

Parodie et pastiche littéraires – Rupture avec le passé ?

Entre 1908 et 1912, en France et en Hongrie, les nouveautés littéraires les plus célèbres sont nées des genres de la parodie littéraire et du pastiche. En France, Paul Reboux et Charles Muller¹ font paraître leur recueil de pastiches de 15 auteurs français en 1908². En 1910, année de la deuxième édition de *À la manière de...* en France, est paru le recueil de parodies de Frigyes Karinthy intitulé *Így irtok ti*. Comme Reboux et Muller, Karinthy avait pour but de critiquer la littérature contemporaine. Partant des conditions de la vie littéraire en Hongrie et en France au début du siècle, on se propose ici de comparer *À la manière de...* de Reboux et Muller à *Így irtok ti* de Karinthy, pour déterminer quelles étaient les exigences du pastiche et de la parodie littéraire à la Belle Époque.

En Hongrie, le public et les critiques ont fait l'éloge du livre de Karinthy, et du genre de la parodie. Jusqu'à nos jours, analyses et monographies sur Karinthy se succèdent, alors qu'en France, Reboux et Muller n'ont pas de critique du tout. La question se pose : pourquoi l'histoire littéraire française ne juge-t-elle pas l'œuvre de Reboux et Muller digne d'analyse, pourquoi la bibliographie du pastiche est-elle aussi courte, alors que les recueils d'*À la manière de...* ont connu un énorme succès de public.

Tout d'abord, la question du genre: comment distinguer pastiche et parodie ? Comme la plupart des ouvrages théoriques, le *Dictionnaire des littératures de langue française* relève trois éléments de définition : « la parodie peut être distinguée du pastiche en ce qu'elle critique, dans une intention de dérision, certains des traits caractéristiques du texte imité ». Le pastiche, par contre, est surtout l'imitation du texte-modèle. Mais distinguer les deux genres à partir du trait critique pose problème, car par exemple Proust, pour qui la pratique du pastiche était une activité constante, parle de « critique littéraire en action » à propos du pastiche.

Le même problème se posera si on tente de distinguer les deux genres à partir de l'intention de dérision. Car l'histoire littéraire classe *À la manière de...* de Reboux et Muller parmi les recueils de pastiches. Le *Dictionnaire des littératures de langue française* le cite aussi comme un exemple de pastiche, mais plus bas il parle de son « intention parodique »³. Aussi vaut-il mieux renoncer pour l'instant à la distinction stricte des deux genres. Bien que *À la manière de...* soit défini comme recueil de pastiches et *Így irtok ti* comme recueil de parodies, on peut les placer sur le même plan, en partant de l'intention critique, qui, d'ailleurs, prend souvent la forme de la dérision.

¹ Les volumes de *À la manière de...* étaient écrits par Jean Reboux (pseudonyme de Paul Amillet) et Charles Muller. Fondateurs de la revue *Les lettres*, ils partageaient leur plume entre journalisme et littérature. Reboux poursuivait une carrière journalistique aussi brillante que dispersée, écrivant dans presque tous les journaux de Paris. Il avait à son actif une centaine d'ouvrages dans les genres les plus divers : gastronomie, histoire, biographie, médecine, poésie... Son collaborateur Muller est mort tôt ; outre *À la manière de...*, il n'a laissé qu'une demi-douzaine de titres, assez enclins à la satire. Muller a obtenu le prix Monbinne de l'Académie Française en hommage posthume en 1915. Reboux était commandeur de la Légion d'honneur et membre de l'Académie des gastronomes. Il s'est surtout consacré à des biographies plus ou moins romancées.

² Date des premières parodies de Karinthy parues dans le journal *Fidibusz*.

³ p. 1835.

Acceptant la définition de Genette, selon laquelle la parodie ridiculise non seulement le style mais aussi la forme, le genre du texte imité, je traite les deux œuvres comme des recueils de « pastiches ».

Selon Bernard Mouralis, « toute littérature, après avoir connu une phase plus ou moins laborieuse de maturation progressive, arrive à un stade “classique” – de durée généralement limitée – et entre ensuite dans une période de décadence progressive »⁴. C'est dans de telles périodes de maturité que le goût pour l'autodérision s'affirme, permettant parodie et pastiche.

Or telle est bien la situation de cette Belle Époque, qui couronne et clôture le XIX^e siècle. Par la suite, le pastiche se tait. Le genre se cherche et change de forme. Il ne peut pas s'imposer dans une culture jeune : l'absence de racines rend la terre trop mouvante pour supporter un exercice qui reste rarement à la surface. Le pastiche doit non seulement disposer d'un potentiel de lecteurs initiés pour le comprendre, mais encore intervenir dans un climat de saturation culturelle, où le raffinement conduit au dépérissement des valeurs dominantes et communément admises. Le miroir du pastiche peut alors opérer dans toute sa fantaisie déformatrice.

La culture des années 1900-1910 est dominée par un idéal de calme et d'harmonie. La littérature traditionnelle, conformiste, rassurante, a un grand succès, c'est le terrain d'action des romans pseudo-historiques, pseudo-sociaux, pseudo-psychologiques. Cette littérature est à l'image d'une époque d'insouciance, qui ne soupçonne rien de la crise sur le point d'éclater.

Puis, cette inertie du début du siècle cède la place à l'insolence et à la fantaisie. Idées périmées, conventions caduques, rationalisme et bon sens inutiles perdent leur crédibilité, les écrivains les démontent pour en observer le mécanisme et les remontent en forme de parodie. *À la manière de...* devient une expression à la mode dans les années 1920. Ce procès des classiques mené par le biais du pastiche est une forme de refus et de scepticisme envers ces modes de pensée, que le surréalisme, de son côté, allait dynamiter de l'intérieur, faisant éclater des conventions déjà malmenées par les Dada.

En France, travestissement et parodie ont une tradition. En 1908, des pastiches courts ont paru sous le nom de Sosie, qui était le pseudonyme collectif de Charles Muller, Paul Reboux et Ferdinand Greggh. À cette époque, le genre du pastiche était caractérisé par deux tendances : d'une part la forme satirique, un peu moralisante, de Reboux et Muller, d'autre part le pastiche pur, « la critique active » de Proust.

En Hongrie, au tournant du siècle, les changements sociaux et culturels entamés à la fin du XIX^e siècle arrivaient à maturité. La vie culturelle et littéraire s'épanouissait, la presse se portait bien, on commençait à s'intéresser au théâtre. Autrefois vocation héroïque, la littérature devient peu à peu un métier, et l'écrivain, un homme d'affaire.

Les auteurs de la grande époque sont morts ou séniles. La Compagnie Petőfi et l'Académie sont des objets de dérision.

Le périodique *Nyugat* devient centre de ce renouvellement littéraire en accueillant les meilleurs auteurs des deux premières décennies. Mais il n'y avait pas de véritable critique, en dehors d'une critique impressionniste voyant dans le goût individuel la mesure de toute chose. Comme Alfred Kerr, le doyen de ce courant, l'a écrit dans *Die Welt im Drama* : « Le critique déteste ce[lui] qui le dérange et aime ce[lui] qui l'attire. »

⁴ *Les contre-littératures*, p. 23.

Aladár Schöpflin était le seul critique de l'époque qui, refusant ce courant relativiste, étudiait les auteurs dans la perspective de l'évolution de la littérature hongroise.

Nyugat n'ayant pas renouvelé la critique littéraire, il fallait lui trouver une autre forme d'expression. Cette forme a été inventée par Karinthy.

Parmi les genres parodiques, le travestissement était le genre le plus célèbre dans la littérature hongroise. À partir de la deuxième moitié du XIX^e, et jusqu'au début du XX^e, il remplissait les journaux humoristiques. À partir des années 1880, le nombre des parodies augmente dans ces journaux. Ces parodies, très différentes de celles de *Így írtok ti*, éveillaient l'intérêt des lecteurs pour les genres parodiques et préparaient le terrain à des caricatures de haut niveau. Et c'est Karinthy qui a le mieux su reconnaître et exploiter les possibilités latentes de ce genre.

Reboux souligne que ses pastiches ne ruinent pas la littérature, mais rendent au contraire hommage aux auteurs pastichés. En 1949, dans une préface au recueil de pastiches *À la façon de...* de Georges-André Masson, Reboux donne la recette d'une bonne parodie : 1) l'écrivain pastiché doit être connu d'un très grand public, 2) il doit avoir des caractéristiques franches, des tics, des spécialités, bref, il doit être imitable, et 3) le pasticheur doit composer une histoire gaie par elle-même et capable de divertir indépendamment de l'auteur imité. Recette qu'il résume par la devise : « substance, condiment et manipulation ».

Analysant Karinthy, Kosztolányi écrit que « le ton dominant chez Karinthy est celui de la supériorité, base de tout humour. Karinthy démontre que les poses éternelles ne sont pas éternelles du tout. »⁵

Le début du siècle fut l'époque des « ismes ». Une foule de tendances et de styles fleurissaient en Hongrie. Les sauvagions du style individuel foisonnaient. Dans ses critiques, Karinthy explique que le style individuel, le rôle de la forme est secondaire. Ce qui est primaire, c'est le contenu. Ses parodies étaient donc elles aussi, à leur manière, des critiques du culte de la forme pour la forme.

Parmi les meilleures pièces de Karinthy, certaines parodient une seule œuvre ; mais plus nombreuses sont celles qui condensent un caractère artistique tout entier, c'est pourquoi il a nommé ces parodies « caricatures ». Karinthy est le premier auteur à avoir tenté d'analyser les grands courants de la littérature hongroise à travers une forme parodique.

Karinthy : L'huile

En général, Karinthy mêle dans ses caricatures les textes les plus caractéristiques d'un auteur. Cette parodie se forme autour d'un modèle central et renvoie aux autres ouvrages. Pour Zola, la plupart des allusions renvoient à *L'Assommoir* : les noms propres – Gervaise, Boche ; les surnoms : « Poitrine-pourrie », « Bouche rabougrie » ; les blasphèmes suggérés par des points de suspension évoquent eux aussi le langage argotique de *L'Assommoir*. De même, le symbole de l'huile, suggérant une passion épicée d'érotisme qui mène à la destruction physique et spirituelle, peut être mis en parallèle avec l'alcoolisme dans *L'Assommoir*. Karinthy égrène dans le texte d'autres grands titres de Zola : *Nana*, *Germinal*, *le Ventre de Paris*, *la Bête humaine*, tandis que la « fille de Rougon » renvoie aux *Rougon-Macquart*, et « Plaussans » à la

⁵ « Így írtok ti, Karinthy Frigyes könyve », in *Világ*, 28 février 1918.

Conquête de Plassans. Il fait même mention de Gyula Zempléni P., le premier grand traducteur des romans de Zola. C'est un véritable essai sur Zola, condensé sous forme parodique.

Après avoir analysé l'ensemble de l'œuvre, Karinthy caractérise le style de Zola en parodiant ses outrances. Il évoque les thèmes préférés de l'auteur : sexualité, mort, misère, violence et déterminisme. Il n'ignore pas que Zola s'intéresse davantage aux passions qu'à l'intrigue, qui lui sert pour ainsi dire de décor. Voici donc le désir, la passion comme forces destructrices, bestiales, irrésistibles, pastichées par Karinthy : « la bête humaine se déchaînait en lui », « dans la fièvre du moment il ne vit en elle que sa chair », « elle ressentit quelque part dans son dos une tendre tiédeur, et soudain ils frissonnèrent ».

Il exagère la peinture de la passion jusqu'à l'irréel : « battant de son coude la plante osseuse de ses pieds, il se ruait sur les filles impubères qu'il croisait dans la rue », « L'homme hésita encore un instant, puis il l'attrapa tout d'un coup par le nez », « Pendant quelques instants ils luttèrent pommette contre pommette, faisant voltiger leurs nez tendus à en craquer pour s'en claquer l'un l'autre la tête ».

Karinthy critique aussi le déterminisme génético-social propre au naturalisme de Zola, qui représente la destinée humaine comme simple résultat des traits de caractère hérités et de l'environnement social, en oubliant le rôle majeur de l'histoire. Il fait sentir cette critique dans la parodie en mentionnant des événements décisifs comme circonstances secondaires (« c'était justement le jour où ce nommé Moltke arrivait à Sedan, où ce nommé Bismarck exigeait des réparations de guerre et où cette Europe, vous savez, quelque part là-bas du côté de l'océan Atlantique, se retrouvait confrontée à une crise mondiale, et où tant d'autres brouilles romantiques du même genre eurent lieu »).

Karinthy parodie donc d'une part les thèmes, les motifs et le style de Zola, mais d'autre part aussi les idées naturalistes, la description de la misère spirituelle et physique : « la vraie, l'infalsifiable garantie sur facture misère de la vie (...) dans son authentique, réellement bouleversante naturalité, une vraie misère, savoureuse, dégoûtante ».

Par endroits, il semble même accuser Zola de rechercher l'effet :

...la mère *Germinal* avait à la plante du pied une sorte d'éruption, qu'elle grattait continuellement par souci de réalisme.

...mais à cet instant précis quelqu'un s'est hâté d'ouvrir la porte vitrée, de telle sorte que rien de naturaliste ne s'est passé entre eux, encore un peu de patience s'il vous plaît.

Karinthy parodie donc non seulement l'écrivain, le style et le texte, mais aussi le public. Pour vendre son livre, l'écrivain naturaliste doit satisfaire les besoins d'un lectorat avide de la misère et de la souffrance d'autrui. Et la parodie semble en effet associer systématiquement naturalisme et scatologie:

...le cordon se cassa, de façon que toute la matière s'écoula par cette fuite dans la cuvette et se répandit sur les côtés, mêlée à l'huile. Quand Gervaise revint, tout le cabinet était plein de naturalisme.

À la manière de Zola, écrit par Reboux en 1918, représente un phénomène intéressant : le pastiche est basé thématiquement sur une nouvelle de Maupassant, *La parure*, et stylistiquement sur l'œuvre de Zola. Peut-on donc séparer pastiche thématique et pastiche stylistique ? Et pourquoi Reboux a-t-il choisi une nouvelle connue de Maupassant pour cadre d'un pastiche écrit de Zola ? Serait-ce l'expression d'un désir de le pasticher ? Si c'est le cas, Reboux avoue donc par là-même son impuissance devant Maupassant.

Reboux conserve même les noms des personnages de la nouvelle de Maupassant : les Loisel, M^{me} Forestier. Mais il ne suit pas le plan de l'original. Il renonce à la description des Loisel se préparant pour le bal et au bal lui-même. Le pastiche commence directement par la découverte de la perte de la parure, début de la troisième partie dans la nouvelle de Maupassant. Cette partie, relatant la déchéance matérielle et spirituelle des personnages, se prête en effet particulièrement bien à un pastiche de Zola.

La structure temporelle imite celle des romans de Zola : coupures, sauts dans le passé ou dans le futur...

Par ailleurs, Reboux utilise le monologue intérieur, adoptant d'abord le point de vue du mari, ensuite celui de la femme. Remarquons que ce type de narration n'est propre ni à Maupassant ni à Zola.

Le corps est le leitmotiv de toutes les œuvres de Zola. Dans le pastiche, Reboux décrit d'abord la fureur du mari, mais ne l'analyse pas; c'est plutôt la succession rapide des synonymes qui accélère la dynamique du texte. À cette occasion, Reboux pastiche aussi l'écriture picturale de Zola (« d'un millier de darts cuisantes »). Après quoi, il évoque le désir corporel, puis la faim, puis la crasse, symbole d'impureté matérielle et spirituelle à la fois. En contrepoint, il évoque le désir de pureté de l'épouse Loisel. Cette partie, moins comique, tient plus de l'imitation que de la parodie. L'effet comique n'y fonctionne que si le lecteur a conscience de lire un texte parodique.

Reboux n'utilise donc que quelques éléments du style de Zola. Il ne fait pas apparaître le décor historique, toujours présent chez Zola. La thèse fondamentale du naturalisme, selon laquelle l'individu est déterminé par les traits de caractère hérités et par l'environnement social, n'est pas atteinte par ce pastiche. Par contre, il évoque une autre préoccupation de Zola, celle d'étudier le monde intérieur de l'individu et son mécanisme.

L'effet comique est produit en premier lieu par l'exagération. On reconnaît les qualificatifs à la Zola : « yeux injectés », « flamme lubrique », « mâles allumés », « appétit goulu », « impérieuses exigences », « lavette visqueuse », « bouche pourrie », « marches crasseuses », « coulée monstrueuse », et le riche champ lexical de la crasse : « fétidité », « ordures », « épiluchures », « détritrus », « immondices », « régurgitation », « éructation »...

Le sommet du pastiche de Reboux est une phrase qui résume le style de Zola en condensant ses traits : « Toute l'âcreté de son sang vicié par un long atavisme bureaucratique, lui remontait soudainement à la peau, l'incendiait de rougeurs, le démangeait comme d'un millier de darts cuisantes ». C'est à cet endroit que le pastiche devient parodie.

Coïncidence intéressante : les deux auteurs terminent leur pastiche de la même façon, en imitant le symbolisme de Zola. Comme dans un film, l'image s'élargit, la caméra s'éloigne, la

crasse inonde le monde. Reboux finit sur ce crescendo. Karinthy, par contre, glisse une dernière pointe qui nous fait redescendre de ces hauteurs pathétiques.

On pourrait conclure de cette comparaison que la parodie est un genre critique, le pastiche étant plutôt imitatif. L'œuvre de Karinthy, parodique, semble plus comique, parce que sa critique est plus féroce. Le pastiche est moins comique, parce que son but majeur est d'observer les ruses du style, plutôt que d'en ridiculiser les abus.

On s'est demandé pourquoi la réception de ces genres était si différente dans les deux pays. Plus haut, on a esquissé les conditions du succès de la parodie et du pastiche, soulignant qu'ils exigent un lectorat initié, *a priori* peu nombreux. Mais en Hongrie, le livre de Karinthy a changé le mécanisme de la parodie : au lieu de se contenter d'un public restreint disposant d'une vaste culture, il a créé son public en élargissant l'horizon littéraire de son lectorat, et rendu populaires les œuvres, souvent peu lues, qu'il parodiait.

Le pastiche, étant plutôt imitatif, n'est comique qu'au second degré, et ne peut donc pas s'adresser à un vaste public. Pourtant, *À la manière de...* a connu un énorme succès de public.

Karinthy, lui, a aussi mérité l'éloge des critiques, en renouvelant le genre. La parodie apparaît chez lui comme une grimace littéraire annonçant le bouleversement culturel des années 1920. Il a aussi pourvu aux besoins de la critique littéraire, faisant de la dérision un instrument d'analyse.

Pour la critique française, en revanche, l'originalité passe avant tout : les exercices de style de Reboux et de Muller n'avaient donc pas grand espoir de succès. Ces différences se perpétueront-elles? L'avenir nous l'apprendra.

VERONIKA SZEPESI

Pécs