

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le comique à l'assaut du romanesque, ou quand la parodie s'en prend au roman populaire

Étude comparative de trois parodies parues dans
Le Charivari

Auteur : Piret Gautier
Promoteur(s) : Tilleuil Jean-Louis
Année académique 2018-2019
Master en langues et lettres françaises et romanes, finalité approfondie

Nous tenons particulièrement à remercier Jean-Louis Tilleuil, notre promoteur,
pour son suivi ainsi que pour ses conseils.

Nos remerciements vont aussi à Carroll, pour ses nombreuses relectures et son soutien.

Introduction

Le succès a toujours engendré les réactions les plus diverses, provoquant haine, méfiance ou fascination : il n'en a pas été autrement pour le roman-feuilleton populaire. Hué, acclamé, jaloué, cet incroyable phénomène de masse apparu dans la première moitié du XIX^e siècle n'aura laissé personne indifférent, attirant dans son sillage une véritable explosion de productions destinées à surfer sur son succès : traductions, plagiat, produits dérivés, adaptations au théâtre... et parodies. Ces dernières sont en effet des témoignages de l'ampleur qu'a pris le roman populaire de première génération, dit « romantique »¹, dans le paysage de la société parisienne des années 1840.

Notre objectif, en focalisant notre étude sur cet objet particulier, est triple : nous souhaitons interroger les motivations à l'œuvre dans ces textes ; comprendre comment ils s'en prennent aux romans populaires et comment ceux-ci émergent du traitement parodique ; et enfin nous questionner sur l'intérêt de lire de telles œuvres. Pour réaliser cet objectif, nous analyserons et confronterons trois parodies² de romans-feuilletons romantiques parues dans des journaux dirigés par Charles Philipon, célèbre directeur du journal satirique *Le Charivari* : *Paris dévoilé ou les mystères sus*³ (parodie des *Mystères de Paris*⁴), *Parodie du Juif errant*⁵ (parodie du *Juif errant*⁶) et *Les trois ou quatre mousquetaires*⁷ (parodie des *Trois Mousquetaires*⁸).

La possibilité de travailler sur des textes irrévérencieux à forte dimension comique mais aussi notre amour pour la fiction populaire du XIX^e siècle sont pour nous deux moteurs importants pour mener à bien cette étude. Néanmoins, nous avouons que l'occasion de combler un vide théorique est notre motivation première pour l'élaboration de ce mémoire. En

¹ Désigne la première génération de romans-feuilletons (c'est-à-dire ceux parus de 1836 aux années 1850-60), dont l'esthétique est d'inspiration romantique puisqu'on y trouve le mélange du comique et du tragique, du grotesque et du terrible, du drame et du pittoresque, ainsi qu'un engagement historique et une critique sociale. L'originalité de ces romans de « conception dramatique » est d'être souvent centrés autour d'un héros tout-puissant, justicier solitaire et marginal. (Cf. QUEFFÉLEC, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1989, coll. « Que sais-je ? », n° 2466, p. 26-27).

² Bien que nous ayons été consulter de nombreux numéros du *Charivari* directement à la Bibliothèque nationale de France, l'étude de ces trois textes a été rendue possible grâce à leur numérisation et leur mise en ligne sur www.gallica.bnf.fr.

³ CHAM, *Paris dévoilé ou les mystères sus*, in PHILIPON, Charles, dir., *Musée ou magasin comique de Philipon*, t. II, Paris, Aubert et Cie, 1843.

⁴ SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, t. I et II, Paris, Albin Michel/Hallier, [1842-1843] 1977.

⁵ CHAM, HUART, Louis, PHILIPON, Charles, *Parodie du Juif errant, complainte constitutionnelle en dix parties*, Paris, Aubert et Cie, 1844.

⁶ SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Robert Laffont, [1844-1845] 1983, coll. « Bouquins ».

⁷ MARCELIN, *Les trois ou quatre mousquetaires*, in PHILIPON, Charles, dir., *Le journal pour rire*, n°105, n°106 et n°111, Paris, Aubert et Cie, 1853.

⁸ DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Pocket, [1844] 2011.

effet, si de nombreux théoriciens de la littérature populaire (comme par exemple Jacques Migozzi dans *Boulevards du populaire*⁹, Jean-Claude Vareille dans *Le roman populaire français (1789-1914)*¹⁰ ou encore Daniel Couégnas dans *Fictions, énigmes, images : lectures (para ?) littéraires*¹¹) témoignent de l'autodérision dont sont capables les feuilletonistes, de leur maîtrise des codes relatifs au genre dans lequel ils officient, mais aussi de la dimension parodique présente dans nombre d'œuvres populaires, très peu se penchent sur la parodie de romans populaires elle-même. Il en va de même pour Daniel Compère qui, à l'entrée « parodie » de son *Dictionnaire du roman populaire francophone*¹², ne fait que mentionner l'existence de telles œuvres et citer quelques parodies de romans populaires célèbres. Si Paul Aron et Jacques Espagnon, dans *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*¹³, inventorient de façon extrêmement complète les œuvres parues au XIX^e et XX^e siècle pastichant ou parodiant de près ou de loin un texte littéraire et évoquent alors bon nombre de parodies de romans populaires, il s'agit dans ce cas d'une démarche bibliographique et non analytique. Dès lors, à notre connaissance, seul Michel Nathan s'est penché sur cet objet particulier en consacrant un article à la *Parodie du Juif errant* dans son ouvrage *Splendeurs et misères du roman populaire*¹⁴. Il faut ensuite se tourner vers le monde anglo-saxon pour trouver une autre référence théorique traitant d'une parodie de roman populaire (française) – et en l'occurrence celle de Cham, *Paris dévoilé ou les mystères sus*, – puisque, dans son étude dédiée aux diverses réécritures des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue¹⁵, Amy Wigelsworth consacre un chapitre aux transpositions parodiques (théâtrales notamment) de ce roman. Nous ne ferons cependant pas mention de cette étude au cours de ce mémoire, l'angle choisi pour étudier les hypertextes de l'œuvre de Sue étant différent du nôtre : Wigelsworth cherchant surtout à expliquer la spécificité du genre des « mystères urbains », elle concentre son analyse sur la représentation de la ville (et des communautés qui y vivent) au cœur de ces textes. Quant au phénomène de la réécriture, il est questionné afin de connaître « le degré de conscience de soi » de chacun des hypertextes.

⁹ MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULim, 2005, coll. « Médiatextes ».

¹⁰ VAREILLE, Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques. Le Trompette de la Bérésina*, Limoges, PULim, 1994, coll. « Littérature en marge ».

¹¹ COUÉGNAS, Daniel, *Fictions, énigmes, images : lectures (para ?) littéraires*, Limoges, PULim, 2001, coll. « Médiatextes ».

¹² COMPÈRE, Daniel, dir., *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau monde, 2007, p. 323-324.

¹³ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2009.

¹⁴ NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, PU de Lyon, 1990, coll. « Littérature et idéologie ».

¹⁵ WIGELSWORTH, Amy, *Rewriting Les Mystères de Paris : The Mystères Urbains and the Palimpsest*, Cambridge-New York, Modern Humanities Research Association-Routledge, 2016, coll. « Legenda ».

On constate donc que, à l'exception des deux ouvrages de Nathan et Wigelsworth, la parodie de romans populaires est peu étudiée et sous-représentée dans les ouvrages théoriques (d'ailleurs, aucun des textes précédemment cités n'est consacré exclusivement à cet objet : la parodie de romans populaires n'est jamais étudiée pour elle-même). Afin de pallier ce manque, nous articulerons notre mémoire comme suit : après une brève mise en contexte historique suivie d'un retour théorique consacré à la notion de « parodie », nous analyserons, strate par strate, comment les œuvres de notre corpus s'en prennent au roman populaire. Ensuite, nous nous attarderons sur les limites du traitement parodique, avant de conclure notre étude sur un examen des contestations idéologiques présentes dans les textes de Cham, Marcelin, Philipon et Huart.

I. Romans populaires, journaux satiriques et parodies : ancrage historique et théorique

1. Contexte historique

Avant de nous lancer dans l'analyse littéraire des trois parodies de notre corpus, une mise en contexte s'impose. En effet, selon Denise Jardon, la lecture d'une parodie nécessite une connaissance des normes littéraires et rhétoriques d'une époque donnée mais aussi du système idéologique partagé entre auteur et lecteur¹⁶.

1.1. Philipon et la naissance du *Charivari*¹⁷

Après la crise de la librairie de 1830, de nouvelles techniques et de nouvelles méthodes sont nécessaires pour remettre le livre et la presse à flot et ainsi faire du XIX^e siècle le siècle de l'imprimé. Diverses découvertes technologiques permettent de diffuser l'écrit à plus large échelle en rendant possible une production toujours plus élevée pour un coût toujours plus faible : les formats se réduisent, la typographie est plus serrée, les marges sont diminuées, l'encre est moins chère à fabriquer, etc. Mais la véritable révolution est celle réalisée du côté de la reproduction des images : les techniques de la lithographie, du bois de bout et de la gravure sur acier apparaissent sous la Restauration et se démocratisent sous la monarchie de Juillet. L'existence d'une presse illustrée à large tirage est désormais possible et les journaux satiriques vont profiter de cette avancée pour se développer.

Une fois la révolution de 1830 terminée, profitant de la liberté accordée à la presse et à l'édition par le nouveau régime, le journaliste et caricaturiste Charles Philipon lance *La Caricature morale, politique et littéraire*, un journal satirique crucial pour le développement de la caricature française. Bien qu'anticléricale, cet organe ne contient pas de charge politique à ses débuts, Philipon attendant beaucoup de la monarchie de Juillet. Cependant, dès 1831, le ton

¹⁶ JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, coll. « Formation continuée », p. 193.

¹⁷ Cette partie a été rédigée à l'aide des ouvrages suivants : THIVOLET, Marc, « CHARIVARI LE - (1832-1937) » in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/le-charivari/> (consulté le 14 mai 2018) ; CASELLE, Pierre, « Le régime législatif », in CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, dir., *Histoire de l'édition française*, t. III : *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 47-50 ; LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, t. XII, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1874, p. 807 ; PREISS, Nathalie, « De "pouff" à "pschitt" ! - de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après... », in *Romantisme*, 2002, n°116, p. 5-17 ; BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006 ; WATELET, Jean, « La presse illustrée », in *Histoire de l'édition française*, *Op. cit.*, p. 329-338.

change : *La Caricature* se fait virulent à l'égard du pouvoir, Philipon reprochant au roi de ne pas respecter la Charte Constitutionnelle (laquelle promettait la liberté de la presse, des élections populaires, moins de sinécures, etc.). En effet, le contrôle de l'état sur la presse se fera de plus en plus oppressant à partir de cette date. C'est cette année que Philipon dessine *Les Poires* dans *La Caricature* : restée célèbre aujourd'hui, cette transformation du visage du roi en poire allait permettre aux caricaturistes de France de représenter ou de faire allusion à Louis-Philippe sans risquer de procès, le dessin d'une simple poire ne pouvant être considéré comme « outrage au roi ». Les critiques contre le gouvernement n'auront de cesse d'augmenter dans les années suivantes et Philipon se proclamera finalement républicain en 1833.

En décembre 1832, Philipon publie *Le Charivari*, le premier quotidien illustré français, dont l'existence est rendue possible grâce à la lithographie¹⁸. Comprenant quatre pages, publié dans un format plus petit que *La Caricature*, plus varié et plus « populaire » que son aîné, il ne se limite pas à la caricature politique mais est aussi orienté vers l'information écrite et le pamphlet. Ce quotidien a été pensé comme une opposition républicaine à la monarchie de Juillet mais ne se prive pas non plus de railler la bourgeoisie et les mœurs.

Après de nombreux procès, amendes et peines de prisons, ce sont finalement les lois de septembre 1835 (instaurées suite à l'attentat visant le roi commis par Fieschi) qui auront raison de *La Caricature* et forceront Philipon à vendre *Le Charivari* à Armand Dutacq (futur fondateur du *Siècle*, journal d'opposition de gauche qui se proclamera républicain). En effet, ces lois, sans aller jusqu'à rétablir la censure (il n'y a pas de vérification préalable des publications), prévoient des sanctions (amendes et peines d'emprisonnement) à l'encontre de tous ceux qui s'attaqueraient au roi et au gouvernement, soutiendraient la république ou militeraient pour un retour de la monarchie légitime (c'est-à-dire la branche aînée des Bourbon). De plus, pour réduire le nombre de journaux, le taux de cautionnement est considérablement rehaussé : 100 000 francs pour un périodique paraissant plus de deux fois par semaine et 50 000 pour un hebdomadaire. Enfin, la presse illustrée est spécialement visée puisqu'il faut désormais une autorisation préalable (à demander au ministère de l'Intérieur) pour publier des dessins et il est obligatoire de soumettre ces derniers à la censure avant publication. Les lois de septembre sont efficaces puisqu'on relève de moins en moins de délits de cet ordre jusqu'à 1837, puis plus aucun à compter de cette date, preuve que l'autocensure est le mot d'ordre parmi les caricaturistes. Ces derniers doivent alors se concentrer sur la caricature des mœurs

¹⁸ La lithographie est une technique d'impression permettant la reproduction multiple d'une image dessinée à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire. Précisons que cette technique condamne la reproduction au hors-texte (définition élaborée à partir de WATELET, Jean, *Op. cit.*, p. 330).

contemporaines et la plupart d'entre eux (Philipon étant « l'employeur de presque tous les caricaturistes importants entre 1830 et 1862 »¹⁹) officieront dans les divers journaux moins virulents que lancera Philipon, tels que *La caricature provisoire* en 1838 (qui devient ensuite *Le Musée pour rire*), *Le Musée ou magasin comique de Philipon* en 1843, *Paris comique* en 1844 ou encore le *Journal pour rire* en 1848. *Le Charivari* est quant à lui forcé de s'adoucir et se range alors dans la presse à visée distractive. Le contraste entre l'avant et l'après septembre 1835, contraste que nous avons pu nous-même observer lors de notre consultation de divers numéros à la Bibliothèque nationale de France, est frappant : le journal, qui s'attaquait jour après jour à la monarchie et au gouvernement, s'en détourne pour diriger ses railleries vers une actualité plus générale. La caricature politique disparaît totalement et les rédacteurs du quotidien satirique annoncent dans le numéro du 23 août 1835 qu'ils ne publieront désormais plus que « les dessins de genre, les caricatures de mœurs, les scènes de thé, les dessins de modes, les paysages historiques, les portraits d'acteurs, d'actrices, de littérateurs, d'artistes, de diplomates, [...], de tous les personnages qui [...] occupent un moment l'attention publique »²⁰. Cette situation de censure restera la même tout au long de la période qui nous intéresse puisque, malgré une brève tentative d'instaurer une liberté de la presse après la révolution de 1848, la loi se durcit à nouveau en 1849, avant que la censure soit finalement rétablie sous le Second Empire (la presse satirique ne renaît véritablement que vers 1865, sous l'Empire libéral).

C'est dans ce contexte de réduction de la liberté accordée à la presse que fleurissent les parodies littéraires dans les journaux satiriques, ces productions ne risquant en effet pas de froisser le pouvoir. Cependant, Paul Aron explique qu'au « XIX^e siècle, la parodie entre souvent dans des stratégies d'opposition. [...] Sous la Monarchie de Juillet, puis sous le Second Empire, le verrouillage politique entraîne, on le sait, le développement de toute sorte de formes de résistance qui prennent leur essor dans la presse humoristique, [...], les romans satiriques [...], etc. »²¹ L'oppression du pouvoir sur la presse a donc eu un impact considérable pour le développement du genre parodique et, compte tenu des propos d'Aron, il sera nécessaire de tenir compte des motivations politiques des auteurs lors de notre analyse.

¹⁹ BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *Op. cit.*, p. 147.

²⁰ *Le Charivari*, 23 août 1835, p. 1.

²¹ ARON, Paul, e.a., *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes : neuf études réunies et présentées par Paul Aron*, Québec, Nota bene, 2004, p. 91.

1.2. La naissance du roman-feuilleton²²

Dans la masse des parodies d'œuvres littéraires qui se développe dans la première moitié du XIX^e siècle (parodies de fables, de romans, de pièces de théâtre, etc.), nous avons choisi de nous concentrer sur les détournements parodiques de romans populaires parus en feuilletons. Il nous semble dès lors nécessaire de revenir sur ce phénomène nouveau pour l'époque et particulièrement révélateur de la révolution en marche pour l'imprimé.

Le terme « roman-feuilleton » désigne un mode de publication littéraire apparu au XIX^e siècle en Europe (en France, en Allemagne et en Angleterre notamment) qui consiste à faire paraître une œuvre par fragments dans un journal. Cette appellation renvoie donc à la forme que prend la parution et non au contenu du roman : le mot « roman-feuilleton » recouvre des genres différents, qui ne sont pas tous populaires²³ (Balzac, Gautier ou encore Zola ont prépublié certains de leurs romans en feuilletons par exemple). Cependant, ce mode de diffusion étant le vecteur le plus vivace du roman populaire, mais aussi parce que sa caractéristique formelle sera exploitée par les romanciers, il est devenu avec le temps, par extension, un genre (populaire) à part entière.

Bien qu'il existe déjà des publications de romans dans les journaux au début du siècle, on situe la naissance du roman-feuilleton en 1836, date à laquelle Émile de Girardin a l'idée de réduire le prix des quotidiens en y insérant de la publicité : la même année voient le jour *La Presse* et *Le Siècle*, deux périodiques fondés sur ce système. Pour pouvoir continuer à rivaliser, la quasi-totalité des journaux parisiens est forcée de les imiter quelques années plus tard, baissant leur prix et s'ouvrant ainsi à un plus grand lectorat : le journal devient le premier média de masse. Comme évoqué ci-dessus, même s'il existe déjà des publications de romans par épisodes dans les périodiques au début du XIX^e siècle, il s'agit de publications après-coup de romans déjà parus. Ce qui est inédit à partir de 1836, c'est l'entrée du roman dans une presse quotidienne, d'orientation politique essentiellement, et pensé pour s'adapter au format du journal, l'auteur prévoyant désormais les découpes à l'avance. De même, la logique de

²² La rédaction de ce chapitre s'appuie sur divers ouvrages : AMBRIÈRE, Madeleine, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 278-283 ; BOYER, Alain-Michel, *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992, coll. « Que sais-je ? » ; QUEFFÉLEC, Lise, *Op. cit.* ; DUMASY, Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999 ; MICHEL, Arlette, e.a., *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1993, p. 175-180 ; SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle », in *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 121-134.

²³ Un genre est désigné comme « populaire » quand le public qu'il vise est le plus large possible, c'est-à-dire quand l'auteur s'adapte pour satisfaire les attentes du plus grand nombre (cf. OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 12).

publication est différente puisque le roman-feuilleton n'est plus utilisé pour divertir mais devient un appât censé attirer un nouveau public : la petite bourgeoisie.

Le terrain est propice au développement d'une littérature populaire et au succès du roman-feuilleton : c'est la naissance de la « littérature industrielle »²⁴. La littérature se trouve ancrée au plus profond du système économique, ce qui a pour conséquence de provoquer une scission majeure au sein du monde littéraire, entre deux pôles distincts : le « secteur de production restreint » (ou régime élitaire) et le « secteur de grande production » (ou régime industriel)²⁵. Le premier désigne les maisons d'édition qui préfèrent miser sur des auteurs sur le long terme et le second les éditeurs préférant parier sur des succès immédiats. Pour ces derniers, le roman devient une marchandise dont il s'agit de tirer le plus de profit, chaque succès se voyant alors décliné sous de multiples formes : publications de romans-feuilletons brochés dans des formats différents et plus ou moins chers, traductions, reventes à prix d'or aux journaux concurrents, insertion d'illustrations, adaptations au théâtre, produits dérivés, etc. Le fossé avec la « bonne littérature » se creusera encore plus sous le Second Empire, quand les auteurs viseront les classes les plus basses de la société.

Cette utilisation mercantile de la littérature provoque une véritable levée de boucliers au sein de l'institution littéraire et est à l'origine de nombreux débats : il s'agit de la « querelle du feuilleton »²⁶. Si le succès du roman-feuilleton est certain, il ne sera jamais reconnu par les institutions, les critiques le taxant de littérature pauvre, facile, et l'accusant de pervertir l'esprit du peuple en lui faisant miroiter des rêves impossibles, Alfred Nettement allant jusqu'à parler de « dépravation »²⁷ et d'« immoralité »²⁸. En vérité, ce qu'on lui reproche officieusement est d'avoir cassé l'image de génie inspiré dont l'auteur jouissait jusqu'alors et d'avoir supprimé l'aura sacrée qui entourait la littérature. Devant son succès toujours grandissant, le feuilleton finit même par inquiéter les hautes sphères de la société. Comme la littérature empiète le terrain jusqu'alors réservé à la parole politique, c'est-à-dire le journal, et que celui-ci est lu par de plus en plus de monde, l'écrivain devient concurrent de l'homme politique. Les idées que font passer les feuilletonistes dans leurs productions déplaisent et inquiètent les dirigeants, qui craignent un soulèvement de la population (des auteurs populaires propageant, à l'image d'Eugène Sue, des idées socialistes par exemple). Finalement, cette forme littéraire est jugée dangereuse, à tel

²⁴ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », in *Revue des deux mondes*, t. XIX, Paris, 1839.

²⁵ VRYDAGHS, David, *Cours de théorie de la littérature [LROMB121]*, UNamur, 2014.

²⁶ DUMASY, Lise, *Op. cit.*, p. 18.

²⁷ NETTEMENT, Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Lagny, Paris, 1847, p. 245.

²⁸ *Ibidem*, p. 54.

point qu'elle est accusée d'avoir provoqué la révolution de 1848, et un amendement, celui de Riancey, est voté en juillet 1850, contraignant les journaux publiant des feuilletons à payer une taxe. Malgré ce frein, le feuilleton n'a très vite plus aucun concurrent de taille et le journal est alors la seule vitrine du roman, obligeant la plupart des auteurs à prépublier leurs œuvres dans les périodiques.

Si elle offre aux romans une plus large publicité, la presse permet aussi de donner plus de visibilité aux auteurs, dont les noms sont connus du grand public. Sous la monarchie de Juillet, Alexandre Dumas, Paul Féval, Eugène Sue ou encore Frédéric Soulié sont les plus appréciés. Malgré un style jugé parfois pauvre et les facilités d'écriture qu'ils emploient, ces auteurs sont à l'origine d'une littérature nouvelle, basée sur des mécanismes encore utilisés de nos jours, même au-delà du domaine littéraire (le *cliffhanger*²⁹ par exemple est très présent dans les séries télévisées), et introduisent, avant le naturalisme, le bas peuple, les bas-fonds de la société, dans leurs romans.

1.3. Quels lecteurs dans les années 1840-50 ?

1.1.1. Les lecteurs des romans-feuilletons

La naissance de la presse à large tirage en 1836 n'a permis au groupe des lecteurs de s'élargir qu'à la petite bourgeoisie, l'illettrisme (en 1851-52, seuls 66% des conscrits savaient lire et écrire), les longues journées de travail (10 à 12h par jour) et les maigres revenus empêchant l'accès aux journaux pour le « peuple » (ouvriers, artisans, paysans, etc.)³⁰. Ce n'est qu'en 1863 que Moïse Millaud inaugurerait la formule de vente au numéro et à un prix réduit avec *Le petit Journal*³¹ : sous la monarchie de Juillet, il faut s'abonner à l'année et le prix d'un abonnement tourne autour de 40 francs. Quant à la formule de vente en livraisons des romans, elle est aussi très chère³² : en conclusion, quand il est apparu sous la monarchie de Juillet, le roman-feuilleton ne touchait guère le public populaire, pour qui le journal était un bien inaccessible³³. Cependant, il reste la solution des cabinets de lectures pour les plus pauvres, où il est possible de consulter divers journaux pour une somme modique.

²⁹ « Effet [...] qui repose sur l'interruption du récit au moment où la tension est à son comble » (cf. GOUDMAND, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », in *Cahiers de Narratologie*, n°31, 2016, <https://journals.openedition.org/narratologie/7589>, consulté le 6 avril 2018).

³⁰ THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984, coll. « Le temps et la mémoire », p. 15.

³¹ *Ibidem*, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 27.

³³ *Ibidem*, p. 84.

En ce qui concerne l'hypotexte des parodies de notre corpus, Martyn Lyon estime les tirages à 60 000 exemplaires pour *Les Mystères de Paris*, 50 000 pour *Le Juif errant* et 25 000 pour *Les Trois Mousquetaires* (le calcul vaut à chaque fois pour avant 1850)³⁴. Ces estimations ne peuvent cependant pas vraiment nous indiquer combien de personnes ont lu ces œuvres, et encore moins nous donner une idée de leur classe sociale. Lyon développe cela en reprenant les calculs réalisés par Pierre Orecchioni pour *Le Juif errant* : celui-ci explique que si, en plus du nombre de volumes parus évoqué plus haut, on prend en compte les tirages du *Constitutionnel* (dont le roman de Sue a fait passer les abonnements de 3 600 à 25 000), un nombre moyen de cinq lecteurs par journal, les copies/plagiats, les cabinets de lectures, etc., plus ou moins 500 000 personnes ont lu, au moins en partie, *Le Juif errant* (toujours avant 1850)³⁵. Se baser sur les seuls chiffres des tirages et des abonnements donne donc une idée biaisée de la réalité.

Quant à la classe sociale de ces lecteurs, elle est tout aussi difficile à définir. Martyn Lyon explique que beaucoup de lecteurs de romans-feuilletons viennent de la bourgeoisie (et au maximum de la petite bourgeoisie) compte tenu du prix d'un ouvrage (entre 7,5 et 10 francs au milieu des années 1840) et de celui d'un abonnement à un journal (40 francs l'année le plus souvent)³⁶. Ce sont donc les classes aisées qui font le succès des romans qualifiés de « populaires » comme *Les Mystère de Paris* ou *Les Trois Mousquetaires*³⁷. Il faut cependant nuancer cette affirmation en précisant que l'éventail social peut être beaucoup plus large si on tient compte de la circulation d'un même journal, des cabinets de lecture, des éditions en livraisons, etc. : par exemple, Anne-Marie Thiesse montre à travers la correspondance de Sue que des ouvriers ont pu lire *Les Mystères de Paris* en se cotisant³⁸.

1.1.2. Tirage, public et ligne politique du *Charivari*

Le premier jour de son lancement, grâce à une publicité intelligente (des affiches sont collées dans Paris et le premier numéro est offert au siège de la maison Aubert), *Le Charivari* compte déjà 1 900 abonnements (à 60 francs par an)³⁹. Cependant, le tirage de ce journal ne dépassera jamais les 3 000 exemplaires : ce quotidien occupe donc une place mineure dans le paysage de la presse parisienne.

³⁴ CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, dir., *Op. cit.*, p. 378-379.

³⁵ *Ibidem*, p. 383.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 457.

³⁸ THIESSE, Anne-Marie, *L'éducation sociale d'un romancier, le cas d'Eugène Sue*, https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_32_1_2079 (consulté le 1er novembre 2018).

³⁹ WATELET, Jean, *Op. cit.*, p. 330.

En ce qui concerne son orientation politique, comme nous l'avons déjà précisé, *Le Charivari* est d'abord un journal d'opposition (républicaine), donc un journal politique, qui prendra une direction plus distractive après 1835, préférant diriger son ton mordant vers les activités de la vie quotidienne (les métiers, les loisirs, les arts, etc., sont tournés en ridicule). La valeur de liberté est centrale pour ce quotidien, qui milite pour une liberté de la presse, le droit de vote, la liberté individuelle⁴⁰, etc. Si ces données nous font dire que *Le Charivari* est un organe de gauche, la vérité est plus complexe puisque le 21 et 27 octobre 1848, alors que la république est mise en place, le quotidien publie deux caricatures dénigrant le socialisme (un dessin montre Paris devenu une terre de sauvages à cause des socialistes par exemple). Ce journal satirique est certes libéral mais aussi conservateur (de tendance libérale-conservatrice donc) : le petit-peuple n'est pas sa préoccupation.

Enfin, pour ce qui est de ses lecteurs, on peut lire dans *L'art et l'histoire de la caricature* que « le lectorat des journaux de Philipon n'était pas majoritairement constitué d'ouvriers ou d'employés, c'est-à-dire des catégories que l'on retrouvait sur les barricades des émeutes qui ont ponctué la monarchie de Juillet et des révolutions qui en ont marqué le début et la fin. Le montant de la souscription de l'abonnement annuel à *La Caricature* correspondait à un mois de salaire moyen d'un ouvrier et *Le Charivari* était encore plus onéreux. »⁴¹ Cependant, comme pour le roman-feuilleton, la diffusion réelle est plus large quand on tient compte à nouveau des cabinets de lecture et des feuilles volantes placardées ou vendues sur les boulevards : la presse satirique touchait donc quand même un public populaire⁴² (bien que ce n'est qu'après 1850 que la caricature pénètre réellement les couches populaires⁴³), comme en témoigne par exemple la reprise massive du symbole de la poire (on en retrouve sous la forme de graffitis sur les murs de Paris par exemple). Concernant le sexe de ses lecteurs, il devait être exclusivement masculin avant septembre 1835 mais des femmes ont peut-être commencé à lire *Le Charivari* après cette date. En effet, Anne-Marie Thiesse explique que la politique est réservée aux hommes mais que le « rez-de-chaussée » romanesque est lui plus largement consommé par les femmes⁴⁴. En tenant compte de ces informations, nous pouvons donc avancer que les lecteurs des journaux satiriques de Philipon devaient être des bourgeois assez riches pour se permettre de s'abonner à un journal de divertissement. Ces lecteurs devaient aussi faire partie d'une minorité cultivée

⁴⁰ Par exemple, on trouve dans les numéros du 22 décembre 1832, 8 janvier 1833 ou encore 26 février 1833, des critiques acerbes à l'encontre l'esclavage pratiqué aux États-Unis.

⁴¹ BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *Op. cit.*, p. 151.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*, p. 174.

⁴⁴ THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien*, *Op. cit.*, p. 20.

(car le contenu du *Charivari* nécessite une bonne connaissance du contexte culturel et politique du temps⁴⁵) opposée au pouvoir en place.

2. Parodie et roman populaire

2.1. Établir une définition cohérente : retour sur la notion de « parodie »

Avant de nous plonger au cœur de notre sujet, il nous semble important de prendre le temps de mieux cerner la notion, parlante certes, mais peu évidente, de « parodie ». En effet, si ce terme est largement répandu aujourd'hui, il est régulièrement utilisé à tort pour désigner des textes aux fonctions différentes et recouvre alors des notions comme le pastiche, la satire ou la charge. Nous tenons donc à clarifier ces différents termes avant de nous les approprier.

Cette tentative de clarification apparaît essentielle au vu des définitions proposées par les dictionnaires usuels. À l'entrée « parodie », on trouve dans le *Larousse* « Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression »⁴⁶ et dans le *Robert* « Imitation burlesque (d'une œuvre sérieuse). Contrefaçon grotesque »⁴⁷. Ces définitions, avec les notions de « grotesque », de « burlesque », de « comique » et de « satire » qu'elles mobilisent, sont larges et plutôt abstraites (en plus de connoter la parodie négativement dans le cas du *Robert*) mais résument paradoxalement assez bien le flou qui entoure la notion de « parodie » dans le langage courant. Pour établir une définition claire, nous devons commencer par nous pencher sur une analyse précise des nuances que recouvre ce terme.

Ouvrage incontournable pour toute personne désireuse de mieux comprendre les relations qui lient un texte avec d'autres, *Palimpsestes* de Gérard Genette⁴⁸ nous offre un base théorique solide concernant la parodie. Celle-ci, tout comme le pastiche, appartient à l'hypertextualité, c'est-à-dire la relation qui unit un texte B, nommé « hypertexte », à un texte A, l'hypotexte⁴⁹. Selon Genette, un hypertexte peut découler de son hypotexte de deux manières : soit par transformation, soit par imitation⁵⁰. Dans le premier cas, on appelle « parodie » un texte qui garde le caractère sérieux de son hypotexte mais en modifie le sujet (c'est le cas d'*Ulysse* de James Joyce par exemple) et « travestissement » un hypertexte qui

⁴⁵ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ *Dictionnaires de français Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267> (consulté le 5 novembre 2018).

⁴⁷ *Le Robert micro*, Paris, Le Robert, p. 941.

⁴⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Poétique ».

⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 34.

traite le thème de l'hypotexte dans un style vulgaire (c'est une dégradation satirique). Dans le second, il s'agit d'imiter le style d'un auteur, de manière dégradante (c'est la « charge ») ou non (c'est le « pastiche »)⁵¹. Un auteur peut donc opter pour deux attitudes quand il imite ou transforme un texte puisqu'il peut soit respecter son matériau de base (régime ludique), soit l'égratigner (régime satirique).

Genette propose dans *Palimpsestes* des définitions plus précises de termes qui avaient tendance à se recouvrir. Cette mise au point permet d'identifier des relations qui peuvent se révéler subtiles entre deux textes et nous fournit un vocabulaire précis pour l'analyse de notre corpus. Cependant, ces définitions, par leur aspect trop restrictif, ne peuvent nous satisfaire entièrement pour décrire les objets textuels qui nous intéressent. De plus, la frontière entre les catégories établies par le théoricien est souvent très fine, les différentes relations avec l'hypotexte ayant tendance à se contaminer. Genette lui-même, à la suite de son tableau récapitulatif⁵², avoue qu'il est très rare, voire impossible, de trouver un texte correspondant totalement à une catégorie et invite son lecteur à dépasser les frontières établies. Ces catégories serviront de base pour notre réflexion mais il nous semble essentiel d'élargir le sens de « parodie » et de « pastiche » qui est proposé. En effet, notre corpus contient des œuvres parues dans la presse satirique et, si l'intention ludique des auteurs est évidente, apparaît aussi clairement une intention de moquer, charger même, les auteurs populaires visés. De plus, au XIX^e siècle, « satire », « caricature » et « parodie » sont des termes interchangeables : il y a un refus d'imiter au sens classique du terme et la parodie se doit d'être critique et satirique⁵³. Notre conception du mot « parodie » se doit donc d'être plus large que la définition proposée par Genette pour mieux correspondre à notre objet d'étude. En effet, les textes qui nous concernent (la *Parodie du Juif errant*, *Paris dévoilé ou les mystères sus* et *Les trois ou quatre mousquetaires*) sont des « résumés parodiques d'œuvres célèbres »⁵⁴, terme flou mais peut-être le plus exact pour les qualifier. Avec ces parodies, le but des auteurs dirigés par Philipon est de résumer l'intrigue de l'hypotexte tout en la rendant grotesque, en dévalorisant certains aspects de l'histoire et en accentuant l'absurdité de certaines situations. Tout en étant des « travestissements » (puisque'ils reprennent les sujets des œuvres initiales afin d'en montrer les incohérences), ces textes possèdent une dimension pastiche, les auteurs de notre corpus imitant dans certains passages le style de l'écrivain parodié. Paul Aron, dans *Histoire du pastiche*,

⁵¹ *Ibidem*, p. 33-34.

⁵² *Ibidem*, p. 35.

⁵³ SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007, coll. « Les essais », p. 38.

⁵⁴ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 23.

explique que les notions de parodie et de pastiche sont indissociables⁵⁵ : la première étant un registre en plus d'être une technique mimétique, elle peut englober la seconde⁵⁶. Cependant, il note que la parodie a « une relation plus lâche au modèle »⁵⁷, elle caricature plus qu'elle n'imité. Les deux termes ne sont en tout cas pas exclusifs et ont tendance à se contaminer⁵⁸ (Jacques Espagnon utilise par exemple le mot-valise « parostiche »⁵⁹ pour désigner les textes composites).

Comme nous l'avons évoqué, les parodistes de notre corpus n'hésitent pas à charger l'auteur de leur hypotexte : par certains aspects, ces textes, parus dans des journaux satiriques d'ailleurs, se rapprochent de la satire. Afin de mieux comprendre cette notion, nous nous sommes penché sur la synthèse didactique de Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*⁶⁰. L'auteure y explique, en s'appuyant sur Northrop Frye, que la satire se définit par son caractère militant⁶¹ : le satiriste montre, par l'absurde, l'ironie ou l'exagération, que celui à qui il s'en prend est dans l'erreur, que son opinion est erronée, et tente alors de détruire ses idées⁶². Le texte est marqué par l'éthos de l'auteur, qui a une attitude méprisante envers l'hypotexte, mais a aussi un caractère argumentatif et persuasif : le satiriste tente de mettre le lecteur de son côté (mais la satire ne touche souvent qu'un public déjà acquis à sa cause⁶³)⁶⁴. Jardon explique ensuite que Linda Hutcheon considère la parodie, l'ironie et la satire comme interdépendantes⁶⁵, chacune ayant besoin de l'autre pour fonctionner. Cette théoricienne distingue alors la satire parodique, dont la cible se trouve hors du texte, de la parodie satirique, qui vise toujours une cible intertextuelle (c'est-à-dire un autre texte ou des conventions littéraires)⁶⁶. Ces deux types de textes provoquent « une reconnaissance dégonflante »⁶⁷, décrédibilisent ou diminuent la réputation de leur cible. Cette notion de « parodie satirique » définie par Hutcheon permet de dévoiler la complexité qui peut se cacher derrière un texte se qualifiant de « parodique » et nous permet de mieux cerner la volonté de destruction et de

⁵⁵ ARON, Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, PUF, 2008, coll. « Les littéraires », p. 6.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 285.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁰ JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, coll. « Formation continuée ».

⁶¹ *Ibidem*, p. 217.

⁶² *Ibidem*, p. 221.

⁶³ *Ibidem*, p. 228.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 225.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁶⁷ *Ibidem*.

démythification inhérente à notre corpus, volonté qui est sans doute l'objectif premier de ces textes. Cependant, si la *Parodie du Juif errant*, celle de Cham et celle de Marcelin tentent de décrédibiliser Sue et Dumas, elles contiennent aussi une dimension ludique qu'il est important de ne pas éluder.

Les résumés parodiques de notre corpus sont donc plus complexes et plus riches que leur dénomination pourrait le laisser penser. Nous venons de voir que la parodie est souvent colorée par le pastiche et la satire et il nous faut donc trouver une définition tenant compte de cette diversité. Dans *La relation parodique*, ouvrage majeur tant par la synthèse théorique et historique proposée que par l'apport de son auteur, Daniel Sangsue qualifie la parodie de « *transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier.*»⁶⁸ La parodie peut donc égratigner l'hypotexte au passage, sans que cela soit pour autant son unique but : la notion de « satire » ne disparaît pas avec cette définition. Tout comme Linda Hutcheon, Paul Aron et Jacques Espagnon, Daniel Sangsue insiste sur l'ambivalence de la parodie, son caractère protéiforme. Sa définition nous permet de rester en accord avec l'acceptation que les auteurs de notre corpus avaient de ce terme à leur époque et reflète mieux la complexité des textes qui forment notre objet d'étude. C'est donc à cette définition que correspondra désormais chaque occurrence du terme « parodie » dans la suite de ce travail, sans pour autant empêcher que nous gardions en tête les nuances apportées par les définitions précédentes.

2.1.1. Un vide théorique

Avant de conclure cette mise au point, il est important de noter que, de tous les ouvrages consacrés à la parodie que nous avons consultés, très peu (un seul en fait, le *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles* d'Aron et Espagnon) font mention de l'existence de parodies de romans populaires. Hors, ce cas précis met souvent à mal les théories exposées : en effet, il nous est par exemple expliqué que la parodie concerne les « grandes œuvres »⁶⁹ appartenant au canon littéraire car celles-ci « suscitent de l'admiration qui pousse le parodiste à rivaliser avec elles. »⁷⁰ Pourtant, le corpus que nous analysons penche plutôt du côté de la démythification⁷¹, on ressent dans ces textes une volonté de relativiser la gloire des romans populaires.

⁶⁸ SANGSUE, Daniel, *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 110.

⁷¹ *Ibidem*.

Quant au lecteur, les théoriciens expliquent souvent qu'il doit avoir connaissance des règles qui régissent la littérature pour goûter la parodie, doit savoir la norme afin d'en apprécier les écarts. À l'inverse, Aron et Espagnon tiennent un tout autre discours :

[la parodie] s'adresse sans doute pour la plus grande partie à un public populaire qu'on peut supposer peu intéressé par les œuvres respectées qui constituent les cibles et que peut-être il n'a pas lues.⁷²

Cet avis était déjà partagé en 1870 par Octave Delepierre dans *La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes* puisque cet auteur considérait la parodie comme une portion de la littérature populaire⁷³.

Enfin, les techniques utilisées habituellement par les parodistes pour créer le comique dans leur texte sont elles-mêmes remises en question quand il s'agit de parodier des œuvres populaires, puisque celles-ci contiennent déjà souvent une dimension parodique comme nous le verrons au point suivant. Notre corpus nous permettra donc de questionner les théories de la parodie et du pastiche et de, peut-être, les ouvrir à un plus large ensemble de textes.

2.2. La relation parodique

Dans *Le roman populaire français (1789-1914)*, un des ouvrages pionniers de la recherche sur le roman populaire et crucial pour la réhabilitation de son objet au sein de la communauté scientifique, Jean-Claude Vareille souligne la part d'autodérision présente au cœur des romans destinés à un large public. En effet, pour l'auteur, le roman populaire est capable de refuser le sérieux, notamment via la critique du romanesque ou du moins sa mise en cause⁷⁴. Vareille parle d'un « effet pendulaire » présent dans le roman populaire, car son ton oscille entre le sérieux (tentation des bons sentiments, idéal de vengeance et de justice, etc.) et l'ironie : « Plus en effet nous parcourons le roman populaire et plus nous nous persuadons qu'à l'exception de quelques cas et sous-genres, il est animé de ce double mouvement simultané de construction et de destruction, [...] »⁷⁵ Les romans populaires, tout en affirmant l'existence d'une civilisation close (une société est fermée quand tout y est ritualisé, soumis à un code : c'est le « romanesque », quand un personnage obéit à un modèle textuel codifié), la contestent de l'intérieur. Le théoricien repère alors deux versants dans ces textes : l'épopée, le mythe, s'oppose au carnaval dans la fiction populaire⁷⁶.

⁷² ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 12.

⁷³ ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 92.

⁷⁴ VAREILLE, Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 125.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 127.

Pour Jean-Claude Vareille, il y a donc souvent de la distanciation et de l'ironie dans les œuvres destinées aux masses. Le théoricien illustre son propos en faisant un parallèle avec la structure de *Don Quichotte* (où Cervantès rend hommage, tout en marquant une distance, aux romans de chevalerie) et « *la leçon du Carnaval réactivée par le Romantisme* »⁷⁷ pour faire comprendre que les romans écrits pour toucher un large public ne se prennent pas au sérieux : « Le roman populaire ou feuilleton est un roman romanesque (épique) qui ne se fait pas d'illusion sur le romanesque, car susceptible de renverser ou inverser toutes les valeurs préalablement posées. »⁷⁸ Pour lui, la quasi-totalité des romans populaires se moque du romanesque, l'autodérision faisant partie de leur ADN, ce qui les rapproche alors des antiromans. Cette particularité est due au principe carnavalesque qui « introduit simplement du *jeu* (à la fois au sens mécanique et ludique du terme ; [...]) »⁷⁹ entre sérieux et rire : cette dimension carnavalesque est par exemple représentée par les personnages secondaires (Lagardère VS Cocardasse et Passepoil, d'Artagnan VS Planchet, etc.). Ce deuxième versant désamorce sans cesse le risque de prise au sérieux des codes récurrents de la fiction populaire. Du coup, le feuilleton programme une lecture distanciée et la mêle à une lecture de participation : les deux sont possibles pour le lecteur. Enfin, Vareille explique que si les auteurs populaires font preuve d'auto-ironie dans leurs œuvres, c'est parce qu'ils ont un besoin de reconnaissance sociale, ou du moins celle de l'intelligentsia officielle : ils montrent alors qu'ils ne sont pas dupes de leurs productions en exhibant ou en gonflant à l'absurde leurs procédés⁸⁰.

Le roman-feuilleton populaire se transforme en antifiction populaire, en une négation de lui-même, avec Jean-Claude Vareille : « Le roman-feuilleton contient ainsi en son sein une dénonciation du feuilleton, une indication des dangers et en conséquence du bon usage de la lecture. »⁸¹ Si le théoricien semble radical dans ses propos, ses affirmations sans concession trouvent leur justification dans cette phrase : « Nous visons simplement à prouver la littérarité de cette production »⁸². Étant un des premiers à étudier le roman populaire, Vareille est obligé de grossir certains traits de son analyse et de la généraliser afin de légitimer son objet. Plus loin, il tempèrera tout de même ses dires (« Tous les dosages certes sont possibles, nous ne prétendons pas à démontrer l'uniformité de cet immense *corpus*. ») et nuancera alors sa pensée en donnant les exemples des romans engagés (tels ceux de Sue), sentimentaux ou de la victime,

⁷⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 134-135.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 144-145.

⁸¹ *Ibidem*, p. 130.

⁸² *Ibidem*, p. 131.

qui restent sérieux et prennent en compte les codes et poncifs inhérents à leur genre au pied de la lettre⁸³. Jean-Claude Vareille cherche donc à donner une valeur littéraire à son objet de recherche et l'autodérision et l'ironie dont font preuve certains auteurs sont pour lui un argument de poids. Il apparaît aujourd'hui évident que le théoricien généralise la présence d'une marque de distanciation (en basant son propos sur les OVNI de la littérature populaire que sont *La fabrique des crimes* de Féval et *La vérité sur Rocamboles* de Ponson du Terrail) et donne aux lecteurs de feuilletons de l'époque une attitude qui ne devait être que marginale. Nous ne croyons pas non plus que les auteurs tels que Dumas, Féval et Ponson du Terrail dénoncent dans leur fiction le romanesque « comme aliénant et abêtissant »⁸⁴.

Quelques années plus tard, un autre spécialiste de la littérature populaire, Daniel Couégnas, relativisera le critère de littéarité auquel Vareille s'était efforcé de faire correspondre les feuilletons populaires, en soulignant que la distanciation n'est qu'un critère parmi d'autres :

C'est dans la seconde moitié de ce siècle [le XX^e] qu'une *doxa* a tenté d'imposer cette idée que le thème essentiel de toute œuvre littéraire est celui de sa propre élaboration et que le lecteur se doit de ne pas être dupe de « l'illusion référentielle ».⁸⁵

Bien que son propos soit inexact (en effet, ce n'est pas une « doxa » qui impose les critères, ce sont les auteurs qui décident ou non de suivre des règles contraignantes – privilégier la forme sur le fond par exemple – selon leur désir ou non de reconnaissance officielle et de pouvoir être proclamés « littéraires »), ce qui nous intéresse est que Couégnas souligne la partialité de la chose littéraire : à un moment donné de l'Histoire, le fond d'une œuvre était considéré comme inintéressant, seule sa forme comptait, et les fictions qui se basaient sur une représentation illusoire ont alors été jugées trop simples. L'auteur remet en cause cette conception de la littérature et émet des doutes quant à la possible suppression de l'illusion référentielle : pour lui, ce n'est pas parce que le processus de création est représenté dans l'œuvre que le lecteur est privé des plaisirs de l'immersion romanesque. Couégnas montre que ce critère ne suffit pas pour séparer les œuvres littéraires et paralittéraires étant donné que certains romans populaires combinent « la lecture d'immersion et [...] la lecture lucide, réflexive, distanciée, ironique. »⁸⁶ Les choses sont donc plus complexes que les théoriciens de la littérature « officielle » ont pu le dire. On observe d'ailleurs une sorte de « retour en arrière » depuis quelques années puisque

⁸³ *Ibidem*, p. 143.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁸⁵ COUÉGNAS, Daniel, *Op. cit.*, p. 177.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 178.

les instances littéraires s'ouvrent de plus en plus aux romans de genre. Passée cette mise au point, ce qui nous intéresse surtout chez Couégnas est qu'il est à nouveau question dans son ouvrage de la dimension (auto)parodique des feuilletons populaires, de la présence d'une « écriture qui se démasque, se met en scène »⁸⁷. Cependant, à l'inverse de Vareille, le théoricien souligne que cette caractéristique n'est présente que dans les œuvres des « grands », des plus talentueux romanciers populaires⁸⁸ (plus loin, il illustre son propos en repérant un « double jeu romanesque févalien »⁸⁹ par exemple).

Concernant l'autodérision et la dimension parodique des romans populaires, Jacques Migozzi, dans son ouvrage *Boulevards du populaire*, est lui aussi plus nuancé que Jean-Claude Vareille. Le théoricien conçoit que, bien qu'il soit « englué » dans l'illusion référentielle et adopte une posture pédagogique ou moraliste, le récit populaire est capable d'opérer une distanciation riieuse⁹⁰ :

Le roman populaire sait que ses lecteurs fidèles pressentent et espèrent ses trucs dramatiques et ses recettes narratives. Il pourra donc chemin faisant, sans toutefois altérer la séduction d'une lecture identificatoire et passionnelle, inviter son public à s'insinuer dans le laboratoire textuel [...] de sa fiction. Cette distanciation peut passer par un clin d'œil de connivence qui exhibe les codes... pour mieux les utiliser toutefois.⁹¹

Migozzi reprend donc l'avis de Vareille sur la dualité des romans populaires et illustre d'ailleurs ses propos au moyen des mêmes exemples : *La fabrique des crimes* de Paul Féval et les commentaires rioux de Ponson du Terrail présents dans la plupart de ses romans. Cependant, Jacques Migozzi souligne que la « carnavalisation » décrite par Vareille reste rare, les « vertus désacralisatrices » n'étant présentes que chez quelques « ténors » et dans quelques genres (le roman d'aventures criminelles et le roman policier)⁹².

Le constat est le même pour le lecteur. Si le théoricien remet en cause l'image du lecteur « envouté » par le texte⁹³ et postule au contraire pour un lecteur capable de jouer sur plusieurs niveaux de significations (et ce, quel que soient son niveau de culture, son origine sociale et sa formation scolaire)⁹⁴, débusquant les clichés à force de les rencontrer, Migozzi sait aussi rester lucide en concédant que la majorité du public de romans populaires pratiquait avant tout une

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 187.

⁹⁰ MIGOZZI, Jacques, *Op. cit.*, p. 173.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, p. 182.

⁹³ *Ibidem*, p. 187.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 201.

lecture au premier degré, une « lecture-plaisir »⁹⁵. L'auteur renvoie alors à l'ouvrage *Le roman du quotidien* d'Anne-Marie Thiesse, une analyse sociologique des lecteurs de fictions populaires. Cette auteure explique que les lecteurs populaires de la Belle Époque (époque postérieure à la période de notre corpus, mais nous ne doutons pas que le constat reste pratiquement équivalent pour les lecteurs des feuilletons produits sous Louis-Philippe) pratiquaient le plus souvent une lecture au premier degré, sans distanciation critique : même si « consommation nonchalante » il y a, cela s'inscrit dans un « rapport dominé à la lecture »⁹⁶. Il faut donc un capital culturel important pour apprécier un roman populaire au deuxième degré, ironiquement ou déceler le pastiche et les clins d'œil mis en place par son auteur : d'où le regain d'intérêt pour ces fictions de nos jours (où, explique Migozzi, la lecture plaisir s'accompagne d'une « distanciation amusée et amusante »⁹⁷).

Michel Nathan relève lui aussi le double versant du roman populaire, tiraillé entre sérieux et comique, dualité qu'on retrouve dans l'attitude du lecteur, et souligne alors la proximité qui existe entre la fiction et sa parodie :

La caricature s'amuse avec les ficelles du genre. Mais fait-on vraiment autre chose à la lecture d'un roman-feuilleton qui ne se présente pas comme parodique ? Dans les deux cas se mettent en place les mêmes affrontements et la même manière de dire. Le clin d'œil très ostensible qui, dans la charge, accompagne le jeu n'en change pas fondamentalement la nature. C'est la même balle qu'on se renvoie et l'on s'adresse souvent au même public. Placé ou non entre guillemets, le regard fatal reste un cliché qu'apprécient seuls, au premier ou au second degré, les amateurs de feuilletons. La satire par les mots joue avec la tradition, avec l'excitation et l'émoi rituels qu'engendrent les textes romanesques pour grand public.⁹⁸

Nous constatons donc que parodie et roman populaire sont étroitement liés, certains feuilletonistes faisant preuve d'autodérision dans leur fiction, montrant par ce biais qu'ils ne sont pas dupes concernant les mécaniques, parfois usées, qu'ils emploient. Si Vareille a tendance à généraliser cette particularité, Couégnas et Migozzi tempèrent ses propos en soulignant que la dimension parodique des feuilletons est marginale, ou du moins se limite à quelques clins d'œil de la part de l'auteur (à l'exception de pointures comme Féval, Ponson du Terrail ou Leroux, qui jouent sans cesse avec les codes romanesques). Concernant les lecteurs contemporains de ce type d'œuvres, les théoriciens s'accordent, à nouveau à des degrés différents, sur la prédominance de la lecture plaisir mais avec des possibilités de lectures

⁹⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 206.

⁹⁸ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 178.

distanciées chez certaines personnes. Michel Nathan transpose quant à lui cette oscillation aux lecteurs actuels, plus habitués à se distancier de leurs lectures.

Ce double visage, constitutif d'un pan de la littérature populaire, est crucial pour notre étude puisqu'il nous permettra d'interroger les limites de l'acte parodique. En effet, il nous semble légitime de nous demander si la parodie fonctionne quand elle s'attaque à un auteur capable de rire de lui-même. Nous avons alors sélectionné les parodies de trois textes qui, en plus d'être les plus gros succès de la littérature populaire sous la monarchie de Juillet, se prennent chacun au sérieux à des degrés différents : *Les Mystères de Paris* (roman pensé au départ pour divertir mais se transformant petit à petit en roman militant) et *Le Juif errant* (roman social) d'Eugène Sue, et *Les Trois Mousquetaires* (roman de cape et d'épée) d'Alexandre Dumas.

En recoupant les informations d'Anne-Marie Thiesse et de Michel Nathan, concernant l'attitude adoptée par les lecteurs d'hier et d'aujourd'hui face à une fiction destinée au peuple, nous proposons une hypothèse que nous tâcherons de vérifier : le succès obtenu par les parodies de notre corpus est peut-être explicable en partie par la lecture au deuxième degré, dont parle Michel Nathan, qu'elles offrent à des lecteurs ayant moins l'habitude de cet exercice. Avec la parodie, le travail de lecture distanciée est « prémâché », le rire est plus accessible et le plaisir de comprendre les mécanismes de la fiction est alors semblable à celui que les intellectuels contemporains évoquent à la relecture de romans-feuilletons (comme par exemple Umberto Eco, Gabriel García Márquez ou encore Paul Auster⁹⁹).

⁹⁹ MIGOZZI, Jacques, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », in ID., dir., *Le roman populaire en question(s) : actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, PULim, 1997, coll. « Littérature en marge », p. 224.

II. La destruction du roman populaire

Les parodies que nous nous proposons d'analyser s'attaquent à des œuvres qui furent des succès de masse à leur époque mais aussi, à travers elles, au roman-feuilleton populaire en général, phénomène qui prend une ampleur considérable dans la première moitié du XIX^e siècle. L'analyse de notre corpus nous permettra de mieux comprendre quels sont les griefs des parodistes contre ce médium mais aussi, paradoxalement, de mieux connaître ses caractéristiques.

1. Présentation des œuvres

Avant de procéder à l'analyse transversale des œuvres de notre corpus, nous nous proposons de remettre chaque parodie dans son contexte historique et littéraire et d'en présenter l'auteur.

1.1. *Paris dévoilé ou les mystères sus*

Paris dévoilé ou les mystères sus est un résumé parodique des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, un roman-feuilleton paru dans le *Journal des débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843. Cette parodie est écrite et illustrée par Cham (de son vrai nom Amédée de Noé) pour le *Musée ou Magasin comique de Philipon*, un album paru en 48 livraisons (hebdomadaires) en 1843, et reprend la trame des cinq premières parties (sur dix) de l'œuvre de Sue. Il est important de noter que, selon le *Paris comique*, un livre-album publié par la maison Aubert l'année suivante, Philipon aurait collaboré à la rédaction de cette parodie¹⁰⁰.

Il nous semble important, pour la suite de ce travail, de présenter plus en détail le comte Amédée de Noé (1819-1879). C'est en 1839 que Cham se fait connaître comme illustrateur et caricaturiste, grâce à la publication de *Monsieur Lajaunisse, album caricatural, sans but et sans raison. Bêtises amusantes*¹⁰¹. Cette œuvre lui permet d'être repéré par Philipon, qui lui propose de collaborer à l'élaboration du *Musée ou Magasin comique*¹⁰². Alors que les autres caricaturistes créent des personnages (tel Robert Macaire d'Honoré Daumier par exemple) et développent l'étude de mœurs dans *Le Charivari*, Cham profite de cette occasion pour se démarquer en entreprenant la parodie graphique d'œuvres littéraires (contes de fées, romans,

¹⁰⁰ PHILIPON, Charles, e.a., *Paris comique, Livre-album*, Paris, Maison Aubert et Cie, 1844, p. 74.

¹⁰¹ PUIG CASTAING, Bernard, « CHAM AMÉDÉE DE NOÉ dit (1819-1879) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/amedee-de-noe-dit-cham/> (consulté le 12 novembre 2018).

¹⁰² *Ibidem*.

pièces de théâtre, etc.)¹⁰³ : ce type de productions est neuf à l'époque et séduit tant les lecteurs que ses confrères¹⁰⁴. Charmé lui-aussi par l'artiste, Charles Philipon l'engage définitivement comme satiriste et caricaturiste pour *Le Charivari* en 1843 (où il travaillera jusqu'à sa mort)¹⁰⁵ : censure oblige, l'artiste se plie à la satire de mœurs lors de son entrée dans le journal¹⁰⁶. Cependant, il apporte rapidement un nouveau souffle au quotidien quand lui vient l'idée de baser ses dessins sur l'actualité¹⁰⁷. Paraissent alors dans *Le Charivari* ses « revues de fin d'année », qui deviendront au fil du temps mensuelles, puis hebdomadaires¹⁰⁸ : le 9 janvier 1848, Cham inaugure en effet sa première « semaine comique » et initie par ce biais la longue tradition des « reportages graphiques »¹⁰⁹. À la chute de la monarchie, le quotidien créé par Philipon trouvera en lui un allié redoutable dans sa lutte contre les révolutionnaires (jugés trop violents par *Le Charivari*) et le club politique dirigé par Auguste Blanqui (un socialiste radical)¹¹⁰. L'attitude de Cham s'explique par son peu d'enthousiasme pour la république, la première (1792-1804) ayant frappé durement sa famille (noble et attachée à la monarchie)¹¹¹. Il y a alors une dualité politique au sein du *Charivari* puisque Daumier est lui, à l'instar de Philipon, un républicain convaincu, alors que Cham est sceptique quant à ce nouveau régime et donc plus modéré, moins enthousiaste, que son collègue (on le surnommait même « le réactionnaire »)¹¹². Cette dualité s'exprime dans les productions des deux hommes : Daumier se moque des frayeurs, qu'il juge ridicules, des vieux bourgeois dans sa série *Les alarmistes et les alarmés* ; Cham, lui, n'épargne personne et vise tout ce qu'il juge injuste ou risible, tels que les profiteurs et les « quémandeurs de places »¹¹³.

1.2. *Parodie du Juif errant, plainte constitutionnelle en dix parties*

Suite au succès obtenu par *Paris dévoilé*¹¹⁴, Cham et Philipon décident de récidiver, avec l'aide de Louis Huart, en parodiant un autre roman d'Eugène Sue : *Le Juif errant*. Celui-ci paraît en feuilletons dans le quotidien *Le Constitutionnel* de juin 1844 à août 1845 et les trois

¹⁰³ GRAND-CARTERET, John, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, La librairie illustrée, 1888, p. 284.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ PUIG CASTAING, Bernard, *Op. cit.*

¹⁰⁶ RIBEYRE, Félix, *Cham : sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Plon, 1884, p. 123.

¹⁰⁷ GRAND-CARTERET, John, *Op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 286.

¹¹⁰ RIBEYRE, Félix, *Op. cit.*, p. 129-130.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 128.

¹¹² GRAND-CARTERET, John, *Op. cit.*, p. 292.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Félix Ribeyre parle en effet de cette parodie comme étant « la plus remarquée » du *Musée Philipon* (cf. RIBEYRE, Félix, *Op. cit.*, p. 110-111) et Bernard Puig Castaing confirme cette information en évoquant son « très vif succès » (cf. PUIG CASTAING, Bernard, *Op. cit.*).

artistes décident de suivre ce rythme de publication : dès qu'une partie du *Juif errant* était annoncée comme terminée dans *Le Constitutionnel*, le lecteur pouvait s'attendre à retrouver son équivalent parodique dans *Le Charivari* quelques semaines plus tard. Ainsi, la *Parodie du Juif errant* paraît du 22 août 1844 au 15 septembre 1845, puis, preuve de son succès, sera publiée en album.

Si nous avons déjà présenté Charles Philipon et Cham, ce n'est pas le cas de Louis Huart (1813-1865). Ironiquement, cet auteur commença à vivre de sa plume en publiant des romans-feuilletons, avant de rentrer au *Charivari* en 1835¹¹⁵. Il sera un des membres les plus importants de ce journal, y publiant régulièrement des articles ou légendant des caricatures¹¹⁶, et finira par en devenir le rédacteur en chef en 1848¹¹⁷. Si ses deux comparses sont plus célèbres aujourd'hui, on retient tout de même Louis Huart comme étant l'instigateur de la mode des *Physiologies*, qui eut du succès au XIX^e siècle¹¹⁸.

1.3. *Les trois ou quatre mousquetaires*

Les trois ou quatre mousquetaires est, comme son nom l'indique, un résumé parodique des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Alors que ce feuilleton est paru de mars à juillet 1844 dans *Le Siècle*, la parodie, écrite et illustrée par Marcelin (Émile Planat), date elle de 1853 : elle paraît en trois parties dans l'hebdomadaire *Le journal pour rire*, dirigé par Philipon.

Émile Planat (1829-1887) est un illustrateur français principalement connu pour avoir fondé en 1863, puis dirigé, *La Vie parisienne*, un magazine hebdomadaire illustré se proposant de faire le compte rendu des plaisirs mondains parisiens (tels que le théâtre, les bals, les expositions, etc.)¹¹⁹. Ruiné par la révolution de 1848, Marcelin a travaillé auparavant en tant qu'illustrateur pour diverses maisons d'édition : c'est cela qui explique son passage dans le journal de Charles Philipon¹²⁰. Dès 1850, Planat publie en effet dans *Le journal pour rire*, où il fait ses armes grâce à la caricature de mœurs, aux parodies et à la satire de nouveautés techniques (comme la photographie). Treize ans plus tard, Marcelin fonde donc sa propre revue

¹¹⁵ LAROUSSE, Pierre, *Op. cit.*, t. IX, p. 424.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ RIBEYRE, Félix, *Op. cit.*, p. 134.

¹¹⁸ LAROUSSE, Pierre, *Op. cit.*, t. IX, p. 424.

¹¹⁹ TAINE, Hyppolite, « Préface », in MARCELIN, *Souvenirs de la Vie parisienne*, Paris, Victor-Havard, 1888, p. I-XIX.

¹²⁰ LAROUSSE, Pierre, *Op. cit.*, t. XVII, p. 1560.

et sera reconnu par la suite comme étant « le dessinateur de la société mondaine »¹²¹ puisqu'il rechignera toujours à descendre « aux derniers degrés de l'échelle sociale » dans ses dessins¹²² :

Fantaisie, modes, costumes, théâtre, c'est Marcelin qui introduit dans la caricature le côté du chic et de l'élégance, qui nous initie au grand monde [...], qui étudie le public des bals et soirées, qui nous présente [...] l'Opéra et les Italiens, qui nous promène aux Champs-Élysées, [...] inspecte châteaux et villas, va aux bains de mer, aux eaux [...], sans oublier [...] les courses et la chasse.¹²³

2. Analyse du corpus

Maintenant que notre corpus est présenté, passons à son analyse. Celle-ci a pour but de comprendre à quoi s'attaque la parodie, quelles sont les strates de l'œuvre originale prises pour cible par le parodiste, et de repérer les moyens mis en œuvre pour dévaluer l'hypotexte. Nous nous interrogerons conjointement sur les motivations qui ont pu guider les parodistes dans leur travail.

Notre analyse se fera en deux temps. Nous nous pencherons d'abord sur le traitement réservé à la diégèse du feuilleton (comment l'histoire, les personnages et les lieux sont parodiés), puis nous verrons comment l'écriture elle-même (le style de l'auteur, les procédés qu'il emploie, les effets créés par le texte) est prise en charge par la parodie.

Enfin, nous tenons à préciser que, pour une meilleure lisibilité, nous utiliserons pour le reste de ce mémoire un système d'abréviations pour nous référer aux œuvres de notre corpus : *PMS* pour l'œuvre de Cham, *PJE* pour celle de Cham, Philipon et Huart et *TQM* pour celle de Marcelin. Cette dernière parodie étant parue en fragments dans trois numéros différents du *Journal pour rire*, nous préciserons en notes de bas de page, à l'aide d'un chiffre romain, à quelle partie de l'œuvre appartient l'extrait cité (par exemple, « *TQM*, II, p. 3. » signifie que l'extrait a été tiré de la page 3 du deuxième fragment des *Trois ou quatre mousquetaires*, c'est-à-dire le numéro 106 du *Journal pour rire*).

2.1. Critiques concernant la diégèse du feuilleton

Puisque les œuvres qui nous occupent sont des résumés parodiques d'œuvres célèbres, il paraît logique que le point sur lequel se sont concentrés principalement les parodistes est l'histoire du roman-feuilleton. D'une façon globalement similaire, Cham, Marcelin, Philipon et

¹²¹ GRAND-CARTERET, John, *Op. cit.*, p. 365.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*, p. 363.

Huart multiplie les traits d'humour, emploie un ton ironique ou souligne les incohérences scénaristiques afin d'ébranler, voire détruire, la réputation des œuvres qu'ils attaquent.

2.1.1. Le narrateur, ou la fin de l'illusion référentielle

Dans les fictions populaires, le narrateur joue un rôle d'accompagnateur pour le lecteur tout au long du récit, le guidant à travers les chapitres et l'éclairant sur les points obscurs de l'histoire¹²⁴. Le narrateur populaire, hétérodiégétique la plupart du temps, est souvent qualifié de « paternaliste » car il n'hésite pas à prendre son lecteur par la main pour éviter qu'il ne se perde lors d'une transition d'un lieu à l'autre, lui rappelle régulièrement des événements qui ont eu lieu et a tendance à surexpliquer :

Et maintenant, emportés que nous sommes par notre récit, laissons nos trois amis rentrer chacun chez soi, et suivons, dans les détours du Louvre, le duc de Buckingham et son guide.¹²⁵

Le narrateur de la parodie agit de même, avec la même volonté d'être une instance encadrante pour son lecteur. Cependant, la plupart du temps, il s'agit d'un mime parodique de la posture paternaliste adoptée par son équivalent populaire. On trouve par exemple dans *PMS* :

Vous paraissez surpris ? vous avez tort. C'est d'une grande vérité locale : je vous assure que dans la Cité on voit beaucoup de charbonniers, de filles et de voleurs.¹²⁶

Si le narrateur s'adresse en effet directement à son public pour lui « expliquer » quelque chose, le ton ironique employé par Cham permet de retourner le procédé contre Sue en montrant l'in vraisemblance de la situation.

L'instance narrative prend donc beaucoup de place, elle aussi, au sein des œuvres de notre corpus et n'essaie pas de s'effacer derrière l'intrigue qu'elle dirige : le narrateur est un personnage à part entière (posture qu'il adopte dans beaucoup de romans populaires d'ailleurs, comme dans *Les Trois Mousquetaires* par exemple, le phénomène métanarratif étant courant dans ce type de fictions). Cette présence peut prendre des proportions conséquentes, comme c'est le cas dans *PJE* où le narrateur, très bavard, ne perd jamais une occasion de faire des remarques et de donner son avis sur l'action et les personnages qu'il dirige. Ses commentaires finissent parfois par éclipser l'intrigue, comme quand le narrateur se perd dans ses digressions :

Je ne sais pas au juste s'il y a un club des éléphants à Java, mais je suppose que la jeunesse dorée et bronzée de ce pays ravissant se passe la fantaisie de se réunir tous les soirs pour jouer au wisth

¹²⁴ MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, *Op. cit.*, p. 134.

¹²⁵ DUMAS, Alexandre, *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁶ *PMS*, p. 4.

et fumer des cigares de quatre sous, ainsi que cela se pratique dans les capitales des pays les plus civilisés.

En quoi consisterait le bonheur de l'homme sur la terre s'il ne fumait pas des cigares de quatre sous et s'il ne jouait pas au wisth, – je vous le demande, – ou plutôt je ne vous le demande pas, car je suis tellement certain de votre réponse qu'il est inutile que nous perdions un temps précieux à ce dialogue.¹²⁷

Les détours qu'il entreprend sont des témoignages de l'ennui que lui procure l'histoire qu'il est censé diriger, histoire qui tire en longueur et dont il se plaint de ne pas voir la fin. Son attitude nonchalante a pour effet de diminuer les enjeux de l'intrigue, et ses plaintes répétées soulignent les longueurs dont souffre parfois *Le Juif errant*. Pour faire ressentir l'étirement de l'action, le narrateur de la *PJE* peut aussi adopter une attitude tout autre, se transformant par moment en instance tyrannique qui, à l'image de Dieu ordonnant au Juif errant de continuer à marcher dans le roman de Sue, « force » son lecteur à poursuivre sa lecture :

Comment, tu es déjà fatigué, ami lecteur ! ma parole d'honneur tu me fais de la peine, car nous ne sommes pas au bout de notre histoire, nous voilà seulement arrivés à la première étape, et il nous en reste encore neuf avant de connaître le mot de ce logogriphe en dix parties, – lesquelles parties renferment chacune, outre les vignettes, une multitude de lignes que je ne veux pas additionner, de peur de vous effrayer à l'avance, – ainsi donc, cher lecteur, marche ? [sic] marche ! marche !

Ou si tu aimes mieux : lis ! lis ! lis !¹²⁸

Sans être aussi insistants, les deux autres narrateurs parodiques regrettent eux-aussi la multiplication des sous-intrigues ou les détours employés par Sue et Dumas. De même, mais à plus petite échelle que leur homologue de la *PJE*, ils n'hésitent pas non plus à commenter l'action qu'ils dirigent, comme s'ils ne pouvaient s'empêcher de donner leur avis sur tout, en témoigne ce clin d'œil grivois adressé au lecteur :

Comme il faisait nuit et que le bon curé craignait les mauvaises rencontres, la Goualeuse qui n'avait pas peur du loup, – *et pour cause*, – offrit de l'accompagner... [nous soulignons]¹²⁹

Imposer la présence du narrateur lors de la lecture n'est pas une démarche anodine de la part des parodistes. Nous sommes face à des textes dont la dimension satirique est importante, c'est-à-dire, nous le rappelons, des textes qui cherchent à dégrader l'objet qu'ils prennent pour cible mais aussi à mettre le lecteur de leur côté. Le narrateur est la pièce maîtresse dans cette tentative de dégradation, puisqu'il incarne la voix, et donc le point de vue, de l'auteur de la parodie. Son rôle est de guider le regard de son lecteur vers les défauts de l'hypotexte : pour ce

¹²⁷ *PJE*, p. 44.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹²⁹ *PMS*, p. 266.

faire, toute immersion doit être rendue impossible et les nombreuses métalepses produites par la narration empêchent alors la fiction de fonctionner. Le narrateur, par ses irruptions constantes dans la diégèse, force le lecteur à prendre du recul sur sa lecture et à découvrir les faiblesses de l'intrigue.

Par exemple, l'instance narrative souligne les trop nombreux hasards nécessaires au bon développement de l'histoire. Yves Olivier-Martin parle de « hasards convergents »¹³⁰ dans la fiction populaire car ils permettent à l'action de ne pas s'éparpiller en faisant se réunir les personnages au même endroit au même moment, ce qui noue les intrigues entre elles. De même, l'auteur de romans populaire est parfois contraint d'utiliser un *deus ex machina* pour se dépêtrer d'une situation où les sinuosités de l'histoire l'ont mené. Dans la parodie, ces interventions de la Providence sont interprétées comme des facilités d'écriture et sont donc traitées ironiquement :

Rodolphe aperçoit le Chourineur et ne paraît nullement surpris de cette rencontre, ces hasards-là sont si communs en littérature !¹³¹

Autres facilités d'écriture, les clichés et poncifs littéraires sont débusqués par le narrateur parodique. Par l'ironie ou la raillerie, il attire l'attention de son lecteur sur le caractère convenu de certaines situations ou sur leur aspect typiquement littéraire :

Il faisait nuit sombre (règle générale : quand il arrive quelque chose d'extraordinaire aux jeunes filles, il fait toujours nuit).¹³²

Enfin, le narrateur fait directement part de ses doutes quant à la vraisemblance de l'histoire. Par ce biais, non seulement il montre au lecteur que le récit est mal construit, que le scénario est bancal, mais en plus procède à la défictionnalisation de l'histoire : il démonte ainsi une des « ruses »¹³³ utilisées par le feuilletoniste pour captiver son lecteur, c'est-à-dire lui faire croire que l'histoire qu'il lit s'est réellement passée¹³⁴. C'est par exemple le cas dans *TQM*, où Marcelin fait comprendre qu'il n'a pas cru au procédé inventé par Dumas pour que ses héros surprennent une conversation entre Milady et Richelieu, c'est-à-dire au moyen d'un tuyau de poêle brisé reliant les deux pièces où les personnages se trouvent :

¹³⁰ OLIVIER-MARTIN, Yves, *Op. cit.*, p. 60.

¹³¹ *PMS*, p. 7.

¹³² *PJE*, p. 88.

¹³³ VAREILLE, Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 101.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 178.

Alors examinant avec plus d'attention ce qu'il avait d'abord pris pour un canon, il reconnut que ce n'était qu'un tuyau de poêle. En effet, sur une des parois, on lisait ces mots : *Dumas, fumiste*.¹³⁵

L'in vraisemblance du procédé est ensuite mise en avant par une amplification, qui achève de le rendre ridicule aux yeux du lecteur :

Or le tuyau, chef-d'œuvre de fumisterie, était si bien disposé, qu'on distinguait parfaitement au grincement de la plume quels étaient les caractères qu'elle traçait. « Tout ceci a été fait par mon ordre. *Signé RICHELIEU*, » écrivait la plume. Puis elle cracha, c'était le paraphe.¹³⁶

Plus que les invraisemblances, les narrateurs pointent les incohérences que Sue et Dumas ont laissées passer (soit à cause de la multitude des intrigues à gérer, soit à cause du morcellement de l'histoire, soit par inadvertance) :

C'est là son idée fixe, à cette pauvre fille... et elle se remet à regarder les arbres ; et les champs, et la verdure : car, par cette puissance de transposition qui n'appartient qu'à Dieu et aux romanciers, la verdure a repoussé : la scène se passe en NOVEMBRE 1838 et la veille nous étions, suivant le premier chapitre, au 13 DÉCEMBRE 1838.¹³⁷

Pour conclure, en brisant continuellement le quatrième mur de la fiction, le narrateur parodique détruit l'illusion référentielle et force le lecteur à opérer une lecture distanciée des œuvres d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas. Les parodies de notre corpus contiennent chacune une visée désacralisatrice : le narrateur dirige le regard de son lecteur vers les incohérences et les facilités de l'histoire afin de relativiser le succès qu'a obtenu chacune des trois œuvres.

2.1.2. Dégradation des personnages

Dans un roman populaire, le système des personnages est très polarisé : les bons affrontent les méchants¹³⁸. Il n'y a pas de place pour une zone grise dans ce genre de productions, tout est très manichéen. Les personnages sont des types qu'on retrouve d'une œuvre à l'autre : la jeune victime, le héros surpuissant, l'antagoniste maléfique, etc. Ces personnages sont interchangeable d'une œuvre à l'autre tant leur caractère est semblable et leurs actions prévisibles (Rodin et Richelieu sont similaires par exemple). Le manichéisme qui

¹³⁵ *TQM*, III, p. 2.

¹³⁶ *Ibidem*, III, p. 3.

¹³⁷ *PMS*, p. 7.

¹³⁸ COUÉGNAS, Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », in ARTIAGA, Loïc, *Le roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008, coll. « Mémoires », p. 41.

structure le système de personnages est souvent visible à travers la physionomie de ces derniers : la laideur physique renvoie à la laideur morale dans les fictions populaires¹³⁹.

Cette polarisation extrême des personnages va être reprise par les parodistes pour être poussée, si c'est possible, encore plus loin. Les personnages, qui étaient déjà des types, sont réduits à quelques traits moraux et quelques caractéristiques : ils sont simplifiés au point de n'être plus que des caricatures d'eux-mêmes. Les victimes que sont Fleur-de-Marie et la Mayeux deviennent exaspérantes tant leur candeur, leurs pleurs ou leurs bons sentiments sont grossis dans leur version parodique ; les antagonistes Rodin, Richelieu et le Maître d'École apparaissent grotesques car n'ont plus rien d'humain et ne peuvent donc plus faire peur (le Maître d'École est représenté comme un ogre de conte de fées, le Cardinal est appelé « Son Éminence Croquemitainissime »¹⁴⁰ et Rodin est décrit comme étant semblable à un squelette) ; et enfin, les qualités du surhomme sont exagérées à en devenir ridicule (Rodolphe a des « doigts délicieux, pointus, potelés et parfumés »¹⁴¹ par exemple). Ces amplifications et simplifications font basculer l'œuvre dans le genre merveilleux et il est impossible de croire à ce qui nous est raconté. De plus, elles provoquent le rire du lecteur, les personnages étant tous plus ridicules les uns que les autres. En effet, la présentation d'un personnage et sa description sont toujours des occasions pour créer le comique : en plus des exagérations, les parodistes utilisent des comparaisons banales, des contradictions et l'absurde pour provoquer le rire chez leurs lecteurs, comme le montre cet exemple :

Bientôt un fort bel homme sortit de la trappe, il avait six pieds, une tête énorme, un front bas et saillant, l'air bestialement sauvage, et se nommait Goliath.¹⁴²

Enfin, la diminution de la grandeur des personnages initiaux passe, dans *PJE* et *PMS*, par une déformation de leur nom : Mlle de Cardoville devient Mlle de Carotteville, Dr Baleinier Dr Bedainier, Sarah Ce-rat, etc. Ces calembours, qui avaient déjà été relevés par Michel Nathan lors de son analyse de *PJE*¹⁴³, relient dans la tête du lecteur les personnages à un objet du quotidien ou à un animal, à une réalité prosaïque donc, ce qui annule leur charisme, leur aura : toute action concernant les personnages touchés tombe alors immédiatement à plat. Cette déformation des noms des personnages s'inscrit dans la continuité d'un procédé initié en 1832

¹³⁹ OLIVIER-MARTIN, Yves, *Op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁰ *TQM*, I, p. 4.

¹⁴¹ *PMS*, p. 4.

¹⁴² *PJE*, p. 18.

¹⁴³ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 169.

par Daumier, qui, dans ses portraits-charge des pairs de France, « martyris[ait] leur nom au moyen de calembours et de jeux de mots »¹⁴⁴.

Toutes les amplifications des traits moraux ou physiques des personnages, ainsi que la décrédibilisation que nous venons de décrire trouvent écho dans les illustrations qui accompagnent chacun des textes. En effet, Cham et Marcelin amplifient les difformités physiques des personnages, les enlaidissent ou les représentent dans des situations absurdes. Henri Bergson explique que « l'art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l'agrandissant. »¹⁴⁵ La caricature se base donc sur du réel, elle se développe à partir d'un trait physique existant, qu'elle déforme ensuite. Bertrand Tillier confirme cela en expliquant qu'elle est un « art de la comparaison conciliant l'imitation et la déformation »¹⁴⁶ : le rire surgit alors de l'écart entre ce qu'on se préparait à voir et ce qu'on a vu¹⁴⁷. C'est en effet ce que font les deux dessinateurs en reprenant puis amplifiant certaines indications issues des descriptions originales de Sue et de Dumas : dès lors, Aramis n'est pas plus grand qu'un enfant (*TQM*, III, p. 2)¹⁴⁸, Tortillard semble sorti d'un conte de par son apparence de gnome (*PMS*, p. 266)¹⁴⁹ et Djelma possède des traits conformes au stéréotype de l'homme oriental (*PJE*, p. 183)¹⁵⁰. Mais le véritable pouvoir de la caricature est qu'elle réussit à convertir le regard de celui qui y est confronté, elle agit directement sur son imagination : c'est celui qui est caricaturé qui ressemble désormais à son double grotesque et dégradé¹⁵¹. Par ce biais, Cham et Marcelin détruisent directement l'image mentale, la représentation parfaite des personnages que les lecteurs (voire futurs lecteurs) s'étaient construits lors de leur lecture de l'hypotexte. Par exemple, si la douceur et la bonté de la Mayeux en fait presque oublier sa difformité physique dans *Le Juif errant*, Cham la représente avec une bosse si énorme (cf. annexe 4) qu'il est impossible de ne pas sourire lors d'une relecture de l'œuvre de Sue ou simplement en pensant à ce personnage.

Une différence apparaît cependant entre les deux caricaturistes : alors que Marcelin propose des lithographies soignées et détaillées tout au long de sa parodie, Cham oscille entre

¹⁴⁴ GRAND-CARTERET, John, *Op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁵ BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Genève, Skira, 1945, p. 28.

¹⁴⁶ TILLIER, Bertrand, « La caricature, une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », in VAILLANT, Alain, dir., *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, coll. « Orbis litterarum », p. 259.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cf. annexe 1.

¹⁴⁹ Cf. annexe 2.

¹⁵⁰ Cf. annexe 3.

¹⁵¹ CABANÈS, Jean-Louis, « *La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu* », in VAILLANT, Alain, dir., *Op. cit.*, p. 222.

des dessins travaillés et des dessins simples (presque des esquisses ou des croquis), réduisant décors et personnages à quelques traits seulement (*PJE*, p. 55 et *PMS*, p. 327 par exemple)¹⁵². Cette manière de faire permet de typifier les personnages à l'extrême mais aussi de les figer dans une seule expression grotesque, ce qui est deux manières différentes de briser l'illusion référentielle : en cela, les illustrations de Cham s'accordent parfaitement avec le texte qu'elles accompagnent. Une autre particularité de ses dessins est qu'ils ne se contentent pas toujours de représenter ce qui est dit dans le texte, au contraire de ceux de Marcelin, mais provoquent aussi le rire du lecteur par contraste avec la narration. En effet, une description peut par exemple s'avérer sérieuse et l'illustration qui suit entre alors en dissonance avec elle car ne correspond pas avec ce qui a été dit : le lecteur est surpris et rit d'autant plus de la représentation caricaturale qu'il a sous les yeux (exemples : *PJE*, p. 155-156 ou *PMS*, p. 362)¹⁵³.

Pour en finir avec le traitement parodique des personnages, attardons-nous sur l'attention particulière accordée au langage dans les trois œuvres de notre corpus. Si, dans *PMS*, l'argot présent dans *Les Mystères de Paris* n'échappe évidemment pas à la malice de Cham – qui, par exemple, explique des mots communs plutôt que les termes argotiques : « L'inconnu (en argot cela veut dire l'homme qu'on ne connaît pas) »¹⁵⁴ –, ce qui nous intéresse est le mime de l'oral opéré par les parodistes lorsqu'un personnage prend la parole. Chez Sue et Dumas, on remarque déjà une imitation du langage parlé pour les personnages populaires (le couple Pipelet dans *Les Mystères de Paris*) ou étrangers (le Suisse dans *Les Trois Mousquetaires*¹⁵⁵) : cette technique permet de donner plus de réalisme à la scène mais est aussi un moyen d'amuser le lecteur. Cette imitation, déjà caricaturale, est reprise dans la parodie afin de dévaloriser certains personnages ou de créer une situation comique. Nous avons relevé trois manières d'utiliser le langage à des fins parodiques au sein de notre corpus. La première est l'imitation stéréotypée du langage des aristocrates, qui est moqué par l'utilisation excessive de l'imparfait du subjonctif, l'emploi d'un vocabulaire vieilli et l'utilisation d'un niveau de langue trop élevé pour la situation, voire faussement élevé à certains moments. Voici quelques exemples, tous prononcés par des personnages nobles :

« O Clémence ! s'écria-t-il avec transport, serait-il, Dieu ! possible que vous m'aimassiez, que je vous plusse et ne vous dégoûtasse pas ! »¹⁵⁶

¹⁵² Cf. annexe 5.

¹⁵³ Cf. annexe 6.

¹⁵⁴ *PMS*, p. 5.

¹⁵⁵ DUMAS, Alexandre, *Op. cit.*, p. 632.

¹⁵⁶ *PMS*, p. 362.

« [...] elles [les bottes] ne laisseront pas que de vous donner bon air, car elles sont du bon faiseur et sentent leur gentilhomme d'une lieue. Elles sont roides et desséchées à cette heure, les pauvres vieilles, mais vous n'avez qu'à les graisser d'un bon morceau de lard, et elles reprendront cette souplesse, orgueil et joie de mes premiers ans. »¹⁵⁷

Adrienne était cruellement vexée. « En serai-je pour mes frais ? disait-elle, ô maman ! maman !... »¹⁵⁸

La technique inverse est aussi utilisée par les parodistes. Les héros et les personnages de haut rang se mettent à parler comme des enfants ou utilisent un langage familier, parfois même vulgaire. Cette substitution du registre de langage attendu par un registre familier crée le comique (Bergson appelle « transposition » le comique créé par le transfert de « l'expression naturelle d'une idée dans *un autre ton* »¹⁵⁹) et, de plus, dévalorise les personnages en les rendant moins parfaits aux yeux des lecteurs, comme le prouvent ces quelques exemples :

– S. A. a sans doute travaillé toute la nuit, mon cher Mufle, car votre correspondance me paraît diablement *conséquente* !
– Vous êtes bien honnête ! Monseigneur s'est couché ce matin à six heures. A propos ! jacassons un peu, taillons des bavettes au public : ça allongera la sauce et ça tirera à la page.
– Ça va, repart M. de Grogne ; et il se met à cancaner sur la Goualeuse, le *Chourineur*, le Maître d'école et la mère Ponisse.¹⁶⁰

– Bonjour, Milady, comment vous portez-vous ? disait la voix d'homme.
– Merci, Éminence, ça va pas mal, et vous ? disait la voix de femme.¹⁶¹

Ce jour, mademoiselle Carotteville était encore plus ravissante que de coutume. Sa toilette avait un certain chic oriental, et, pour plaire à Djelma, à son idolâtré, elle fumait ni plus ni moins qu'un tambour de la garde nationale ou qu'une femme de lettres.
« Ma belle, lui dit la tante, je viens vous apprendre une chose : c'est qu'à partir de demain en huit vous serez mise en interdiction.
– Qué que ça me fait !... j'aime Djelma !
– Vous n'aurez plus un sou pour acheter des fanfreluches, des guipures et du tabac de caporal !
– Je m'en moque... Djelma m'aime !... »¹⁶²

Enfin, le rire est aussi provoqué par contraste, lorsque langage soutenu et familier se côtoient ou que l'on passe subitement d'un à l'autre :

« Telle que vous me voyez, j'étais faite pour l'amour, et il faut, hélas ! que je m'en prive, car je déteste mon excellent mari et vous me plaisez infiniment... la moindre de vos paroles me va-t-au cœur... où donc avez-vous pris tous vos moyens ?
– Dans ma douleur... car j'en ai une, de douleur... ouff !

¹⁵⁷ *TQM*, I, p. 2.

¹⁵⁸ *PJE*, p. 286.

¹⁵⁹ BERGSON, Henri, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁰ *PMS*, p. 42.

¹⁶¹ *TQM*, III, p. 2.

¹⁶² *PJE*, p. 325.

– Ah bah ! fit la marquise...
 – Oui, le sort m’a battu comme plâtre... ami, dans la personne de mon ami, – fils, dans mon père, – dans ma mère, – dans fils, – dans toute la boutique...
 [...] »¹⁶³

– Ah! madame, s’écria d’Artagnan, vos beaux yeux rendent possible l’impossible ! J’accepte, mais laissez-moi vous dire que je vous aime !
 – Dites toujours.
 – Eh bien, dites-moi votre petit nom ?
 – Constance.
 – Eh bien, Constance, laissez-moi prendre un baiser sur votre main... rien qu’un !
 – Deux, si cela vous fait plaisir.
 – Eh bien, Constance, promettez-moi de m’aimer un peu si j’en réchappe !
 – Mais puisqu’on vous promet récompense honnête, grand exigeant !¹⁶⁴

Dagobert resta muet comme une carpe ; ce que voyant, Barrock recommença de plus belle à l’asticoter, le molester, disons le mot propre, à l’ennuyer de toutes ses forces, jusqu’à ce que Dagobert, perdant patience, lui dit en le regardant entre les deux yeux : « Allez vous faire... lanlaire ! »¹⁶⁵

Par le traitement comique du langage, les auteurs des parodies dévalorisent les personnages originaux, qui deviennent des caricatures d’eux-mêmes ou voient leur grandeur rabaissée par l’utilisation d’un vocabulaire familier, et empêchent toute action d’être prise au sérieux, les platitudes de la langue désamorçant les effets que pourrait produire la narration sur le lecteur. Michel Nathan explique en effet que le langage familier nuit au romanesque et empêche toute envolée épique¹⁶⁶.

Si les personnages, tant par leur apparence physique que par leur langage, sont dévalorisés dans chaque résumé parodique, il nous semble important d’apporter quelques nuances. En effet, tous les personnages ne sont pas égaux face à ce traitement satirique puisque certains y échappent totalement et d’autres, comme le surhomme, semblent victimes d’un « acharnement » de la part du parodiste : nous reviendrons sur ces deux cas particuliers dans les parties suivantes. Il faut aussi souligner que les descriptions de personnages, bien qu’elles visent souvent à casser la représentation parfaite (que ce soit de la bonté ou de la méchanceté du protagoniste) que le lecteur s’est construite à la lecture de l’hypotexte, ne sont pas uniquement satiriques mais sont aussi des lieux propices au comique et au ludique. Elles sont souvent un prétexte pour l’auteur pour jouer avec la langue et amuser son lecteur :

¹⁶³ PMS, p. 363.

¹⁶⁴ TQM, I, p. 5.

¹⁶⁵ PJE, p. 22-23.

¹⁶⁶ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 169.

A ses côtés se trouvaient trois personnages étranges.

Le premier était un gentilhomme de haute taille et de fière mine, qui pouvait bien avoir quinze pieds au moins et vingt-cinq ans au plus ; il avait les yeux noirs, les cheveux noirs, la moustache noire ; son feutre noir, à plume noires, projetait une ombre noire sur son pourpoint noir ses chausses noires, son linge noir, ses bottes noires, son âme noire, le tout recouvert d'un grand manteau noir.

Du reste, on lisait dans le blanc de son œil toujours levé au ciel que ce gentilhomme portait le deuil de lui-même et rien qu'à voir le bout de son nez rouge, on comprenait qu'il noyait des douleurs infinies dans le vin bleu.¹⁶⁷

2.1.3. Les descriptions de lieux

Les descriptions de lieux sont, au même point que celles de personnages, des foyers importants pour l'expression du comique et du ludique. Les clins d'œil à des événements contemporains, les comparaisons absurdes, les jeux de mots, etc., se multiplient dès qu'il s'agit de dépeindre un lieu quelconque. Dans *PMS*, quand Cham décrit les bas-fonds parisiens, l'humour apparaît par petites touches, par l'utilisation de la comparaison, de la répétition et de l'absurde :

Les maisons de cet arrondissement sont recrépies de boue. Percées de quelques rares fenêtres aux châssis vermoulus et dépourvus de carreaux, elles ressemblent à des mâchoires de vieillards dégarnies de leurs dents ; de noires, d'infectes allées conduisent à d'infects escaliers où d'infects animaux ont laissé des choses plus infectes encore.

Malgré toutes ces horreurs, l'horloge du Palais-de-justice sonne dix heures.¹⁶⁸

Au ludique s'ajoute une dimension satirique quand les parodistes s'essaient au pastiche le temps d'une description. Planter le décor d'une scène est l'occasion pour eux de se mesurer à l'auteur de l'œuvre originale en adoptant un style similaire. Cette attitude, couplée à un ton ironique et/ou à un calembour, permet de relativiser le talent de l'écrivain pastiché en soulignant l'aspect convenu de la scène ou le style ampoulé de la description originale. Philipon et Huart reprennent par exemple le début de la description romantique de la tempête que l'on peut trouver au chapitre XVIII de la quatrième partie du *Juif errant* et qui se présente comme-ci :

La mer est affreuse...

Des lames immenses d'un vert sombre, marbré d'écume blanche, dessinent leurs ondulations, tour à tour hautes et profondes, sur une large bande de lumière rouge qui s'étend à l'horizon.

Au-dessus s'entassent de lourdes masses de nuages d'un noir bitumineux ; chassées par la violence du vent, quelques folles nuées d'un gris rougeâtre courent sur ce ciel lugubre.

Le pâle soleil d'hiver, avant de disparaître au milieu des grands nuages derrière lesquels il monte lentement, jetant quelques reflets obliques sur la mer en tourmente, dore çà et là les crêtes transparentes des vagues les plus élevées.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *TQM*, I, p. 2.

¹⁶⁸ *PMS*, p. 2.

¹⁶⁹ SUE, Eugène, *Le Juif errant*, *Op. cit.*, p. 161.

Cette description devient, dans la parodie :

La mer était dégoûtante... Des lames d'eau d'un vert plus que bouteille, marbré de blanc, ondulent sur la bande rouge de l'horizon.

Les nuages sont d'un noir bitumeux très-malpropre ; le vent les balaye, et le soleil, pâle des événements qu'il prévoit, va se coucher aux antipodes, mais non sans jeter en partant un regard oblique sur cette mer en tourmente.

Eh ! eh ! voici une petite description dont je ne suis pas mécontent. – Et vous ?¹⁷⁰

Le pastiche satirique suit la description originale étape par étape tout en la simplifiant et en cassant les comparaisons poétiques de Sue par l'introduction de mots appartenant à un registre moins élevé. La dernière phrase, commentaire satisfait émis par le narrateur, traduit le peu d'estime qu'ont Philipon et Huart pour l'écrivain populaire. On retrouve cette technique dans *PMS* : Cham pastiche Sue au moment d'aborder le chapitre *Idylle* (chapitre premier de la troisième partie des *Mystères de Paris*), où la campagne et le village de Bouqueval sont présentés. Cham réserve une page entière (deux colonnes de texte) à ce chapitre, qui est uniquement descriptif : le style employé est poétique, mais « piégé » par les traits d'humour, les jeux de mots, les piques lancées à Sue et l'ironie. Enfin, tout tombe à plat dans les derniers mots, puisque le narrateur parle de « tableau extrêmement naïf »¹⁷¹.

Marcelin opte lui pour une tactique différente. Par exemple, pour souligner le caractère convenu de la description placée en ouverture du chapitre LXV des *Trois Mousquetaires*, le parodiste emploie un ton sarcastique : la nuit d'orage ainsi que l'apparition de la lune à minuit pile apparaissent alors comme un cliché aux yeux du lecteur. Si Dumas, avec cette description empruntée au gothique, voulait impressionner et spectaculariser l'exécution de Milady, Marcelin casse cette mise en scène en parlant de « fantasmagorie »¹⁷² : il met en avant l'aspect commun de ce procédé littéraire afin d'en inhiber les effets sur le lecteur. Cette mise à nu des mécaniques destinées à provoquer l'émotion sera développée plus en détail au point suivant.

2.2. Déconstruction des procédés employés par les feuilletonistes

Pour descendre un peu plus les feuilletonistes du piédestal où leur immense succès de librairie les a placés, Marcelin, Cham, Philipon et Huart mettent en avant les motivations cachées derrière certains procédés utilisés par Sue et Dumas. C'est notamment par l'utilisation de métalepses, que nous avons évoquées au point précédent, que cette dégradation est rendue possible. Nous l'avons montré, le narrateur n'est pas dupe, il connaît les procédés littéraires et

¹⁷⁰ *PJE*, p. 56.

¹⁷¹ *PMS*, p. 266.

¹⁷² *TQM*, III, p. 4.

leurs effets sur le lecteur et s'emploie à les pointer du doigt pour les inhiber. Mais il pousse cette logique encore plus loin quand il identifie les causes cachées derrière certaines techniques des feuilletonistes et les présente comme des motivations purement économiques, ou encore quand il s'emploie à détruire une des forces du roman populaire, c'est-à-dire la manipulation des émotions du lecteur.

2.2.1. La motivation économique

Conçu pour être un « appât »¹⁷³ à lecteurs, le roman-feuilleton est, depuis son apparition dans les journaux en 1836, étroitement lié à la logique économique. Dès lors, en reliant les œuvres à leur aspect financier, les parodistes mettent un peu plus à mal le romanesque mais touche aussi à l'image de l'auteur : la motivation économique est considérée comme étant incompatible avec l'art dans la première moitié du XIX^e et était donc dissimulée par les écrivains. En reliant les procédés les plus constitutifs de l'œuvre au salaire que touche l'auteur, les écrivains de notre corpus font perdre l'aura qui entoure la littérature et cassent l'image de génie inspiré/poète maudit que les auteurs romantiques popularisent à cette époque : il ne s'agit plus de parodie mais de satire dans ce cas.

Par exemple, les parodistes font comme si les personnages étaient des amis des auteurs, et qu'ils leur narraient leur histoire afin qu'ils puissent la commercialiser : il s'agit du détournement d'un procédé courant en littérature, utilisé pour cacher l'aspect fictionnel du roman (Dumas « restitue » les mémoires de d'Artagnan, Ponson du Terrail écrit ce que Rocambole lui dicte, etc.). Par exemple :

Cette lettre accusait Jacques Ferrand d'une carotte de 300,000 francs faite à une dame qui, par suite de cette contrariété, s'était vue forcée de vendre son secrétaire.
Rodolphe empocha la lettre en se disant : Ma foi ! je donnerai ça à mon ami Sue, qui en fera soixante-quinze feuilletons pour *les Débats*.¹⁷⁴

L'auteur de l'hypotexte ou le journal qui l'emploie sont dépeints dans les œuvres parodiques comme uniquement motivés par l'argent. Les parodistes soulignent par exemple que ce n'est pas une coïncidence si l'intrigue atteint son paroxysme, si le dénouement approche, pile au moment où il est temps de renouveler son abonnement. Olivier-Martin explique d'ailleurs que Sue était un spécialiste de cette technique et qu'à sa suite, la règle d'or fut de ne jamais terminer une intrigue avant la date du réabonnement¹⁷⁵. Les coupes opérées par les

¹⁷³ QUEFFÉLEC, Lise, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁴ *PMS*, p. 325.

¹⁷⁵ OLIVIER-MARTIN, Yves, *Op. cit.*, p. 59.

feuilletonistes lors de moments de suspense intense (les *cliffhangers*) sont alors prises pour cible :

Lecteur, mon ami, sais-tu ce qu'il trouva dans ce *salon rouge* ?... Il trouva... oh !... il trouva... je voudrais bien te laisser sur ce mot terrible : comme tu renouvellerai ton abonnement.¹⁷⁶

Comme les auteurs de romans-feuilletons sont la plupart du temps payés à la ligne¹⁷⁷, les parodistes suspectent chaque passage de l'hypotexte plus long ou moins utile que d'habitude d'être une stratégie pour obtenir plus d'argent. Par exemple, dans l'extrait suivant, Marcelin explique, par la bouche de son personnage, que si Athos ne tue pas directement Milady lors de leur rencontre dans l'auberge, c'est parce que Dumas voulait allonger son œuvre et ainsi être mieux rémunéré :

Athos [...] continua :

– Madame ma femme, dit-il d'une voix terrible en pâlisant sous sa suie, je vous ai déjà pendue jadis, je ne me ferais donc aucun scrupule de vous étrangler aujourd'hui ; ce serait le plus sûr moyen de sauver M. de Buckingham et madame Bonacieux ; tout serait fini ici. Mais je n'en ferai rien par égard pour l'auteur, un gentilhomme de mes amis, qui s'est engagé à raconter cette histoire en quelque cinq cent mille lignes, moyennant une pistole par chaque ligne. Or, si je terminais ici vos jours et cette histoire, comme elle ne compte encore tout au plus que quatre cent mille lignes, je ferais tort à ce galant homme d'un millier de pistoles ; ce qu'à Dieu ne plaise ! Je préfère donc, madame ma femme, vous laisser poursuivre le cours de vos gredineries pendant quelques chapitres encore, je vous saurai bien retrouver. Sur ce, madame, j'ai l'honneur de vous donner le bonjour, en attendant que j'aie celui de vous tordre le cou.¹⁷⁸

Bien que les auteurs de notre corpus n'aient pas tout à fait tort, puisqu'il n'est pas rare qu'un écrivain populaire cède à la tentation de « tirer à la ligne »¹⁷⁹, notamment lors des dialogues, cette pratique reste marginale à l'échelle du roman. La réalité est aussi plus complexe, puisque le directeur du journal peut demander à ce que l'histoire soit étirée ou raccourcie en fonction de son succès. Ce paramètre a d'ailleurs été pris en compte dans nos parodies : les journaux où sont nés les hypotextes ne sont pas épargnés puisque les satiristes soulignent leur cupidité dans leurs œuvres. Comme le montre l'extrait suivant, Philipon et Huart ont compris, à l'image de Marcelin dans l'exemple précédent, que si Hérodiade intervient au dernier moment pour interrompre et repousser l'ouverture du testament dans *Le Juif errant*, c'est parce que l'histoire ne pouvait se terminer si vite :

Cette femme remet au notaire un codicille du testament Rennepont, par lequel codicille l'ouverture de la succession est remise au 1er juin !
En voilà une de surprise !

¹⁷⁶ *PJE*, p. 153.

¹⁷⁷ MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁷⁸ *TQM*, III, p. 3.

¹⁷⁹ VAREILLE, Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 219.

Toute l'assemblée resta crétinisée comme dans une pièce de Debureau.
Vous demandez pourquoi ce singulier codicille ? – C'est que M. de Rennepont avait parfaitement compris que ce renouvellement d'intérêt devait correspondre avec un renouvellement d'abonnement au *Constitutionnel*.¹⁸⁰

2.2.2. L'inhibition des émotions

Si les procédés utilisés pour fidéliser le lecteur sont visés par les parodistes, les techniques permettant de provoquer des émotions facilement ne sont pas moins épargnées. Nous avons déjà rapidement évoqué ce point plus haut, avec la description lugubre de Dumas, inspirée du roman gothique, moquée par Marcelin. On a souvent qualifié les romans populaires de « romans de la victime »¹⁸¹ et de « romans de la violence »¹⁸² car ces productions cherchent à produire l'émotion aisément grâce au spectacle de l'affrontement et de la persécution¹⁸³. Par exemple, dans les deux romans de Sue, sont mises en scène des victimes sur lesquelles le sort s'acharne : la Mayeux, Fleur-de-Marie, Cephyse, etc. Quant au style, il est lui aussi au service du drame et de l'action : la ponctuation est expressive et il y a accumulation d'adjectifs forts¹⁸⁴. De plus, le roman populaire s'inspire des genres gothique et mélodramatique pour constituer sa rhétorique : puiser dans ces deux sources permet au feuilletoniste de provoquer des effets efficaces sur le lecteur et de capter son attention facilement¹⁸⁵. Jouer avec les émotions du lecteur, le frapper sans relâche est non seulement une marque de fabrique mais aussi une des forces du roman populaire. En effet, comme l'explique Umberto Eco, le roman-feuilleton est une « *fabula* à l'état pur »¹⁸⁶ : à côté de l'action (*fabula*), le discours et la psychologie sont accessoires. L'important est de créer des émotions en faisant passer un personnage auquel le lecteur s'identifie du bonheur au malheur et inversement, à partir des aventures qu'il vit¹⁸⁷. Quand la tension atteint son paroxysme, le roman rompt le nœud des passions et crée ainsi la catharsis : en cela, le roman-feuilleton populaire illustre parfaitement les préceptes énoncés par Aristote dans sa *Poétique* selon Eco¹⁸⁸. Cette littérature connaît les attentes de son public et les satisfait, peu importe les redondances et le manque d'originalité des procédés : ainsi, elle provoque la « jouissance »¹⁸⁹ de son lectorat.

¹⁸⁰ *PJE*, p. 163.

¹⁸¹ QUEFFÉLEC, Lise, *Op. cit.*, p. 89.

¹⁸² AMBRIÈRE, Madeleine, *Op. cit.*, p. 281.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 82.

¹⁸⁶ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Le livre de poche, 1995, coll. « Biblio essais », p. 18.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 18.

Les parodistes font eux l'exact inverse de la littérature populaire. En effet, pour que la parodie fonctionne, et donc que le lecteur rie, il ne faut absolument pas qu'il prenne le personnage en pitié ou s'y attache. Henri Bergson, dans son essai *Le rire*, explique que « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »¹⁹⁰ : il faut mettre entre parenthèses notre affection ou notre pitié pour une personne pour pouvoir en rire. Le comique « s'adresse à l'intelligence pure »¹⁹¹ selon le théoricien. Cham, Philipon, Marcelin et Huart sont conscients de cette nécessité d'étouffer les sentiments de leurs lecteurs, surtout s'ils ont lu l'œuvre originale et se sont attachés aux personnages. En complémentarité de la mise à distance dont nous avons parlé précédemment, les parodistes exagèrent les situations dramatiques ou soulignent leur caractère pathétique pour désamorcer l'effet initial voulu par les feuilletonistes et ainsi créer une place pour le rire du lecteur. Par exemple, les nombreuses morts présentes à la fin du *Juif errant* sont traitées rapidement dans la *PJE* et accompagnées d'un calembour ou d'un commentaire venant ruiner le sérieux de la scène, comme c'est le cas lors du suicide des amants Djelma-Mlle de Cardoville :

[...] c'est là un double décès qui fera époque dans les annales du *Constitutionnel*, et lorsqu'il a lu ce fameux chapitre, M. Véron, pour cacher sa rougeur, a fait disparaître son visage tout entier dans sa cravate gigantesque.

Le fait est que depuis que le monde est monde, que les romans sont romans, et que le *Constitutionnel* est *Constitutionnel*, jamais on n'avait vu de personnages mourir de la sorte.¹⁹²

Après avoir fait mine d'être touchés par le décès des personnages, les auteurs closent cette scène par une phrase ironique faisant allusion à *Roméo et Juliette* de Shakespeare, ou du moins au caractère convenu de la mort présentée (car Djelma et Mlle de Cardoville s'empoisonnent et meurent dans les bras l'un de l'autre). On comprend alors que, dans l'extrait, si M. Véron, directeur du *Constitutionnel*, rougit à la lecture de ce passage, ce n'est pas d'émotion mais de honte, cette mort étant extrêmement clichée : la mise en scène élaborée par Sue tombe alors à plat dans l'esprit du lecteur.

La parodie de Cham tente elle aussi d'inhiber les effets produits par certaines scènes des *Mystères de Paris*. D'entrée, le lecteur de *PMS* est confronté à l'ironie de l'auteur par rapport au Paris « terrifiant » qu'il va lui être présenté : le texte est écrit en rouge et les illustrations sont noires. De même, les accumulations d'adjectifs et les hyperboles utilisées lors des descriptions des bas-fonds de la ville offrent un tableau trop incroyable pour le lecteur, qui ne peut dès lors plus avoir peur ou être impressionné :

¹⁹⁰ BERGSON, Henri, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *PJE*, p. 330-331.

L'histoire commence d'une façon très-claire et parfaitement canaille. Nous sommes dans la Cité, il fait nuit, la pluie tombe, le temps est froid, la lueur blafarde et vacillante des réverbères se reflète dans un ruisseau dont l'eau noirâtre a léché le noir cirage des sombres patrouilles qui parcourent ce quartier dans tous ses horribles sens.¹⁹³

Enfin, en ce qui concerne les moments de joie et d'allégresse présents dans *Les Mystères de Paris*, nous avons vu précédemment avec le pastiche du chapitre « Idylle » comment Cham brise toute possibilité d'émerveillement pour son lecteur. La recette est peu ou prou la même dans *TQM* : par exemple, nous avons montré plus haut que Marcelin usait lui aussi de l'ironie pour décrédibiliser les scènes censées effrayer le lecteur dans *Les Trois Mousquetaires*.

Pour finir, les parodies basculent à nouveau dans le versant satirique quand leurs auteurs mettent en avant les raisons cachées qui ont poussé le feuilletoniste à écrire un passage ayant pour but de provoquer des émotions au lecteur. Par exemple, en ce qui concerne la scène où la Goualeuse narre son passé misérable à Rodolphe et au Chourineur dans le tapis-franc, Cham explique son caractère horrible par une nécessité, pour Sue, d'émouvoir le lecteur du *Journal des débats*, lecteur « blasé »¹⁹⁴ puisque habitué des feuilletons : les malheurs vécus par la jeune fille sont donc ramenés à une simple volonté de la part de l'auteur de satisfaire son public.

2.3. Le style du feuilletoniste

Après avoir dégradé l'intrigue et les personnages de leur hypotexte et démonté les procédés employés par les feuilletonistes, les parodistes de notre corpus s'en prennent au style même de l'auteur... ou plus précisément de Sue, cette observation n'étant valable que pour Cham, Philipon et Huart. En effet, Marcelin ne dénigre pas explicitement le style de Dumas : cependant, nous avons vu au moment d'aborder les descriptions de lieux que, à l'instar de ses confrères, il ne se prive pas de railler une écriture parfois trop « facile », trop stéréotypée.

Considéré comme indigne d'appartenir à la littérature, un des premiers arguments pour rejeter le roman populaire dans la « paralittérature » est la piètre qualité de l'écriture proposée. Cham, Philipon et Huart suivent cette voie et attaquent directement le style de Sue, ironisant sur la qualité d'écriture de ses romans :

Permettez-moi de sauter par-dessus les branches de pins agitées par la brise,
Par-dessus les nuages cuivrés qui se reflètent dans l'onde d'un pur ruisseau,
Par-dessus le ruisseau,

¹⁹³ *PMS*, p. 2.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 6.

Par-dessus la futaie,
Par-dessus les profondeurs fabuleuses, inouïes de la description [...].¹⁹⁵

[...] M. Eugène Sue, publie un livre qui fait la plus universelle sensation, – on le traduit en toutes les langues – en belge d'abord, ce qui n'est pas le plus beau ! – en anglais, en allemand, en hollandais (*on finira quelque jour par le traduire en français*) ; [...] [nous soulignons].¹⁹⁶

Cham fait toutefois quelques concessions dans *PMS*, puisqu'il avoue au moment d'aborder le chapitre « Misère » que « ce dernier chapitre est tellement irréprochable, que c'eût été une mauvaise action d'en faire la parodie »¹⁹⁷.

L'écriture de l'auteur est donc analysée par les parodistes dans ses moindres détails. Même les « tics d'écriture » d'Eugène Sue sont relevés par le narrateur et sont prétextes à une pique sur le mode de vie de l'écrivain :

RÉFLEXION.

M. Sue affectionne singulièrement cette heure-là. Les horloges sonnent toujours dix heures... Je parie qu'il y a quelque mystère là-dessous ! Dix heures doivent être pour M. Sue le moment du lever, du déjeuner, ou de quelque autre importante fonction.¹⁹⁸

Conclusion : la mort du romanesque ?

Andréas Pfersmann, dans son article « La lanterne magique du romanesque »¹⁹⁹, explique que le concept de « romanesque » est difficile à saisir, sa définition évoluant avec les époques. Cependant, il peut être synthétisé en quatre caractéristiques (Pfersmann reprend les éléments établis par Jean-Marie Schaeffer) : l'importance donnée au domaine des affects, la représentation manichéenne du monde, la saturation des actions et l'extensibilité de la diégèse, et enfin une mimésis paradoxale puisque, bien que le monde représenté soit ou contemporain à celui de l'auteur et du lecteur, ou réaliste, les personnages mis en scène et leurs actions sont souvent exceptionnels (voire irréalistes).

Il est frappant de constater que les parodies que nous avons analysées s'attachent à saper chacune de ces caractéristiques. Montrer l'envers de la fiction, sa construction, les poncifs employés et les réalités les plus terre-à-terre qui se cachent derrière certains choix d'écriture met à mal l'illusion référentielle et donc le romanesque. Ridiculiser la grandeur d'un

¹⁹⁵ *PJE*, p. 307.

¹⁹⁶ *PMS*, p. 2.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 272.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹⁹ PFERSMANN, Andréas, « La lanterne magique du romanesque », in *Vox Poetica*, 2006, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pfersmann.html> (consulté le 3 mars 2018).

personnage, minimiser la puissance de ses actions ou souligner leur invraisemblance est tout aussi nocif pour le genre. En pointant du doigt les réelles motivations des auteurs, les facilités d'écriture employées ou encore les incohérences du récit, Cham, Philipon, Huart et Marcelin tentent de faire perdre de leur aura aux œuvres de Sue et de Dumas : c'est le versant satirique de la parodie. En cela, ils sont proches des réactions des critiques qui leur sont contemporains, tels Charles-Augustin de Sainte-Beuve (*De la littérature industrielle*) ou Alfred Nettement (*Études critiques sur le feuilleton-roman*). Faut-il pour autant en conclure la destruction de l'illusion référentielle et du romanesque dans les œuvres parodiques et, par ricochet, dans les œuvres originales ?

Cependant, bien qu'il soit mis à mal, nous pensons que le romanesque est toujours présent dans la parodie. Les traits des personnages sont grossis, le ton employé pour décrire les actions est badin ou ironique, voire railleur, mais les quatre mousquetaires finissent tout de même par déjouer les plans de Milady, Rodolphe à punir le Maître d'École et la famille Rennepont à l'emporter sur les jésuites. L'histoire, bien que risible dans la parodie, ne change pas fondamentalement de l'originale : elle devient grandguignolesque certes, mais est toujours romanesque. La fiction populaire/romanesque contiendrait donc en son sein des mécaniques assez puissantes pour résister au traitement parodique, voire même contaminer l'hypertexte (créant alors un certain nombre de paradoxes). Dès lors, afin de comprendre cette résistance du roman populaire face à la parodie, nous nous proposons d'analyser au chapitre suivant les limites des trois œuvres de notre corpus.

III. Les limites de la parodie

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé quels étaient les points du roman populaire concernés par la transformation parodique. Nous avons finalement conclu que, des personnages aux incohérences de l'intrigue en passant par le rôle important laissé au hasard, aucun des ressorts habituellement utilisés par les feuilletonistes n'était épargné par les parodistes.

Cependant, bien que la satire soit cohérente dans ses critiques, compte tenu de la conception de « Littérature » qui fait foi à l'époque, et réussisse, notamment grâce à l'humour, à mettre le lecteur de son côté, l'œuvre populaire ne sort pas pour autant exsangue de son passage entre les mains des parodistes. La présente partie aura pour but d'exposer, à travers une série de paradoxes, les limites de la transformation parodique et de montrer que les œuvres de notre corpus sont finalement contraintes de jouer le jeu de la fiction populaire.

1. Résistance de l'illusion référentielle

Nous avons relevé que chacun des auteurs s'efforçait, notamment au moyen de métalepses, de briser le quatrième mur de la fiction afin de montrer à son lecteur toutes les ficelles d'écriture utilisées par l'hypotexte. Il est dès lors paradoxal de constater que les parodistes eux-mêmes se laissent hypnotiser par l'illusion référentielle.

1.1. Des auteurs impliqués

En effet, nous remarquons à plusieurs reprises que les parodistes se sentent impliqués par les événements de la diégèse du texte original ou s'attachent aux personnages qu'habituellement ils raillent. Sans s'en rendre compte, ils jouent le jeu qui est attendu d'eux, qui a été prévu par l'auteur (cette attitude face au texte a été appelée « Lecteur Modèle »²⁰⁰ par Umberto Eco), et ce, même quand ils critiquent le roman original. Par exemple, au chapitre XXXVI (sixième partie) du *Juif errant*, Françoise, la femme de Dagobert, refuse de divulguer à son mari où sont séquestrées les jumelles Rennepont de peur d'aller en Enfer, comme son confesseur le lui a promis si elle dévoilait ce secret. Le danger, l'urgence de la situation, les

²⁰⁰ Quand il écrit son œuvre, l'auteur prévoit un Lecteur Modèle, c'est-à-dire un lecteur « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement. » (cf. ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriem, Paris, Grasset, 1985, coll. « Figures », p. 71.).

supplications de Dagobert, le mutisme de sa femme, etc. mettent le lecteur impliqué dans une situation de tension maximale mais aussi de colère par rapport au personnage bigot présenté par Sue. Dès lors, quand dans la *PJE* le narrateur excédé par les jérémiades, pleurs et mensonges de Françoise, la traite de « vieille bécasse »²⁰¹, il dévoile malgré lui son implication dans le récit. En effet, si son intervention peut paraître satirique ou comique à première vue, son attitude ulcérée face au personnage endoctriné mis en scène par Sue prouve une certaine implication dans le récit et révèle qu'il joue le jeu qui était attendu de lui par l'auteur.

L'illusion référentielle est parfois tellement forte qu'elle force le parodiste à s'interrompre. C'est le cas dans *PMS*, où le narrateur/auteur déclare par trois fois qu'il ne peut continuer à faire son travail :

Aux cris de terreur qu'elle pousse, les enfants s'écrient en pleurant : « Ne bats pas grand'mère, ne la bats pas ! »

Ici le rire s'éteint...

Nous pouvons parodier des scènes fort belles et paraître insensibles à des situations très-intéressantes, nous rions alors soit des invraisemblances, soit des exagérations qu'il faut oublier ou ne pas voir pour s'attendrir ; mais ce dernier chapitre est tellement irréprochable, que c'eût été une mauvaise action d'en faire la parodie.²⁰²

Cham fait preuve d'un certain conservatisme et conformisme en refusant de continuer sa parodie : en faisant passer ses valeurs au premier plan, il montre malgré lui une des limites de l'œuvre parodique et du rire en général (cf. la nécessaire inhibition des émotions décrite par Henri Bergson). S'il eut certainement été de mauvais goût de se moquer du malheur de la famille Morel, s'arrêter de parodier plutôt que d'éluder les passages « sensibles » nuit à l'œuvre de Cham, qui doit s'incliner devant le talent de Sue à peindre des scènes marquantes et donc entrer en contradiction avec ses propos concernant la qualité du feuilleton. De plus, cette attitude prouve que le parodiste s'est laissé envouter par les charmes du romanesque, par la puissance illusoire de la fiction : non seulement il parle de « mauvaise action » quant à l'éventualité de rire d'êtres de papier purement fictionnels, mais en plus avoue à ses dépens avoir été piégé par une des astuces récurrentes des feuilletonistes, à savoir la mise en avant d'éléments pathétiques pour attendrir le lecteur. Cham n'est cependant pas totalement dupe puisqu'il expliquera après son troisième refus de parodier avoir tout de même conscience que le viol de Louise Morel est une astuce de romancier, puisqu'il est utilisé par Sue comme point de départ à de nombreuses autres intrigues :

²⁰¹ *PJE*, p. 94.

²⁰² *PMS*, p. 272.

Nous ne faisons plus de la parodie, nous le savons : c'est que nous n'avons pris avec personne et ne voulons pas prendre l'engagement de dénigrer ce qui mérite les éloges de tous. [...]. Mais nous rentrons en plein roman, Louise n'est plus qu'une des ficelles de cette lanterne magique, qui sert à introduire des personnages nouveaux, la famille Martial, dont le besoin se faisait généralement sentir pour allonger le livre, le compliquer, embrouiller et dénouer les fils de nouvelles intrigues.²⁰³

Le conformisme de Cham que nous venons de décrire est visible jusque dans ses dessins, puisque son attachement pour certains personnages d'Eugène Sue est visible dans les traits qu'il leur prête. Si aucun personnage n'échappe à la caricature, l'apparence de certains d'entre eux varie selon la situation dans laquelle ils se trouvent. Par exemple, Adrienne apparaît dans l'illustration de la page 92 de *PJE* comme une jolie femme (cf. annexe 7), contrairement à celle de la page 79 par exemple, où elle est caricaturée (cf. annexe 8) : ce changement s'explique sans doute parce que, à ce moment de l'histoire, Adrienne de Cardoville est placée de force dans un asile d'aliénés et cette représentation traduit alors l'empathie de Cham pour ce personnage. Inversement, les traits grossiers de ses geôliers témoignent l'antipathie qu'a le dessinateur pour ces derniers et il en va de même pour Rodin, Rodolphe, Tortillard ou encore Morock, qui apparaissent systématiquement laids et/ou ridicules sous sa plume. Plus qu'un attachement ou non aux personnages, les illustrations témoignent aussi d'une adhésion à l'idéologie véhiculée par les feuilletons : le bon est beau et le méchant est laid, « le physique détermine le moral »²⁰⁴. Chez Cham, à l'exception du surhomme Rodolphe de Gerolstein, tous les personnages positifs (surtout s'ils sont féminins) sont représentés sous un bel aspect au moins une fois, alors que les antagonistes sont toujours hideux. Il est encore plus frappant de constater que, quand ce poncif n'est pas suivi par le feuilletoniste dans l'hypotexte, le parodiste le rétablit dans l'hypertexte, comme s'il était impensable que ce cliché soit subverti. En effet, alors que Milady est dépeinte comme étant une très belle femme dans l'œuvre de Dumas, Marcelin la transforme en personnage monstrueux :

Elle était rousse, elle avait le nez crochu et les yeux sanglants ; ses dents longues, s'avancant en manière de défenses, lui donnaient un petit air d'ogresse tout à fait piquant ; elle était grande, maigre, anguleuse ; mais il y avait dans sa voix rauque et dans ses gestes de planche articulée je ne sais quel irrésistible attrait auquel d'Artagnan ne put résister en effet.²⁰⁵

Bien que cette description participe au comique, elle témoigne aussi d'une difficulté à s'extirper des poncifs littéraires pour le parodiste, qui adhère à l'idée que la beauté intérieure est trahie par la beauté physique. Il y a un certain conformisme de la part de l'auteur par rapport à cette

²⁰³ *Ibidem*, p. 325-326.

²⁰⁴ OLIVIER-MARTIN, Yves, *Op. cit.*, p. 60.

²⁰⁵ *TQM*, II, p. 4.

idéologie, tout comme c'est le cas chez Cham qui se refuse à caricaturer le type de la jeune fille pure (Fleur-de-Marie ou Rose et Blanche sont toujours jolies dans ses illustrations). Enfin, la position des auteurs de *PJE* est similaire, sans être tout à fait semblable, puisque ceux-ci s'étonnent à plusieurs reprises, avec ironie certes, que les personnages de la Mayeux (une bossue) et d'Adrienne de Cardoville (une femme rousse) soient des personnages positifs dans le roman d'Eugène Sue :

La Mayeux descend dans la cour et vient auprès d'Adrienne *tailler une petite bavette* et confectionner quelques phrases un peu *chouettes* ; aussi Adrienne de Carotteville est-elle dans l'étonnement à la vue de tous ces trésors d'intelligence renfermés dans un aussi vilain coffre. De son côté, la Mayeux s'extasie de rencontrer tant de bonté jointe à des cheveux si rouges.²⁰⁶

1.2. Des lecteurs impliqués

Pour finir, paradoxalement, la parodie elle-même participe à l'attachement du lecteur pour les personnages qu'elle présente et donc, par ce biais, à son implication dans le récit. C'est ce que démontre Alain Vaillant dans *Esthétique du rire* puisque, se positionnant contre la théorie d'« anesthésie du cœur » de Bergson, le théoricien explique que les personnes qui nous font rire attirent notre sympathie²⁰⁷. Cet effet provient du fait que le rire repose sur une dynamique : alors que le rieur rejette dans un premier temps l'objet qu'il a pris pour cible, se libère dans un deuxième temps une « émotion jubilatoire », qui le lie à celui qui a provoqué son hilarité²⁰⁸. Vaillant parle alors de l'ambivalence du rire, car il est à la fois rire contre quelqu'un mais aussi affection pour celui qui l'a déclenché²⁰⁹. Cette affirmation s'est vérifiée pour nous à la lecture de notre corpus : il est en effet difficile de ne pas s'attacher au personnage de Porthos par exemple, que ce soit celui de Dumas ou de Marcelin, tant sa naïveté provoque le rire affectueux du lecteur. Dès lors, suivant la théorie de Vaillant, Rodin lui-même peut attirer la sympathie du lecteur de *PJE* – et ce, aussi infâme que ce personnage puisse être dans *Le Juif errant* – puisqu'il est présenté sous des traits grotesques et dans des postures ridicules dans chacune des illustrations où il apparaît (cf. annexe 9). Par ce biais, Rodin est vecteur de comique : le plaisir jubilatoire qu'a éprouvé Cham en le dessinant est transmis au lecteur à chaque rencontre avec ce personnage, créant ainsi une certaine sympathie pour lui.

²⁰⁶ *PJE*, p. 120-121.

²⁰⁷ VAILLANT, Alain, « Le lyrisme de l'ironie », in VAILLANT, Alain, dir., *Op. cit.*, p. 278.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

1.3. Conclusion

Pour conclure ce point, nous observons que malgré tous les efforts produits par les parodistes pour briser l'illusion référentielle et créer une distance entre le lecteur et le récit, les auteurs de notre corpus se laissent eux-mêmes happer par la fiction et s'y investissent émotionnellement. En effet, si les trois narrateurs utilisent l'ironie, l'absurde ou un ton léger pour désamorcer les moments pathétiques ou héroïques, force est de constater que le procédé éprouve parfois ses limites : le lecteur réussit toujours à s'attacher à certains personnages (notamment, comme nous venons de le voir, grâce au rire qu'ils provoquent), à jouir de la défaite des antagonistes, à être captivé par l'enchaînement des actions, etc., et donc à avoir une lecture participative... tout comme c'est le cas pour les parodistes eux-mêmes, qu'ils l'acceptent explicitement (comme Cham dans *PMS*) ou non.

Malgré que le quatrième mur de la fiction soit sans cesse brisé, il en faut donc plus pour enterrer la puissance illusoire du roman-feuilleton. C'est ce qu'Umberto Eco a pu constater par lui-même en voulant traduire *Le Comte de Monte-Cristo* en italien. Au premier abord, pour le théoricien, ce roman est mal écrit car il contient des répétitions, des accumulations d'adjectifs, des redondances, des digressions, une syntaxe maladroite, une mauvaise structure, des dialogues banals, etc.²¹⁰ Cependant, alors que tous ces défauts auraient dû le sortir de la fiction, l'effet produit par le roman de Dumas est tel qu'Eco reviendra sur ses propos et désignera ce livre comme « un coup de génie »²¹¹ : le théoricien dit qu'il est incorrect de parler de « mauvais style » car celui-ci est très efficace et, de plus, le roman est construit de telle manière (il s'articule autour de situations archétypales) qu'il continue à parler aux différentes générations²¹². On peut donc tenter de démonter le roman populaire pour en exposer son fonctionnement aux yeux de tous et pointer du doigt ses incohérences et ses facilités d'écriture, force est de constater que la « formule » fonctionne, que la fiction agit sur le lecteur comme il est prévu qu'elle agisse. Pour autant, tout comme Umberto Eco, nous ne voulons pas dire que le lecteur doit se résigner à être illusionné : mettre à nu les rouages de la fiction pour en expliquer les effets est toujours nécessaire afin de comprendre comment elle agit sur nous. En ce sens, nous pouvons alors affirmer que les œuvres de notre corpus sont complémentaires, et non opposées, aux fictions qu'elles parodient.

²¹⁰ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 74.

²¹¹ *Ibidem*, p. 82.

²¹² *Ibidem*.

Cette complémentarité des parodies, mais aussi leur échec de n'avoir pas su tenir leur lecteur à distance, s'explique par le fait que, et nous revenons à un point que nous avons déjà évoqué précédemment avec les positions de Jacques Migozzi et Jean-Claude Vareille notamment, la lecture distanciée n'empêche pas la lecture plaisir : par exemple, le fait que l'auteur fasse preuve d'autodérision n'interdit pas à son lecteur d'être impliqué dans la fiction. Les lecteurs, à force de lire des romans-feuilletons, sont capables de reconnaître « une représentation pétrie de clichés »²¹³ et de tout de même en tirer du plaisir « en jouant sur plusieurs niveaux de significations »²¹⁴. Avec la parodie, la question de la capacité du lecteur à repérer les éléments aliénants de la fiction populaire ou non ne se pose même plus puisque ces éléments sont directement mis en avant : par les mécaniques qui la constituent, l'œuvre parodique permet à la fois une lecture distanciée et une lecture impliquée à tous ceux qui la lisent, et ce, quel que soit leur niveau d'éducation.

2. Le piège de la complétude

2.1. Quand la parodie s'éternise

Alors que les auteurs du *Charivari* reprochent à de nombreuses reprises aux feuilletonistes d'étirer leurs romans, Cham, Philipon et Huart semblent vouloir à tout prix rester au plus proche de l'œuvre originale en en offrant un résumé (comique) complet. Cette décision est ambiguë puisqu'alors la parodie elle-même souffre de longueurs. En effet, si les premiers chapitres de *PMS* et de *PJE* sont rafraichissants par leur humour et leur originalité, le reste de l'œuvre a tendance à « tourner en rond » en ressassant le même type de calembours, la même construction de blagues et les mêmes points d'attaque contre l'œuvre originale : un comble pour des œuvres qui reprochent à leur hypotexte d'utiliser sans cesse les mêmes recettes. Cham aura peut-être compris avoir fait le tour de son sujet puisqu'il abandonne sa parodie à la moitié des *Mystères de Paris* (mais ceci n'est qu'une hypothèse). La *PJE* poursuit, elle, jusqu'à la fin du *Juif errant*, mais s'essouffle alors, selon nous, aux alentours du chapitre VI : elle perd de son mordant et le narrateur se contente de relater avec ironie ou sur un ton badin les événements de l'histoire imaginée par Sue ; seuls quelques passages réellement comiques retenant encore l'attention du lecteur. *PJE* offre un témoignage que les parodistes sont dépendants du matériau de base puisque son chapitre X, chapitre final, est lui marqué par un regain de qualité : ceci

²¹³ MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Op. cit., p. 201.

²¹⁴ *Ibidem*.

s'explique par le fait que Philipon et Huart ont de nouveaux éléments à traiter puisque, comme le dénouement approche dans l'hypotexte, Eugène Sue a fait converger les différentes intrigues entre elles et l'action s'emballe dans *Le Juif errant*.

La décision d'avoir voulu offrir un résumé fidèle de l'œuvre originale dans le cas de Cham ou d'avoir décidé de suivre le roman-feuilleton publication après publication dans le cas de Philipon, Cham et Huart, a donc eu, selon nous, des répercussions sur la qualité de leur parodie. Les longueurs dont souffre l'hypotexte se répercutent directement sur l'hypertexte et produisent alors les mêmes « défauts » que ceux relevés par les satiristes : les mêmes constructions et tics d'écriture reviennent (tels que, dans *PJE*, l'exclamation « tableau ! »²¹⁵ après un moment pathétique, ou la mise en suspens de la phrase par l'intermédiaire de points de suspension avant un calembour/jeu de mots²¹⁶), il y a des répétitions, notamment des charges proférées à l'encontre de l'œuvre originale (dans *PMS*, on retrouve plusieurs fois la même critique contre les trop nombreux hasards présents dans *Les Mystères de Paris* par exemple²¹⁷), et des éléments non nécessaires au déroulement de l'intrigue sont repris dans la parodie (par exemple le chapitre « Jacques Ferrand » dans *PMS*²¹⁸).

Le « piège » dans lequel sont tombés Cham, Philipon et Huart en désirant respecter fidèlement la trame de l'œuvre qu'ils parodiaient sera évité par Marcelin en 1853. Dans *TQM*, ce dernier s'autorise en effet des allusions (à la sous-intrigue entre Porthos et Mme Coquenard par exemple), des ellipses (l'enfermement et l'évasion de Milady ne sont pas évoqués), des anticipations (Athos est identifié comme étant alcoolique dès la présentation du personnage) et mêmes des modifications (dans la parodie, d'Artagnan se fait passer pour de Winter pour approcher Milady, alors qu'il prend le temps de gagner la confiance de cette dernière dans le roman de Dumas : non seulement cette modification permet une ellipse de plusieurs chapitres, mais en plus sert la parodie puisqu'apporte une situation absurde) : la condensation et la modification des *Trois Mousquetaires* produite par Marcelin a pour effet un rythme toujours soutenu pour sa parodie et surtout un comique constant. Le lecteur sent que le parodiste a pris le temps de lire l'ensemble du roman de Dumas (et même le suivant dans la trilogie puisqu'une référence est faite à *Vingt ans après* à la toute fin de l'histoire) avant de commencer à rédiger, ce qui lui a permis de réfléchir à comment organiser son œuvre et de sélectionner les éléments pertinents à parodier (ce qui est différent de Cham, Philipon et Huart pour la *PJE*, qui étaient

²¹⁵ Cf. *PJE* p. 82, 180 ou encore 256.

²¹⁶ Cf. *PJE* p. 18, 37 ou encore 73.

²¹⁷ Cf. *PMS* p. 7, 46 ou encore 325.

²¹⁸ *PMS*, p. 326-327.

dépendants du rythme de publication de Sue et ne savaient pas comment l'histoire se terminerait). La raison de l'innovation de Marcelin par rapport à ses prédécesseurs est peut-être due au fait que *Les Trois Mousquetaires* a déjà dix ans quand il en écrit la parodie et qu'il suppose donc l'histoire connue de ses lecteurs : il se serait alors permis plus de liberté par rapport à l'œuvre originale.

2.2. Quel est le public visé par la parodie ?

Le degré de complétude du résumé parodique proposé nous pose la question du public visé par la parodie : sans doute ce dernier est-il à l'origine de cette caractéristique. Réaliser un résumé précis (dans le cas de *PMS* et *PJE*) semble indiquer un ciblage de la part de la rédaction du *Charivari* d'un lectorat n'ayant pas eu connaissance de l'hypotexte, donc d'un public qui se désintéresserait des romans-feuilletons visés, ce qui peut sembler logique quand on pense au versant satirique des œuvres de notre corpus. Cependant, proposer un résumé détaillé à des lecteurs ne désirant pas lire de feuilletons peut aussi bien paraître une démarche paradoxale.

De plus, nous l'avons évoqué avec *TQM*, certaines allusions à des événements de l'intrigue originale laissent penser que le parodiste suppose que son public a pris connaissance de l'œuvre de base. Ces allusions se retrouvent, à plus petite échelle, dans les deux autres textes, comme c'est le cas dans *PJE*, où la phrase « il arriva pâle et haletant, et tomba comme une bombe entre Simon père et Simon fils, au beau milieu d'une dissertation sur les droits de feu Napoléon II... »²¹⁹ est une allusion comique à une longue digression opérée par Sue dans *Le Juif errant*, allusion non nécessaire à la compréhension de l'intrigue mais clin d'œil humoristique à destination des lecteurs de l'hypotexte. De même, nous avons constaté que certains passages de la parodie étaient écrits en parallèle du texte original, telles les descriptions pastichées évoquées au chapitre précédent : ces passages ne sont décelables que par un lecteur attentif de l'hypotexte ou un lecteur l'ayant lu récemment et ont donc été écrits pour lui. Un exemple avec ce fragment des *Mystères de Paris* :

Par cette ruse, elle tranquillisait madame Georges et retardait ainsi de quelques jours le moment où Rodolphe apprendrait l'enlèvement de la Goualeuse.

[...]

Ce n'était pas tout...

Sarah voulait aussi se débarrasser de madame d'Harville, qui lui inspirait des craintes sérieuses, et qu'une fois déjà elle eût perdue sans la présence d'esprit de Rodolphe.²²⁰

²¹⁹ *PJE*, p. 206.

²²⁰ SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris, Op. cit.*, t. II, p. 264.

Qui devient dans la parodie :

Par cette ruse, elle flouait madame Georges et enfonçait Rodolphe ; c'était un carambolage bien joué.

Ce n'était pas tout...

Ce-rat voulait aussi mécaniser madame d'Harville, qu'une fois déjà elle eût refaite (on voit que nous adoucissons les expressions de l'auteur ; ce que les *Débats* peuvent dire, nous ne le pouvons pas, nous qui nous adressons à la bonne compagnie), – qu'elle eût refaite, disons-nous, sans la présence d'esprit de Rodolphe.²²¹

Ces allusions destinées à un lecteur maîtrisant l'hypotexte entrent en résonnance avec les propos de Daniel Sangsue, qui explique que la compréhension de la parodie nécessite la mobilisation d'un certain nombre de connaissances, et notamment celles concernant l'œuvre parodiée²²². Cependant, s'ils semblent écrire pour un public ayant eu connaissance des textes originaux, les parodistes ne s'interdisent pas de se moquer – et ce, à plusieurs reprises dans leurs textes – des lecteurs du *Journal des débats* et du *Constitutionnel*, comme nous pouvons le remarquer à la lecture de l'extrait précédent : le lectorat visé par les parodies de notre corpus reste donc flou.

Nous concluons donc que cette apparente contradiction vient, probablement, d'un désir pour les auteurs du *Charivari* de proposer leurs publications au plus grand nombre, tant pour ceux qui ont aimé le roman visé que pour ceux qui ne l'ont pas lu. Tout le monde peut en effet y trouver son compte selon nous, des plus fervents adversaires du roman populaire (nous rappelons que la satire s'adresse à un public déjà conquis) à ses admirateurs (puisque la parodie « récompense » ces lecteurs au travers d'allusions comiques qu'eux seuls peuvent comprendre).

3. Parodier le parodique ?

Nous avons ouvert le présent travail en expliquant que l'autodérision et le parodique s'inscrivaient dans une frange des romans-feuilletons populaires du XIX^e siècle : certains auteurs populaires savent prendre du recul sur leur travail et disséminent dans leurs œuvres plusieurs clins d'œil humoristiques réservés au lecteur distancié ou cultivé. En effet, Eugène Sue et, surtout, Alexandre Dumas manient ironie, humour et autodérision dans les œuvres de notre corpus (à l'exception du *Juif errant*, où le versant humoristique n'apparaît que très peu, le « devoir social et moral »²²³ dont l'auteur se sent investi nécessitant le plus grand sérieux) : nous observons alors, à nouveau, une limite de la parodie quand Cham, Philipon, Huart et

²²¹ PMS, p. 362.

²²² SANGSUE, Daniel, *Op. cit.*, p. 120.

²²³ THIESSE, Anne-Marie, *L'éducation sociale d'un romancier, le cas d'Eugène Sue*, *Op. cit.*

Marcelin tentent de parodier un passage déjà parodique. Comparons par exemple l'entrée en scène de d'Artagnan dans l'œuvre de Dumas puis dans celle de Marcelin :

Un jeune homme... – traçons son portrait d'un seul trait de plume : – figurez-vous don Quichotte à dix-huit ans ; don Quichotte décorcelé, sans haubert et sans cuissard ; don Quichotte revêtu d'un pourpoint de laine, dont la couleur bleue s'était transformée en une nuance insaisissable de lie de vin et d'azur céleste. [...] notre jeune homme portait un béret orné d'une espèce de plume ; l'œil ouvert et intelligent ; le nez crochu, mais finement dessiné ; trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait, et qu'un œil exercé eût pris pour un fils de fermier en voyage, sans la longue épée qui, pendue à un baudrier de peau, battait les mollets de son propriétaire, quand il était à pied, et le poil hérissé de sa monture quand il était à cheval. Car notre jeune homme avait une monture, et cette monture était même si remarquable qu'elle fut remarquée : c'était un bidet du Béarn, âgé de 12 ou 14 ans, jaune de robe, sans crins à la queue, mais non pas sans javarts aux jambes, et qui, tout en marchant la tête plus bas que les genoux, ce qui rendait inutile l'application de la martingale, faisait encore galamment ses huit lieues par jour. Malheureusement les qualités cachées de ce cheval étaient si bien cachées sous son poil étrange et son allure incongrue, que, [...] l'apparition du susdit bidet à Meung, [...] produisit une sensation dont la défaveur rejaillit jusqu'à son cavalier.²²⁴

Par une belle matinée de printemps de l'an de grâce 1625, un jeune cadet de mauvaise mine chevauchait sur la grande route de Gascogne dans la direction de Paris.

Il avait dix pieds au moins et vingt ans au plus ; le Gascon se reconnaissait aisément en lui, à son nez d'aigle, à son menton de polichinelle, à ses deux gros yeux verts roulant furieusement dans leurs orbites comme ceux d'une marionnette, à ses moustaches rudes et rousses qui menaçaient chaque point de l'espace de leurs pointes hérissées par une susceptibilité exagérée. Un béret gras et troué, surmonté d'une arête, reste périssable d'une plume défunte, couvrait le chef du jeune gentilhomme. Sa large poitrine, où pouvait battre à l'aise un grand cœur, tenait à peine dans un pourpoint nuageux et trop court qui formait brassière et faisait d'inutiles efforts pour rejoindre les chausses. Çà et là apparaissaient les chairs du jeune gentilhomme, qui se drapait avec une juvénile fierté dans les pans chimériques d'un manteau absent. Ses longues jambes se perdaient dans des apparences de bottes d'où pendaient, non sans grâce, des semelles désormais superflues. Une formidable rapière, fraîchement émoulue et recouverte des vestiges d'un fourreau, pendait à son côté et, après avoir écorché de sa poignée les flancs de la monture, s'en allait, à dix pas de là, tracer de sa pointe un sillon poudreux sur le pavé du roi. Le jeune gentilhomme montait un alezan de Gascogne n'ayant que les os et un peu de peau, et si court de jambes qu'après avoir essayé vainement de tenir les siennes, toutes recroquevillées, dans les étriers, le jeune cavalier avait fini par les laisser retomber de ci et de là de chaque côté de sa monture, s'en servant comme d'un levier pour enlever l'animal à chaque fois qu'il prenait à celui-ci fantaisie de s'arrêter.²²⁵

Alexandre Dumas présente à son lecteur un héros qui n'en est pas vraiment un, une sorte de Don Quichotte (comme il l'appelle lui-même) au cheval ridicule, afin que l'ascension de ce personnage soit d'autant plus exceptionnelle aux yeux du lecteur dans la suite du roman. Cependant, la description dumasienne vise aussi à faire rire et la mobilisation de la référence à Don Quichotte est un indice sur le caractère parodique de cette présentation. Comme on le remarque à la lecture de cet extrait, la métanarration n'est pas l'apanage des parodistes, puisque

²²⁴ DUMAS, Alexandre, *Op. cit.*, p. 12-13.

²²⁵ *TQM*, I, p. 1-2.

l'évocation du personnage de Cervantès est une manière pour le narrateur de se distancier de la fiction qu'il dirige. Face à une telle entrée en scène, Marcelin ne peut répliquer qu'en grossissant encore plus le trait par l'usage d'hyperboles : le nez crochu devient nez d'aigle, le pourpoint délavé est désormais trop court, le vieux bidet se transforme en cheval famélique, etc. Cependant, cette introduction de d'Artagnan reste sur le fond relativement similaire à celle imaginée par Dumas, tout en étant moins subtile.

La situation devient paradoxale quand le parodiste fait preuve de sérieux face à un passage comique mis en place par le romancier populaire. Les rôles s'inversent en effet dans *PMS*, page 343, quand Cham s'offusque en constatant la présence d'une scène humoristique à la fin du chapitre VII de la quatrième partie des *Mystères de Paris*, partie mettant en scène le malheur des Morel : Eugène Sue s'est en effet permis une conclusion flirtant avec le parodique pour cette série de chapitres angoissants et pathétiques puisqu'on peut y voir les créanciers de la pauvre famille mis en fuite par une Mme Pipelet en furie. Il est alors ironique qu'arrivé à ce passage Cham s'arrête de parodier et recopie littéralement l'extrait en question, pour mieux l'exhiber et évoquer le « mauvais goût »²²⁶ de Sue. Philipon et Huart se retrouvent dans une situation similaire au moment d'aborder le personnage de Caboccini, jésuite italien que Sue a affublé d'un accent ridicule. Le comique étant déjà présent dans l'œuvre originale, les deux parodistes sont « coincés » et ne peuvent que retranscrire le passage en question « tel quel », en l'introduisant avec une pointe d'ironie :

[...] et il s'écrie en propres termes avec cet accent gascon qui, selon M Eugène Sue, est le propre des zézouites roumains : *Enfin ze la vois, cite zouparbe loumiare de notre sinte coumpagnie, ze pouis la zarrer contre mon cur ! Si... si... encoure, encoure !...*²²⁷

Il y a donc bien une limite de la parodie dans le cas où l'œuvre de base contient déjà elle-même des éléments humoristiques, ironiques ou parodiques puisque le parodiste n'a d'autres choix que de surenchérir ou d'abandonner. Il est alors plus facile de parodier un auteur comme Sue, abordant des sujets graves sur un ton sérieux, qu'un écrivain comme Dumas, enclin à l'autodérision (il a par exemple participé à l'élaboration d'une parodie de sa propre pièce de théâtre *Henri III et sa cour*, nommée *La Cour du roi Pétaud. Parade historique mêlée d'anachronismes et de couplets en trois actes qui n'en font qu'un*²²⁸) et jouant avec les codes et topos littéraires dans ses œuvres.

²²⁶ *PMS*, p. 343.

²²⁷ *PJE*, p. 333.

²²⁸ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 83.

4. Amplifier l'hyperbolique ?

4.1. Les limites de l'hyperbole

Pour finir, alors qu'il est reproché aux feuilletonistes d'en faire trop, d'exagérer à tous les niveaux, il est paradoxal de constater qu'un des piliers de la transformation parodique est l'hyperbole (du moins, en ce qui concerne notre corpus) : exagérer une exagération a pour but de la rendre grotesque et/ou invraisemblable aux yeux du lecteur, ce qui sert donc la parodie.

Cependant, cette transformation éprouve aussi des limites. Effectivement, pour le lecteur averti, il n'est pas utile de grossir les actions des personnages ou les ficelles d'écriture plus qu'elles ne le sont déjà dans l'œuvre originale : il a déjà pris ce paramètre en compte (l'accumulation d'hyperboles faisant partie intégrante du roman populaire) et cela ne l'a pas empêché de jouir de sa lecture.

Ensuite, exagérer dans la parodie des situations, actions ou personnages qui étaient déjà hyperboliques dans l'hypotexte, ne change pas fondamentalement la donne : le lecteur se retrouve face à une histoire grossie à tout niveau... mais qui n'en reste pas moins similaire à celle de l'œuvre originale, dans ce qu'on pourrait qualifier de version moins subtile. Les personnages ont beau être grandguignolesques, caricaturés à l'extrême, montrés en train de réaliser des miracles et les descriptions terrifiantes ou béates ont beau être amplifiées, la trame reste inchangée puisqu'on suit toujours des affrontements entre différents archétypes positifs et négatifs, affrontements débouchant invariablement sur une victoire des premiers sur les seconds : on lit donc toujours une fiction populaire. Par exemple, la force de Rodolphe, malgré qu'elle soit présentée comme invraisemblable, n'en reste pas moins inchangée dans la parodie :

Le dernier [coup] surtout était si bien perlé, que le Chourineur tourna trente-deux fois sur lui-même, et à la trente-troisième fois tomba aux pieds du jeune homme faible et délicat qui festonnait si parfaitement la savate.²²⁹

De même, alors que Rodin est présenté comme un être ignoble, fourbe et aux traits hideux par Philippon, Huart et Cham, l'introduction du personnage dans *Le Juif errant* n'a rien à envier à sa version parodique :

Lorsque la voiture fut partie au galop des chevaux, Rodin salua profondément, puis il rentra dans la grande pièce froide et nue.
L'attitude, la physionomie, la démarche de ce personnage changèrent subitement.

²²⁹ PMS, p. 4.

Il paraissait grandi, ce n'était plus un automate qu'une humble obéissance faisait machinalement agir ; ses traits, jusqu'alors impassibles, son regard, jusqu'alors continuellement voilé, s'animent tout à coup et révélèrent une astuce diabolique ; son sourire sardonique contracta ses lèvres minces et blafardes, une satisfaction sinistre dérida ce visage cadavéreux.

À son tour, il s'arrêta devant l'énorme sphère.

[...]

Puis, se courbant sur ce globe, l'enlaçant pour ainsi dire dans ses bras... après l'avoir quelques instants couvé de son œil de reptile, il traîna sur la surface polie de la mappemonde ses doigts noueux, frappa tour à tour de son ongle plat et sale trois des endroits où l'on voyait des petites croix rouges...

[...]

Ce petit homme vieux, sordide, mal vêtu, au masque livide et mort, qui venait pour ainsi dire de ramper sur ce globe, semblait bien plus effrayant encore que ne l'avait été son maître [...].²³⁰

Nous constatons donc une aporie similaire à celle du point précédent, où nous avons observé que les auteurs du *Charivari* tentaient de parodier le déjà-parodique, au moyen d'une accumulation d'hyperboles entre autres. Selon nous, pour que la parodie fonctionne, il nous aurait semblé plus pertinent que les auteurs de notre corpus procèdent de manière inverse, c'est-à-dire qu'ils réduisent les personnages de l'hypotexte à une taille plus humaine : alors seulement la fiction romanesque aurait volé en éclats, le lecteur n'étant plus confronté qu'à des êtres et actions banals (c'est ce que fait un auteur comme Jean Echenoz par exemple).

4.2. L'innovation de Marcelin

Cette limite que nous venons de relever s'explique par le fait que les parodistes suivent le scénario de l'œuvre de base au plus proche, avec les mêmes personnages réalisant les mêmes actions dans les mêmes lieux : l'exagération reste alors plafonnée à une certaine limite... sauf en ce qui concerne Marcelin. En effet, on remarque que dans *TQM*, la plume du parodiste est débridée : lui seul ose aller jusqu'au bout de son idée en sortant des sentiers tracés par Dumas et en poussant l'exagération à son maximum. Dès lors, d'Artagnan peut traverser la Manche grâce à un seul bond de son cheval²³¹, Athos arrête une criblée de balles avec son mouchoir²³², Porthos est un colosse capable d'intercepter des boulets de canon d'une pichenette²³³ et ce qui était un simple duel dans l'œuvre originale devient une guerre de grande envergure dans la parodie :

Les combattants se trouvaient sur deux lignes : d'un côté les trois mousquetaires, de l'autre les quatre gardes. D'Artagnan, prenant ceux-ci en flanc, leur fournit un coup si vigoureux, que son

²³⁰ SUE, Eugène, *Le Juif errant*, *Op. cit.*, p. 113-114.

²³¹ *TQM*, II, p. 2.

²³² *Ibidem*, III, p. 2.

²³³ *Ibidem*.

épée, passant successivement par Cahusac, par Bicarrat et par le troisième garde, alla ressortir de l'autre côté du quatrième. [...].

[...] d'Artagnan avait à peine eu le temps de dégager son épée, qu'une douzaine de gardes, commandés par un nommé Bernajoux, débouchèrent de nouveau à l'angle du couvent. [...].

Déjà ceux-ci tombaient en garde, déjà d'Artagnan avait fait choir Bernajoux comme il avait fait choir Jussac, quand une autre douzaine de mousquetaires, attirés par le bruit, apparurent à l'autre angle du couvent.

Voyant l'état des choses, ils chargèrent naturellement les gardes.

– A l'aide! à l'aide! crièrent ces derniers.

Une seconde douzaine de gardes qui passaient par là entendirent l'appel, et fondirent à leur tour sur les mousquetaires.

Ce que voyant un de ceux-ci, il s'en fut quérir sa compagnie tout entière, casernée au Louvre; elle accourut sans tambour ni trompette.

Mais, de leur côté, les gardes avaient fait prévenir leur compagnie, casernée au Palais-Cardinal, laquelle arriva tambour en tête, drapeau au vent.

L'affaire devenait sérieuse.

Ce n'étaient que fers labourant des chairs, que mousquetades trouant des corps. [...].

Les gardes durent se replier sur l'hôtel de la Trémoille et s'y retrancher.

Les mousquetaires y mirent le feu.

Mais au bruit du canon, à la vue de l'incendie, le tocsin sonna à l'hôtel de ville, les bourgeois s'armèrent, les troupes campées dans les environs s'ébranlèrent, le roi monta à cheval, le cardinal monta à son cabinet, des courriers furent expédiés à tous les gouverneurs de province avec ordre de se tenir prêts à tout événement ; l'Angleterre, profitant du trouble, envoya une flotte à la Rochelle, sous prétexte de soutenir les mousquetaires ; l'Autriche, prenant parti pour les gardes, passa la frontière ; ainsi les traités de Vervins, la politique d'Henri IV, les économies de bouts de chandelle du père Sully, tout allait être anéanti !

Heureusement la nuit mit fin au combat.²³⁴

Absolument tout est exagéré au plus haut point dans *TQM* : les quatre mousquetaires sont de véritables dieux mais chaque événement de l'intrigue est si démesuré que leur omnipotence n'est finalement pas de trop pour vaincre les dangers mis sur leur route. Comme le ton employé par l'auteur quand il aborde l'œuvre d'origine est respectueux et amusé, le rire provoqué par toutes les péripéties hyperboliques est franc, sans sous-entendu dégradant. L'exagération touche chaque élément de la parodie, ce qui fait basculer l'histoire imaginée par Dumas dans le genre du merveilleux²³⁵ : par ce biais, seul Marcelin parvient à s'extirper du genre du feuilleton romanesque, tout en réussissant à le subvertir. À nos yeux, cette caractéristique, conjuguée à la réduction de la matière expliquée au point 2, fait de cette œuvre la parodie la plus aboutie de notre corpus.

²³⁴ *Ibidem*, I, p. 3-4.

²³⁵ Selon Tzvetan Todorov, dans le merveilleux « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements. » (cf. TODOROV, Tzvetan, « L'étrange et le merveilleux », in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Poétique », p. 59.)

Conclusion

Pour conclure, si la visée des textes de notre corpus était de militer contre les romans populaires et les auteurs qui les ont produits, ou de les ridiculiser, il y a, au moins en partie, échec quant à cet objectif.

Nous avons en effet pu observer que, en voulant être les plus exhaustifs que possible et en conservant ou reproduisant des éléments que pourtant ils dénonçaient, les parodistes se trouvent confrontés à différentes limites et, surtout, font encore du roman populaire. Un roman populaire certes comique, dont les ficelles sont plus grosses et plus apparentes que d'habitude, mais un roman populaire tout de même. Si nous grossissons évidemment le trait pour mieux nous faire comprendre, force est de constater que, non content de retrouver les caractéristiques habituelles de ce type de littérature, chaque trait identifié par Jean-Marie Schaeffer²³⁶ (que nous avons évoqué dans la partie précédente) comme inhérent au romanesque se retrouve dans les trois parodies :

- 1) L'importance donnée au domaine des affects. Ceux-ci sont en général caractérisés par des excès de toute sorte (les personnages sont dévorés par l'amour, la jalousie, la haine, etc.). Ce sont ces passions et affects qui constituent le moteur de l'histoire.
- 2) La représentation manichéenne du monde : tout est axiologiquement polarisé à l'extrême, positivement ou négativement.
- 3) La saturation des actions et l'extensibilité de la diégèse : il se passe toujours quelque chose dans un roman romanesque, les péripéties se multiplient, et cela a tendance à étirer l'histoire.
- 4) Une *mimèsis* paradoxale puisque, bien que le monde représenté soit ou contemporain à celui de l'auteur et du lecteur, ou réaliste, les personnages mis en scène et leurs actions sont souvent exceptionnels (voire irréalistes).

C'est sans doute le plus paradoxal : en voulant parodier la fiction romanesque, les parodies que nous avons analysées sont elles mêmes devenues des œuvres romanesques. Seul Marcelin a su, en partie (puisque seul le point 4, concernant la *mimèsis*, est subverti), échapper à cette contradiction en transformant le monde du feuilleton initial en univers merveilleux. Nous précisons que cette conclusion ne se veut pas générale, elle n'est valable que pour les œuvres qui nous concernent : nous ne prétendons pas démontrer une capacité du roman populaire à

²³⁶ PFERSMANN, Andréas, *Op. cit.*

échapper à tout traitement parodique. Ajoutons aussi qu'une parodie peut très bien être romanesque ou populaire : ce qui importe dans cette analyse est que ce n'était certainement pas la volonté de Cham, Philipon et Huart (voire même de Marcelin), au vu de leurs jugements portés à l'encontre de la littérature populaire.

Un échec programmé ?

Quelles sont les raisons de cet « échec » de la parodie de romans-feuilletons ? Nous pensons pouvoir l'expliquer par la nature même de la littérature populaire : elle n'est pas régie par les mêmes règles que celles qui ont cours dans le pôle de production restreinte car ne vise pas les mêmes buts ni le même public. Par exemple, être original n'est pas nécessaire quand on écrit une fiction populaire : au contraire, Eco évoque les « joies de la reconnaissance du déjà connu »²³⁷ éprouvées par le lecteur de feuilletons, qui aime retrouver les mêmes types, les mêmes situations, les mêmes stéréotypes, etc., d'un roman à l'autre. Jacques Migozzi explique lui aussi que les romanciers populaires basent leurs œuvres autour de répétitions tant macro que microstructurelles, afin de ne pas dérouter leur public, dont le plaisir est basé sur le « retour du Même »²³⁸. Dès lors que ce critère de l'originalité se retrouve hors-jeu, rire des facilités d'écriture et des redondances présentes dans l'œuvre populaire n'a plus beaucoup de sens. De plus, comme le dit Michel Nathan, dans le feuilleton, « interrogation sur l'écriture, théories sur l'art, réflexions ou remises en question du genre narratif sont proscrites. Cela ne signifie nullement que le romancier soit toujours dupe de ce qu'il écrit »²³⁹. Les auteurs populaires choisissent volontairement de se plier aux codes qui régissent les genres dans lesquels ils s'inscrivent tout simplement parce que ces « formules », techniques d'écriture, fonctionnent sur le lecteur : toute critique portant sur ces soi-disant « facilités » d'écriture est dès lors invalide. Enfin, comme le dit Nathan, les romanciers populaires ne sont pas « dupes » : avoir choisi de s'illustrer dans le domaine de la « paralittérature » ne signifie pas être ignorant des codes considérés comme « littéraires », ni même être incapable de les utiliser. C'est ce que montre Fabrice Leroy à travers l'exemple d'Hergé²⁴⁰ : si cet auteur érige les aventures de son héros autour d'un certain nombre de stéréotypes, il est aussi capable de déconstruire les codes

²³⁷ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 18.

²³⁸ MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, *Op. cit.*, p. 142-143.

²³⁹ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 14.

²⁴⁰ LEROY, Fabrice, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralittéraires de Tintin », in LINKHORN, Renée, dir., *La Belgique telle qu'elle s'écrit : perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Lang, 1995, coll. « Belgian Francophone Library », p. 333-345.

habituels de ses fictions pour mieux en explorer le fonctionnement et les limites²⁴¹. C'est le cas dans *Les Bijoux de la Castafiore*, où on assiste à un échange entre deux champs opposés puisqu'apparaissent dans cette bande dessinée des traits propres au théâtre de l'absurde et au nouveau roman²⁴². Leroy conclut alors qu'« un tel échange brouille et rend perméables les frontières artificielles entre littérature et paralittérature, et donc remet en question ce concept même de paralittérature. »²⁴³ Cela confirme qu'il y a bien une volonté de la part de Dumas et de Sue de se saisir des codes du romanesque et des genres populaires pour rédiger leurs fictions, et c'est cette conscience, cette décision assumée, qui met un certain nombre des critiques formulées par leurs parodistes hors-jeu. Il suffit alors d'un peu d'autodérision ou d'une certaine mise à distance par rapport à ces codes pour que la parodie s'effondre.

C'est d'ailleurs probablement parce que la littérature populaire est régie par ses propres codes que les théories sur la parodie, que nous avons explorées dans la partie I, « coïncident » quand on les confronte à des parodies de romans populaires. En effet, la parodie y est le plus souvent décrite comme s'attaquant à des monuments littéraires sérieux, à de « grandes œuvres »²⁴⁴ d'écrivains reconnus et jamais aux textes « en marge ». Il en va de même pour son public puisqu'elle serait destinée à des professionnels (étudiants et professeurs de lettres par exemple)²⁴⁵, à des lecteurs possédant certaines compétences intellectuelles, puisque sa lecture « présume [la] connaissance des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l'héritage institutionnalisé de la langue et de la littérature. »²⁴⁶ Les exemples d'hypotextes parodiés proposés par Denise Jardon, Daniel Sangsue ou encore Gérard Genette sont d'ailleurs tous tirés de la littérature canonique. Comme nous l'avons vu, seuls Paul Aron et Jacques Espagnon évoquaient dans leur ouvrage diverses parodies d'œuvres populaires et misaient, au contraire des théoriciens cités précédemment, sur un public en majorité constitué de lecteurs sans connaissances spécifiques à propos de la littérature (cette affirmation est illustrée par l'exemple de *La folie des grandeurs*, film réalisé par Gérard Oury : très peu de ses spectateurs savent qu'il est une adaptation parodique de *Ruy Blas* de Victor Hugo, ce qui ne les a pas empêchés d'apprécier le film)²⁴⁷.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 341.

²⁴² *Ibidem*, p. 337.

²⁴³ *Ibidem*, p. 339-340.

²⁴⁴ SANGSUE, Daniel, *Op. cit.*, p. 104.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁴⁶ JARDON, Denise, *Op. cit.*, p. 194.

²⁴⁷ ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Op. cit.*, p. 12.

Lecture participative, lecture distanciée

Enfin, terminons ce chapitre sur une note positive, à savoir ce que peuvent offrir les œuvres de notre corpus. En explorant les limites de la parodie, nous avons eu l'occasion, au point 2, de nous interroger sur la réception de ces œuvres et nous avons notamment expliqué que, pour des œuvres dénigrant pourtant leur hypotexte, il était paradoxal de constater que, ou bien la parodie nécessite d'avoir lu l'œuvre originale pour comprendre et donc rire à certaines plaisanteries, ou bien l'œuvre parodique elle-même reste dans sa trame très fidèle au roman original : il y a donc une volonté de séduire les lecteurs de l'hypotexte. Mais d'un autre côté, comme les parodistes n'hésitent pas à égratigner la littérature et les romanciers populaires (plus ou moins fortement selon l'œuvre), nous estimons que les parodies de notre corpus ont été lues par « les deux camps », ce qui explique peut-être le succès noté pour *PMS*²⁴⁸ et *PJE*²⁴⁹.

Cependant, si certains paradoxes relevés dans notre corpus sont générés par cette intention de toucher un large public de la part de la rédaction du *Charivari*, d'autres sont explicables par l'attitude même que peuvent prendre les lecteurs face à ces textes particuliers. En effet, les romans-feuilletons sont déjà perçus comme un ensemble très codifié par le lecteur distancié et la parodie n'est finalement qu'une redondance de sa première lecture. Le texte de Marcelin, par sa fonction d'hommage et ses modifications, est probablement plus intéressant pour ce type de lecteurs que les parodies de Sue. Cependant, nous pensons que l'œuvre parodique est utile pour les lecteurs ayant pour habitude de procéder uniquement à une lecture participative, qui risqueraient donc d'être hypnotisés par la fiction romanesque (Anne-Marie Thiesse explique par exemple que certains lecteurs des *Mystères de Paris* identifiaient Eugène Sue comme étant le véritable Rodolphe de Gerolstein²⁵⁰). En effet, si elle souffre de diverses contradictions quand elle aborde un roman populaire, la parodie en offre néanmoins un complément idéal (tant pour celui qu'elle parodie que pour ceux que son lecteur lira ensuite) puisqu'elle complète les lectures « au premier degré » en mettant en avant les astuces d'écriture employées par les feuilletonistes, tout en laissant une place pour le plaisir (via le comique et le romanesque). Par ce biais, la parodie permet l'apprentissage de la « lecture littéraire »²⁵¹ (caractérisée par son va-et-vient dialectique entre distanciation et participation²⁵²)

²⁴⁸ « Un très vif succès accueille bientôt la parodie, qu'il [Cham] donne à l'hebdomadaire *Le Musée Philippon*, du populaire roman d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, sorti en 1842. » (cf. PUIG CASTAING, Bernard, *Op. cit.*).

²⁴⁹ Dans *Le Charivari* du 6 mars 1845, la rédaction annonce que, suite à « l'immense succès » rencontré par la *Parodie du Juif errant*, elle continue à imprimer les numéros contenant les parties déjà parues.

²⁵⁰ THIESSE, Anne-Marie, *L'éducation sociale d'un romancier, le cas d'Eugène Sue*, *Op. cit.*

²⁵¹ DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2015, *passim*.

²⁵² *Ibidem*, p. 93.

tant pour les lecteurs d'hier que pour ceux d'aujourd'hui, et ce, quel que soit leur niveau d'éducation.

Comme l'expliquait Michel Nathan, la frontière est très fine entre un roman populaire et sa parodie puisqu'un lecteur distancié jouit finalement des mêmes choses à leur lecture²⁵³. Mais nous rajouterons que la parodie a ceci en plus qu'elle offre, en les exhibant ostensiblement, cette jouissance des codes du romanesque à tous ses lecteurs, sans distinction.

²⁵³ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 178.

IV. Subversions idéologiques et politiques

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes penché sur les stratégies adoptées par la parodie pour diminuer la réputation des romans qu'elle prenait pour cible. Malgré la diversité des attaques portées à leur hypotexte, nous avons néanmoins conclu un résultat contrasté quant à leur capacité à faire vaciller la fiction populaire, puisqu'aux œuvres de notre corpus sont inhérentes diverses limites.

En effet, si *TQM* réussit à s'extraire de certaines apories, *PMS* et *PJE* échouent à ne pas reproduire ce que pourtant ils dénoncent. Ce semi-échec sur le plan littéraire remet-il pour autant en question la crédibilité de ces œuvres ? Échouent-elles sur tous les plans ? Que peuvent ces parodies ? *Le Charivari* étant un journal politique, il est légitime de postuler une volonté des auteurs de subvertir également le versant idéologique des œuvres qu'ils prennent pour cible. Dès lors, la présente partie sera consacrée aux prises de positions idéologiques présentes dans les parodies de notre corpus et aux messages qu'elles tentent de transmettre à leurs lecteurs : à nouveau, la position de ces derniers sera au centre de notre réflexion. De plus, comme nous avons conclu au chapitre précédent une complémentarité des parodies avec leur hypotexte, la présente partie aura pour tâche de vérifier si cette articulation est d'application sur le plan idéologique.

1. Dépréciation du surhomme populaire

Dans la partie précédente (partie III, point 1.1.), nous avons montré que tous les personnages positifs de l'hypotexte étaient, à un moment ou à un autre, épargnés par les parodistes, que ce soit par le biais d'actions qui les mettent en valeur ou à travers leur représentation graphique. Cette observation n'est toutefois pas valable pour le surhomme puisque les parodistes Cham et Marcellin²⁵⁴ mettent tout en œuvre pour détruire sa réputation : plus qu'une simple caricature de cette figure, ils mènent un minutieux et continu travail de sape à son égard.

²⁵⁴ Nous ne nous attarderons pas sur *PJE* dans cette partie étant donné que *Le Juif errant* ne met en scène aucun surhomme.

1.1. La mort du surhomme dans *TQM* et *PMS*

Nous observons que d'Artagnan est dans *TQM* un personnage pour qui le lecteur peut difficilement avoir de l'empathie, puisqu'il est construit de telle sorte à être l'exact opposé du personnage de Dumas sur le plan moral. Premièrement, le protagoniste principal de cette parodie est lâche puisque, appliquant un conseil donné par son père au début du récit, il frappe toujours ses adversaires dans le dos (cf. *TQM* page 4, partie II, par exemple). Ce n'est pas la première mauvaise recommandation que lui donne son géniteur : en effet, pour ce dernier, si son fils veut devenir un véritable gentilhomme, il doit savoir tricher aux jeux (piper les dés par exemple) et toujours mettre son épée au service de celui qui est le plus avantageux de servir... même si cela implique de devoir retourner sa veste à la moindre occasion intéressante²⁵⁵. D'Artagnan est aussi égocentrique car il ne recule devant rien pour accomplir son rêve – devenir capitaine des mousquetaires – et n'hésite donc pas à faire passer sa personne avant ses compagnons :

- Tous pour un ! Un pour tous ! s'écria Athos.
- Tous pour moi ! dit tout bas d'Artagnan qui avait son idée [...].²⁵⁶

Marcelin, se basant toutefois pour ce point sur le roman de Dumas, le présente aussi comme un coureur de jupons : quand il aperçoit Milady, d'Artagnan oublie complètement son amour pour Mme Bonacieux et tente de la séduire. Ce n'est qu'à la toute fin du texte que le mousquetaire semble se rappeler de l'existence de la mercière :

- Ah, mes amis ! s'écria d'Artagnan, sauvons madame Bonacieux. Je n'y songeais plus guère, mais ça me reprend.²⁵⁷

Enfin, son physique n'est pas non plus à son avantage puisque le parodiste le décrit comme un fou furieux (par exemple, « ses deux gros yeux verts roul[e]nt furieusement dans leurs orbites, comme ceux d'une marionnette »²⁵⁸) et le dessine comme tel (cf. annexe 9).

Ce traitement peu flatteur du personnage principal est similaire dans *PMS*, avec la figure de Rodolphe de Gerolstein. Physiquement déjà, Cham semble prendre un malin plaisir à le représenter de la manière la plus ridicule et la plus laide qui soit. Cette décision permet de le dévaloriser en toute circonstance, même quand il participe à une bonne action : par exemple, bien qu'il sauve les Morel en remboursant leur dette *in extremis*, ses vêtements et sa posture

²⁵⁵ *TQM*, I, p. 2.

²⁵⁶ *Ibidem*, I, p. 4.

²⁵⁷ *Ibidem*, III, p. 3.

²⁵⁸ *Ibidem*, I, p. 1.

bouffonne le décrédibilisent tout de même aux yeux du lecteur (cf. annexe 10). En effet, tel un Dupond/t « infiltré » en pays étranger, Rodolphe s'affuble de tenues ridicules censées lui permettre de se fondre dans la masse en le faisant passer pour un « homme du peuple » : Cham détourne ici le procédé du surhomme capable de s'adapter à son environnement, procédé utilisé par Sue dans *Les Mystères de Paris*, pour mieux présenter le prince comme un être inconscient des réalités. Au-delà de son apparence physique, Rodolphe accumule aussi les défauts sur le plan moral. Tout comme le d'Artagnan de Marcelin, il apprécie la compagnie féminine et, sûr de son irrésistibilité, tente de séduire chaque femme qu'il croise... parfois à leur grand dam : en effet, lors d'un bal, Rodolphe, après lui avoir adressé des compliments sans queue ni tête, propose son bras à la maîtresse de maison avec tant d'insistance qu'elle n'a d'autre choix que d'accepter²⁵⁹. Pire, le prince est même décrit comme un pervers lubrique puisqu'il relaque Rigolette pendant qu'elle se change²⁶⁰. Enfin, ce personnage agit uniquement dans son propre intérêt puisque les opérations philanthropiques qu'il réalise sont toutes mues par une volonté de tromper l'ennui inhérent à sa classe sociale. En effet, les malheurs et la misère auxquels Rodolphe assiste sont décrits comme des « distractions »²⁶¹ par ce dernier, distractions censées amuser les gens de la noblesse, telle la comtesse d'Harville, une femme lassée de son mari : les deux aristocrates se délectent (« Nom d'un nom, que c'est amusant de jouer aux malheureux ! »²⁶²) des infortunes du bas-peuple, comme s'ils assistaient à une fiction. De plus, l'énumération des catastrophes sociales croisées par le prince est un prétexte utilisé comme point de départ pour séduire Clémence d'Harville quelques instants plus tard²⁶³. Si le Rodolphe parodique peut sembler sans cœur au regard de cette scène, Cham détourne en réalité une idée qu'Eugène Sue développe dans son roman : pour que la société fonctionne mieux, les pauvres doivent devenir le divertissement des riches, qui peuvent s'amuser en faisant le bien²⁶⁴. Dès lors, dans *Les Mystères de Paris*, on pourrait croire que Rodolphe tire une certaine satisfaction égocentrique à aider les nécessiteux puisqu'il s'empresse de raconter à Madame d'Harville les malheurs qu'il a vus rue du Temple, en soulignant au préalable que sa bonne œuvre a « le charme d'un roman en action »²⁶⁵. L'auteur du *Charivari* n'a alors plus qu'à modifier quelque peu, en grossissant le trait, pour transformer Rodolphe en horrible personnage.

²⁵⁹ PMS, p. 47.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 223.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 272.

²⁶² *Ibidem*, p. 362.

²⁶³ *Ibidem*, p. 363.

²⁶⁴ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 67.

²⁶⁵ SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, t. II, *Op. cit.*, p. 274.

Lâche, intéressé, ridicule, égocentrique, le surhomme de romans populaires est victime de toutes les railleries dans les parodies de Marcelin et Cham. Mais comment expliquer cet « acharnement » ?

1.2. Une explication d'ordre idéologique ?

La raison la plus logique de ce lynchage opéré par les parodistes est sans doute, dans la lignée du reste de leurs œuvres, une envie de casser la représentation parfaite du héros populaire. Véritable figure solaire à la puissance surhumaine, le personnage central de ce type de fictions était adulé par les lecteurs : les parodistes ont certainement voulu subvertir cette popularité en mettant en scène un antihéros.

Nous voulons cependant émettre une autre hypothèse, complémentaire à la première, pour tenter d'expliquer le sort réservé au surhomme dans ces deux parodies. Si nous ne nous contentons pas de la première explication, c'est que, à la lecture de ces textes, il nous est apparu frappant de constater une telle obstination de la part des parodistes à vouloir briser ce personnage et nous voudrions comprendre pourquoi il est le seul à subir ce « traitement de défaveur ». Pour ce faire, penchons-nous sur ce que représente ce type particulier de héros. Au-delà de son rôle de justicier tout-puissant permettant à son auteur de résoudre n'importe quelle situation (il a souvent fonction de *deus ex machina*), la conception du surhomme de romans populaires a aussi été motivée idéologiquement. En effet, celui-ci représente l'aristocratie comme une caste à part, exceptionnelle, et surtout naturalise cette exceptionnalité : c'est parce qu'il est noble (ce terme ne désigne pas forcément sa classe sociale, il peut aussi renvoyer à son attitude) que toutes ses aptitudes sont surhumaines²⁶⁶. Cependant, le surhomme populaire a paradoxalement été créé par et pour les (petits-)bourgeois : dans *De Superman au Surhomme*, Eco reprend les propos d'Antonio Gramsci en expliquant que l'idéal du surhomme serait né d'un « complexe de frustration » vécu par cette classe sociale²⁶⁷. Sa création au sein d'une littérature populaire et démocratique²⁶⁸ permet donc de satisfaire la (petite) bourgeoisie, qui se met à rêver à plus de justice sociale, et, dans le même temps, de conforter la société dans son fonctionnement. En effet, avoir choisi de mettre en scène un personnage aristocratique permet d'empêcher le lecteur d'(imaginer) agir de lui-même pour résoudre ses problèmes : c'est donc une conception paternaliste du héros, la noblesse étant la seule classe sociale en mesure de

²⁶⁶ DE MULDER, Caroline, *Explication d'auteurs français modernes II [LROMB317]*, UNamur, 2017.

²⁶⁷ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 8.

²⁶⁸ *Ibidem*.

fournir les « guides éclairés » dont le peuple a besoin²⁶⁹. De plus, bien qu'il puisse servir de point de départ à l'énonciation de diverses réformes (comme c'est le cas dans *Les Mystères de Paris*), le surhomme ne remet jamais en cause le système dans lequel il évolue (par exemple, le comte de Monte-Cristo, tout comme Rodolphe, règle ses problèmes personnels mais ne bouleverse pas l'organisation de la société). Au mieux, il pointe du doigt les défauts de la société et y remédie, il ouvre une plaie sociale puis la guérit²⁷⁰ : dans le roman populaire, « des solutions partielles répondent au coup par coup à des petites crises partielles (ouvertes et aussitôt refermées par une main autorisée, à laquelle le lecteur délègue justice et vengeance) »²⁷¹. Ce type de romans renvoie donc à une idéologie réformiste, puisqu'il attend de son lecteur son « intégration à un ordre donné »²⁷², pas à ce qu'il agisse lui-même suite à sa lecture.

Cette lecture idéologique de la figure du surhomme peut être confirmée sur de nombreux points à la lecture des *Mystères de Paris* et des *Trois Mousquetaires*. Le comportement paternaliste de Rodolphe (à l'encontre du Chourineur par exemple) et de d'Artagnan (à l'encontre de Planchet) à l'égard des personnages issus du peuple illustre que ce dernier doit être guidé par des êtres exceptionnels : les personnages appartenant à une autre classe sociale sont faibles (Mme Bonacieux ou Rigolette par exemple), ridicules (M. Bonacieux ou M. Pipelet par exemple) ou incapables d'agir d'eux-mêmes (la famille Morel est dépendante de Rodolphe, comme le sont les valets des mousquetaires). Concernant le caractère réformiste (et non révolutionnaire) du roman populaire, Jean-Claude Vareille explique qu'Eugène Sue et Alexandre Dumas mettent en avant la valeur de clôture de la société dans leurs romans²⁷³ et proposent alors à leur lecteur un univers ayant fonction de « cocon protecteur »²⁷⁴. Enfin, notons que Dumas éprouvait une certaine nostalgie pour l'aristocratie, classe qui le fascinait²⁷⁵. Malgré tous ces arguments en faveur de l'hypothèse d'Eco, nous nous refusons de prononcer des conclusions trop hâtives. En effet, tous les surhommes sont différents, il faut donc éviter de vouloir les uniformiser à tout prix : leur idéologie varie en fonction de la plume qui les a créés²⁷⁶. Vittorio Frigerio estime par exemple qu'Umberto Eco va trop loin quand il associe le

²⁶⁹ BIERMANN, Karlheinrich, « Roman populaire et (r)évolution sociale », in GUISE, René, NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, dir., *Richesses du roman populaire : actes du colloque international de Pont-à-Mousson - Octobre 1983*, Nancy, PU de Nancy II, 1986, p. 73.

²⁷⁰ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 21.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*, p. 22.

²⁷³ VAREILLE, Jean-Claude, *Op. cit.*, p. 115.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

²⁷⁵ FRIGERIO, Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo : idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, PULim, 2002, coll. « Médiatextes », p. 19.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 24.

comte de Monte-Cristo aux « surhommes de droite » conservateurs²⁷⁷ : pour lui, ce personnage a de nombreuses facettes, est complexe, et ne peut être réduit aussi facilement à cette étiquette²⁷⁸. De plus, l'orientation politique d'Alexandre Dumas (républicain et favorable aux révolutions de 1830 et 1848) prouve que la conclusion d'Eco est à nuancer selon Frigerio²⁷⁹.

À nos yeux, toutes ces caractéristiques ont pu peser dans le choix des parodistes de détruire le héros de feuilletons populaires. En effet, il apparaît que le surhomme est idéologiquement construit de telle sorte qu'il va à l'encontre de la ligne politique du *Charivari*, journal d'opposition à tendance républicaine. Pour son directeur Charles Philipon, qui, nous le rappelons, a participé à l'élaboration de *PMS*, seule l'instauration d'une république était envisageable et il s'opposait fermement aux privilèges du roi et des nobles : le héros aristocrate réformiste (fondamentalement antidémocratique²⁸⁰) ne pouvait être que mal perçu par ce journaliste. On ressent d'ailleurs dans *PMS* une certaine antipathie pour la noblesse : le *Journal des débats* (où est paru *Les Mystères de Paris*) est désigné sous le nom de « journal de l'aristocratie »²⁸¹ de manière méprisante par Cham et le caricaturiste se moque du « difficile » mode de vie aristocratique de Rodolphe²⁸². Enfin, pour ce qui est de la question des bourgeois, les artistes du *Charivari* n'hésitaient pas à charger cette classe sociale dans leurs caricatures (comme aimait le faire Daumier par exemple²⁸³) : leur montée en puissance et surtout leur soutien au roi Louis-Philippe (que les caricaturistes nommaient d'ailleurs dédaigneusement « le roi-bourgeois »²⁸⁴) étaient vus d'un mauvais œil par les membres du journal satirique²⁸⁵.

Mettre le surhomme au pilori pour symboliser une contestation d'ordre politique est donc une hypothèse interprétative alléchante. Cependant, nous tenons à tempérer nos propos car, si Cham dissémine de nombreux indices quant à ses opinions politiques dans son texte, Marcelin ne fait lui aucune référence à l'actualité dans sa parodie. De plus, le régime politique en place, bien que totalitaire dans les deux cas, était lui aussi différent pour les deux hommes. Il nous semble dès lors plus prudent et plus rationnel de restreindre cette volonté de contestation au seul Cham, dont les diverses allusions au contexte politico-social disséminées dans son texte

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 27.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 24.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁸⁰ DE MULDER, Caroline, *Op. cit.*

²⁸¹ *PMS*, p. 4.

²⁸² *Ibidem*, p. 5.

²⁸³ Cf. FOHR, Robert, « DAUMIER HONORÉ (1808-1879) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/honore-daumier/> (consulté le 12 mars 2019).

²⁸⁴ THIVOLET, Marc, *Op. cit.*

²⁸⁵ *Ibidem*.

et la collaboration avec Charles Philipon pour sa réalisation rendent probable un sous-texte idéologiquement coloré.

2. La parodie contre les romans sociaux d'Eugène Sue

Si notre hypothèse concernant le surhomme de roman populaire ne peut être soutenue avec certitude, il est par contre beaucoup plus clair que *PMS* et *PJE* ont toutes deux été écrites avec l'envie de remettre en question, en plus de leur appartenance à la Littérature, l'idéologie véhiculée par Sue dans *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant*.

2.1. *PMS*, ou le discrédit des réformes de Sue

Comme on l'a vu au point précédent, Cham semble donner peu de crédit aux revendications sociales qu'Eugène Sue tente de mettre en place dans *Les Mystères de Paris* à travers son héros Rodolphe : le parodiste voit les bienfaits prodigués par ce personnage comme intéressés, il ne serait pour lui et l'aristocratie en général qu'une manière de se distraire.

Au-delà de la subversion opérée sur le surhomme, le caricaturiste utilise le narrateur parodique pour donner son avis directement sur les propositions de réformes et les préceptes moraux que Sue véhicule dans *Les Mystères de Paris*. En effet, le narrateur utilise l'ironie pour montrer le peu de crédibilité qu'il donne aux propos du romancier ou exprime directement son désaccord par rapport aux solutions avancées pour régler tel ou tel problème social. Par exemple, en le qualifiant ironiquement de « bienfait »²⁸⁶, il dénonce la cruauté et l'absurdité du châtement infligé au Maître d'École par le prince de Gerolstein (ce dernier lui crève les yeux pour qu'il soit hors d'état de nuire). Cette « solution » a réellement été proposée par Sue pour punir les criminels récidivistes : l'« aveuglement » plutôt que la peine de mort, suivi d'un « isolement » afin que le malfaiteur ait le temps de se repentir seul dans sa cellule²⁸⁷. La démarche du narrateur de la parodie est similaire quand il ironise, par le biais d'euphémismes, sur le confort des prisons (profitant d'ailleurs de cette occasion pour critiquer le gouvernement) :

Elle était à peu près de l'âge de la Goualeuse et avait été élevée comme elle dans l'institution des *Jeunes Détenues*, sorte de pensionnat gratuit que la munificence paternelle du gouvernement a fondé pour les enfants du peuple.²⁸⁸

²⁸⁶ *PMS*, p. 8.

²⁸⁷ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 50.

²⁸⁸ *PMS*, p. 323.

Il s'agit dans ce cas d'une référence à la position de Sue, qui estime que les pénitenciers sont des endroits agréables pour les criminels, qui y sont nourris, logés et chauffés (ce qu'il trouve scandaleux au regard du mode de vie pénible des prolétaires)²⁸⁹. Enfin, le narrateur de *PMS* cherche à discréditer le romancier en montrant à de nombreuses reprises, au moyen de l'ironie, qu'il ne sait pas de quoi il parle, que la misère et les bas-fonds de Paris qu'il dépeint sont tout sauf réalistes :

C'est bien fort ça !... – Oui, mais n'oubliez pas que c'est une peinture de mœurs parisiennes, il faut bien, que diable ! vous représenter les galériens de Paris comme ils sont.²⁹⁰

En plus des propositions réformistes de l'auteur, Cham remet en cause sa morale bien-pensante teintée de catholicisme. Par exemple, le narrateur condamne au moyen de l'ironie l'attitude qu'adopte le prêtre à l'encontre de Fleur-de-Marie²⁹¹ : en effet, dans *Les Mystères de Paris*, le religieux la culpabilise parce qu'elle a commis le « crime » de se prostituer pour survivre²⁹². Différents types de prises de position idéologiques adoptées par Eugène Sue sont donc raillés par le parodiste.

2.2. *PJE*, satire antisocialiste

À l'instar de Cham, Philipon et Huart profitent de la rédaction de leur parodie pour s'en prendre aux idées exposées par Sue dans *Le Juif errant*. Plus encore que leur comparse, ils refusent de donner une quelconque valeur aux théories socialistes énoncées par le romancier puisque leur texte passe sous silence toutes les revendications sociales présentes dans le roman : il ne reste aucune trace des nombreux commentaires, exemples et adresses au lecteur émis par Eugène Sue dans son œuvre à propos des maux de la société qui lui était contemporaine. En vidant le roman de son épaisseur morale et philanthropique, les auteurs de *PJE* réduisent alors *Le Juif errant* à une banale chasse au trésor : la fiction imaginée par Sue n'est plus qu'une coquille vide.

Si tous les discours sociaux sont effacés de l'œuvre, il est par contre plus difficile pour les parodistes de supprimer la teneur sociale de l'histoire elle-même, puisqu'elle colore tant les descriptions que les discours et les actions des personnages. Dès lors, la recette employée dans *PJE* pour subvertir le message social implicite du *Juif errant* est la même que celle utilisée pour

²⁸⁹ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 51.

²⁹⁰ *PMS*, p. 5.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 267.

²⁹² SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, t. II, *Op. cit.*, p. 22.

rabaisser la valeur littéraire de l'œuvre (cf. partie II) : l'instance narrative se charge de créer une distance entre le lecteur et l'œuvre lors des moments tragiques (dus aux conditions de vie misérables des protagonistes) en employant un ton railleur ou léger pour les évoquer. Dès lors, les plaintes et revendications des personnages sont rabaisées au rang de lamentations insupportables, ce qui permet d'empêcher le lecteur de s'apitoyer et surtout de réfléchir aux problèmes sociaux de son époque relevés par Sue. Similaire à la première, une autre technique employée par le narrateur afin de mettre les discours sociaux hors-jeu est l'utilisation de l'ironie :

[...] les deux sœurs se mirent à respirer de la vapeur de charbon à narine que veux-tu, non sans tenir jusqu'au dernier instant des discours dont les bas-bleus de profession se seraient montrés jaloux. Il paraît qu'il n'y a rien qui pousse à l'esprit comme les fumerons.²⁹³

Enfin, l'instance narrative se sert de l'humour pour ridiculiser les solutions sociales proposées par Eugène Sue : par exemple, c'est par l'absurde que Philipon et Huart démontrent que la fabrique idéale de M. Hardy, inspirée des phalanstères théorisés par Charles Fourier²⁹⁴, est une idée utopiste, voire stupide. En effet, dans le roman, reprenant l'idée émise par Fourier que, dans les maisons communes, « le penchant des enfants à la malpropreté sera exploité »²⁹⁵ pour, par exemple, « curer les fosses d'aisances »²⁹⁶, Sue explique que les enfants sont les parfaits petits nettoyeurs de la manufacture de M. Hardy²⁹⁷. Cette idée est alors développée jusqu'à l'absurde dans la parodie, afin qu'elle apparaisse grotesque aux yeux du lecteur :

Ce qui attirait surtout l'admiration de tous les étrangers dans la fabrique de M. Hardy, c'était la manière dont s'y popotait la cuisine.

Partout ailleurs ce sont des marmitons qui sont chargés de ce soin, ou au moins des marmitonnes ; mais M. Hardy, avec ce coup d'œil d'aigle à qui rien n'échappait, avait remarqué que tous les moutards aiment beaucoup en général à jouer à *la dinette*. Eh bien ! il avait entrepris d'utiliser ce jeu au profit de la communauté, et les repas étaient préparés par des maîtres-d'hôtel âgés de quatre à huit ans.²⁹⁸

²⁹³ *PJE*, p. 268.

²⁹⁴ Le phalanstère est un projet idéaliste de société communautaire théorisé par Charles Fourier au début du XIX^e siècle. Dans ce lieu de vie et d'activités, le travail, surtout agricole, est distribué selon les goûts et passions des personnes qui y vivent. Dans ce lieu où toute distinction entre ethnies et sexes est abolie, l'harmonie règne, chacun coopérant au bien-être de la communauté (appelée « Phalange »). (Définition établie à partir de DROZ, Jacques, dir., *Histoire générale du socialisme*, t. I : *Des origines à 1875*, Paris, PUF, 1972, p. 355).

²⁹⁵ DROZ, Jacques, *Op. cit.*, p. 355.

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ SUE, Eugène, *Le Juif errant*, *Op. cit.*, p. 679.

²⁹⁸ *PJE*, p. 194.

2.3. *Charivari* et socialisme

La première moitié du XIX^e siècle voit naître en France diverses théories socialistes : saint-simonisme, fouriérisme, marxisme, etc. Eugène Sue s’y est intéressé de près après avoir été « converti » au socialisme par son propre roman, *Les Mystères de Paris* : roman destiné à l’origine pour les lecteurs du conservateur *Journal des débats*, il devint au fil des chapitres un « plaidoyer pour le peuple »²⁹⁹. L’auteur continuera par la suite à défendre le bas-peuple, que ce soit dans ses œuvres (*Le Juif errant* et *Les Mystères du peuple*) ou en politique (il adhère au parti républicain socialiste en 1848³⁰⁰), avec des idées socialistes de plus en plus radicales³⁰¹.

Cette coloration politique des œuvres de Sue a forcément déplu aux collaborateurs du *Charivari*, qui ne se privaient pas de railler les politiciens de gauche. En effet, une fois la monarchie renversée en 1848, un gouvernement provisoire est mis en place en attendant les élections destinées à créer la Seconde République : afin de calmer la colère des ouvriers, diverses mesures sociales sont prises à ce moment³⁰². Les artistes du *Charivari* (Cham, Daumier, Bertall, etc.) se mettent alors à publier de nombreuses caricatures à l’encontre des socialistes (comme Louis Blanc, Pierre Leroux, Charles Fourier, etc.) et des idées qu’ils proposent³⁰³ : nous avons nous-même pu constater cela lors de notre consultation des publications du journal satirique pour l’année 1848. Ces prises de position sur le plan politique permettent de mieux comprendre ce qui se joue dans *PMS* et *PJE* : une des motivations des auteurs pour écrire leur parodie aura sans doute été de lutter contre la dimension socialiste des œuvres de Sue et ainsi mettre les lecteurs de leur côté. À nouveau, la parodie semble s’opposer à une des forces du roman populaire, à savoir sa capacité à distiller des idées dans la tête de son public.

3. La parodie comme « contrepoison » ?

Si l’œuvre de Marcelin peut être interprétée comme un hommage (satirique) à Alexandre Dumas, et donc comme un texte ne prenant position que d’un point de vue strictement littéraire, nous avons identifié dans les deux autres parodies de notre corpus une dimension de contestation idéologique. Puisque la fiction est utilisée par Eugène Sue comme

²⁹⁹ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 24.

³⁰⁰ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 52.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 53.

³⁰² TUDESQ, André-Jean, « Deuxième République », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/deuxieme-republique/>, (consulté le 18 mars 2019).

³⁰³ GRAND-CARTERET, John, *Op. cit.*, p. 296.

vecteur de ses opinions politiques, Cham, Philipon et Huart se servent du rire pour les contester. Dès lors, pouvons-nous supposer une utilisation de l'œuvre parodique sur le plan idéologique similaire à celle sur le plan littéraire, à savoir une volonté d'ouvrir les yeux du lecteur sur les « envoutements » de la fiction ?

3.1. Le roman populaire, arme idéologique

Dans son ouvrage *Splendeurs et misères du roman populaire*, Michel Nathan identifie le roman populaire comme « une arme [idéologique] redoutable »³⁰⁴ : pour le théoricien, ce médium qui mobilisait les masses a souvent été utilisé comme moyen de propagande, volontairement ou non³⁰⁵. Nathan explique cela par le fait que le roman populaire n'est jamais modéré et grossit sans cesse le trait : tout est noir ou blanc, il n'y a jamais de nuances³⁰⁶. Le Bien et le Mal sont clairement distingués et ne sont jamais remis en question dans la fiction populaire³⁰⁷, la complexité de l'Histoire est donc supprimée pour laisser place à des classifications simplistes³⁰⁸. Ces catégories sont ensuite occupées par ceux que le roman (politique ou militant) veut célébrer ou désigner comme boucs émissaires : telle religion, ethnie, position politique occupe les catégories du pur et de l'impur³⁰⁹. Ensuite, comme les romans populaires ressassent sans cesse les mêmes clichés et stéréotypes, ces idées finissent par s'ancrer dans la tête de leurs lecteurs, qui les élèvent au rang de vérités : le feuilleton politique crée des présupposés et le feuilleton apolitique les perpétue. Le plus vicieux est que, en général, ces idées ne sont pas clairement énoncées mais sont dissimulées au sein de la fiction, ce qui est plus efficace : « Expliquer, c'est tenter de convaincre rationnellement. Fasciner par la fiction permet d'imposer des certitudes irrationnelles. »³¹⁰ Sans s'en rendre compte, certains lecteurs de romans populaires pouvaient donc être amenés à modifier leurs convictions idéologiques ou leurs représentations de la société. Le martellement idéologique dont parle Michel Nathan se retrouve dans *Le Juif errant* par exemple : dans ce roman, les jésuites ainsi que leurs alliés sont tous mauvais et désignés comme responsables de tous les maux de la société. Eco explique ce choix d'Eugène Sue par une volonté de l'auteur de remettre en cause le pouvoir temporel de

³⁰⁴ NATHAN, Michel, *Op. cit.*, p. 26.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 191.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 192.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 198.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

l'Église³¹¹. Ce désir de décrédibiliser cette institution se confirme d'ailleurs par la publication du roman dans le *Constitutionnel*, un organe anticlérical³¹².

Aleksander Ablamowicz explique peu ou prou les mêmes choses que Michel Nathan, au travers de son concept de l'« hyperbole-argument »³¹³, que le roman-feuilleton acène pour illustrer ses propos de manière indiscutable. Cependant, ce théoricien se focalise sur l'intérêt didactique de ce procédé : là où Nathan n'envisage qu'une utilisation immorale de ce pouvoir de persuasion du roman populaire, Ablamowicz estime lui que le ressassement et l'hyperbole-argument permettent d'éduquer le lecteur en lui transmettant des valeurs ou des concepts à travers l'illustration de cas concrets (à l'inverse de la littérature canonique qui fonctionne par métaphores)³¹⁴. Que sa volonté soit d'éduquer ou d'orienter idéologiquement son lecteur, il semble en tout cas que le créateur de fictions ait un pouvoir important entre les mains. Eugène Sue en avait conscience puisque l'on retrouve dans ses œuvres les deux pôles théorisés par Nathan et Ablamowicz : éduquer le peuple et lui indiquer ses ennemis.

3.2. La parodie comme éclairage ?

Nous l'avons déjà dit, les parodies que nous analysons servent de contrepoids aux œuvres qu'elles parodient en montrant à son lecteur par quels moyens il est piégé par la fiction. Cette affirmation est aussi valable sur le plan idéologique : au-delà de la contestation des messages sociaux de Sue, *PMS* et *PJE* permettent de mettre au jour les messages insidieusement enfouis dans les romans de cet auteur, qu'un « lecteur faible » ne remarquerait pas. Ces parodies permettent de relativiser la parole du feuilletoniste, qui n'est pas sacrée ni objective. En éloignant leur lecteur de la fiction, les narrateurs des parodies de Cham, Philipon et Huart lui révèlent son fond idéologique et lui permettent de l'interroger : par exemple, le châtement qu'inflige Rodolphe au Maître d'École est inhumain et doit donc être remis en question. Même si cela n'est pas leur but (puisque ces parodies elles-mêmes sont colorées idéologiquement), les parodistes offrent à travers leurs œuvres un moyen de lutter contre le ressassement en débusquant et démontant les stéréotypes présents dans leurs hypotextes. Par exemple, les

³¹¹ ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, *Op. cit.*, p. 51.

³¹² BELLANGER, Claude, dir., e. a., *Histoire générale de la presse française*, t. II : *De 1815 à 1871*, Paris, PUF, 1969, p. 66.

³¹³ ABLAMOWICZ, Aleksander, « La didactique des pauvres ou l'hyperbole-argument », in MIGOZZI, Jacques (dir.), *Le roman populaire en question(s) : actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, PULim, 1997, coll. « Littérature en marge », p. 173.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 185.

auteurs de *PJE* rient à plusieurs reprises de la « paranoïa » développée par l’auteur du *Juif errant* à l’encontre des jésuites :

Ces jésuites ont des espions partout, et depuis que je lis le *Juif errant* je ne confierais plus rien à ma portière... pas même la clef de ma cave, surtout pour peu que j'aie des bouteilles de bordeaux : elle serait capable de les boire à la santé des jésuites.³¹⁵

Conclusion

Si les prises de position politiques des auteurs du *Charivari* à l’encontre des auteurs populaires mettent finalement leur lecteur entre deux feux – et le confrontent à des débats qui ne l’intéressent d’ailleurs certainement pas –, la parodie a au moins le mérite de mettre en avant les stratégies idéologiques dissimulées dans les romans-feuilletons. Le ressassement, les affirmations de qui est bon et qui est mauvais, les simplifications de l’Histoire, etc., sont remis en cause dans la parodie, ce qui nous permet d’affirmer à nouveau sa complémentarité par rapport au roman populaire sur lequel elle se base.

Alors que *TQM* ne doit son existence qu’à une motivation littéraire, *PMS* et *PJE* ont sans doute aussi été écrits avec une volonté d’ordre politique : décrédibiliser le message social des romans d’Eugène Sue, véhiculé à large échelle dans la société parisienne par des journaux de couleur politique contraire à leurs idéaux (*Le Juif errant* et *Les Mystères de Paris* ont été respectivement publiés dans *Le Constitutionnel* et le *Journal des débats*, journaux en faveur de la monarchie³¹⁶). Très liées à la société qui leur est contemporaine, ces deux parodies sont elles-mêmes colorées idéologiquement³¹⁷ : Cham, Philipon et Huart travaillent pour un journal d’opposition à tendance républicaine et leurs parodies servent de prétextes à diverses revendications d’ordre politique (en faveur de l’instauration d’une république³¹⁸ ou de la liberté d’expression³¹⁹ par exemple) et de railleries à l’encontre de la police³²⁰, de la justice³²¹, des députés³²², etc. Cette stratégie de contournement de la censure ne nous intéresse pas directement dans le cadre de ce mémoire mais témoigne tout de même des motivations (réelles ?) des parodistes et permet d’expliquer en partie la raison de l’existence de telles œuvres.

³¹⁵ *PJE*, p. 53.

³¹⁶ BELLANGER, Claude, *Op. cit.*, p. 66 et 126.

³¹⁷ Nous nous le rappelons, Paul Aron a corrélé l’apparition des parodies avec les moments de répressions politiques : ces textes font partie de « stratégies d’opposition » contre le « verrouillage politique » mis en place dans une société donnée (cf. ARON, Paul, e.a., *Du pastiche [...]*, *Op. cit.*, p. 91).

³¹⁸ *PMS*, p. 47.

³¹⁹ *PJE*, p. 68-69.

³²⁰ *PMS*, p. 6.

³²¹ *PJE*, p. 51.

³²² *Ibidem*, p. 84.

Conclusion

Au moment de conclure ce travail, il est pour nous temps de revenir sur les objectifs que nous nous étions fixé et sur les diverses hypothèses formulées avant d'entamer notre étude. Nous avons commencé le présent mémoire en nous questionnant sur l'existence même des textes de notre corpus : pourquoi, en effet, parodier des romans populaires parus en feuilletons ? Quelles sont les motivations à l'œuvre dans ces parodies ? Cette (double) question en a directement engendré une autre : comment les parodistes s'en prennent-ils au roman populaire et comment celui-ci ressort-il du traitement qui lui est réservé ? Enfin, entre ces deux extrêmes, se posait légitimement la question de la place occupée par le lecteur et nous nous sommes promis de nous pencher, à partir d'une réflexion émise par Michel Nathan, sur l'intérêt de lire ce type de parodies. Cette mise au point passée, il est désormais temps de tirer quelques conclusions.

Après avoir passé en revue les nombreux points sur lesquels elle dévalorise son hypotexte, nous ne pouvons que déclarer que malgré tous ses efforts, la parodie de romans populaires échoue à détruire ce qui en fait la moelle, c'est-à-dire le plaisir qu'ils procurent au travers de leur dimension romanesque. Peu importe donc au lecteur que le narrateur de la fiction qu'il parcourt lui dévoile tous ses secrets de fabrication, que les personnages qu'il suit soient irréalistes ou encore qu'il se retrouve mêlé, malgré lui, à un conflit idéologique : la mécanique parfaitement huilée du romanesque continue de le séduire. Le combat était de toute façon perdu d'avance puisque les parodistes eux-mêmes, entre deux critiques acerbes, succombent à la tentation de s'impliquer dans leur lecture et doivent s'incliner à chaque fois que le feuilletoniste s'empare de leurs « outils de travail », à savoir le parodique et l'hyperbolique. Enfin, et c'est un comble, la parodie, par le rire qu'elle provoque à son lecteur, contribue elle-même à attirer de la sympathie pour son hypotexte : la dimension satirique de notre corpus ne semble donc pouvoir convaincre que ceux qui l'étaient déjà.

Pourtant, l'attitude irrévérencieuse des artistes du *Charivari* semble avoir fait mouche puisque le succès sera au rendez-vous pour au moins deux des œuvres de notre corpus (*PMS* et *PJE*). Comment l'expliquer ? C'est que, au-delà du plaisir inhérent à leur caractère comique, à la délectation des scènes absurdes ou ridicules qu'elle propose, la parodie de romans populaires est le parfait complément des œuvres qu'elle prend pour cible : qu'elle mette au jour les mécanismes profonds de la fiction, ses lieux communs ou les raisons ayant motivé un moment pathétique, la parodie permet au lecteur, par cette constante mise en évidence des ficelles d'écritures employées par les feuilletonistes, d'être éclairé sur les forces à l'œuvre dans le

romanesque, tout en lui permettant de quand même tirer du plaisir de sa lecture. Cette oscillation entre lecture distanciée et lecture plaisir, alternance synonyme de lecture littéraire, est similaire au niveau idéologique, les parodies permettant involontairement de mettre au jour des idées insidieusement cachées dans la fiction (glorifier la noblesse ou désigner les jésuites comme responsables de tous les maux de la société par exemple), d'enrayer le ressassement, et ce, sans à nouveau que cela empiète sur le plaisir du lecteur (Roland Barthes explique en effet que « le plaisir du texte ne fait pas acception d'idéologie »³²³).

En voulant railler, dénoncer ou simplement s'amuser, Philipon, Cham, Huart et Marcelin ont donc abouti à des textes qui, sans qu'ils soient parfaits, permettent à tout lecteur de prendre conscience des motivations à l'œuvre dans un texte et surtout de saisir ce qui n'était alors qu'un privilège réservé aux intellectuels, c'est-à-dire le plaisir de comprendre le fonctionnement d'un texte à partir de ses mécanismes les plus enfouis.

³²³ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Tel Quel », p. 52.

Annexes

Annexe 1 :



Marcelin, *TQM*, III, p. 2.

Annexe 2 :



Cham, *PMS*, p. 266.

Annexe 3 :



Cham, *PJE*, p. 183.

Annexe 4 :



Cham, *PJE*, p. 119.

Annexe 5 :



Cham, *PJE*, p. 53.



Cham, *PMS*, p. 237.

Annexe 6 :



Cham, *PMS*, p. 362.



Cham, *PJE*, p. 155.

Annexe 7 :



Cham, *PJE*, p. 92.

Annexe 8 :



Cham, *PJE*, p. 79.

Annexe 9 :



Cham, *PJE*, p. 162.



Cham, *PJE*, p. 265.

Annexe 10 :



Marcelin, *TQM*, I, p. 1.

Annexe 11 :



Cham, *PMS*, p. 323.

Bibliographie

1. Sources primaires

CHAM, *Paris dévoilé ou les mystères sus*, in PHILIPON, Charles, dir., *Musée ou magasin comique de Philipon*, t. II, Paris, Aubert et Cie, 1843.

CHAM, HUART, Louis, PHILIPON, Charles, *Parodie du Juif errant, complainte constitutionnelle en dix parties*, Paris, Aubert et Cie, 1844.

DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Pocket, [1844] 2011.

MARCELIN, *Les trois ou quatre mousquetaires*, in PHILIPON, Charles, dir., *Le journal pour rire*, n°105, 106 et 111, Paris, Aubert et Cie, 1853.

SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris*, t. I et II, Paris, Albin Michel/Hallier, [1842-1843] 1977.

SUE, Eugène, *Le Juif errant*, Paris, Robert Laffont, [1844-1845] 1983, coll. « Bouquins ».

2. Sources secondaires

a. Le roman populaire

ABLAMOWICZ, Aleksander, « La didactique des pauvres ou l'hyperbole-argument », in MIGOZZI, Jacques, dir., *Le roman populaire en question(s) : actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, PULim, 1997, coll. « Littérature en marge », p. 173-186.

AMBRIÈRE, Madeleine, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 278-283.

AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006.

BIERMANN, Karlheinrich, « Roman populaire et (r)évolution sociale », in GUISE, René, NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, dir., *Richesses du roman populaire : actes du colloque international de Pont-à-Mousson – Octobre 1983*, Nancy, PU de Nancy II, 1986.

BOYER, Alain-Michel, *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992, coll. « Que sais-je ? ».

COMPÈRE, Daniel, dir., *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau monde, 2007, p. 323-324.

COUÉGNAS, Daniel, *Fictions, énigmes, images : lectures (para ?)littéraires*, Limoges, PULim, 2001, coll. « Médiatextes ».

COUÉGNAS, Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », in ARTIAGA, Loïc, *Le roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008, coll. « Mémoires ».

DUMASY, Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.

ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriem, Paris, Le livre de poche, 1995, coll. « Biblio essais ».

FRIGERIO, Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo : idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, PULim, 2002, coll. « Médiatextes ».

GOUDMAND, Anaïs, « Le roman-feuilleton ou l'écriture mercenaire : l'exemple des *Mystères de Paris* », in *Cahiers de Narratologie*, n°31, 2016, <https://journals.openedition.org/narratologie/7589> (consulté le 6 avril 2018).

MICHEL, Arlette, e. a., *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1993, p. 175-180.

MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULim, 2005, coll. « Médiatextes ».

MIGOZZI, Jacques, « Le retour éditorial du refoulé ou la jubilation du second degré », in ID., dir., *Le roman populaire en question(s) : actes du colloque international de mai 1995 à Limoges*, Limoges, PULim, 1997, coll. « Littérature en marge », p. 223-240.

NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, PU de Lyon, 1990, coll. « Littérature et idéologie ».

NETTEMENT, Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Lagny, Paris, 1847.

OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France: de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

PFERSMANN, Andréas, « La lanterne magique du romanesque », in *Vox Poetica*, 2006, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/pfersmann.html> (consulté le 3 mars 2018).

QUEFFÉLEC, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1989, coll. « Que sais-je ? », n° 2466.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de, « De la littérature industrielle », in *Revue des deux mondes*, t. XIX, Paris, 1839.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle », in *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 121-134.

THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984, coll. « Le temps et la mémoire ».

THIESSE, Anne-Marie, *L'éducation sociale d'un romancier, le cas d'Eugène Süe*, https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_32_1_2079 (consulté le 1er novembre 2018).

VAREILLE, Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques. Le Trompette de la Bérésina*, Limoges, PULim, 1994, coll. « Littérature en marge ».

b. La parodie, le pastiche et le comique

ARON, Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, PUF, 2008, coll. « Les littéraires ».

ARON, Paul, e.a., *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes : neuf études réunies et présentées par Paul Aron*, Québec, Nota bene, 2004.

ARON, Paul, ESPAGNON, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2009.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Genève, Skira, 1945.

Dictionnaires de français Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267> (consulté le 5 novembre 2018).

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Poétique ».

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1988, coll. « Formation continuée ».

Le Robert micro, Paris, Le Robert, 1998, p. 941.

SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007, coll. « Les essais ».

VAILLANT, Alain, « Le lyrisme de l'ironie », in ID., dir., *Esthétique du rire*, Paris, PU de Paris Ouest, 2012, coll. « Orbis litterarum », p. 277-305.

c. *Le Charivari, la caricature et la presse*

BARIDON, Laurent, GUÉDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

BELLANGER, Claude, dir., e. a., *Histoire générale de la presse française*, t. II : *De 1815 à 1871*, Paris, PUF, 1969.

CABANÈS, Jean-Louis, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in VAILLANT, Alain, dir., *Esthétique du rire*, Paris, PU de Paris Ouest, 2012, coll. « Orbis litterarum » p. 221-257.

CASELLE, Pierre, « Le régime législatif », in CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, dir., *Histoire de l'édition française*, t. III : *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Promodis, 1985, p. 47-50.

FOHR, Robert, « DAUMIER HONORÉ (1808-1879) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/honore-daumier/> (consulté le 12 mars 2019).

GRAND-CARTERET, John, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, La librairie illustrée, 1888.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, t. IX, XII et XVII, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877.

PREISS, Nathalie, « De "pouff" à "pschitt" ! - de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après... », in *Romantisme*, 2002, n°116, p. 5-17.

PUIG CASTAING, Bernard, « CHAM AMÉDÉE DE NOÉ dit (1819-1879) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/amedee-de-noe-dit-cham/> (consulté le 12 novembre 2018).

RIBEYRE, Félix, *Cham : sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Plon, 1884.

TAINÉ, Hyppolite, « Préface », in MARCELIN, *Souvenirs de la Vie parisienne*, Paris, Victor-Havard, 1888, p. I-XIX.

THIVOLET, Marc, « CHARIVARI LE - (1832-1937) », in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/le-charivari/> (consulté le 14 mai 2018).

TILLIER, Bertrand, « La caricature, une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », in VAILLANT, Alain, dir., *Esthétique du rire*, Paris, PU de Paris Ouest, 2012, coll. « Orbis litterarum », p. 259-275.

WATELET, Jean, « La presse illustrée », in CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, dir., *Histoire de l'édition française*, t. III : *Le temps des éditeurs : du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris, Promodis, 1985, p. 329-338.

d. Autres

DE MULDER, Caroline, *Explication d'auteurs français modernes II [LROMB317]*, UNamur, 2017.

DROZ, Jacques, dir., *Histoire générale du socialisme*, t. I : *Des origines à 1875*, Paris, PUF, 1972, p. 331-406.

DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2015.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriem, Paris, Grasset, 1985, coll. « Figures », p. 64-86.

LEROY, Fabrice, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralittéraires de Tintin », in LINKHORN, Renée, dir., *La Belgique telle qu'elle s'écrit : perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Lang, 1995, coll. « Belgian Francophone Library », p. 333-345.

PHILIPON, Charles, e. a., *Paris comique, Livre-album*, Paris, Maison Aubert et Cie, 1844.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Poétique », p. 46-62.

VRYDAGHS, David, *Théorie de la littérature [LROMB121]*, UNamur, 2014.

Table des matières

Introduction	5
I. Romans populaires, journaux satiriques et parodies : ancrage historique et théorique.....	9
1. Contexte historique	9
1.1. Philipon et la naissance du <i>Charivari</i>	9
1.2. La naissance du roman-feuilleton	12
1.3. Quels lecteurs dans les années 1840-50 ?	14
2. Parodie et roman populaire	17
2.1. Établir une définition cohérente : retour sur la notion de « parodie »	17
2.2. La relation parodique	21
II. La destruction du roman populaire.....	27
1. Présentation des œuvres	27
1.1. <i>Paris dévoilé ou les mystères sus</i>	27
1.2. <i>Parodie du Juif errant, complainte constitutionnelle en dix parties</i>	28
1.3. <i>Les trois ou quatre mousquetaires</i>	29
2. Analyse du corpus	30
2.1. Critiques concernant la diégèse du feuilleton	30
2.2. Déconstruction des procédés employés par les feuilletonistes	41
2.3. Le style du feuilletoniste	46
Conclusion : la mort du romanesque ?	47
III. Les limites de la parodie.....	49
1. Résistance de l'illusion référentielle	49
1.1. Des auteurs impliqués	49
1.2. Des lecteurs impliqués	52
1.3. Conclusion	53
2. Le piège de la complétude.....	54
2.1. Quand la parodie s'éternise.....	54
2.2. Quel est le public visé par la parodie ?	56
3. Parodier le parodique ?.....	57
4. Amplifier l'hyperbolique ?.....	60
4.1. Les limites de l'hyperbole.....	60
4.2. L'innovation de Marcelin	61
Conclusion.....	63
Un échec programmé ?.....	64
Lecture participative, lecture distanciée.....	66
IV. Subversions idéologiques et politiques	69

1. Dépréciation du surhomme populaire	69
1.1. La mort du surhomme dans <i>TQM</i> et <i>PMS</i>	70
1.2. Une explication d'ordre idéologique ?.....	72
2. La parodie contre les romans sociaux d'Eugène Sue.....	75
2.1. <i>PMS</i> , ou le discrédit des réformes de Sue.....	75
2.2. <i>PJE</i> , satire antisocialiste	76
2.3. <i>Charivari</i> et socialisme	78
3. La parodie comme « contrepoison » ?	78
3.1. Le roman populaire, arme idéologique	79
3.2. La parodie comme éclairage ?	80
Conclusion.....	81
Conclusion.....	83
Annexes.....	85
Bibliographie.....	89
1. Sources primaires	89
2. Sources secondaires.....	89

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial