésuites aient tout.

De là, la relation entre la structure de la parodie et la fonction sémantique de l'ironie. La dernière opère dans un plan micro-textuel (sémantique) et la première dans un plan macro-textuel (textuel), parce que la parodie elle aussi renforce la différence à travers la superposition, il faut qu'il y ait un contraste entre le texte d'arrière-plan et la parodie en elle même. La fonction pragmatique-évaluative de l'ironie a été peu analysée et elle est généralement liée à la satire. « L'usage structurel du contraste n'entre pas nécessairement dans une définition formelle de la satire, alors qu'il doit entrer dans la définition de la parodie (et de l'ironie)¹³. » (Hutcheon, 1978a: 470) Parce qu'il faut que le lecteur fasse une comparaison entre la structure et la forme des deux textes, que ce soit le roman picaresque ou le conte, au moment de lire *Candide* (1759) mais il ne faut pas nécessairement faire une comparaison de la structure textuelle de la satire et sa cible puisqu'elle n'est pas un texte mais quelque chose d'extérieur à celui-ci et qui contrairement à la parodie ne doit pas nécessairement se correspondre exactement avec la composition de la satire, nous parlons ici d'un aspect en particulier et spécifique de la société, comme les mœurs et les vices de la même.

¹³ La traduction est nôtre.

Conclusion

Alors, que ce soit dans la peinture, dans le monde de la musique ou entre les politiciens, la parodie est de nos jours plus présente que jamais. Dès qu'on allume la télévision nous pouvons la voir dans n'importe quelle chaîne, qu'elle soit culturelle ou non. Nous pouvons la voir dans les musées et dans les rues.

Nous avons fait un regard sur une théorie qui cherche à être plus convenable que les antérieures à l'heure d'analyser la façon d'utiliser la parodie au XXème siècle. Cela ne veut pas dire que les analyses faites jusqu'à maintenant étaient inadéquates mais qu'elles ne suffisaient pas en elles mêmes pour mieux comprendre les productions du genre parodique du XXème et du XXIème siècle.

Les études sur la parodie jusqu'à maintenant ont été bien administrés dans le plan textuel mais ils n'avaient pas été suffisamment approfondis sur le plan pragmatique. Notre travail a essayé de systématiser comment Linda Hutcheon (1985) examine de plus près le fonctionnement de la production d'une intention de la part de l'auteur et l'accueil de cette intention de la part du lecteur. Elle examine aussi comment l'ironie donne vie à la satire et à la parodie et quelles sont les différences entre les deux styles. Elle énonce le paradoxe de la parodie, cette transgression de règles d'un texte d'arrière plan qui doivent s'accomplir tout en suivant les règles de ce texte.

La notion principale de Linda Hutcheon se centre sur le concept des ethos. Par là elle exprime ce lieu de rencontre entre l'intention de l'auteur et le mécanisme d'inférence du lecteur. Elle étudie quelles sont les marques du texte et les compétences nécessaires au lecteur pour qu'ils se rencontrent dans un espace commun.

Une application de ces lignes théoriques sur les parodies que nous avons choisies sur *Candide* (1759) de Voltaire, permet d'observer que sa théorie est applicable

à des productions bien plus anciennes que celles du postmodernisme. La parodie dans le livre de Voltaire excepté quelques cas, est véhiculaire de la satire. L'excellente combinaison des deux genres est à l'origine de l'intemporalité de l'œuvre. *Candide* (1759) est un conte essentiellement satirique, il contient cependant plusieurs parodies de style littéraires comme le roman picaresque, l'exotique et le romance qui donne un cadre textuel idéal pour que le héros de ce conte éprouve tout type d'épreuve sociale, culturelle et d'amour. Une fois situé sous cette forme littéraire, Voltaire peut véhiculer facilement sa satire sur l'organisation de la société, la culture et les idées les plus acceptées de l'époque. Ensuite il parodie des œuvres littéraires spécifiques comme la Bible et *L'Odyssee*, qui lui permettront satiriser indirectement la Religion Catholique et l'intellectualisme propre de l'époque. Avec la parodie de la pratique de l'Auto-da-fé et celle des idées du philosophe Leibniz, Voltaire devient plus spécifique encore, il prépare avec plusieurs textes d'arrière plan et discours un scénario idéal pour attaquer les idées de Leibniz et son disciple Wolf et une institution comme l'Inquisition qui était en charge de cette cérémonie religieuse contre les hérétiques.

Quand nous nous trouvons face à une œuvre parodique, nous sommes invités à réaliser un raisonnement, si nous connaissons l'œuvre parodiée nous ferons l'effort de trouver quelles sont les différences entre une production et l'autre et qu'est ce que l'auteur veut signifier par cet écart. À mon avis la beauté de la parodie réside dans l'effort de pensée auquel nous sommes engagés au moment de lire l'ouvrage. Cette réflexion sur la signification plus profonde qui accompagne la nouvelle œuvre, évite qu'elle soit considérée comme une simple copie. La pensée transforme la parodie en une œuvre unique et indépendante en elle-même.

Est-ce que c'est la dernière théorie sur la parodie qu'on écrira ? Nous ne pouvons pas prédire le futur, cependant nous nous aventurons à dire que non. Les styles

littéraires ont subi des changements régulièrement et même de nos jours nous pouvons observer que la vitesse avec laquelle les formes des nouvelles créations varient s'accroît sans interruption. Probablement, dans peu de temps un nouveau vide surgira dans la théorie et il faudra arranger les points importants des théories précédentes à nouveau.

Linda Hutcheon fait une sélection et met de l'ordre entre des concepts choisis de grands auteurs et en ajoute d'autres concepts à elle pour mieux lire la parodie. Il devient intéressant de voir comment cette manière d'unifier ses idées et les concepts les plus importants et convenables des autres auteurs, produit un cadre théorique, pratique et d'application facile.

Bibliographie

- Brunel, P., Lecherbonnier, B., Rincé, D., & Moatti, C. (1991) « *Littérature XXe siècle : Textes et Documents* » Collection Henri Mitterand. Paris :Nathan.
- Charpentier, M., & Charpentier, J. (1991). "*Littérature XVIIIe siècle : Textes et Documents*" Collection Henri Mitterand. Paris: Nathan.
- Dumeste, M. (2001). "*Candide ou l'optimisme*" (1759): Voltaire. Paris: Hatier.
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.
- Gaillard, P. (1972). *Candide, Voltaire : analyse critique*. Paris: Hatier.
- Hauser, A. (1994). *Historia social de la literatura y del arte, Tomo II*. Barcelona: Labor.
- Hutcheon, L. (1978a). Ironie et Parodie: stratégie et structure. *Poétique*, 36, 367-377.
- Hutcheon, L. (1978b). Parody without ridicule: observations on modern literary parody. *Canadian Review of Comparative Literature*, 5, 201-211.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, Parodie, Satire: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, 46, 140-155.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois.
- Hutcheon, L. (1992). The complex functions of irony. "*Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 16. 2, 219-234.
- Hutcheon, L. (1993a). Pumping irony: strength through sampling. *Princeton Architectural Review*, 127-136. En *Culture Lab*. New York: Brian Boygon.

- Hutcheon, L. (1993b). Traducción del inglés: Desiderio Navarro. La política de la parodia postmoderna. *Criterios, Edición Especial De Homenaje a Bajtin*, 187-203. *Criterios*. Récupéré du site de la revue : <http://www.criterios.es/revista/bajtin.htm>.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. , et Butler, S. (1981). The literary semiotics of verbal irony: the example of Joyce's 'The boarding house'. *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 1. 3, 244-260.
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Tran-Gervat, Y. (2006). Pour une définition opérationnelle de la Parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique, *Cahiers de Narratologie*, N°13, mis en ligne le 1 septembre 2006, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=372>
- Voltaire, et Alain S. (2003). *Candide ou l'optimisme: [Texte intégral + dossier]*. Paris: Gallimard.

Glossaire

Ethos. Par ethos Linda Hutcheon veut dire la réponse attendue dominante d'un texte. Cette intention est inférée par le lecteur du texte. D'une certaine façon l'ethos c'est la superposition entre l'effet encodé par le producteur du texte et celui décodé par le lecteur. (Hutcheon, 1985: 55).

Parodie Moderne. Jeu ironique de plusieurs conventions, répétition étendue avec une différence critique. (Hutcheon, 1985:20)

Parodie. *I.* Type d'imitation, caractérisée par une inversion de l'ironie et qui n'est pas toujours une attaque au texte parodié. (Hutcheon, 1985:6). *II.* C'est de l'imitation avec une distance ironique critique, dont l'ironie est valable dans n'importe quelle direction. Les versions ironiques de « *trans-contextualisation* » et inversion sont les formes les plus opératives de la parodie et la gamme de son ethos pragmatique va du mépris ridicule à l'hommage révérenciel.

Pathos. Concept d'Aristote similaire au concept d'ethos employé par Hutcheon. Émotion que l'émetteur veut produire chez le récepteur.

Pragmatique. Étude des effets pratiques des signes (Hutcheon, 1985:22).

Synthèse bitextuelle. Un texte où l'on peut trouver la présence de deux voix, qui s'originent de deux textes différents, un d'arrière-plan et celui de la nouvelle création. (Hutcheon, 1985:33-34).

Texte. Toute œuvre d'art (Hutcheon, 1985:2).

Trans-contextualiser. Action de réécrire un texte dans un contexte différent (Hutcheon, 1985:7).

Annexes

A.



Charles Moore (Architecte). (1978). Piazza d'Italia. [Nouvelle Orléans, États-Unis]. Téléchargé le 26 Octobre 2013

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Charles_Moore_Piazza_d%27Italia.jpg¹⁴

¹⁴ Charles Moore's Piazza d'Italia, New Orleans. Photo by Walt Lockley

B.

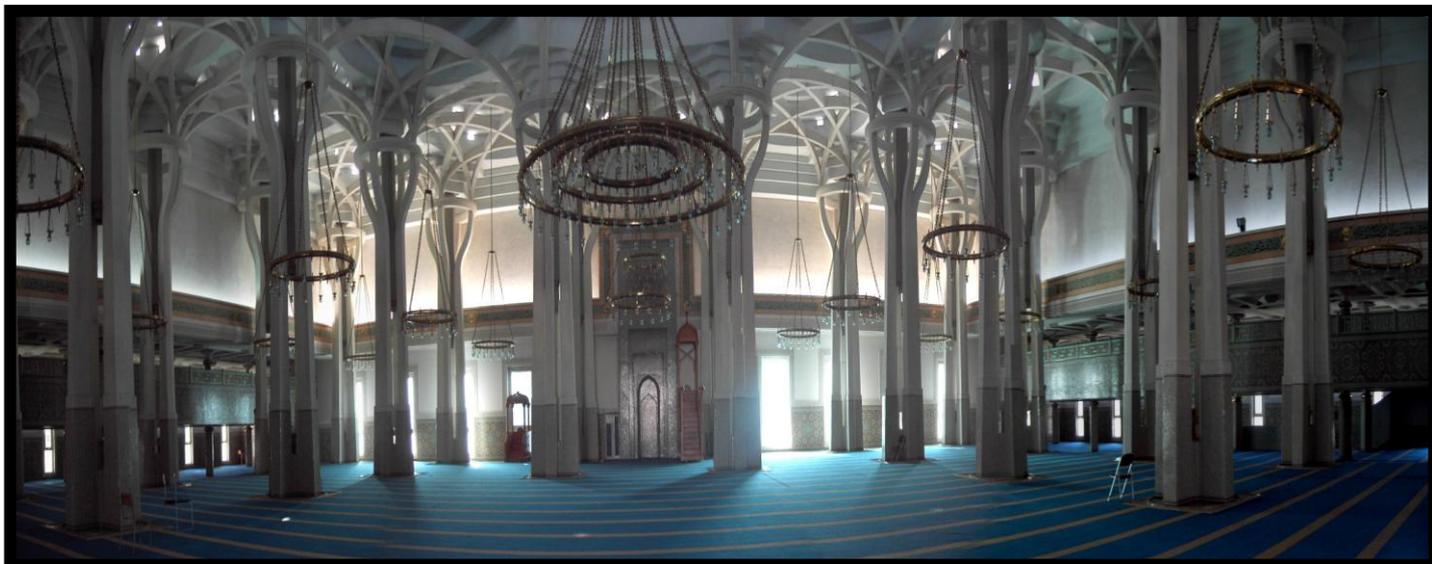


Robert Venturi (Architecte). (1990). National Gallery, façade arrière. [Londres, Angleterre]. Téléchargé le 26 Octobre 2013

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:National_Gallery_London_Rear.JPG¹⁵

¹⁵ Photograph of the National Gallery, London by [http://www.ColinGregoryPalmer.net Colin Gregory Palmer] taken in 2005 Source: en wikipedia {{cc-by-2.0}}

C.



Paolo Portoghesi (Architecte). (1984). Mosquée de Rome. [Rome, Italie].

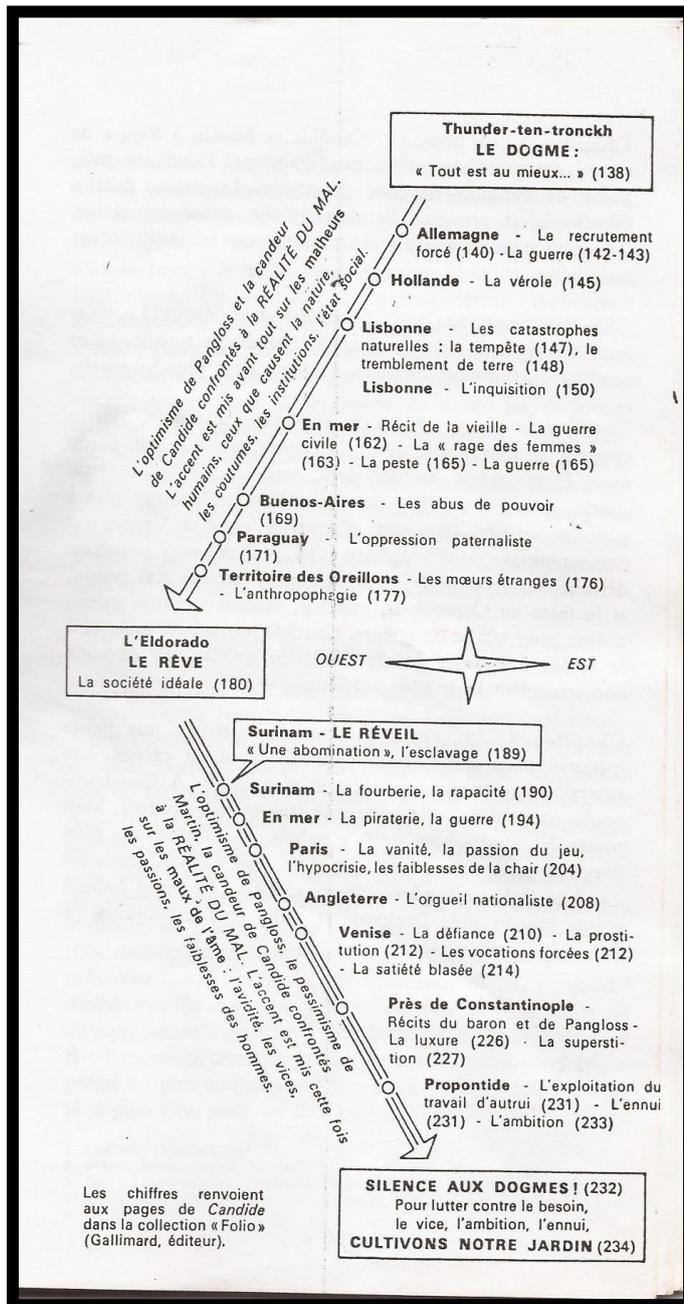
Téléchargé le 26 Octobre 2013

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moschea_-_sala_principale_3082-](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moschea_-_sala_principale_3082-6.JPG)

*6.JPG*¹⁶

¹⁶ Ce travail a été publié dans le domaine public par son auteur, Lalupa. Ceci s'applique dans le monde entier. Dans certains pays, ceci peut ne pas être possible; dans ce cas: Lalupa accorde à toute personne le droit d'utiliser cette œuvre dans n'importe quel but, sans aucune condition, sauf celles requises par la loi »(Lalupa: utilisateur English Wikipedia : <http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Lalupa>). La traduction est nôtre.

D.



Gaillard, P. (1972). *Candide, Voltaire : analyse critique*. Paris: Hatier, p. 13.