

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DE LA PARODIE DANS LA DÉNATURALISATION DES
STÉRÉOTYPES DE GENRE : L'EXEMPLE DU *SOAP OPERA* ET DE LA SÉRIE
LE CŒUR A SES RAISONS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR

GABRIELLE TRÉPANIÉR-JOBIN

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Il n'y a pas de nature,
seulement des effets de nature ;
dénaturation ou naturalisation.
La nature, la signification de nature,
se reconstitue après coup
depuis un simulacre
(par exemple la littérature)
dont on la croit la cause

Derrida, *Donner le temps*

REMERCIEMENTS

La rédaction d'une thèse est un long processus parsemé d'embûches qui seraient impossibles à surmonter sans le soutien précieux des proches, collègues et amis. Je tiens donc à utiliser cet espace liminaire pour exprimer ma reconnaissance envers ceux et celles qui m'ont accompagnée tout au long de cette périlleuse aventure, autant sur le plan personnel que professionnel. Je remercie plus particulièrement mon directeur de recherche, Charles Perraton, qui a su m'encadrer sans freiner ma créativité et qui a su orienter mes intuitions dans la bonne direction. J'en profite également pour signifier ma reconnaissance à mes parents, qui ont su développer ma curiosité intellectuelle dès un jeune âge et qui ont maintes fois trouvé les mots justes pour me reconforter. Je tiens aussi à remercier mon ami et collègue de bureau, Fabien Dumais, avec qui j'ai eu la chance d'avoir de nombreux échanges intellectuels fructueux. J'aimerais, par ailleurs, exprimer ma gratitude aux organismes subventionnaires (CRSH, FQRSC, Fondation de l'UQAM, Hydro-Québec, IODE) qui m'ont permis de me consacrer à ma thèse et à mon doctorat. Je souhaite également remercier la maison de production *Zone3*, qui m'a donné la possibilité d'acheter à prix coutant une trentaine de coffrets DVD de la série *Le cœur a ses raisons* pour réaliser ma recherche. Je réserve un remerciement tout spécial à ceux et celles qui ont participé à mon étude de réception pour leur précieuse collaboration, ainsi qu'à tous mes relecteurs (Lucie Trépanier, Dominic Arsenault, Isabelle Dame, Charline Lessard, Isabelle Bastien, Roxanne Hébert-Raté). Mes dernières pensées reviennent à mon amie et mentor Maude Bonenfant, qui est pour moi un modèle de générosité, de courage et de détermination, ainsi qu'à mon copain Nadir Jabur, qui m'accompagne au quotidien dans mes réflexions.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	X
LISTE DES TABLEAUX.....	XII
RÉSUMÉ.....	XIII
AVANT-PROPOS	XV
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE	22
CHAPITRE I HISTOIRE DE LA PARODIE.....	23
1.1 Antiquité.....	25
1.2 Moyen Âge.....	31
1.3 Époque moderne.....	35
1.4 Le 19 ^e siècle	38
1.5 Époque contemporaine.....	39
1.6 Conclusion.....	42
CHAPITRE II DIMENSIONS ET APPROCHES DE LA PARODIE	44
2.1 Cibles de la parodie.....	45
2.2 Statut de la parodie.....	51
2.3 Mode opératoire	54
2.4 Dimension pragmatique	62
2.5 Dimension intertextuelle	69
2.6 Dimension réflexive	72
2.7 Dimension comique	76
2.8 Dimension ironique.....	83

2.9 Approches de la parodie.....	87
2.9.1 Approche structuraliste	88
2.9.2 Approche sociolinguistique.....	90
2.9.3 Approche pragmatique.....	92
2.10 Conclusion.....	94

CHAPITRE III FONCTIONS CRITIQUE ET INNOVATRICE DE LA PARODIE

.....	97
3.1 La parodie : hommage ou critique?.....	99
3.2 Les reproches adressés à la parodie	102
3.2.1 Un discours dégradant.....	102
3.2.2 Un discours parasitaire et plagiaire	105
3.2.3 Un discours élitiste.....	107
3.2.4 Un discours ironique consolidateur.....	108
3.3 La fonction régénératrice de la parodie.....	114
3.3.1 Les théoriciens russes.....	114
3.3.2 Harries et Dentith	118
3.3.3 Rose, Hannoosh et Hutcheon.....	121
3.4 La fonction réflexive de la parodie	123
3.4.1 Les théoriciens russes.....	123
3.4.2 Rose, Hannoosh et Hutcheon	128
3.4.3 Robert Phiddian.....	133
3.4.4 Les théoriciens de la parodie médiatique	136
3.4.5 Ouverture vers d'autres perspectives	137
3.5 La fonction libératrice de la parodie	142
3.6 La fonction politique de la parodie	147
3.7 La standardisation de la parodie.....	154
3.8 Conclusion.....	158

CHAPITRE IV DÉFINITIONS ET APPROCHES DU GENRE ET DU STÉRÉOTYPE.....

.....	164
4.1 Genre féminin/masculin	166
4.1.1 Approche essentialiste.....	166
4.1.2 Approche fondationnaliste	168
4.1.3 Approche constructiviste.....	170

4.2 Genre médiatique	177
4.2.1 Approche essentialiste.....	179
4.2.2 Approche structuraliste	187
4.2.3 Approche pragmatique	198
4.3 Stéréotype de genre médiatique	206
4.3.1 Formes de stéréotypes.....	207
4.3.2 Approche traditionnelle.....	209
4.3.3 Approche constructiviste.....	210
4.4 Conclusion.....	213

CHAPITRE V NATURALISATION DU GENRE ET DÉNATURALISATION PARODIQUE..... 215

5.1 Naturalisation du genre	217
5.1.1 Répétition	217
5.1.2 Différence.....	225
5.1.3 Itérabilité	229
5.1.4 Systématique	230
5.1.5 Incontestabilité et normativité.....	232
5.2 Puissance d'agir sur le genre.....	236
5.3 Dénaturalisation parodique	243
5.3.1 Stratégie qui exploite l'innovation.....	243
5.3.2 Stratégie qui exploite la conservation	246
5.3.3 Stratégie qui exploite la conservation et l'innovation.....	249
5.3.4 Stratégie qui se fonde sur la contradiction.....	251
5.3.5 Conditions d'actualisation.....	252
5.4 Conclusion.....	254

DEUXIÈME PARTIE : ANALYSES..... 256

CHAPITRE VI ÉVOLUTION DU *SOAP OPERA* ET NATURALISATION DES STÉRÉOTYPES HOMMES/FEMMES

6.1 Méthode de recherche	259
6.2 Conventions du <i>soap opera</i>	260
6.2.1 Thématiques	262
6.2.2 Trame narrative et intrigues	263

6.2.3 Univers spatiotemporel	267
6.2.4 Traitement visuel et sonore	268
6.2.5 Dialogues	270
6.2.6 Personnages.....	271
6.3 Stéréotypes hommes/femmes du <i>soap operas</i>	273
6.3.1 Rôles sociaux	273
6.3.2 Traits de personnalité	276
6.3.3 Relation homme/femme	277
6.3.4 Bonne mère versus méchante séductrice	279
6.3.5 Rivalité entre personnages du même sexe	280
6.3.6 Sexualité des personnages.....	281
6.3.7 Apparence physique des personnages.....	282
6.4 Naturalisation des stéréotypes hommes/femmes du <i>soap opera</i>	284
6.4.1 Motivations à regarder un <i>soap</i>	284
6.4.2 Influence des <i>soap operas</i> sur la perception de la réalité	285
6.4.3 Influence du contexte de visionnement.....	290
6.5 Conclusion.....	293
CHAPITRE VII ANALYSE DU POTENTIEL DE DÉNATURALISATION DE	
LA SÉRIE <i>LE CŒUR A SES RAISONS</i>	
7.1 Méthodologie	296
7.2 Description de la série et de ses personnages.....	300
7.3 Contexte de production	305
7.4 Clés interprétatives.....	306
7.4.1 Indices para/péritextuels	306
7.4.2 Imitation des conventions	310
7.4.3 Procédés comiques.....	311
7.4.4 Procédés réflexifs.....	314
7.5 Dénaturalisation des conventions du <i>soap opera</i>	316
7.5.1 Thématiques.....	316
7.5.2 Trame narrative et intrigues	317
7.5.3 Univers spatiotemporel	319
7.5.4 Traitement visuel et sonore	319
7.5.5 Dialogues	320
7.5.6 Personnages.....	321
7.6 Dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes du <i>soap opera</i>	322

7.6.1 Rôles sociaux	322
7.6.2 Traits de personnalité	324
7.6.3 Relation homme/femme	327
7.6.4 Bonne mère versus méchante séductrice	329
7.6.5 Rivalité entre personnages du même sexe	332
7.6.6 Sexualité des personnages.....	333
7.6.7 Apparence physique des personnages.....	334
7.7 Conclusion.....	342
CHAPITRE VIII ÉTUDE DE RÉCEPTION SUR LA SÉRIE <i>LE CŒUR A SES</i>	
<i>RAISONS</i> ET ACTUALISATION DE SON POTENTIEL DE	
DÉNATURALISATION	
8.1 Méthodologie	347
8.2 Analyse des facteurs influençant le succès de la communication parodique.....	350
8.2.1 Identification de la parodie et de la cible parodiée	351
8.2.2 Appréciation de la parodie	358
8.2.3 Indices para/péritextuels	359
8.2.4 Procédés comiques	361
8.2.5 Procédés réflexifs	363
8.2.6 Contexte de visionnement.....	365
8.3 Analyse de l'actualisation du potentiel critique de la parodie	369
8.3.1 Reconnaissance de la dimension critique.....	369
8.3.2 Perception des personnages de la parodie.....	374
8.3.3 Perception des conventions du <i>soap opera</i>	383
8.4 Opinions des participants sur la parodie comme outil de conscientisation.....	389
8.5 Discussion des résultats et conclusion	396
CONCLUSION	402
APPENDICE A CONVENTIONS DU <i>SOAP OPERA</i>	412
APPENDICE B STÉRÉOTYPES HOMMES/FEMMES DU <i>SOAP OPERA</i>	414
APPENDICE C ANNONCE DIFFUSÉE SUR <i>FACEBOOK</i>	416
APPENDICE D PROFILS DES PARTICIPANTS	418

APPENDICE E FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	420
APPENDICE F GRILLE D'ENTREVUE	424
APPENDICE G CODIFICATION DU DISCOURS DES PARTICIPANTS	431
BIBLIOGRAPHIE	437
MÉDIAGRAPHIE	460

LISTE DES FIGURES

Figure 1 — Équilibre différence/répétition à l'origine de la naturalisation du genre.....	229
Figure 2 — Stratégie parodique qui exploite l'innovation.....	244
Figure 3 — Stratégie parodique qui exploite la conservation.....	246
Figure 4 — Stratégie parodique qui exploite la conservation et l'innovation du genre.....	250
Figure 5 — Générique d'ouverture de la série <i>Le cœur a ses raisons</i>	309
Figure 6 — Scène de l'épisode 10 où Becky présente son bébé à son ex-fiancé.....	318
Figure 7 — Scène de l'épisode 16 où Brenda lit un magazine intitulé « Top pétasse »	321
Figure 8 — Scène de l'épisode 25 où Brenda lance un regard imprégné de sa foudroyante beauté pour éviter de répondre à une question	325
Figure 9 — Scène de l'épisode 11 où Peter dévoile soudainement les coulées de mascara sous ses yeux.....	326
Figure 10 — Scène de l'épisode 25 où Criquette et Brenda se livrent un sanglant combat de femmes	333
Figure 11 — Scène de l'épisode 16 où Brenda et Bo font l'amour	334
Figure 12 — Scène de l'épisode 11 où les seins d'Ashley se coincent dans une trappe d'aération.....	335
Figure 13 — Scène de l'épisode 11 où Crystale utilise un pamplemousse en guise de sourire	336

Figure 14 — Scène de l'épisode 16 où Brenda expose son slip blanc en se croisant les jambes	337
Figure 15 — Scène de l'épisode 16 où Bo pointe le ventilateur qui agite ses cheveux	338
Figure 16 — Scène de l'épisode 9 où Ridge enseigne à Brooke l'art de faire des moues sensuelles.....	339
Figure 17 — Scène de l'épisode 13 où Criquette revêt une imposante robe de mariée.....	340
Figure 18 — Scène de l'épisode 7 où Ashley identifie le sexe du bébé de Becky lors de l'échographie.....	341
Figure 19 — Scène de l'épisode 3 où le maquillage d'Ashley s'imprègne sur le sarrau blanc de Brett.....	341

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 Les genres poétiques étudiés par Aristote selon Genette (1986)	27
Tableau 2 Distinctions proposées par Genette entre la parodie et les autres formes discursives apparentées selon leur régime et leur relation.....	101
Tableau 3 Évolution des conventions du <i>soap opera</i>	413
Tableau 4 Évolution des stéréotypes hommes/femmes du <i>soap opera</i>	415
Tableau 5 Profils des participants à l'étude de réception.....	419
Tableau 6 Grille d'entrevue	425
Tableau 7 Codification du discours des participants.....	432

RÉSUMÉ

Partant de l'idée que les stéréotypes hommes/femmes véhiculés par les médias sont néfastes à partir du moment où ils sont perçus comme les reflets d'une masculinité et d'une féminité « naturelles », cette thèse cherche à comprendre les processus responsables de la naturalisation des conventions de genre, de même qu'à évaluer si la parodie comporte le potentiel de les dénaturer. Cette recherche doctorale de type exploratoire a plus précisément comme objectif d'identifier : les techniques, les procédés et les stratégies qui confèrent à la parodie ce potentiel; les avantages qu'elle comporte par rapport à d'autres voies de solution; les conditions de production et de réception qui favorisent l'actualisation de son potentiel de dénaturalisation; et les risques encourus lorsqu'il y a échec de la communication parodique.

Le premier volet de la thèse consiste à faire un tour d'horizon des études sur la parodie, sur le genre féminin/masculin, sur le genre médiatique et sur les stéréotypes, et ce, dans l'optique de mieux comprendre leur mode opératoire, leurs dimensions, leurs possibilités et leurs contraintes. Dans le prolongement de l'approche constructiviste, nous avançons entre autres l'idée que le genre (au double sens du terme) se naturalise en préservant un équilibre entre la répétition de certaines conventions et l'inclusion de différences, de même qu'en maintenant une cohérence entre ses diverses composantes. Au terme de ce parcours théorique, la parodie apparaît non seulement comme une manière de dénaturer les deux types de genre en poussant leurs conventions et leurs stéréotypes en dehors de leur zone d'équilibre différence/répétition, mais aussi comme un moyen de bouleverser leur cohésion interne en générant des contradictions. Sa particularité par rapport aux autres moyens de contestation réside dans le fait qu'elle s'approprie la mécanique à partir de laquelle le genre se naturalise pour la mettre en évidence, et qu'elle allie, de manière paradoxale, la transgression et l'obéissance.

Le deuxième volet de la thèse illustre ces idées et les met à l'épreuve à partir : 1) d'une étude sur les conventions du *soap opera* et leur évolution, en lien avec les changements qu'a connus la société américaine au cours du dernier siècle; 2) d'une analyse de contenu sémantico-syntaxico-pragmatique de la série télévisée parodique *Le cœur a ses raisons*; et enfin 3) d'une étude de réception réalisée auprès d'une

trentaine de spectateurs ayant livré leurs impressions sur cette parodie dans le cadre d'entrevues semi-dirigées.

Au terme de cette exploration, nous posons l'hypothèse que la parodie de genre détient un potentiel de dénaturalisation d'autant plus grand que ses interventions sur les conventions de genre atteignent un niveau hyperbolique et qu'elle multiplie : les traces du modèle parodié, les clés interprétatives, les indices para/péritextuels, les procédés comiques et les procédés réflexifs. Nous formulons en outre l'hypothèse que sa force en tant qu'instrument critique repose sur le fait qu'elle constitue un moyen ludique d'ébranler les conventions de genre et les stéréotypes, en minimisant les risques de censure, de sanction et de comparaison. Devant le constat qu'une parodie suscite un éventail diversifié de réactions et d'interprétations, nous émettons aussi l'hypothèse que son potentiel a plus de chances de s'actualiser lorsque son visionnement s'effectue dans un contexte pédagogique ou lorsqu'un discours accompagnateur pousse plus loin la réflexion qu'elle initie.

Mots-clés : parodie, genre, stéréotype, critique, *soap opera*

AVANT-PROPOS

La parodie médiatique et le *soap opera*¹ figurent parmi les formes discursives les plus discréditées dans le milieu académique et les plus boudées par la critique. Pourquoi alors s’y intéresser au point d’y consacrer une thèse de doctorat en entier?

Mon envie d’étudier le rôle que joue la parodie de genre dans la dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes découle des conclusions de mon mémoire de maîtrise portant sur les représentations alternatives de la subjectivité féminine (déesses, lesbiennes, transsexuels, *borderline*, etc.) dans quatre films réalisés par des femmes au Québec (Trépanier-Jobin, 2011). À la lumière des analyses filmiques réalisées dans le cadre de cette recherche, les procédés tels que l’imitation, l’exagération et l’inversion me sont apparus comme des moyens efficaces de rehausser le potentiel subversif de ces représentations alternatives. Pour poursuivre ma quête de productions médiatiques innovatrices et critiques sur un autre terrain que celui du cinéma féminin, il m’a alors semblé pertinent d’étudier la parodie de genre qui met ces procédés à contribution d’une manière encore plus systématique.

Le *soap opera* s’est imposé en cours de route comme l’exemple emblématique d’un genre médiatique (d’abord radiophonique puis télévisuel) fortement codé dont la

¹ Nous préférons utiliser l’appellation anglaise « *soap opera* » plutôt que son équivalent francophone « feuilleton télévisé », puisqu’elle réfère de manière plus précise aux émissions américaines diffusées les après-midis de semaine dont il sera question dans le cadre de la présente thèse et les dissocie plus clairement des *telenovelas* hispanophones. Afin de varier la formule, nous emploierons toutefois les deux expressions comme des synonymes.

longévité nous permet d'étudier, sur une plus longue période, l'évolution de ses stéréotypes et clichés. La série télévisée *Le cœur a ses raisons* (Brunet, 2005) s'est alors rapidement révélée l'illustration parfaite d'une parodie de *soap operas* : à la fois riche d'analyse et accessible, élitiste et grand public, critique et comique, elle m'a semblé l'objet idéal pour étudier la dénaturalisation des stéréotypes. J'ai alors décidé de pousser plus loin ma démonstration en analysant ce genre et cette parodie sous tous leurs angles, dont celui de leur réception.

Au moment d'effectuer ces choix, j'étais encore loin de me douter de tout ce que me feraient découvrir ces productions médiatiques qui semblent uniquement vouées au délasserment de l'esprit. Au fur et à mesure qu'avancait l'étude, j'ai réalisé à quel point la parodie est une forme discursive complexe et fascinante qui mérite notre attention et dont nous sommes encore loin d'avoir épuisé toutes les possibilités. J'ai aussi compris que le *soap opera*, loin d'être un modèle générique figé aux clichés et aux stéréotypes inaltérables, évolue au gré des valeurs et des mœurs de la société américaine. Sous ses allures de simple divertissement, la série parodique *Le cœur a ses raisons* s'est quant à elle avérée l'objet d'analyse tout désigné pour démontrer comment l'artificialité des stéréotypes hommes/femmes peut être mis en évidence au moyen d'un humour absurde, d'une imagerie grotesque, de renvois intertextuels et de procédés autoréflexifs.

L'imbrication des multiples concepts autour desquels s'articule cette thèse n'a guère été une tâche facile. La structure que j'ai privilégiée est celle qui rend le mieux compte du développement de l'idée à la base de la recherche. Écrire une thèse qui prône un assouplissement des catégories de genre implique par ailleurs d'assumer un certain nombre de contradictions et de déployer diverses stratégies pour composer avec la rigidité du langage.

INTRODUCTION

I.1 Problématisation

Dans les sociétés occidentales contemporaines, la liberté des femmes et l'égalité de droit entre les personnes de sexes différents se consolident au moment même où les dichotomies de genre se redessinent et où les clivages sociaux entre les hommes et les femmes se réactualisent sous de nouvelles formes. L'émergence de la « femme-sujet », rendue possible grâce aux luttes féministes et au renversement des valeurs qu'a connu le 20^e siècle, n'est étonnamment pas venue de pair avec la disparition des mécanismes sociaux à l'origine de la différenciation des sexes (Lipovetsky, 1997 : 12). Au contraire, l'émancipation féminine et le déclin des rôles traditionnels s'accompagnent d'un curieux réagencement des oppositions de genre et d'une étrange réaffirmation des dissimilarités entre les hommes et les femmes. Loin d'être les vestiges du patriarcat tendant à disparaître² sous l'action des forces révolutionnaires et libératrices de notre époque, ces dichotomies persistent et se recyclent au sein d'un nouvel ordre (Lipovetsky, 1997 : 13). Alors que les rôles du passé se recombinent avec des fonctions modernes, les femmes se retrouvent plus que jamais enfermées dans une série de « doubles contraintes » : pour satisfaire les exigences de la société contemporaine, elles doivent être séductrices, mais pas vulgaires, éternellement jeune, mais pas défigurées par le bistouri, minces mais pas anorexiques, fortes de caractère, mais pas dominatrices, éduquées, mais pas trop cultivées, serviables, mais pas soumises, douces, mais pas dociles, sensibles, mais pas pleurnichardes, fidèles, mais

² Nous avons décidé d'employer l'orthographe française rectifiée tout au long de cette thèse.

pas farouches, prospères, mais pas pourvoyeuses, mère attentionnées mais pas accaparées (Despentes, 2006 : 13). Les hommes n'échappent pas, non plus, aux assignations de genre de ce système contraignant : pour être un « vrai » mâle, il faut réprimer sa sensualité, cacher ses émotions, masquer sa délicatesse, minimiser les artifices, sculpter sa musculature, prendre constamment les devants, se battre courageusement malgré le désir de fuir et éviter les contacts avec d'autres hommes malgré l'envie de fraterniser (Despentes, 2006 : 28-29). C'est du moins ce que laissent croire les médias à force de mettre en scène les mêmes stéréotypes et clichés.

Femme fatale, blondasse, méchante séductrice, mère attentionnée ou castratrice, cowboy viril, gentleman, macho ou dur à cuire... les stéréotypes de genre³ qui prolifèrent sur nos écrans ne rendent pas justice au caractère complexe, multiple et changeant des femmes et des hommes⁴. En plus d'incarner les conventions propres à leur sexe et leur genre médiatique d'appartenance (film noir, film d'horreur, feuilleton télévisé, western, film d'action, série policière, etc.), la plupart des stéréotypes sont interprétés par des actrices et des acteurs au physique « idéal » et aux pratiques corporelles normatives qui ne reflètent pas la diversité des corps humains. Les stéréotypes s'articulent en outre autour de comportements et de rôles sociaux généralement associés aux femmes et aux hommes dans les cultures occidentales, même s'ils prennent place dans un univers fictif où l'ordre des choses pourrait être autrement. Certains d'entre eux appartiennent à une lignée millénaire de mythes et d'archétypes qui s'organisent autour de catégories binaires réductrices

³ Pour des études détaillées sur chacun de ces stéréotypes, voir Modleski, 1982; Clover, 1993; Doane, 1991; Tasker, 1993; Pidduck, 1995; Kaplan, 1998; Gabbard et Luhr, 2008.

⁴ Cette idée découle du postulat ontologique selon lequel la subjectivité des êtres humains se constitue au gré des rencontres et des expériences de vie plutôt que de croire qu'ils sont des réalités substantives ou des essences immuables comme le font les tenants d'une métaphysique de la substance (Braidotti, 1994). Cette conception de l'humain s'inscrit dans la même ligne de pensée que celle de Nietzsche (1996 [1887]), James (2006 [1911]), Simondon (2005 [1964]), Bergson (2009 [1941]), et Deleuze et Guattari (1980) qui ont développés – chacun à leur façon, mais dans un voisinage de pensée évident – une ontologie du devenir mettant en évidence la dimension processuelle de l'être humain et sa puissance de métamorphose.

(homme/femme, mère/putain, nature/culture, émotion/raison, public/privé, etc.) (Threadgold et Cranny-Francis, 1990). Loin d'échapper à ce phénomène, les *soap operas* y participent activement en nourrissant les esprits d'espairs et de rêves utopiques sur la beauté, l'amour courtois et l'argent. Ces représentations médiatiques stéréotypées seraient-elles la clé de « l'énigme » entourant la perpétuation des dichotomies de genre au sein des sociétés égalitaires (Lipovetsky, 1997 : 56)?

Plusieurs études statistiques⁵ prétendent démontrer qu'un contact répété avec les stéréotypes de genre médiatiques peut influencer notre confiance en soi, nos critères de beauté, nos comportements, notre sexualité, notre conception de la féminité et de la masculinité, ainsi que nos attentes et notre attitude envers le sexe « opposé », et ce, plus particulièrement chez les jeunes qui en sont encore à l'étape de forger leur identité de genre et leur personnalité. Certaines de ces études établissent même des liens de corrélation ou de causalité entre une exposition fréquente aux personnages stéréotypés qui incarnent des idéaux de beauté et la distorsion de l'image corporelle, la dépression, les troubles alimentaires, le recours à la chirurgie esthétique, l'usage de stéroïdes anabolisants et une panoplie d'autres pratiques autodestructrices⁶. Même si ces études admettent leurs limites et prennent en considération l'influence d'autres variables, comme la comparaison avec les pairs, l'estime de soi des spectateurs et leur intérêt préalable pour la beauté et la minceur, elles demeurent à certains égards problématiques. Bien qu'elles soient utiles pour soutenir la critique des stéréotypes

⁵ Barlett et coll., 2008; Barlett et coll., 2005; Bessenoff, 2006; Harrison et Cantor, 1997; Morrison et coll., 2004; Strasburger, 1989; Ward et coll., 2005.

⁶ Les pratiques autodestructrices peuvent prendre des formes très variées. Le cas de la jeune Michele Köbke en est un bon exemple. Pratiquant depuis trois ans ce qu'on appelle le « tightlacing » ou le « corset training », la jeune berlinoise de 24 ans porte un corset en permanence pour réduire progressivement son tour de taille au péril de sa santé. Alors que les muscles de son dos et de son abdomen n'arrivent déjà plus à supporter son poids et qu'elle ne parvient plus à avaler un repas au complet tellement son estomac est contracté, rien ne la détourne de son objectif : battre le record mondial de la plus petite taille en la rapetissant à 38 centimètres. Fièbre de sa démarche et de son allure plus « féminine », Michele diffuse régulièrement des vidéos qui rendent compte de son processus sur sa page YouTube *HakamaFreak*.

sur le plan empirique, elles laissent croire que les stéréotypes ont des effets néfastes incontournables et prévisibles sur leurs destinataires, comme si ces derniers étaient des êtres passifs, incapables de négocier les contenus médiatiques. Par conséquent, ces études donnent l'impression que la seule manière de remédier aux effets indésirables des stéréotypes consiste à les faire disparaître de nos écrans.

Or, les stéréotypes ne sont pas entièrement nuisibles, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, ils répondent à notre besoin de mettre de l'ordre, de condenser, de simplifier et de réorganiser en généralités, en modèles et en catégories, la somme chaotique des données sensorielles auxquelles nous sommes quotidiennement confrontés (Dyer, 1993 : 12). Lors du visionnement d'un film ou d'une émission de télévision, ils peuvent aider les spectateurs à regrouper les informations véhiculées et à formuler leurs interprétations (Moine, 2008 : 70). En plus de faciliter le processus de cognition, les stéréotypes participent à l'élaboration de notre identité collective et favorisent la cohésion sociale en fournissant une base commune de codes et de schèmes à partir desquels il est possible de s'entendre et de communiquer (Amossy et Herschberg Pierrot, 2005 : 6-7). Dans cette optique, ce n'est pas tant la présence des stéréotypes hommes/femmes dans les médias qui pose problème, mais le fait que certains spectateurs en viennent à les tenir pour acquis, à les considérer comme de parfaits reflets du sexe « naturel » ou à porter des jugements sur la base de ces schèmes unifiants.

À l'instar de Judith Butler, nous croyons que la naturalisation des conventions du genre féminin/masculin est problématique puisqu'elle vient souvent de pair avec le confinement des êtres marginaux au domaine de l'abject et de l'inintelligible, sur la base de critères soi-disant biologiques (1990a : 84-85). Lorsque les normes sociales sont considérées comme les effets visibles de notre génétique, les êtres qui y dérogent risquent davantage d'être perçus comme des anomalies de la nature. En effet, quand les conventions de genre arbitraires et artificielles sont envisagées comme des

composantes naturelles, l'humanité de ceux et celles qui ne parviennent pas à s'y conformer est plus facilement mise en doute. Le processus de « naturalisation » du genre peut aussi être conçu au sens plus large d'une « normalisation » (du latin *norma* qui signifie équerre), c'est-à-dire d'une intériorisation des conventions de genre apparaissant comme des règles à suivre pour être « droit », « normal » et conformes aux exigences de la société. Lorsque les modèles de la féminité et de la masculinité sont intégrés à un schème rigide de pensée, il devient d'autant plus difficile d'accepter les êtres qui ne s'y alignent pas (Canguilhem, 1966 : 177). Ainsi, la naturalisation (au sens strict ou élargi) des catégories de genre est souvent à l'origine de la marginalisation, de la discrimination, du harcèlement, de la torture physique, voire du meurtre des individus qui n'adoptent pas les pratiques corporelles ou les comportements associés à leur sexe ou leur genre d'appartenance.

Parmi les exemples les plus médiatisés de cette discrimination et de cette violence, on peut compter le bannissement de la jeune transgenre Coy Mathis des toilettes pour filles d'une école primaire du Colorado en 2013, mais aussi la torture, le viol et le meurtre du transgenre américain Brandon Teena survenus en 1993 et portés à l'écran par le film *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), ainsi que l'assassinat par asphyxie de la dragqueen new-yorkaise Venus Xtravaganza deux ans avant la sortie du documentaire *Paris Is Burning* (Livingston, 1990) dans lequel elle apparaît. Il ne faudrait toutefois pas concevoir ces exemples comme des cas isolés ou comme un phénomène du passé. Chaque année, les meurtres cruels d'une centaine de transgenres ayant lieu un peu partout dans le monde sont rapportés sur le site Internet de l'*International Transgender Day of Remembrance*. La description des supplices et des mutilations qu'ont subis plusieurs d'entre eux permet de comprendre à quel point ces êtres suscitent répugnance et incompréhension chez leurs bourreaux. Qui plus est, 218 crimes haineux (viols, incendies, bousculades, meurtres, etc.) contre les gais et

lesbiennes ont été rapportés en 2010 au Canada, et 1572 aux États-Unis en 2011⁷. Par ailleurs, nul besoin d'appartenir à la communauté des lesbiennes, gais, bisexuels et transgenres (LGBT) pour subir des violences physiques ou psychologiques reliées à la naturalisation des catégories de genre. Bien que le taux d'intimidation chez les élèves LGBT est trois fois plus élevé que chez les élèves hétérosexuels, un adolescent québécois sur trois reconnaît avoir déjà été victime d'intimidation en milieu scolaire⁸. Dès que l'apparence physique d'une personne s'éloigne des critères de beauté occidentaux ou dès que ses pratiques corporelles ne se conforment pas à la norme, elle devient encore plus vulnérable aux commentaires irrespectueux et aux pratiques discriminatoires de ses pairs. C'est entre autres le cas de la jeune Émanuelle Després qui a organisé une marche, lancé une pétition et déposé un mémoire à l'Assemblée nationale après s'être fait voler ses vêtements dans le vestiaire de son école secondaire et s'être fait traiter de « grosse », de « King-Kong » et de « baleine » pendant plusieurs années⁹. Sachant que l'intimidation et la discrimination en milieu scolaire sont à l'origine de plusieurs problèmes psychologiques et poussent certains jeunes au suicide¹⁰, il semble d'autant plus important d'en comprendre les causes et de chercher à y remédier.

⁷ On retrouve ces statistiques sur un site Internet du gouvernement du Canada www.statcan.gc.ca/daily-quotidien/120412/dq120412b-fra.htm et sur le site Internet du gouvernement américain au www.fbi.gov/about-us/cjis/ucr/hate-crime/2011/narratives/victims. Il y est précisé que ces statistiques sous-représentent le nombre de crimes motivés par la haine des homosexuels, puisque nombre d'entre eux ne sont pas déclarés à la police par peur de représailles.

⁸ On retrouve ces données sur le site Internet des *Instituts de recherche en santé du Canada* au www.cihir-irsc.gc.ca/f/45838.html

⁹ On retrouve ces informations sur le site Internet de *La Presse* au <http://www.lapresse.ca/le-nouvelliste/actualites/201112/02/01-4474190-intimidation-a-lecole-une-victime-part-en-croisade.php> et au www.lapresse.ca/le-nouvelliste/actualites/201204/04/01-4512338-emanuelle-despres-depose-un-memoire.php

¹⁰ On a qu'à penser à la jeune Ann-Élisabeth Belley (14 ans) et à la jeune Marjorie Raymond (15 ans) qui se sont toutes deux enlevé la vie en 2013 et en 2011 à cause de l'intimidation qu'elles subissaient à l'école.

Partant de l'idée que les stéréotypes deviennent nuisibles, voire dangereux, à partir de l'instant où ils ne sont plus remis en question, ou à partir du moment où ils sont interprétés comme des miroirs de la nature féminine et masculine, il importe de comprendre le processus sous-jacent à leur naturalisation et de trouver des moyens créatifs pour le désamorcer. C'est pourquoi nous proposons, dans cette thèse, de recadrer le problème des stéréotypes médiatiques et de leurs possibles effets pervers sur les spectateurs en l'abordant sous l'angle de leur perception et de leur naturalisation plutôt que sous celui de leur saturation du paysage médiatique. Partageant l'idée que la majorité des spectateurs sont dotés d'un esprit critique et sont en mesure de prendre leurs distances par rapport aux stéréotypes, nous chercherons des pistes de solutions concrètes à ce problème du côté de leur dénaturalisation plutôt que du côté de leur abolition.

Il existe plusieurs façons de lutter contre la naturalisation des stéréotypes de genre médiatiques. Souvent pratiquée par les théoriciennes féministes, la critique directe des stéréotypes risque de passer inaperçue lorsqu'elle est confinée aux ouvrages universitaires ou encore d'être perçue comme un discours moralisateur¹¹. Une étude réalisée auprès d'adolescents montre en outre que les programmes d'éducation aux médias employant cette technique incitent les jeunes à se comparer aux stéréotypes plutôt que d'avoir l'effet protecteur escompté (Kramer et coll., 2008 : 9). La production de représentations marginales demeure pour sa part susceptible de rebuter les spectateurs en les poussant hors de leur zone de confort. Pour toutes ces raisons, il semble intéressant de chercher un moyen distrayant et accessible de dénaturaliser les stéréotypes sans moraliser le spectateur, sans trop bouleverser ses habitudes de visionnement et sans orienter son regard vers des modèles idéalisés auxquels il pourrait être tenté de se comparer. Il semble en outre profitable de concevoir un

¹¹ Parmi les ouvrages faisant la critique directe des stéréotypes de genre dans les médias figurent entre autres : Mulvey, 1992 [1975]; De Lauretis, 1987; Gabbard et Luhr, 2008; Tasker, 1998.

moyen de dénaturiser les stéréotypes hommes/femmes qui attirerait l'attention et susciterait l'intérêt de ceux-là même qui les « consomment » régulièrement.

Partant de l'idée que les médias dominants ne sont pas uniquement le terreau fertile d'une culture de masse manipulatrice et aliénante, mais aussi un espace où les idéologies et les contre-idéologies se côtoient, se contestent et se négocient, nous nous intéresserons aux points de résistance qui se situent à même la culture de masse sans résulter d'une recherche de « nouvelles formes pour de nouvelles idées » (Godard dans Burch et Sellier, 2009 : 21-23). Croyant que les médias de masse ne participent pas seulement à la fabrication des catégories de genre, mais aussi à leur remise en question, nous explorerons une autre voie de solution qui semble prendre la forme d'une « transgression autorisée » (Hutcheon, 1985 : xii) et qui pourrait minimiser les risques d'indifférence, de bouleversement et de comparaison. Plus précisément, nous nous intéresserons à la « parodie de genre », c'est-à-dire aux productions discursives qui réitèrent les clichés et les stéréotypes hommes/femmes d'un genre médiatique de manière hyperbolique. Puisque les normes sociales définissant la masculinité et la féminité se transposent dans les stéréotypes de genre médiatiques (la mère attentionnée du *soap opera*, la femme fatale du film noir, la « blondasse » des films d'horreur, la « putain » du western, etc.), il semble pertinent de vérifier si la parodie de genre peut servir à combattre sur le même front la naturalisation des conventions du genre médiatique et la naturalisation des conventions du genre féminin/masculin.

De notre point de vue, la dénaturalisation des stéréotypes n'est pas une forme de subversion, puisqu'elle ne vient pas nécessairement de pair avec le renversement de l'ordre, des valeurs et des modèles établis. Nous considérons toutefois la dénaturalisation comme une étape préalable à la subversion, dans la mesure où cesser d'envisager les conventions de genre comme des faits de nature avec lesquels il faut à tout prix composer ou comme des exigences sociales incontournables ouvre la porte à

leur transformation. Dans le cadre de notre thèse, il ne s'agit donc pas d'envisager la possibilité que la parodie soit un outil révolutionnaire permettant de réformer le système de genre en profondeur, mais plutôt de l'entrevoir comme un moyen de préparer le terrain au changement. À la possibilité que la parodie puisse servir à lutter contre la naturalisation des stéréotypes de genre s'ajoute toutefois la possibilité qu'elle soit un *pharmakon*, au sens où l'entend Platon, c'est-à-dire un remède qui peut aussi devenir poison (Agosti dans Derrida, 1978). Il semble en effet plausible de croire que ce moyen de dénaturiser les deux types de genre ne parvienne pas à ses fins, que le processus de défigement auquel s'adonne la parodie ne fasse pas le poids devant les forces gravitationnelles du système ou que le potentiel critique de certaines parodies soit détourné au profit du renforcement des modèles dominants. Tout au long de cette recherche, il s'agira donc de demeurer attentive aux risques et aux limites de la parodie comme instrument de changement.

I.2 Objectifs et questions de recherche

La parodie est un objet de recherche complexe et polymorphe qui a fait l'objet d'un nombre incalculable d'ouvrages depuis la Grèce antique. Plusieurs théoriciens s'intéressent à son étymologie, à ses origines et à son évolution historique, mais aussi à sa structure hybride, à ses procédés, à ses relations intertextuelles et à ses conditions de réception. Nombre d'entre eux lui attribuent une fonction critique et innovatrice positive, dont un pouvoir de modernisation, une fonction réflexive, une vocation libéralisatrice et une force politique pouvant être mise au service des minorités (gais, noirs, féministes, etc.). Alors que la plupart des théoriciens se consacrent à l'étude des parodies qui prennent pour cibles des œuvres ou des conventions littéraires, nous nous intéresserons plus particulièrement aux parodies qui s'attaquent à la fois aux clichés et aux stéréotypes hommes/femmes d'un genre médiatique. Nous souhaitons en outre repenser la fonction critique et innovatrice de ces parodies à partir du concept de « dénaturalisation ».

L'objectif principal de la présente thèse consiste à cerner le rôle que peut jouer la parodie dans la dénaturalisation du genre (au double sens du terme). Nous souhaitons étudier le fonctionnement de la parodie en lien avec le processus à partir duquel les conventions de genre acquièrent leur apparente naturalité, afin de voir si elle détient le potentiel de les dénaturaliser. Ceci nous permettrait peut-être de comprendre la spécificité du potentiel de la parodie par rapport à d'autres voies de solution telles que la critique directe, la transgression et la sensibilisation. Ceci nous permettrait peut-être aussi d'expliquer pourquoi la parodie est devenue l'un des outils de prédilection des minorités marginalisées (Hutcheon, 1985 : xii). Puisque plusieurs parodies semblent truffées de conventions et emportées dans un mouvement de commercialisation, il nous semble pertinent de développer des outils théoriques permettant d'identifier les éléments et les conditions qui rendraient la parodie susceptible de troubler le genre plutôt que de le renforcer. Il ne s'agit donc pas de déterminer dans quel pourcentage des cas le visionnement d'une parodie mène à la dénaturalisation des clichés et des stéréotypes pour prouver hors de tout doute son caractère subversif, mais plutôt de comprendre quels processus lui confèreraient son potentiel de dénaturalisation et de cerner les circonstances propices à l'actualisation de ce potentiel.

Les questions principales qui guident notre recherche sont donc les suivantes : Comment les conventions de genre et les stéréotypes hommes/femmes en viennent-ils à se naturaliser? Quelle est notre puissance d'agir sur ces conventions et ces stéréotypes? La parodie comporte-t-elle le potentiel de dévoiler leur caractère artificiel? Si oui, quels sont les techniques, les stratégies ou les processus qui lui octroient ce potentiel? Quels sont les avantages de cette voie de solution par rapport à la critique directe, la transgression ou la sensibilisation? Quelles sont les conditions de production et de réception qui favorisent l'actualisation de ce potentiel? Que risque-t-il d'arriver si la communication parodique échoue?

I.3 Stratégie de recherche

Puisque cette thèse ne cherche pas à produire des lois générales à partir de cas observés (démarche inductive), ni à vérifier de façon empirique une hypothèse prédéterminée (démarche déductive), mais plutôt à préciser une intuition dans le but d'en arriver à formuler des hypothèses (démarche abductive), l'approche qualitative exploratoire est celle qu'il convient d'utiliser pour comprendre *comment* fonctionne le potentiel critique de la parodie de genre dans toute sa complexité. Cette approche se caractérise entre autres par sa souplesse et par sa capacité à conjuguer plusieurs méthodologies (Bonneville et coll., 2007 : 154-156). L'exploration que nous mènerons s'effectuera non seulement à partir d'un vaste corpus théorique, mais aussi d'une analyse de contenu et d'une étude de réception.

Le volet théorique de notre thèse servira à passer en revue les différentes définitions attribuées aux concepts clés de notre recherche (parodie, genre féminin/masculin, genre médiatique, stéréotype), ainsi que les diverses approches théoriques à partir desquelles ils ont été étudiés, en les situant sur le plan épistémologique et en spécifiant les éléments que nous retiendrons pour mener notre exploration. Il s'agira aussi de mettre en perspective les aspects négatifs et positifs que les théoriciens confèrent à la parodie, et ce, dans le but d'explorer différentes pistes de réflexion par rapport à son potentiel de dénaturalisation. Afin de repenser le potentiel critique et innovateur de la parodie en fonction du processus de naturalisation du genre, nous ferons une incursion du côté des études sur le genre féminin/masculin (*gender studies*) et des études sur le genre cinématographique. Nous avancerons alors l'idée que les conventions de genre se naturalisent à force d'être répétées d'une production à l'autre, mais aussi grâce à leur constant renouvellement, et donnerons le nom d'« itérabilité » à ce processus. Nous considérerons aussi la cohérence entre les différentes règles d'un genre comme l'un des facteurs qui contribuent à sa naturalisation et donnerons à ce facteur le nom de « systématité ». Nous tenterons

ensuite de voir quelle est la puissance d'agir des individus sur les conventions de genre et envisagerons la parodie comme un moyen ludique de bouleverser l'itérabilité et la systématisme sur lesquels repose leur naturalisation, en jouant avec la mécanique des règles plutôt qu'en cherchant à la court-circuiter.

Le volet analytique de la thèse permettra de passer du général au particulier et de démontrer l'applicabilité de nos outils conceptuels. Puisqu'il faut tester la théorie sur le plan empirique pour éviter de faire plier le « réel » sous le poids des concepts, nous en profiterons aussi pour tester leur efficacité et leurs limites. Plus précisément, nous utiliserons l'exemple du *soap opera* dans le but d'illustrer l'itérabilité et la systématisme à l'origine de la naturalisation du genre et procéderons à l'analyse de la série télévisée parodique *Le cœur a ses raisons* afin de voir comment elle parvient à défaire la cohérence interne du *soap opera* et comment elle arrive à pousser ses clichés et ses stéréotypes hommes/femmes en dehors de leur zone d'équilibre différence/répétition. Puisque nous nous intéressons au potentiel de naturalisation et de dénaturalisation de la parodie en général, plutôt qu'au potentiel de ces productions médiatiques en particulier, il ne s'agira pas d'en faire une « étude de cas » ni de considérer ces productions comme des phénomènes spécifiques dont la complexité mérite d'être approfondie (Bonneville et coll., 2007 : 168). Il s'agira de nous servir de ces exemples pour illustrer nos avancées théoriques, pour tester nos outils conceptuels et pour nous aider à élaborer des hypothèses, sans ignorer leurs particularités et sans les utiliser pour généraliser des conclusions.

Nous confronterons ensuite nos interprétations à celles d'une trentaine de spectateurs qui ont visionné *Le cœur a ses raisons* et répondu à une série de questions. Plutôt que d'opter pour une étude expérimentale mesurant, chez les participants d'un groupe test, le niveau de naturalisation des clichés et stéréotypes hommes/femmes de *soap opera* avant et après le visionnement de la série parodique, nous avons choisi une méthode de recherche qualitative permettant davantage de comprendre *comment* et

dans quelles conditions peut opérer la dénaturalisation. Ainsi, nous avons posé des questions ouvertes aux participants concernant leur contexte de visionnement, leur appréciation de la série, son concept, son contenu et ses personnages pour savoir s'ils la perçoivent comme une parodie de *soap operas* et pour déterminer s'ils lui confèrent d'emblée une dimension critique. Nous leur avons ensuite graduellement révélé le sujet de la thèse, afin de connaître leur opinion sur le potentiel critique de la série parodique.

Même si les analyses textuelles et l'étude de réception serviront à démontrer l'utilité de nos outils conceptuels et à les mettre à l'épreuve, nous laisserons ouverte la possibilité qu'émergent de ces études des pistes de réflexion et des questionnements nouveaux, conformément à la démarche de la « théorie ancrée » (*grounded theory*) (Paillé, 1994). Après avoir analysé les transcriptions d'entrevues à la lumière des outils conceptuels que nous avons préalablement élaborés dans le volet théorique de la thèse, nous émettrons de nouvelles hypothèses à partir des données empiriques recueillies et tenterons de voir le phénomène sous un nouveau jour. Il s'agira plus précisément de repérer les aspects du phénomène qui ont échappé à notre réflexion théorique en codifiant les éléments de réponses des sujets, en les catégorisant, en les mettant en relation et en élaborant des hypothèses qui prennent le plus possible en considération la « multidimensionnalité » du phénomène étudié (Paillé, 1994 : 149-153). Ce mouvement d'aller-retour entre la théorie et l'analyse de données empiriques est cohérent avec l'idée générale que nous défendons dans la thèse, soit celle qu'il faut laisser ouvert le sens des catégories abstraites que l'on met de l'avant pour conceptualiser les phénomènes et communiquer nos idées.

I.4 Choix des exemples

Nous avons choisi d'illustrer notre théorie sur les deux types de genre à partir de l'exemple du *soap opera* américain pour plusieurs raisons qui se rapportent toutes à

son « adéquation » avec notre « visée interprétative » (Pincemin, 1999 : 1-3). D'abord, le choix d'un genre télévisuel plutôt que d'un genre filmique nous semble cohérent avec l'idée que la naturalisation des stéréotypes est un lent processus reposant sur une mise en contact répétée. Suivis religieusement par leurs *fans* et diffusés chaque jour de semaine à raison de cinquante-deux semaines par année, les *soap operas* sont les parfaits exemples de productions audiovisuelles qui suscitent un visionnement assidu. Puisque le *soap opera* est un genre fortement codé, nous pensons en outre être en mesure d'identifier ses éléments récurrents avec plus d'aisance que dans le cas des genres médiatiques plus faiblement régulés tels que le film d'action, le drame ou la comédie romantique. En outre, les *soap operas* existent depuis les années trente, d'abord sous un format radiophonique puis télévisuel. Or, il nous semble plus intéressant d'observer l'évolution d'un genre médiatique sur une période historique couvrant plusieurs décennies et renfermant de nombreux changements sociaux. Puisque les *soap operas* mettent en scène le quotidien de familles américaines dans un contexte contemporain à leur époque de diffusion, nous supposons en outre qu'ils incitent davantage les spectateurs à se comparer aux personnages, par rapport aux genres médiatiques qui les transportent à une autre époque (western, film noir, film d'animation, etc.), dans un univers fictif (science-fiction, horreur, etc.) ou dans un contexte particulier (film d'espionnage, film de gangsters, etc.). Même si les *soap operas* produits par nos voisins du sud et diffusés au Québec connaissent une importante perte de popularité depuis le tournant du millénaire, les émissions *Des jours et des vies* (*Days of our Lives*) (Corday et coll., 1965 à auj.), *Top modèles* (*The Bold and the Beautiful*) (Bell et Bell, 1988 à auj.) et *Les feux de l'amour* (*The Young and the Restless*) (Bell et Bell, 1973 à auj.) jouent encore quotidiennement sur la chaîne québécoise francophone TVA. Depuis l'automne 2013, cette chaîne diffuse même, aux heures de grande écoute, la suite de la série *Dallas* (Cidre, 2012 à auj.), qui effectue un grand retour sur nos ondes vingt ans après l'arrêt de sa production.

Notre choix de genre médiatique comporte toutefois certaines limites à prendre en considération. Étant donné la diversité et la longévité phénoménale des *soaps* (20, 40, voire 50 ans), le nombre incalculable d'épisodes se rattachant au genre rend impensable l'analyse d'un corpus représentatif de chaque époque sociohistorique. Plusieurs chercheurs se sont toutefois intéressés au *soap opera* et ont publié, à différents moments, des ouvrages répertoriant ses stéréotypes et clichés à partir desquels il est possible de retracer l'évolution du genre télévisuel. Puisque les *soaps* sont généralement diffusés la semaine, à l'heure où la majorité des gens travaillent, nombre de spectateurs n'arrivent pas à les suivre avec assiduité et à en acquérir une connaissance approfondie. Leur diffusion régulière sur plusieurs chaînes de télévision fait toutefois en sorte que la majorité des gens les connaissent vaguement. Enfin, l'esthétique élémentaire de ces émissions, tournées en peu de temps dans l'espace restreint des studios, est souvent risible aux yeux des spectateurs qui sont habitués aux superproductions hollywoodiennes « de qualité ». Nombreux sont donc ceux qui ont une opinion défavorable des *soap operas* avant même d'avoir visionné leur parodie.

Leur style rudimentaire a toutefois inspiré la production de quelques parodies, dont les séries télévisées américaines *Soap!* (Harris, 1977), *Mary Hartman, Mary Hartman* (Adelman et coll., 1976), ainsi que la série québécoise *Le cœur a ses raisons* (Brunet, 2005). Notre choix d'analyser cette dernière plutôt qu'une autre de ces productions se justifie de plusieurs façons. Unique en son genre, cette série parodique se moque principalement des conventions narratives, des clichés stylistiques et des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera* (et non des téléromans québécois qui sont différents à plusieurs égards). Puisque les parodies regorgent généralement de référents culturels et de jeux de mots, il nous semblait aussi pertinent de privilégier cette production québécoise francophone récente pour faciliter la réalisation de notre étude de réception. Parce que son visionnement peut s'échelonner sur plusieurs semaines, cette production nous semble en outre pouvoir laisser une plus grande empreinte sur

son public qu'un film dont l'écoute se limite à une durée de deux ou trois heures. Dans le cadre de l'étude de réception, nous avons d'ailleurs demandé aux participants de visionner treize épisodes d'une vingtaine de minutes chacun, sur une période de trois mois. Comme l'intention parodique de la série *Le cœur a ses raisons* est clairement énoncée sur le site Internet du distributeur, la choisir nous permet également de prendre en considération les trois pôles de la communication parodique (émetteur-texte-récepteur). Pour toutes ces raisons, cette série nous est apparue comme une production audiovisuelle opportune pour illustrer et mettre à l'épreuve nos intuitions de recherche sur le rôle de la parodie dans la dénaturalisation du genre (au double sens du terme).

I.5 Division des chapitres

Puisque la parodie s'est développée en plusieurs formes au fil des siècles, nous consacrerons le premier chapitre de la thèse à retracer ses origines et son évolution historique, ainsi qu'à passer en revue les descriptions qui en ont été données depuis l'Antiquité à aujourd'hui. Nous verrons que ses caractéristiques et ses cibles changent au gré des rapports que les sociétés entretiennent avec le noble, le sacré, le comique, l'imitation et le ludique, même si son mode opératoire demeure relativement constant au fil des siècles. Au terme de ce parcours, la parodie apparaîtra comme une catégorie abstraite d'œuvres, dont les contours se redessinent au rythme où se transforment les systèmes littéraires et médiatiques. Quant à la parodie de genre, nous verrons qu'elle existe depuis la Grèce antique et qu'elle revient sous de nouveaux traits à chaque période historique.

Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de cerner les dimensions de la parodie et de comprendre son *modus operandi*, à partir des descriptions qu'en font les formalistes russes, Mikhaïl Bakhtine (1965; 1978), Gérard Genette (1982), Margaret Rose (1979; 1993), Michelle Hannoosh (1989a; 1989b), Linda Hutcheon (1985) et

Dan Harries (2000). Nous verrons que la parodie repose sur l'exploitation de deux processus opposés, soit l'imitation d'un modèle et sa transformation, la répétition de certains éléments et l'insertion de différences. Nous formulerons un certain nombre de propositions concernant la nature de ses cibles potentielles, son statut, ainsi que ses dimensions pragmatique, para/péritextuelle, intertextuelle, réflexive, comique, et ironique. Nous mettrons en doute l'intérêt de poser la parodie comme une catégorie générique et de la dissocier du comique. Nous expliquerons pourquoi il est nécessaire de prendre en considération le récepteur dans l'actualisation de ses dimensions structurelle, comique et ironique. Nous distinguerons au passage la parodie des autres formes discursives avec lesquelles elle est souvent confondue (pastiche, satire, caricature, burlesque, etc.) et prendrons connaissance des approches épistémologiques à partir desquelles elle a été envisagée. Au terme de ce parcours, nous définirons la parodie de genre comme une *réitération ironique des conventions d'un genre médiatique ayant un effet potentiellement comique*.

Dans le troisième chapitre de la thèse, nous mettrons en perspective les divers reproches formulés à l'égard de la parodie avec les théories de ceux et celles qui lui attribuent une fonction critique et innovatrice. Nous verrons d'abord que le double sens du préfixe « para » (à côté et contre) soulève plusieurs débats concernant le rôle de la parodie et tenterons de comprendre pourquoi certains lui octroient un caractère dégradant, parasitaire, plagiaire, élitiste, destructeur ou consolidateur. Nous envisagerons ensuite la possibilité que la parodie joue un rôle dans la modernisation des canons et des genres médiatiques. Plusieurs théoriciens nous inciteront aussi à considérer la parodie comme un moyen de questionner les forces centralisatrices du langage et son rapport à la réalité. À la lumière de la description que fait Bakhtine (1965) de la *parodia sacra* médiévale, nous considérerons la fonction libératrice de la parodie. Nous explorerons également sa fonction politique en entrevoyant diverses manières avec lesquelles elle peut être mise au service des minorités et des féministes. Nous tenterons enfin de voir si le virage commercial emprunté par la

parodie depuis une vingtaine d'années nuit au déploiement de son potentiel critique et la transforme elle-même en production stéréotypée. Ce parcours théorique nous permettra d'identifier les éléments qui peuvent rehausser le potentiel critique et innovateur de la parodie. Il nous fournira aussi une excellente base à partir de laquelle repenser ce potentiel en fonction de la dénaturalisation du genre (au double sens du terme).

Le quatrième chapitre de la thèse sera consacré à l'étude du genre féminin/masculin, du genre littéraire/médiatique et du stéréotype. Il s'agira de mettre en évidence les liens qui unissent ces concepts et de faire un parallèle entre les différentes approches à partir desquelles ils ont été envisagés. Nous expliquerons en outre pourquoi nous choisissons l'approche constructiviste pour concevoir le genre féminin/masculin, plutôt que les approches essentialiste et fondationnaliste, pourquoi nous préférons l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique du genre littéraire/médiatique aux approches essentialiste et structuraliste et pourquoi nous privilégions l'approche constructiviste du stéréotype.

Dans le cinquième chapitre, nous chercherons à comprendre les processus à partir desquels le genre (au double sens du terme) se naturalise et les raisons pour lesquelles cette naturalisation est problématique. Nous verrons, avec Judith Butler (1990a) et avec certains théoriciens du genre médiatique, que les conventions génériques et les stéréotypes ont tendance à se naturaliser parce qu'ils se répètent dans différents contextes. La théorie de David Hume (1748) sur l'entendement humain nous aidera à mieux comprendre pourquoi la répétition provoque de tels effets. Plusieurs théoriciens nous inciteront toutefois à croire que les deux types de genre préservent leur apparente naturalité parce qu'ils s'ajustent lentement aux contextes sociohistoriques changeants. Nous nommerons alors « itérabilité » le processus qui est à l'origine de la naturalisation du genre et qui consiste à maintenir un équilibre entre la répétition de certains éléments et l'insertion de différences. Nous verrons en

outre que les deux types de genre se naturalisent en évitant les contradictions entre les diverses règles de leur système et donnerons le nom de « systématisme » à ce processus. À la lumière de ce parcours théorique, la naturalisation du genre semblera reposer sur des processus similaires à ceux sur lesquels se fonde la parodie, c'est-à-dire la répétition et la différence, l'imitation et la transformation. La parodie apparaîtra donc comme un moyen de s'approprier l'itérabilité et la systématisme à l'origine de la naturalisation du genre de manière à renverser ses effets. Partant de l'idée qu'on ne peut jamais échapper totalement à l'emprise des conventions de genre, nous envisagerons la parodie comme un moyen d'agir dans un contexte social et discursif contraignant. Nous avancerons l'idée qu'elle permet non seulement de dévoiler le caractère artificiel des stéréotypes hommes/femmes, mais aussi les processus à l'origine de leur naturalisation. Il s'agira alors d'identifier les stratégies qui lui confèrent ce potentiel et d'imaginer les conditions de production et de réception qui favorisent son actualisation.

Pour illustrer nos propositions sur la naturalisation du genre, les mettre à l'épreuve et les réviser au besoin, nous consacrerons le sixième chapitre de la thèse à l'étude des clichés et des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*. À partir de nombreux ouvrages qui en font l'analyse détaillée, nous retracerons l'évolution du genre depuis les années trente, et constaterons que ses conventions et ses stéréotypes s'adaptent aux changements ayant marqué la société américaine : l'arrivée des femmes sur le marché du travail, la révolution sexuelle, l'avènement du féminisme, la légalisation de l'avortement, la tolérance grandissante envers les couples gais et lesbiens, l'évolution des modes vestimentaires, le perfectionnement des techniques de chirurgie esthétique, etc. Nous fournirons aussi un aperçu de l'effet potentiellement naturalisant des *soap operas* à partir d'études de réception réalisées auprès de leur auditoire. Nous constaterons alors que les réactions des spectateurs vont de l'admiration la plus aveugle à la critique la plus moqueuse.

Le septième chapitre sera entièrement consacré à l'analyse sémantico-syntaxico-pragmatique de la série télévisée parodique *Le cœur a ses raisons*, pour voir si elle comporte le potentiel de dénaturiser les clichés et les stéréotypes hommes/femmes des feuilletons télévisés. À partir des informations recueillies au fil de notre parcours théorique, nous repèrerons les éléments de la série qui maximisent les chances de réussite de la communication parodique et l'actualisation de son potentiel critique. En mettant à contribution les outils conceptuels que nous avons élaborés, nous tenterons d'identifier les procédés et les stratégies qui confèrent à la série le potentiel de bouleverser l'équilibre différence/répétition ou la cohérence interne sur lesquels repose la naturalisation des conventions du *soap*. Nous verrons toutefois que certaines scènes de la parodie *Le cœur a ses raisons* comportent le risque de consolider les stéréotypes hommes/femmes si elles sont prises isolément ou si elles sont interprétées au premier degré. Nous réaliserons enfin que le champ d'action de la parodie se limite à la dénaturalisation des stéréotypes : bien qu'elle ouvre la porte à leur redéfinition, elle ne permet pas une nouvelle répartition des caractéristiques et des rôles entre les hommes et les femmes.

Le huitième chapitre de la thèse nous fournira l'opportunité de jauger l'ampleur des possibilités, des risques et des limites de la parodie, en analysant les témoignages recueillis dans le cadre de notre étude de réception. Il s'agira de voir si nos interprétations de l'émission *Le cœur a ses raisons* recourent celles d'une trentaine de spectateurs aux profils sociodémographiques variés. Il s'agira également de vérifier si ces spectateurs actualisent le potentiel critique de l'émission, tout en essayant de mieux comprendre les variables qui influencent leur lecture. L'analyse des réponses données par les spectateurs confirmera qu'un éventail de réactions et d'interprétations sont possibles lors de la réception d'une parodie et révélera la nécessité de prendre en considération une variable supplémentaire : le discours explicatif qui accompagne le visionnement ou qui y fait suite.

Au terme de la thèse, nous serons davantage en mesure de cerner les forces et les faiblesses de la parodie comme instrument de conscientisation. Nous élaborerons alors un certain nombre d'hypothèses qui pourront éventuellement être testées dans le cadre de recherches expérimentales ou de recherches-action. Nous proposerons aussi l'analyse d'autres parodies et envisagerons de nouvelles pistes de recherche dans le domaine des médias numériques, qui offrent au spectateur « ordinaire » la possibilité de mobiliser plus facilement les ressources de la parodie.

PREMIÈRE PARTIE : CADRE THÉORIQUE

Avant d'effectuer l'analyse d'une œuvre parodique et d'étudier sa réception pour vérifier si la parodie joue un rôle dans la dénaturalisation des deux types de genre, encore faut-il savoir à quoi renvoie le terme parodie et ce que les théoriciens en ont dit. La première partie de notre thèse consistera donc à faire un tour d'horizon des formes que la parodie a prises au fil des époques (chapitre 1), de ses multiples dimensions, des approches épistémologiques à partir desquelles elle a été envisagée (chapitre 2), ainsi que des aspects négatifs et des fonctions critiques qui lui ont été attribués (chapitre 3). Puisque nous nous intéressons plus particulièrement aux parodies qui s'en prennent à la fois au genre féminin/masculin et au genre médiatique, nous nous attarderons enfin à l'étude de ces deux concepts, qui peuvent au premier regard sembler étrangers l'un à l'autre, mais qu'on tire avantage à mettre en perspective (chapitre 4). Ce tour d'horizon nous fournira la base théorique nécessaire pour élaborer nos propres idées sur la naturalisation du genre et sur le potentiel de dénaturalisation de la parodie (chapitre 5).

CHAPITRE I

HISTOIRE DE LA PARODIE

L'une des formes les plus anciennes et les plus largement répandues de la représentation du discours direct d'autrui, c'est la *parodie*. [...] Tous ces pastiches des genres et de leurs styles (« langages ») s'intègrent dans le monde immense et hétéroclite des formes verbales qui raillent le discours direct grave dans toute la variété de ses genres.

—Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978 : 411

Le terme « parodie » est souvent employé de manière inappropriée dans le langage ordinaire et dans les ouvrages savants (Sangsue, 1994 : 7). La multiplication des mauvais usages du vocable et des débats autour de sa signification est en partie due au fait que la parodie revêt différentes formes d'une époque à l'autre. Le *Grand Robert* (2001) la définit comme une « imitation satirique d'une œuvre sérieuse dans un style burlesque »; le terme « burlesque » référant à ce qui est « d'un comique extravagant et déroutant » et le terme « satirique », à ce qui ridiculise de manière agressive. Une revue historique de ses formes les plus anciennes et les plus actuelles révèle toutefois que les termes employés dans cette définition n'épuisent pas l'ensemble des procédés, des cibles, des fonctions et des effets potentiels de la parodie.

Dans ce chapitre, il s'agira non seulement de retracer les origines de la parodie, mais aussi de suivre son développement en lien avec celui du système littéraire et médiatique. Nous passerons en revue les définitions larges et restreintes qui lui furent

attribuées depuis la Grèce antique jusqu'à aujourd'hui en nous inspirant, entre autres, des parcours proposés par Gérard Genette (1982), dans son ouvrage *Palimpseste*, et par Daniel Sangsue (1994), dans son livre *La parodie*. Alors que ces deux auteurs concentrent uniquement leur attention sur la parodie d'œuvres littéraires, nous consacrerons nos efforts à libérer la parodie de ses attaches textuelles et à lui donner la place qui lui revient dans le paysage audiovisuel. Nous chercherons ni à « redessiner les contours » flous de ce terme passepartout ni à trouver un compromis entre les définitions « minimalistes », qui réduisent la parodie à une simple technique de rhétorique, et les conceptions « généralisantes », qui dépouillent la parodie de sa spécificité. Nous tenterons plutôt de brosser un portrait des différentes formes à travers lesquelles la parodie se manifeste au fil des époques (Sangsue, 1994 : 5).

Bien qu'une remontée vers les origines de la parodie constitue un certain détour par rapport aux objectifs premiers de notre thèse, elle nous fournira des clés d'interprétation utiles pour comprendre les écrits des théoriciens de la parodie, qui concentrent généralement leur attention sur une forme parodique en particulier. Connaître ses manifestations les plus anciennes nous aidera en outre à comprendre ses formes actuelles, ainsi qu'à envisager différentes manières de mobiliser ses dimensions et ses procédés. Faire l'histoire de la parodie nous permettra aussi de constater que le concept renvoie d'abord et avant tout à une catégorie d'œuvres construite par divers acteurs du domaine littéraire et médiatique (créateurs, théoriciens, lecteurs, etc.) et dont les caractéristiques changent d'un contexte sociohistorique à l'autre en fonction de ce qui est en vogue, sacré, héroïque ou pathétique. Ce parcours historique nous fournira enfin l'occasion de démontrer que la « parodie de genre » n'est ni une « chimère », comme le prétend Genette (1982 : 111), ni une invention moderne propre au domaine médiatique, puisqu'elle était déjà en germe à l'époque de la Grèce antique et puisqu'on en retrouve des traces dans l'univers discursif de chaque époque historique.

1.1 Antiquité

Le terme « parodie » provient du grec ancien *παρωδία* [*parôdia*] qui signifie littéralement « chant à côté de » ou « contre-chant » (*παρά* [*pará*] = « à côté de » ou « contre » et *ὄδή* [*ôdé*] = « chant ») en référence à une pratique discursive des rhapsodes¹² de la Grèce antique qui consiste à réciter un poème épique en changeant le ton, l'accompagnement musical, la diction, le style ou quelques mots du texte, de façon à lui octroyer une signification comique.

Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'Iliade ou de l'Odyssée, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient, pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient parodier, de *παρά* et *ὄδή*, contre-chant (Delepierre, 1870 : 8).

L'origine de cette information remonte à une précision que le traducteur Jules-César Scaliger (1561) apporte à un mystérieux passage de la *Poétique* d'Aristote (~335 av. J.-C.) dans laquelle figure la première occurrence connue du terme *parôdia*. Dans cette précision, Scaliger attribue la paternité de la parodie aux amuseurs publics qui prennent le chant des rhapsodes à contrepied de manière à produire un effet comique :

En effet, quand les rhapsodes interrompaient leurs récitations, des amuseurs se présentaient qui retournaient en vue du délasserement de l'esprit tout ce qu'on venait d'entendre. Aussi les appela-t-on *parodistes*, puisque, à côté du sujet sérieux proposé, ils en introduisaient subrepticement d'autres, comiques. La parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l'esprit à des objets comiques (Scaliger, 1561, cité dans Genette, 1982 : 24-25).

Puisque la *Poétique* d'Aristote (~335 av. J.-C.) se compose de notes tronquées, intercalées et altérées au fil des transcriptions et des rééditions, nous ne pouvons qu'émettre des conjectures sur la signification qu'Aristote attribue au concept. Dans

¹² En Grèce antique, on appelait « rhapsodes » les amuseurs publics qui récitaient à haute voix des poèmes (principalement des épopées) composés par d'autres auteurs.

la version fragmentaire qui nous est parvenue du traité, Aristote distingue la *tragédie*, qui « imite »¹³ des humains nobles par l'entremise de personnages agissants et parlants, de l'*épopée*, qui « imite » des humains « nobles » par le biais d'une narration, et de la *comédie*, qui « imite » des humains « inférieurs » à travers la mise en scène de personnages agissants et parlants (~335 av. J.-C. : 1449b-1450a). Un passage incomplet de la *Poétique* laisse en outre croire en l'existence d'une quatrième catégorie d'œuvres qui imiteraient des humains inférieurs par le biais de la narration et dans laquelle s'insère la *parodia* :

Homère a par exemple représenté ses personnages en mieux, Cléophon à l'identique, Hégémon de Thasos, le premier à avoir composé des parodies, et Nicocharès, l'auteur de *Deiliade*, en pire. [...] C'est la même différence qui permet à la tragédie de se distinguer de la comédie : l'une entend en effet imiter les hommes pires, l'autre meilleurs que les contemporains (~335 av. J.-C. : 1448a 10-15).

À défaut de nommer et de décrire cette quatrième catégorie, Aristote y réfère en faisant allusion aux « parodies » du rhapsode Hégémon de Thasos, ainsi qu'au *Deiliade* de Nicocharès, dont rien n'a été conservé, mais dont le titre signifie littéralement « épopée de lâche » (*deilos* = lâche, *Iliade* = épopée). Aristote confirme en outre l'organisation quadripartite de son étude sur les genres poétiques en affirmant que l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère (~850 av. J.-C.) sont aux tragédies ce que le *Margitès* est aux comédies (~335 av. J.-C. : 1449a 35), l'œuvre *Margitès* étant une sorte d'anti-épopée qu'Aristote attribue faussement à Homère et qui met en scène un sot en mélangeant les hexamètres épiques aux vers iambiques. Se dessine alors, en

¹³ Dans la version de la *Poétique* traduite par Michel Magnien, le terme « imitation » est préféré au terme « représentation » pour traduire le mot grec μίμησις [*mímêsis*], afin de ne pas dissimuler le fait qu'Aristote emprunte ce concept à Platon et le charge d'un autre sens pour ouvrir un débat sur le rôle de la *mímêsis* (Magnien dans Aristote, 1990 : 152). Alors que Platon utilise seulement le terme *mímêsis* pour faire référence aux œuvres dans lesquelles l'histoire est racontée à travers les dialogues des personnages, Aristote qualifie toutes les espèces de l'art poétique de *mímêsis* (Magnien dans Aristote, 1990 : 25). À notre avis, le terme « représentation » rend mieux compte de la conception qu'Aristote se fait de la *mímêsis* comme transposition créative de la réalité et non comme tentative de reproduire fidèlement le monde sensible. Nous avons toutefois décidé de conserver le terme « imitation », puisqu'il montre que les genres littéraires et la parodie reposent sur le même processus.

filigrane du texte troué de la *Poétique*, un système de classification des genres que Genette représente à l'aide d'un tableau à quatre cases dans lesquelles peuvent entre autres s'insérer les œuvres suivantes (1986 : 100) :

Tableau 1
Les genres poétiques étudiés par Aristote selon Genette (1986)

OBJET \ MODE	DRAMATIQUE	NARRATIF
SUPÉRIEUR	Tragédie (Œdipe roi, Oreste, Antigone)	Épopée (Iliade, Odysée)
INFÉRIEUR	Comédie (Œuvres d'Aristophane et d'Épicharme)	(?) (Parodies d'Hégémon, Deiliade, Margitès)

Gérard Genette pose l'hypothèse que le quatrième genre étudié par Aristote dans une partie manquante de la *Poétique* correspondrait à la parodie, puisque les trois exemples évoqués dans son introduction pour y référer transposent l'épopée du registre noble au registre familier. Selon cette hypothèse, la parodie antique subsumerait trois pratiques discursives qui raillent l'épopée et qui imitent des personnages inférieurs à la moyenne : la première, celle d'Hégémon, consiste à transposer un texte épique dans un autre style de sorte à ramener l'esprit à des objets risibles; la seconde, celle du *Deiliade*, revient à détourner un texte épique de son objet noble en le remplaçant par un objet inférieur à la moyenne; la troisième, celle du *Margitès*, consiste à imiter le style épique (sa métrique, son vocabulaire, sa rhétorique) pour composer un texte aux personnages vulgaires (Genette, 1982 : 22-23). Étant donné l'organisation quadripartite du système de genre qui se dessine en filigrane de l'ouvrage *Poétique*, l'éventail des cibles potentielles de la *parôdia* se voit restreint aux épopées. Selon Genette, le caractère stéréotypé des épopées en fait des

cibles de choix pour la *parôdia* : le style épique contient le germe de sa propre dérision; « il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires » (1982 : 26).

Il demeure toutefois possible de croire que la *parôdia* s'attaque à d'autres genres poétiques tels que la tragédie, puisque plusieurs exégètes attribuent au rhapsode Hégémon de Thasos une œuvre parodique intitulée *Gigantomachie* (Combat de Géants) qui serait réalisée sur le mode dramatique propre à la tragédie plutôt que sur le mode narratif de l'épopée (Magnien dans Aristote, 1990 : 154). Selon l'encyclopédiste byzantin Suidas, il y a aussi *parôdia* lorsque le texte d'une tragédie est tourné en comédie ou lorsqu'une comédie est composée à partir des vers d'une tragédie (Suidas cité dans Genette, 1982 : 25). En se fiant à l'étymologie du terme « parodie », Fred W. Householder Jr. juge également qu'on ne peut limiter les cibles auxquelles s'attaque la parodie aux œuvres épiques (1944 : 3). Selon lui, les rhétoriciens et grammairiens de la Grèce antique se servent du terme *parôdia* pour référer à différents procédés de citation comique, allant de la simple décontextualisation d'un texte sans modifications substantielles, jusqu'à l'imitation de la grammaire et du style d'un texte, en passant par la substitution de quelques mots et la paraphrase. Pour Householder, l'exemple emblématique de la parodie antique demeure toutefois le poème *Batrachomyomachia* (date inconnue) racontant en style épique un combat entre des grenouilles et des rats. Étant donné le caractère prestigieux des œuvres auxquelles s'en prennent certaines parodies, Householder est par ailleurs convaincu qu'elles tournent leurs cibles en dérision dans un esprit moqueur et admiratif, plutôt que dans un esprit critique et malicieux (1944 : 6).

Selon Mikhaïl Bakhtine (1978), les œuvres parodiques et comiques ne représentent ni une profanation ni un blasphème aux yeux des Grecs anciens. S'appuyant sur la littérature antique tardive de Plutarque et d'Athénée, il affirme qu'elles sont au contraire respectées, légitimées et consacrées par la tradition au même titre que leurs

homologues sérieux. C'est pourquoi les grands auteurs tragiques comme Sophocle, Euripide et Eschyle flirtent tous, à un moment ou un autre de leur vie, avec le comique et la parodie. En Grèce antique, explique Bakhtine, tous les types de discours possèdent leur « double » parodique, leur « *contre-partie* » comico-ironique, même ceux relevant du domaine de la philosophie, de la religion, de la peinture et de la rhétorique (1978 : 412). Parmi les plus connues figurent celles qui relèguent le héros épique Ulysse¹⁴ au statut de fou et de bouffon ou qui rabaissent le héros tragique Hercule au rang d'ivrogne et de joyeux luron (1978 : 429). Selon Bakhtine, cette forme de parodie antique se moque davantage des genres épique ou tragique et de leur tendance à héroïser à outrance que des objets nobles d'une épopée ou d'une tragédie en particulier :

En effet, elle ne parodie nullement les héros, la guerre de Troie et ses protagonistes, mais leur *héroïsation épique*. Elle ne parodie pas Hercule et ses travaux, mais leur *héroïsation tragique*. C'est le genre lui-même, c'est son style, son langage, qui sont comme insérés entre des guillemets qui leur donnent un ton moqueur et désopilant, et placés sur le fond d'une réalité contradictoire, qui ne s'insère pas dans leur cadre (1978 : 414).

Si l'on se fie à la description qu'en fait Bakhtine, les parodies antiques se moquent également de la virilité démesurée et du courage surhumain des héros épiques et tragiques valeureux, forts, habiles et intrépides, réussissant toujours à braver des obstacles insurmontables et à combattre des créatures redoutables (1978 : 447).

À l'inverse de Genette, Bakhtine refuse de croire que la *parôdia* grecque est un genre poétique comme les autres, dans la mesure où sa structure, son ossature et ses composantes sont changeantes et indéterminées. Selon lui, le seul élément qui confère une unité et une cohésion à la forme discursive qu'on appelle « parodie » est le fait de

¹⁴ Surnommé « l'homme aux mille tours », ce héros de la mythologie grecque et de l'*Odyssée* (Homère, ~850 av. J.-C.) parvient à vaincre le cyclope, à élaborer le stratagème du cheval de Troie et à défendre, pendant son procès, le peuple grec en entier grâce à sa ruse, son esprit perçant, sa puissance de déguisement et ses habiletés oratoires (Kolly et coll., 2008 [en ligne]).

prendre pour objet le genre lui-même, de se poser comme une représentation du langage, de ses styles et de ses formes génériques. Puisque c'est un genre ou un style qui lui sert d'objet de représentation et qui prend la place du héros, la *parôdia* est tout simplement inclassable dans le système générique de la Grèce antique; elle forme un « monde à part », « hors-genre » ou « inter-genres » (1978 : 417).

Bref, la *parôdia* prend initialement la forme d'un simple procédé de recontextualisation pratiqué par les rhapsodes sur des portions limitées de textes épiques, pour ensuite devenir une pratique d'imitation et de transformation qui se généralise à des œuvres en entier. Pour ce qui est des cibles potentielles de la *parôdia*, elles semblent s'étendre à d'autres genres que l'épopée, au fur et à mesure que se multiplient les genres poétiques stéréotypés. Les descriptions que fournissent Genette (1982) et Householder (1944) d'un type de *parôdia* imitant le style épique pour raconter l'histoire de personnages vulgaires, et le portrait que fait Bakhtine (1978) d'une forme de *parôdia* s'en prenant à l'héroïsation outrancière, nous incitent à croire que la parodie de genre (au double sens du terme) était déjà en germe à l'époque de la Grèce antique. À notre avis, cette forme de parodie ne consiste pas tant à donner au style épique une vocation nouvelle qu'à faire ressortir le caractère pompeux des conventions de l'épopée en les appliquant à des personnages qui n'en sont pas dignes. La substitution du personnage principal vaillant, courageux et indestructible par un lâche, par un animal ou par un sot semble en outre écorcher au passage la masculinité du héros.

Comme Bakhtine (1978) et contrairement à Genette (1982), nous pensons qu'il est problématique d'attribuer à la *parôdia* une place dans le système de genre de la Grèce antique, parce que les genres épique et tragique sont ses objets de prédilection et parce qu'étymologiquement parlant, la parodie se définit par le rapport d'imitation et de transformation qui la relie à sa cible, plutôt que par son mode narratif et par le statut de ses personnages. Puisque les performances publiques des rhapsodes n'ont

pas laissé de traces écrites et puisque la plupart des parodies anciennes ont disparu au fil des siècles, nous sommes toutefois forcée de conclure, à l'instar de Gérard Genette, que « la naissance de la parodie, comme tant d'autres, s'occulte dans la nuit des temps » (1982 : 86).

1.2 Moyen Âge

Au Moyen Âge (5^e-15^e siècle), la popularité de la parodie recule par rapport à celle de la satire, qui se moque de phénomènes sociaux (mœurs, valeurs, hiérarchies, politiques, tabous et religions, etc.) plutôt que de matériaux discursifs. Ce phénomène s'explique entre autres par le fait qu'il est désormais mal vu de se moquer du style d'un auteur notoire. La tourmente sociale qui agite les peuples européens à l'aube de la Réforme religieuse engendre en outre la prolifération d'œuvres satiriques s'en prenant à l'autorité sous toutes ses formes (Delepierre, 1870 : 56). Selon Bakhtine, les fêtes carnavalesques du Moyen Âge – se caractérisant par des cultes grotesques qui mettent en scène nains, géants, bouffons et sots, par l'abolition des distances hiérarchiques, des règles et des tabous – donnent néanmoins lieu à plusieurs *parodia sacras* qui prennent pour cible des textes officiels et sacrés, plutôt que des œuvres littéraires de grande renommée (1965 : 12).

En effet, les réjouissances festives de l'époque médiévale donnent lieu non seulement à la transposition d'hymnes religieux solennels en chansons bouffonnes (*Magnificat*, *Noël*, etc.), mais aussi au retournement comique de prières, de liturgies, d'évangiles, d'homélies, de cantiques religieux, de proverbes, de textes et de lois juridiques (*Liturgie des ivrognes*, *Évangile du mark-argent*, *Testament du cochon*, *Sermon joyeux*, etc.) (Bakhtine, 1965 : 91-94; Delepierre, 1870 : 38-42). Au Moyen Âge, on assiste aussi à la production de « catéchismes joyeux » qui tournent les thèmes bibliques à la blague ou qui caricaturent les personnages de l'Histoire sainte en les dépeignant comme des hédonistes et des goinfres. Le texte *Cena Cipriani*, par

exemple, réorganise différents fragments de la Bible et de l'Évangile de sorte que les personnages des Saintes Écritures semblent prendre part à un énorme banquet festif où la nourriture abonde et l'alcool coule à flots (Bakhtine, 1978 : 426; Delepiere, 1870 : 35). Dans le contexte particulier de l'époque médiévale, nombre de textes officiels et religieux se retrouvent dans la mire de la parodie qui retourne leur contenu sacré sens dessus dessous. La Parole latine de l'Église est infiltrée d'accents vulgaires propres aux langues populaires et réinterprétée à la lumière de ces accents comme un discours amusant et espiègle (Bakhtine, 1978 : 432).

Même si la parodie médiévale s'en prend à des textes officiels et sacrés, explique Bakhtine, elle ne s'attaque pas aux faiblesses du régime féodal et de la religion chrétienne pour les ridiculiser, les dénigrer ou les critiquer. Elle prend plutôt comme cible tous les éléments qui sont sérieux aux yeux des autorités pour s'en moquer et pour alléger leur poids, dans un esprit festif et carnavalesque :

La parodie médiévale, la plus ancienne notamment (antérieure au XII^e siècle), vise moins que toute chose les aspects négatifs, certaines imperfections du culte, de l'organisation de l'Église, de la science scolaire, qu'elle voudrait ridiculiser et anéantir. Pour les parodistes, tout, sans la moindre exception, est comique; le rire est aussi universel que le sérieux; il est braqué sur l'ensemble de l'univers, l'histoire, toute la société, la conception du monde (Bakhtine, 1965 : 92-93).

La *parodia sacra* est tolérée, voire légalisée, par les autorités religieuses et officielles de l'époque, dans la mesure où elle prend place à l'intérieur des limites spatiotemporelles du carnaval lors duquel la routine de la vie quotidienne est mise entre parenthèses pour offrir aux vassaux la possibilité de s'affranchir temporairement des carcans de la société médiévale (Bakhtine, 1965 : 23 et 97)¹⁵. Les moines perçoivent même la *Messe des ivrognes* comme un moyen de combattre l'alcoolisme et les parodies de la Bible, comme des aides mnémotechniques

¹⁵ Toutes les *parodia sacras* ne sont pas à l'abri de la censure. Au 18^e siècle, le Concile de Trèves interdit aux clercs et aux étudiants de parodier certaines portions de la messe (Delepiere, 1870 : 54).

permettant aux païens, récemment convertis au christianisme, de garder un meilleur souvenir des personnages et des événements bibliques (Bakhtine, 1965 : 102; 1978 : 427).

Selon Bakhtine, la parodie médiévale s'inscrit dans le courant littéraire du réalisme grotesque. Né en réaction à l'esthétique classique du Beau et du Sublime qui privilégiait, durant toute l'Antiquité, les corps achevés, matures et épurés, le réalisme grotesque se caractérise par la mise en scène de corps difformes, vieilliss ou monstrueux, aux ouvertures béantes et aux protubérances, dont la figure emblématique serait celle de la vieille mégère qui donne naissance à un enfant au moment même où elle meurt (Bakhtine, 1965 : 28 et 34). Or, la *parodia sacra* juxtapose ce qui est traditionnellement séparé ou hiérarchisé, en rabaisant ce qui est élevé et spirituel au plan charnel et corporel :

Partout, dans le sens, l'image, le son des paroles et des rites sacrés, on cherchait et trouvait le talon d'Achille permettant de tourner en dérision, le trait le plus minime, grâce auquel on établissait la liaison avec le « bas » matériel et corporel [...] obscénités et grossièretés, jurons, textes et sentences sacrés courants travestis et retournés à l'envers; tout ce qui entrait dans ce langage devait obligatoirement se soumettre à la force rabaisante et rénovatrice du puissant « bas » ambivalent (Bakhtine, 1965 : 95).

Héritier de cet esprit carnavalesque et de cette tradition moyenâgeuse consistant à ramener le religieux au « bas » matériel et corporel (aux organes génitaux, au ventre, au postérieur), François Rabelais (1532) met en scène, dans son *Gargantua* et ses trois *Pantagruel*, le personnage Frère Jean des Entommeures dans la bouche duquel les textes sacrés sont toujours ramenés au niveau des besoins corporels, primaires et charnels. Les dernières paroles du Christ sur la croix (« J'ai soif » et « Tout est consommé ») y apparaissent elles-mêmes comme des marques d'ivrognerie et de gourmandise (Bakhtine, 1965 : 94).

Parallèlement à la production de *parodia sacras*, on dénote aussi la présence, aux 13^e et 14^e siècles, de parodies laïques qui s'en prennent aux traités politiques comme la *Charte de la paix aux Anglais* (année inconnue) (Delepierre, 1870 : 51). À une époque où les chansons de geste commencent à devenir monotones et que la chevalerie perd en popularité, on assiste aussi à la prolifération de parodies qui se moquent de l'esprit guerrier des chevaliers légendaires à la force et à la résilience surhumaines. Parmi celles-ci, on retrouve l'œuvre *Un dit d'aventure* (année inconnue) parodiant la capacité du héros épique masculin à endurer les pires souffrances physiques et à se sortir du pétrin *in extrémis* (Delepierre, 1870 : 48). Dans cette parodie, le héros est battu par cinq brigands et ligoté vivant à un arbre, avant d'être détaché par une louve qui décide de lui laisser la vie sauve. Il tombe ensuite dans une rivière tumultueuse, mais réussit à regagner la rive en se laissant prendre dans un filet de pêcheur. Il se fait enfin avaler tout rond par un monstre et est aussitôt libéré par un taureau qui transperce la bête d'un coup de corne. C'est alors que le narrateur interrompt son histoire par crainte de passer pour un menteur (Delepierre, 1870 : 49). À notre avis, cet enchaînement de situations improbables toujours résolues grâce au hasard plutôt qu'à la *mêtis*¹⁶ du héros, s'attaque non seulement à l'invraisemblance de ce genre de récits épiques, mais aussi à la force virile et à l'agilité surhumaine de leur protagoniste masculin.

En somme, la *parodia sacra* médiévale imite et transforme des discours officiels et sacrés dans un contexte de fête populaire, plutôt que de s'en prendre à des épopées ou à des tragédies connues comme c'est le cas de la *parôdia*. Son imagerie grotesque aux

¹⁶ La « mêtis » est une caractéristique typique des héros épiques. Signifiant « ruse » en grec ancien, ce terme désigne une forme d'intelligence rusée amalgamant ingéniosité, rapidité d'esprit et débrouillardise, qui permet entre autres aux héros des épopées de braver les imprévus, d'affronter les circonstances les plus impromptues et de vaincre leurs adversaires à la force supérieure (Détienne et Vernant, 1974 : 52). Celui qui est doué de *mêtis* possède la faculté de tirer des leçons du passé, de saisir l'occasion et d'anticiper les événements (maîtrise du *kairós* et du *chronos*), de s'adapter aux situations changeantes (polyvalence), de revêtir plusieurs formes (polymorphie) et de tromper son ennemi (duplicité). Toutes ces caractéristiques rendent possible la victoire là où il n'y aurait normalement pas d'espoir.

corps flasques, obèses, maigris et vieilliss fait un pied de nez à l'imagerie classique mettant en scène des corps gracieux aux proportions symétriques, à la musculature sculptée (hommes) ou aux rondeurs harmonieuses (femmes). Son rire gras et carnavalesque dirigé vers tout ce qui fait autorité relève de la profanation tout en étant accepté par le clergé. Par ailleurs, l'imitation parodique du genre épique et des caractéristiques qui confèrent au héros sa virilité est l'une des seules formes de *parôdia* qui semble subsister durant le Moyen Âge.

1.3 Époque moderne

À l'époque moderne (16^e-18^e siècle), le rire est coupé de sa dimension grotesque, bouffonne et carnavalesque pour revêtir un caractère ironique et critique (Lipovetsky, 1993 : 198). Il n'est plus dirigé vers tout ce qui est sérieux et sacré, mais vers des cibles précises qu'il s'agit de dénigrer. Dans le cadre d'un processus généralisé de dressage des corps et des mœurs – que Michel Foucault (1976a) a mis en lumière dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* – le rire gras est jugé malsain, discipliné, domestiqué, expurgé de sa folie et de sa démesure (Lipovetsky, 1993 : 199). L'époque moderne correspond donc à la période où se font plus rares les parodies grotesques et où se multiplient les parodies d'œuvres canoniques au ton railleur.

Dans son traité sur les tropes, César Chesneau Dumarsais (1730) définit la parodie comme un poème dans lequel les vers d'une œuvre sont tournés au ridicule :

Parodie signifie à la lettre un chant composé à l'imitation d'un autre; et, par extension, on donne le nom de parodie à un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente (Dumarsais, 1730, cité dans Sangsue, 1994 : 17).

En guise d'exemple, il cite la reprise quasi littérale que Racine (1668) fait d'un vers du *Cid* (Corneille, 1637) dans *Les plaideurs*, et le détournement que Boileau (1664) effectue de plusieurs pages de la même œuvre dans *Chapelain décoiffé*. Le dictionnaire de Richelet (1732) décrit, quant à lui, les parodies comme des « ouvrages en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages en se servant de leurs expressions et de leurs idées, dans un sens ridicule et malin » (Richelet, 1732, cité dans Sangsue, 1994 : 23). Dans son *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie*, l'abbé Sallier (1733) répertorie pour sa part cinq types de parodie classique allant du simple procédé de citation comique à une complète reprise stylistique: 1) celle qui cite un vers connu en changeant un seul mot; 2) celle qui cite un vers connu en changeant une lettre d'un mot; 3) celle qui recontextualise quelques vers connus sans les modifier (*Les plaideurs*); 4) celle qui se compose des vers d'une autre œuvre légèrement transformés (*Chapelain décoiffé*) et 5) celle qui consiste à « faire des vers dans le goût et le style de certains auteurs peu approuvés », tel que c'est le cas du quatrain de Boileau imitant de manière exagérée la dureté des vers de *La Pucelle* de Chapelain (1656)¹⁷ (Sallier, 1733, cité dans Genette, 1982 : 32). Contrairement à la parodie médiévale, qui s'attaque rarement à un auteur ou à une œuvre en particulier, ce dernier type de parodie s'en prend aux faiblesses du style d'un auteur réputé.

Il subsiste toutefois, durant l'époque moderne, des parodies qui imitent le style d'un genre noble pour traiter d'un sujet vulgaire, tel que c'est le cas du célèbre ouvrage *Don Quichotte* de Cervantes (1605) racontant l'histoire d'un lecteur assidu de romans épiques qui s'autoproclame chevalier et qui se lance avec maladresse dans une série

¹⁷ L'abbé Sallier n'intègre pas, dans son répertoire de la parodie, les œuvres qui retranscrivent un texte noble en style vulgaire comme c'est le cas du *Virgile travesti* (Scarron, 1648-1653). S'inspirant du titre de cet ouvrage qui signifie littéralement Virgile « déguisé », « costumé », il réserve l'appellation « travestissement burlesque » aux œuvres qui modifient le style d'un texte noble sans changer les qualités et la condition de ses personnages.

d'aventures propres à ce genre de héros. À l'instar des parodies d'épopées antiques, cette œuvre ébranle la figure du chevalier viril en y substituant celle d'un fou dépourvu de toute habileté chevaleresque et qui échoue lamentablement les épreuves auxquelles il est confronté. Bakhtine perçoit en outre la folie de Don Quichotte, ainsi que le gros ventre, la faim et la soif constantes de son écuyer Sancho Pança, comme des réminiscences de la parodie carnavalesque et de son rabaissement au « bas » matériel et corporel (1965 : 31 et 111).

Dans son essai sur *La parodie dramatique au XVIII^e siècle*, Gustave Lanson (1895) souligne pour sa part l'existence de parodies qui substituent la musique des opéras par des airs vulgaires de vaudeville pour critiquer plusieurs éléments du genre musical dont « l'extraordinaire horreur des situations, l'inhumanité héroïque ou scélérate des sentiments, la morale paradoxale », mais aussi « les entrées et sorties mal justifiées, les effets de pur ornement ou de banale convention » (Lanson, 1895, cité dans Sangsue, 1994 : 28). En ramenant l'attention des spectateurs sur des « actions triviales », des « milieux ignobles » et des « basses classes », explique-t-il, les parodies d'opéra les habituent à regarder des « objets vulgaires » d'un œil plus sérieux (Lanson, 1895, cité dans Sangsue, 1994 : 27). Ce faisant, elles les aident à se libérer des conventions de la littérature classique pour mieux accueillir la littérature réaliste du siècle suivant.

Vers la fin du 18^e siècle, la popularité de ce que nous appelons la « parodie de genre » est propulsée par l'instauration d'un nouveau rapport au langage, plus réflexif qu'intimiste, qui consiste à attirer l'attention sur les procédés littéraires, plutôt qu'à les rendre imperceptibles. Des écrivains comme Sterne, Pouchkine, Khlebnikov et Kavérine s'amuse en effet à dénuder les procédés littéraires sclérosés, plutôt que de s'efforcer à les faire passer inaperçus par souci de réalisme (Chlovski, 1925; Tomachevski, 1925).

Nous dirons, pour résumer, que la plupart des parodies modernes consistent à imiter le style propre à un auteur pour le tourner en dérision. Ceci n'empêche toutefois pas quelques parodies de genre comme *Don Quichotte*, comme les parodies d'opéras et comme les romans réflexifs de se développer simultanément.

1.4 Le 19^e siècle

Au début du 19^e siècle, la montée en popularité du courant romantique, se caractérisant entre autres par une expression accrue des sentiments et par l'union contrastante du sublime au grotesque, engendre la prolifération de parodies qui s'en prennent à l'humanité toute entière (Dousteyssier-Khoze (éd.) et Place Verghnes (éd.), 2006; Hugo, 1827). Les définitions restreintes de la parodie qui prévalaient à l'époque moderne cèdent alors leur place à une définition plus large qui la décrit comme une « reproduction burlesque d'un objet quelconque » et qui l'indissocie des formes discursives aujourd'hui désignées par les vocables « satire », « pastiche » et « caricature » (*Grand Larousse du XIX^e siècle*, cité dans Sangsue, 1994 : 22).

Vers la fin du 19^e siècle, la valorisation du grotesque s'estompe au profit d'un intérêt grandissant pour l'imitation des modèles canoniques. Cette nouvelle tendance est en partie fondée sur le sentiment fataliste que l'innovation n'est plus possible en cette fin de siècle, tel que le traduit la déclaration de Maupassant (1888) « Que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit? ». C'est dans cette optique que Proust et Mallarmé entament respectivement leur carrière d'écrivain en créant des pastiches et des imitations de Baudelaire. La littérature cesse alors d'être un reflet de l'âme humaine pour s'autoréfléchir dans un perpétuel jeu de miroirs (Sangsue, 1994 : 22). La parodie, elle, trouve facilement ses aises au sein de cette nouvelle littérature au second degré, car elle exploite au maximum cette nouvelle tendance au recyclage des formes.

1.5 Époque contemporaine

Au cours du 20^e siècle, l'activité de la parodie s'étend à d'autres domaines que la littérature et le théâtre, tandis que naissent de nouveaux médias comme le cinéma, la télévision et l'Internet. La rareté des ouvrages portant sur les parodies audiovisuelles peut laisser croire qu'il s'agit d'un épiphénomène. Dans leur ouvrage respectif *Film Parody* et *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Dan Harries (2000) et Cécile Sorin (2010) démontrent toutefois l'ampleur et la diversité du phénomène en fournissant de nombreux exemples. Même si la parodie filmique est souvent associée à l'époque dite « postmoderne »¹⁸ (de 1970 à aujourd'hui), force est de constater qu'elle s'inscrit dans une longue tradition de pratiques cinématographiques intertextuelles et réflexives.

Dès la naissance du cinéma, les réalisateurs imitent les histoires ou les styles de leurs compétiteurs (Harries, 2000 : 11-12). C'est entre autres le cas de Thomas Edison, qui reproduit à quelques détails près la mise en scène de *L'arroseur arrosé* (1885) des frères Lumière dans son court-métrage *Garden Scene* (1886). Le septième art naît aussi d'une série d'emprunts à d'autres médiums comme la littérature et le théâtre. Plusieurs pionniers du cinéma se servent en effet de romans et de pièces connus comme matière première pour élaborer leurs œuvres filmiques. C'est le cas du parodiste Max Linder (1922), qui se moque du roman historique *Les trois mousquetaires* de Dumas (1844) dans *The Three Must-Get-Theres* ou de Buster Keaton (1924), qui confère au *Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle (1887) une tonalité comique dans son film parodique *Sherlock Jr.* On peut en outre repérer des traces d'autoréférentialité au cinéma dès le tournant du 20^e siècle (Harries, 2000 : 11-12). Dans *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter, 1900), par exemple, un homme qui va au cinéma pour la première fois et qui s'offusque devant le traitement

¹⁸ Selon certains auteurs, l'époque postmoderne se caractérise entre autres par l'omniprésence de pratiques autoréférentielles dans le domaine des discours.

infligé à un personnage féminin bondit sur l'écran pour lui venir en aide. Ce clin d'œil autoréflexif – auquel nous sommes tentée d'associer une critique à l'endroit des rapports homme/femme – fut par la suite repris dans la parodie *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924), lors d'une scène où le personnage bondit à maintes reprises sur l'écran pour se trouver chaque fois dans un décor de film différent.

À partir des années vingt, les procédés cinématographiques et le style des réalisateurs connus se retrouvent eux aussi dans la mire des parodies filmiques (Harries, 2000 : 13-15). À titre d'exemple, le film *The Boat* (Cline et Keaton, 1921) se moque des intertitres servant à indiquer la présence d'une ellipse temporelle dans une production filmique. Les films de Mack Sennett (1911), eux, parodient le style particulier des mélodrames de David W. Griffith en utilisant à outrance ses procédés emblématiques (gros plans, insertion, etc.), en amplifiant le jeu trop sérieux de ses acteurs et en remplaçant ses phrases poétiques par des jeux de mots risibles. On assiste même à la naissance des parodies de parodies filmiques, comme *The High Sign* de Cline et Keaton (1921) qui tourne en dérision les intertitres héroïcocomiques des films parodiques de Sennett. Durant les années trente, la formation des courants cinématographiques (expressionnisme, réalisme poétique, néoréalisme, surréalisme, etc.) et des genres filmiques (western, mélodrame, comédie musicale, film d'espionnage, film d'horreur, etc.) ouvre la porte à ce que nous appelons la « parodie de genre » (Harries, 2000 : 17-21). Étant donné son développement fulgurant, le western devient rapidement la cible de nombreuses parodies telles que *Go West* (Keaton, 1925) et *Way Out West* (Horne, 1937). Les cinémas nationaux et les films d'auteur n'échappent pas, non plus, à la loupe grossissante de la parodie. Les héros des films italiens d'Antonioni ou de Rossellini, par exemple, sont présentés comme des machos impuissants dans le film *Everything You Always Wanted to Know about Sex But Were Afraid to Ask* (Allen, 1972), tandis que la dimension philosophique des films d'Ingmar Bergman est parodiée dans le court-métrage *The Dove* (Coe et Lover, 1968) mettant en scène des personnages errants de *flashbacks* à *flashforwards*.

À partir des années soixante, le médium télévisuel devient lui aussi un véhicule important de la parodie à travers des émissions comme *The Carol Burnett Show* (1967-1978), *Monty Python* (1969-1974), *Saturday Night Live* (1975 à aujourd'hui), *Mary Hartman Mary Hartman* (1976-1977), *Soap* (1977-1981), *The Simpsons* (1987 à aujourd'hui), *Les Guignols de l'info* (1988 à aujourd'hui), *Mad TV* (1995-2009), *La fin du monde est à 7 heures* (1997-2000), *South Park* (1997 à aujourd'hui) et *Family Guy* (1999 à aujourd'hui)¹⁹. Quant à la parodie filmique, elle devient de plus en plus lucrative, alors que des films comme *Airplane* (Abrahams et Zucker, 1980), *Spaceballs* (Brooks, 1987), *Naked Gun* (Zucker, 1988), *Blazing Saddles* (Brooks, 1974) et *Austin Power* (Roach, 1997) récoltent des dizaines ou des centaines de millions au *box-office* (Harries, 2000 : 3). Des acteurs, des réalisateurs et des producteurs comme Leslie Nielsen, Mel Brooks, Jim Abrahams, David Zucker et Jerry Zucker consacrent d'ailleurs la quasi-entièreté de leur carrière à tourner ou à réaliser des parodies (Harries, 2000 : 132). Plusieurs théoriciens incluent toutefois, dans le champ de la parodie, certains films d'auteur qui, à défaut d'être comiques, comportent des réflexions critiques ou philosophiques sur l'univers des représentations. À titre d'exemple, Dan Harries attribue l'appellation « parodie » au film *Zelig* (Allen, 1983), qui brouille les frontières entre la fiction et la réalité en utilisant diverses techniques du documentaire (entrevues, archives, noir et blanc, etc.) pour raconter une histoire complètement invraisemblable (Harries, 2000 : 33). Nicole Fayard confère l'étiquette « parodie » au film *Baise-moi* (Despentes, 2000), qui réinsère la figure de la femme fatale menaçante des années 1940 à 1960 dans une trame narrative contemporaine à la violence et à la sexualité explicites (Fayard, 2006 : 63). Linda Hutcheon considère pour sa part le film *The Draughtsman's Contract* (Greenaways, 1982) comme une parodie qui incorpore les conventions esthétiques des peintures du 18^e siècle aux histoires de meurtres et mystères afin de créer un métadiscours sur la représentation de la réalité (Hutcheon, 1985 : 7).

¹⁹ Pour plus de détails sur ces émissions, voir entre autres Gray, 2006 et Ben-Porat, 1979.

À l'ère des technologies numériques et du Web 2.0, la production et la diffusion de parodies deviennent plus largement accessibles. On assiste alors à la prolifération, sur Internet, de sites Web (*Désencyclopédie*, *TheOnion.com*), de courts-métrages (*Fotoshop by Adobé*, *Everyday School Makeup *Spoof**), de machinimas²⁰ (*Among Blood Elves*, *Too Sexy for My Short*, *Barbie Girl*) ou de montages d'images (*Instagram filter parody*) qui parodient l'esthétique, les conventions ou les stéréotypes hommes/femmes des médias traditionnels ou numériques (*Wikipédia*, journal télévisé, publicité, *You Tube*, jeux vidéo, *Facebook*, *Instagram*).

Bref, les formes parodiques se multiplient au 20^e et 21^e siècle, alors que d'autres médiums, comme le cinéma, la télévision et l'Internet, font graduellement leur apparition. Même si le recyclage des formes et l'autodérision sont déjà à l'honneur dans le cinéma des premiers temps, force est de reconnaître que l'usage de la parodie tend à se généraliser, à se commercialiser et à se démocratiser depuis quelques décennies.

1.6 Conclusion

Cette courte histoire de la parodie permet de comprendre que cette dernière n'est pas une forme de discours figée dans le temps, mais un processus discursif qui change selon les contextes sociaux en adaptant ses techniques, ses cibles et ses stratégies aux valeurs, aux préférences esthétiques, aux cadres idéologiques et aux innovations technologiques de chaque époque. Elle montre aussi que la parodie étend depuis toujours son champ d'action au domaine des arts audiovisuels, comme en témoignent les récitations parodiques des rhapsodes, les hymnes parodiques médiévaux et les parodies d'opéras modernes. Elle révèle enfin que la parodie de genre existe depuis

²⁰ Les *machinimas* sont de petits films d'animation qu'un joueur de jeu vidéo peut concevoir en utilisant le point de vue subjectif de son avatar pour capter les images d'autres avatars se déplaçant en temps réel dans l'environnement du jeu (Lowood et Nitsche (dir.), 2011).

l'Antiquité et persiste au fil des millénaires, à travers des œuvres comme *Batrachomyomachia*, *Un dit d'aventure*, *Don Quichotte*, par l'entremise des romans de Sterne, Pouchkine, Khlebnikov et Kaverine, ainsi que par le biais des parodies filmiques comme *Go West*, *Way Out West*, *Blazing Saddles* et *Austin Power*. Même si la parodie de genre médiatique ne peut pas être appréhendée de la même façon que la *parôdia* grecque, que la *parodia sacra* médiévale, que la parodie d'œuvres canoniques moderne ou que la parodie romantique, il n'en demeure pas moins que ces formes parodiques opèrent toutes à partir de l'imitation et de la transformation d'un modèle, en plus de partager un certain nombre de caractéristiques qu'il s'agira d'explorer plus en détail dans le prochain chapitre.

CHAPITRE II

DIMENSIONS ET APPROCHES DE LA PARODIE

[Le terme *parodie*] fait partie de ces mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle.

– Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982 : 11

L'histoire de la parodie effectuée au premier chapitre soulève un certain nombre de questionnements sur les caractéristiques communes aux différentes formes parodiques, auxquels il semble nécessaire de répondre avant de pousser plus loin notre réflexion sur le rôle de la parodie dans la dénaturalisation du genre (au double sens du terme). Que peut-on inclure dans l'éventail des cibles de la parodie? Est-elle un genre, une figure de rhétorique, un mode discursif ou une catégorie d'œuvres? Comment opère-t-elle? Quelles sont les dimensions qui la caractérisent? Qu'est-ce qui la différencie des formes discursives avec lesquelles elle est souvent confondue tels que le pastiche, la satire ou la caricature? La parodie est-elle intrinsèquement comique ou ironique? Pourquoi n'est-elle pas toujours interprétée comme telle? Quelles sont les différentes approches à partir desquelles elle peut être envisagée? Les théoriciens qui se consacrent à l'étude de la parodie apportent divers éclairages sur ces questions qu'il convient ici de mettre en perspective avant de proposer une définition opérationnelle de la parodie à partir de laquelle nous articulerons notre réflexion sur son potentiel de dénaturalisation.

2.1 Cibles de la parodie

Si l'on se fie à son étymologie et aux différentes formes qu'elle revêt de l'Antiquité à aujourd'hui, la parodie semble pouvoir s'en prendre à n'importe quels matériaux discursifs, y compris les genres et les stéréotypes médiatiques. La plupart des théoriciens n'hésitent d'ailleurs pas à élargir l'éventail de ses cibles potentielles à toutes formes de discours.

Les formalistes²¹ russes s'intéressent plus particulièrement aux parodies qui dénudent les procédés littéraires sclérosés d'un genre ou d'un groupe d'œuvres. Dans son analyse du roman *Tristram Shandy* de Sterne (1759), Victor Chklovski (1925) identifie non seulement une parodie de l'architecture et des procédés conventionnels du roman ordinaire, mais également une parodie des calembours et des quiproquos du drame populaire, des formes rigides du roman d'aventures, des procédés de ralentissement du conte pour enfants, ainsi que du schéma narratif de la fable. Dans son étude sur *Le Bourg de Stépantchikovo et sa population*, Iouri Tynianov (1929) retrace pour sa part la source des matériaux parodiés par Dostoïevski (1859) dans l'ensemble des ouvrages biographiques et autobiographiques portant sur l'écrivain Nicolas Gogol (comptes-rendus, mémoires, correspondances, testaments, etc.).

Contrairement à ce que peuvent laisser croire les études des formalistes russes, qui analysent les faits littéraires en marge de la vie sociale, les cibles de la parodie ne se limitent pas à la grammaire, au vocabulaire ou aux procédés esthétiques des discours. Comme l'explique Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, la parodie peut aussi s'attaquer aux manières, aux attitudes, aux perspectives, à la « vision du monde » et à l'univers idéologique sous-jacents aux discours (1978 :

²¹ L'étiquette « formaliste » fut attribuée à un groupe de théoriciens russes qui cherchaient, dans les années 1915 à 1930, à rendre l'analyse littéraire plus objective. Elle fut longtemps péjorative avant que Tzvetan Todorov (1965) lui redonne ses lettres de noblesse dans son recueil de textes *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*.

182). Bakhtine considère par ailleurs « toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit » comme des cibles potentielles de la parodie, y compris les « genres extralittéraires »²² dont font partie la rhétorique parlementaire et judiciaire, les dialectes du peuple, le langage mondain, le vocabulaire d'une profession, les commérages impertinents, les pédanteries savantes, les lettres, les journaux intimes et les confessions (1978 : 122 et 466). Chez Rabelais, explique-t-il, la parodie est dirigée contre des formes discursives idéologiques, philosophiques, morales, académiques et poétiques tellement diversifiées que c'est l'acte même de conceptualiser au moyen du langage qui est au final parodié (1978 : 130). Selon Bakhtine, la parodie est toutefois « partielle », en ce sens qu'elle ne reproduit pas tous les éléments de son modèle, mais en sélectionne certains et en laisse d'autres de côté, selon les particularités de la cible parodiée et les préférences du parodiste (1978 : 431).

De son côté, Gérard Genette refuse de croire que la parodie puisse prendre pour cible un genre ou un style, sous prétexte que ces derniers sont les objets de prédilection du pastiche :

[L]e parodiste ou le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir –, et ce style lui dicte son texte [...] (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel) (1982 : 107).

Selon Genette, les pratiques discursives qui transforment un texte et celles qui imitent un style sont beaucoup trop différentes pour être qualifiées toutes deux de « parodie ». Il suggère alors de réserver cette étiquette au « détournement de texte à transformation minimale » et d'appeler *pastiche* toute « imitation d'un style dépourvue de fonction satirique » (1982 : 40). À ses yeux, les expressions populaires

²² Comme l'explique Bakhtine, les frontières entre littérature et non-littérature « n'ont pas été fixées par les dieux une fois pour toutes » (1978 : 467).

« parodie de genre », « parodie de western », « parodie de romans épiques » n'ont pas leur raison d'être, à moins de vouloir évoquer par là une imitation stylistique à fonction satirique, comme l'œuvre *Don Quichotte*, que Genette préfère désigner par le terme « charge » (1982 : 111 et 202). Bien que cette terminologie contraignante résulte d'une tentative de « nettoyage »²³ légitime dans un contexte où se multiplient les mauvais usages du mot « parodie », elle expulse du registre de la parodie des exemples emblématiques comme *Don Quichotte* et *Tristram Shandy*. Elle ignore également l'acceptation courante du terme, fait fi de la définition communément admise du pastiche et plaque ce vocable datant de l'ère classique sur une forme discursive dont l'origine remonte à la Grèce antique.

Provenant du mot italien *pasticcio*, servant initialement à qualifier un type de pâté qui contient un mélange de plusieurs ingrédients, le terme « pastiche » fut seulement utilisé à partir du 16^e siècle pour faire référence aux œuvres picturales qui empruntent des motifs à différentes sources, ainsi que pour renvoyer aux opéras qui rassemblent les pièces musicales de plusieurs compositeurs. La différence entre la parodie et le pastiche ne réside pas dans la nature textuelle ou stylistique de leur cible respective, mais dans le fait que la parodie renvoie constamment à sa cible alors le pastiche est un composé d'éléments étranges et familiers qui ne réfère à rien d'autre que lui-même. La parodie combine et contraste les matériaux d'au moins deux sources différentes pour susciter une incongruité comique ou une distance critique, alors que le pastiche rapièce des matériaux provenant d'une ou de plusieurs sources pour donner lieu à une création éclectique et bigarrée plus « neutre » et indépendante de son modèle (Rose, 1993 : 72-73).

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language; but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives,

²³ Faute de pouvoir mettre un terme aux mauvais emplois du mot « parodie » entré depuis longtemps dans la « vulgate », Genette espère signaler les dérives définitionnelles du terme à ses usagers pour leur fournir des balises (1982 : 31-33).

amputated of satiric impulse, devoid of laughter (Jameson, 1984, cité dans Harries, 2000 : 31).

Par ailleurs, il arrive qu'une parodie se serve du pastiche pour introduire des éléments insolites appartenant à d'autres univers sémantiques que celui de la cible parodiée. Dans ces cas précis, le pastiche aide la parodie à générer de l'incongruité et à provoquer une distanciation critique, en incitant le spectateur à établir des connexions entre des éléments sans lien de parenté (Harries, 2000 : 31). La terminologie restreinte de Genette n'admet pas de tels cas hybrides, qui sont particulièrement nombreux dans le domaine médiatique²⁴. Son système de classification « synchronique et transhistorique » ne considère pas, non plus, l'existence de mutations, d'apparitions et de disparitions dans le champ de la parodie (Genette, 1982 : 553). Il s'exporte donc difficilement en dehors du domaine littéraire et ne permet pas de saisir la spécificité des parodies qui se sont multipliées au cinéma, à la télévision et dans les médias numériques au cours des dernières décennies.

Dans son ouvrage *Film/Parody*, Dan Harries montre que la parodie filmique peut avoir dans sa mire n'importe quel « système logonomique », c'est-à-dire n'importe quel ensemble de règles régissant les productions médiatiques (2000 : 34). Du niveau micro au niveau macro, elle peut s'en prendre à un film (*The Maltese Falcon* dans *The Black Bird*, *Apocalypse now* dans *Porklips Now*), aux œuvres d'un cinéaste (Bergman dans *The Dove*), à un courant cinématographique (le cinéma-direct dans *This Is Spinal Tap*), à un genre filmique (le western dans *Rustler's Rhapsody*, les films catastrophes dans *The Big Bus*), à un mode de production (les films muets dans *Silent Movie*) ou encore, au cinéma dans son ensemble (l'utilisation du sous-titre dans *Airplaine!*). Puisque la cible parodiée doit être peu banale ou détenir suffisamment de qualités idiosyncrasiques pour être aisément discernable et pour que sa modification

²⁴ Genette n'exclut pas complètement la possibilité de « pratiques mixtes » qui consisteraient à imiter un texte et à en transformer un autre (1982 : 46).

suscite un certain intérêt, les genres et les sous-genres sont les cibles de prédilection des parodies filmiques. Nombre d'entre elles attirent toutefois dans leur orbite plus d'un système logonomique à la fois : le film *High Anxiety* (Brooks, 1977), par exemple, emprunte aussi bien ses matériaux à différents films d'Hitchcock qu'au film de « suspense » en général, alors que le film *Blazing Saddles* (Brooks, 1974) parodie à la fois le western et le musical en reprenant des scènes de films canoniques qui appartiennent aux deux genres. Pour les besoins de notre thèse, nous croyons toutefois utile de distinguer les « parodies d'œuvres » et les « parodies de genre » selon la nature de leur cible principale, tout en gardant à l'esprit qu'une œuvre parodique peut mélanger les deux.

Contrairement à la satire, la parodie puise prioritairement ses matériaux dans l'univers du discours, de la littérature et des médias, plutôt que du côté de la société, des coutumes, des religions, des idéologies, des préjugés et des mythes. Prenant initialement la forme d'un poème dans lequel les vices et la bêtise des personnages frôlent le ridicule, la satire (du grec *satyr*) se distingue effectivement de la parodie par la nature « extra-littéraire », « non-modelée » et « extramurale » de ses cibles potentielles (Ben-Porat, 1979 : 247; Hutcheon, 1985 : 25; Rose, 1993 : 82). Même si la satire se moque de son objet à partir de procédés semblables à ceux de la parodie, elle s'en prend à la bêtise humaine sous toutes ses formes plutôt qu'au monde des représentations. Il ne faut toutefois pas poser une ligne de démarcation trop franche entre les univers social et discursif, comme s'ils évoluaient en vase clos. Les conceptions qu'on se fait de la « réalité » et des types sociaux sont en partie construites par les discours. Inversement, les conventions des genres médiatiques reposent sur des normes sociales et peuvent détenir autant d'autorité que ces dernières aux yeux de ceux qui les acceptent comme des à priori (Hutcheon, 1985 : 77).

Puisque l'univers des représentations puise souvent ses matériaux dans la vie sociale, la parodie bascule souvent dans la satire et la satire emploie régulièrement la parodie

comme « véhicule » (1985 : 43). Les *Bye Bye!* québécois fournissent un bon exemple de cette imbrication entre parodie et satire puisqu'ils récupèrent l'esthétique et la mise en scène de vidéoclips, d'émissions de télévision, de publicités ou de longs-métrages pour véhiculer leurs critiques satiriques à l'égard de personnalités connues ou de phénomènes sociaux. L'émission québécoise *La petite vie* (Meunier, 1993-1998) illustre elle aussi la difficulté de départager satire et parodie. L'allusion directe à l'émission *Rue des pignons* (Bédard et Paradis, 1966-1977) dans son générique d'ouverture laisse en effet croire que les types sociaux satirisés puisent leur origine dans les téléromans québécois.

Selon Margaret Rose (1993), Michelle Hannoosh (1989b) et Linda Huchon (1985), la parodie peut de surcroît s'en prendre à l'auteur et au lecteur du texte parodié, ainsi qu'à leur acte de communication en entier. C'est également ce que laisse entendre Dan Harries lorsqu'il définit la parodie filmique comme « un processus qui consiste à recontextualiser une cible ou un texte source à travers la transformation de ses éléments textuels (et contextuels), créant ainsi un *nouveau* texte » (notre trad., 2000 : 6). Ce ne sont toutefois pas des lecteurs en chair et en os qui sont parodiés, mais les figures de l'auteur et du récepteur telles qu'elles transparaissent dans le texte par l'entremise de différents indices.

Bref, la parodie peut avoir dans sa mire tout type de matériau discursif, mais aussi le système idéologique sous-jacent et les différents acteurs impliqués dans son acte de communication. Bien que la parodie se distingue du pastiche par son renvoi constant à la cible et même si elle se différencie de la satire par la nature discursive de son modèle, ces trois formes de discours interagissent souvent au sein d'une même œuvre. Il va sans dire que nos objectifs de recherche nous incitent à concentrer notre attention sur les parodies qui s'en prennent primordialement à un genre et accessoirement à des œuvres canoniques plutôt que l'inverse.

2.2 Statut de la parodie

Les formalistes russes, les trois théoriciennes anglo-saxonnes, Gérard Genette et Daniel Sangsue accordent tous à la parodie le statut de « genre », en employant ce terme au sens très large d'une catégorie discursive identifiable à ses caractéristiques ou à ses « règles d'opération » (Hannoosh, 1989a : 10). Nous avons également vu qu'à l'époque moderne, la parodie figurait dans des traités sur les tropes aux côtés de la métaphore, de l'ellipse, de l'hyperbole et de la synecdoque. Si l'on admet que les genres et les tropes font partie des cibles potentielles de la parodie, il semble toutefois impossible de la considérer comme un genre ou comme un trope sans soulever de contradiction dans les termes. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer :

[La parodie] est du même niveau d'abstraction que les catégories de la généricité, de sorte qu'elle ne peut pas en faire partie. La parodie est une relation textuelle possible (elle est de tous les temps et de tous les lieux), alors qu'un genre est toujours une configuration historique concrète et unique. Cela laisse entièrement ouverte la question des rapports entre la relation générique et la relation parodique (Schaeffer, 1986 : 204).

Parce que les matériaux du roman (parodique)²⁵ changent en fonction des cibles auxquelles il s'attaque, explique Bakhtine, il n'est pas un genre aux normes clairement définies, mais un genre « en devenir, et encore inachevé » aux composantes imprécises et indéterminées, voire un « anti-genre » qui s'édifie sur les ruines des genres dogmatiques, autoritaires et fermés sur eux-mêmes, en se servant de leurs matériaux « vieilliss » et en récupérant leur « ossature calcifiée » (1978 : 19 et 441). Contrairement aux genres littéraires traditionnels, qui adaptent leurs canons aux nouveaux contextes sociohistoriques et qui appartiennent à un système organique

²⁵ Chez Bakhtine, le discours romanesque appartient à la même lignée que les parodies médiévales, grecques et romaines qui exploitent toutes les structures dialogiques du langage en faisant résonner différents dialectes, régionalismes, langages sociaux et voix individuelles. Le discours romanesque « parodie les autres genres [...] dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans la propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance » (1978 : 443).

dans lequel les différents genres cherchent à se compléter, la parodie évolue officieusement en marge du système générique et intègre seulement les canons à même sa structure pour leur donner une résonance différente (Bakhtine, 1978 : 471). Alors que les genres achevés sont le produit des forces centralisatrices et centripètes, la parodie est le résultat de forces décentralisatrices et centrifuges (Bakhtine, 1978 : 96).

Le roman [parodique] est donc, dès le commencement, pétri dans une autre pâte que celle de genres achevés. Il est d'une nature différente. [...] C'est pourquoi, une fois né, il ne pouvait devenir simplement un genre parmi les genres ni établir avec eux les relations mutuelles d'une coexistence pacifique et harmonieuse (Bakhtine, 1978 : 472).

Puisque le style et le contenu de la parodie changent continuellement, elle échappe à toute tentative de classification qui considère le style ou le contenu comme un élément unifiant. Les outils et les méthodes développés pour étudier les genres littéraires ne sont pas en mesure de cerner sa spécificité, car ils cherchent à la cloisonner plutôt qu'à étudier son principe de décroissement. Selon Bakhtine, les théoriciens qui préfèrent définir la parodie comme un discours rhétorique ou comme un hybride d'éléments poétiques et rhétoriques oublient, pour leur part, qu'elle peut autant s'en prendre à des genres poétiques qu'à des discours rhétoriques (textes journalistiques, essais philosophiques, etc.) et qu'elle ne peut, par conséquent, être classée dans ni l'une ni l'autre de ces catégories (1978 : 90-94).

Certains théoriciens, comme Dumarsais (1730), considèrent l'énoncé parodique agissant à l'échelle de la phrase comme une figure de rhétorique. À l'instar du symbole, de la métaphore, de l'allégorie et de la parabole, l'énoncé parodique comporte effectivement deux niveaux de signification, soit le sens littéral qu'il détient lorsqu'il est lu comme une phrase indépendante, et le sens figuré qu'il acquiert lorsqu'il est lu parallèlement à sa cible. La figure de rhétorique et l'énoncé parodique fonctionnent en outre de manière similaire : alors que la première crée un écart par

rapport au « degré zéro »²⁶ du langage et cherche à compenser cet écart au moyen de la redondance pour maintenir l'intelligibilité du message, le second crée un écart par rapport à sa cible et contrebalance cet écart au moyen de la répétition (Groupe Mu, 1982 : 38-39). Enfin, la figure de rhétorique et l'énoncé parodique attirent tous deux l'attention du récepteur sur le message, plutôt que de s'effacer derrière les choses auxquelles ils réfèrent. Ils délaissent tous deux l'usage référentiel du langage et la transparence du discours pour « mettre en évidence le côté palpable des signes », pour « faire percevoir le discours lui-même et non seulement sa signification » (Jakobson, 1960 et Todorov, 1971 cités dans Groupe Mu, 1982 : 148). À la différence des tropes, l'énoncé parodique réunit toutefois deux consciences linguistiques distinctes, « deux répliques de dialogue, c'est-à-dire deux sens partagés entre deux voix différentes » (Bakhtine, 1978 : 147). Les matériaux linguistiques des figures de rhétorique proviennent tous de la même source, alors que ce n'est pas le cas des matériaux de l'énoncé parodique. Dan Harries préfère quant à lui attribuer le statut de « mode discursif » à la parodie, qui se définit davantage par ses fonctions et par ses techniques que par son contenu et ses thématiques (2000 : 7). Puisqu'en littérature, le mode est associé aux situations d'énonciation (lyrique = l'auteur parle, dramatique = les personnages parlent, narratif = l'auteur et les personnages parlent)²⁷ et puisqu'une parodie peut être lyrique, dramatique ou narrative selon le mode de sa cible, nous préférons pour notre part éviter d'utiliser ce terme pour la qualifier.

Dans l'optique où la parodie ne correspond pas à la définition du « genre », du « trope » ou du « mode », et parce que les genres, les tropes et les modes figurent parmi ses cibles potentielles, nous préférons lui attribuer les statuts de catégorie d'œuvres, de forme ou de pratique discursive. Ces statuts comportent tous l'avantage

²⁶ Au sens où l'entend le Groupe Mu, le « degré zéro » du langage ne doit pas être compris comme l'état habituel du langage ou comme le langage ordinaire, mais plutôt comme un langage qui vise l'univocité, qui évite les ambiguïtés et qui cherche à garantir le succès de la communication (1982 : 21-22).

²⁷ C'est du moins la description que Genette fait du mode (1986 : 150-152).

de ne pas enfermer la parodie dans une catégorie générique rigide et transhistorique, de ne pas la confiner au domaine de la rhétorique et de ne pas la réduire à une situation d'énonciation. Ils nous permettent en outre d'utiliser l'expression « parodie de genre » sans générer de contradiction.

2.3 Mode opératoire

Même si les éléments constitutifs de la parodie changent en fonction de l'objet qu'elle prend pour cible, son *modus operandi* est demeuré constant depuis la Grèce antique. Toutes les formes de parodie imitent leur cible en la transformant et répètent certains éléments de leur modèle en incluant des différences.

La plupart des théoriciens conçoivent le mode opératoire de la parodie en fonction d'une constante négociation entre l'imitation et la transformation. Hutcheon définit même la parodie comme une « forme de répétition avec une distance critique ironique, qui marque la différence plutôt que la similitude » (notre trad., 1985 : xii). Nous sommes toutefois d'accord avec Dan Harries (2000) pour dire que la plupart des théoriciens insistent trop sur la différence qui sépare la parodie de sa cible, au détriment de la combinaison entre la similitude et la différence qui fait sa spécificité. Qui plus est, nous croyons que les théoriciens de la parodie ne s'intéressent pas suffisamment aux effets de grossissement et d'amplification que la parodie de genre met souvent à contribution. Puisqu'ils étudient surtout la parodie d'œuvre, les théoriciens ont tendance à mettre l'accent sur le « contraste » (Hutcheon), la « distorsion » (Hannoosh) ou l'« incongruité » (Rose) entre l'original et sa copie parodique. Gérard Genette (1982) dissocie même la parodie des pratiques d'imitation pour la confiner presque entièrement au registre de la transformation²⁸.

²⁸ Rappelons que, pour lui, la parodie prend seulement des textes pour objet et non des styles. Or, l'imitation d'un texte requiert, pour ne pas être simpliste, que ses traits stylistiques et thématiques

La plupart des procédés parodiques recensés par les théoriciens consistent en effet à introduire de la différence dans un modèle familier. Parmi ceux qui opèrent sur le plan sémantique figurent le retournement d'un sujet, la variation sur un thème, l'ajout ou la suppression d'un mot, la substitution d'un mot par un synonyme, un antonyme, un homophone, une anagramme, un lipogramme, etc. (Genette, 1982 : 48-69). Au nombre des procédés qui interviennent au plan syntaxique, on peut compter le rapprochement des contraires, la destruction de l'architecture du texte par l'interversion, le décalage, la juxtaposition ou la soustraction de certaines parties, l'articulation de quiproquos ou de calembours autour de sujets inappropriés et l'insertion de descriptions qui manquent volontairement de cohérence (Chklovski, 1925; Tynianov, 1919, cité dans Sangsue, 1994 : 33). À ces procédés s'ajoutent la modification de la valeur accordée à une action, à une attitude ou à un personnage, ainsi que le changement des temps de verbe, des pronoms personnels ou d'autres éléments grammaticaux (Genette, 1982 : 76 et 97; Rose, 1979 : 45). Au niveau du récit, les transformations syntaxiques peuvent bouleverser différents éléments, dont la chronologie (par l'inversion de la cause et de l'effet ou par l'ajout d'analepses), l'action (par une interruption soudaine ou par une multiplication des digressions), le point de vue (par un changement de focalisation), ainsi que le mode-distance (par une inversion des discours directs et indirects ou par une permutation de ce qui est montré et raconté) (Chklovski, 1925 : 214; Genette, 1982 : 406-407). Parmi les procédés qui semblent intervenir sur le plan stylistique, on retrouve la transformation en profondeur du style d'écriture, du rythme, des idiolectes ou des sociolectes de la cible originelle (Rose, 1993 : 37). Ces procédés sont autant de manières de revisiter, rejouer et recontextualiser un discours préexistant d'une manière « calculée » (Genette, 1982 : 67).

soient préalablement identifiés, généralisés, constitués en « réseau de mimétismes », et revient donc à imiter un style, une école ou un genre (1982 : 109).

Les théoriciens qui s'intéressent à ce que nous appelons la « parodie de genre » relèvent la présence de procédés parodiques qui exploitent davantage la répétition que la différence, tels que la « mécanisation » d'un mot, d'une phrase ou d'un élément par sa « répétition obsessive », leur « stylisation »²⁹ par une « ostentation presque excessive » et la répétition qui ne coïncide pas avec le plan de composition (Tynianov, 1929 : 113; Tynianov, 1919, cité dans Sangsue, 1994 : 32-33). On peut aussi compter au nombre de ces stratégies parodiques l'application littérale de certains procédés littéraires, leur grossissement hyperbolique, la concrétisation des métaphores ou encore, les « procédés d'enchâssement » permettant de transformer le sens d'un énoncé qui est reproduit intégralement (Chklovski, 1925 : 217-237; Bakhtine, 1978 : 159).

Même si ces procédés ont été repérés dans des parodies littéraires, ils peuvent se retrouver dans des parodies audiovisuelles qui comportent elles aussi des dialogues, un récit et une narration. Étant donné leur recours à d'autres techniques, dont le son, la musique, l'image, les décors et la mise en scène, les parodies audiovisuelles comportent néanmoins leurs particularités. Dan Harries (2000) regroupe les procédés de la parodie filmique autour de six vocables suffisamment inclusifs pour couvrir un large spectre de techniques parodiques, soit la réitération, l'inversion, la transformation soudaine, la littéralisation, l'inclusion étrangère et l'exagération.

Le premier procédé qu'il mentionne permet à la parodie de générer de la similitude et de susciter certaines attentes chez le spectateur. Il s'agit de la « réitération », c'est-à-dire de la citation ou l'évocation de certains éléments faisant partie de l'iconographie d'une œuvre ou d'un genre filmique et permettant d'établir un lien de familiarité avec la cible parodiée (Harries, 2000 : 43). Afin d'illustrer le fonctionnement de la réitération au point de vue lexical, Harries évoque entre autres l'exemple du film

²⁹ Les formalistes russes donnent au terme « stylisation » le sens d'une « exagération » ou d'une « saturation » (Genette, 1982 : 115).

High Anxiety (Brooks, 1977), dont la scène d'ouverture se déroule au même endroit que celle du film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), ainsi que l'exemple de *The Naked Gun* (Zucker, 1988) mettant en vedette un acteur emblématique (Leslie Nelson) des séries télévisées policières auxquelles s'en prend cette parodie. La répétition peut aussi opérer sur le plan syntaxique: dans la parodie *Frankenweenie* (Burton, 2012), la séquence des actions effectuées par le petit garçon pour réanimer son chien est la même que celle exécutée par le savant dans le texte source *Frankenstein* (Whale, 1931). Une autre façon de générer de la similarité consiste à répéter un élément stylistique de la cible parodiée, comme le fait *Blazing Saddles* (Brooks, 1974) en intégrant à la scène d'ouverture une musique typique des westerns. Dans tous ces cas, la répétition sert à évoquer le souvenir du modèle parodié, alors que les autres procédés parodiques le retournent sens dessus dessous (Harries, 2000 : 43-54).

Parmi les autres procédés énumérés par Harries figure l'inversion, soit la modification des éléments de la cible de sorte à suggérer un sens opposé à celui qu'évoque son emploi conventionnel (Harries, 2000 : 55). Au point de vue lexical, le film parodique peut intervertir les éléments d'un décor typique, comme le fait *Love at First Bite* (Dragoti, 1979) en relocalisant le brouillard qui entoure le château de Dracula à l'intérieur de ses murs. Il peut aussi interchanger les traits physiques ou moraux des personnages types de leur modèle : *Blazing Saddles* (Brooks, 1974) et *Spaceballs* (Brooks, 1987) mettent respectivement en scène un shérif de race noire et un homme moustachu déguisé en princesse. L'inversion peut aussi intervenir sur le plan syntaxique lorsque des éléments de la trame narrative sont renversés : dans une scène de *Love at First Bite*, c'est Dracula qui est, contre toutes attentes, mordu par sa victime (Harries, 2000 : 56-61).

Le troisième procédé répertorié par Harries est la transformation soudaine du modèle (*misdirection*), servant à renverser les attentes du spectateur et à créer un effet de

surprise (2000 : 62). Sur le plan lexical, ce procédé peut être obtenu par une utilisation trompeuse du décor qui brise l'illusion de vraisemblance, comme c'est le cas dans *Blazing Saddles* (Brooks, 1974) lorsque le personnage principal quitte subitement le décor désertique du western pour se retrouver dans celui d'une comédie musicale. Sur le plan syntaxique, il arrive fréquemment qu'une parodie introduise une trame narrative familière pour ensuite lui faire prendre une tournure inusitée : dans une scène de *Hot Shots!* (Abrahams, 1991), le contenu des poches du pantalon d'un pilote d'avion de chasse se déverse tout à coup sur sa tête lorsqu'il exécute des vrilles périlleuses. Les éléments stylistiques comme le logo du distributeur, les intertitres, les sous-titres, la trame musicale, la bande sonore et les plans de caméra peuvent aussi être soudainement modifiées de manière à chambouler les attentes du spectateur, tel que c'est le cas du bruit de radar dans une scène de *Spaceball* (Brooks, 1987) qui s'avère être produit par la bouche d'un personnage (Harries, 2000 : 63-70).

Le quatrième procédé relevé par Harries est la littéralisation (*literalization*), qui consiste à traiter au sens strict un élément généralement utilisé au sens figuré, ou encore à ramener à l'avant-plan des procédés de fabrication qui sont généralement dissimulés (2000 : 71). Pour illustrer de quelles manières ce procédé peut agir au point de vue lexical, Harries évoque l'exemple du nom propre « Dark Helmet » (Casque Noir) qui fait explicitement référence à un trait caractéristique du personnage dans *Spaceballs* (Brooks, 1987). La littéralisation peut aussi opérer sur le plan syntaxique lorsque l'énoncé d'un personnage est pris au premier degré, comme c'est le cas dans une scène de *Spaceballs* (Brooks, 1987) où les soldats raclent le sable du désert au moyen d'un peigne géant après avoir reçu l'ordre de « passer le désert au peigne fin »! Sur le plan stylistique, la littéralisation est observable lorsqu'un personnage réagit aux techniques cinématographiques ou à des éléments extradiégétiques, tel que le fait le détective dans *High Anxiety* (Brooks, 1977) en cherchant constamment des yeux la source de la musique de fosse (Harries, 2000 : 72-76).

L'avant-dernier procédé dont Harries fait mention est « l'inclusion étrangère » (*extraneous inclusion*), c'est-à-dire l'incorporation d'unités lexicales inappropriées dans une syntaxe conventionnelle, ou encore l'intégration de scènes inattendues dans une trame narrative classique (2000 : 77). À la fin de *Blazing Saddles* (Brooks, 1974), par exemple, le cowboy s'éloigne dans le désert au coucher du soleil comme le font nombre de héros du western, mais se déplace en limousine plutôt qu'à cheval. L'inclusion étrangère peut aussi agir au point de vue syntaxique lorsqu'une scène provenant d'un autre film est intégrée à la trame narrative, comme c'est le cas de la scène érotique de *Top Secret!* (Abrahams et Zucker, 1984), reproduisant celle du film *The Blue Lagoon* (Kleiser, 1980). Sur le plan stylistique, des éléments inappropriés peuvent aussi être intégrés à l'esthétique de la parodie tels que les images de réels écrasements d'avion insérées dans le film *Airplane!* (Abrahams et Zucker, 1980) (Harries, 2000 : 77-82).

Le dernier procédé dont fait mention Harries est « l'exagération », c'est-à-dire le grossissement des éléments de la cible par un effet de répétition ou d'excès (2000 : 83). Sur le plan lexical, l'exagération peut se manifester par la répétition compulsive d'un élément typique du genre parodié, telle que la multiplication du nom propre « Johnson » dans la parodie de western *Blazing Saddles* (Brooks, 1974). L'exagération peut aussi opérer au niveau du jeu d'acteur lorsque ce dernier amplifie le caractère sérieux, maniéré ou frénétique des personnages parodiés. Dans une scène d'*Airplane!* (Abrahams et Zucker, 1980), par exemple, l'acteur Robert Stack affiche un air impassible au moment même où les autres personnages deviennent complètement hystériques. L'exagération peut aussi reposer sur des effets de grossissement : le casque de Dark Helmet dans la parodie *Spaceballs* (Brooks, 1987) est trois fois plus gros que celui de Darth Vader dans *Star Wars* (Lucas, 1977). Même la syntaxe peut être exagérée grâce à la répétition compulsive d'une action ou grâce au rallongement de sa durée. Dans la parodie *Repossessed* (Logan, 1980), le prêtre déboûle les escaliers dix fois plus longtemps que dans le texte source *The Exorcist*

(Friedkin, 1973), alors que dans *Airplane!* (Abrahams et Zucker, 1980), une personne en proie à la panique est ramenée à la raison au moyen d'une succession de gifles infligées par plusieurs personnes dont une religieuse, un moine et une dame munie d'un fusil. Les éléments stylistiques de la cible peuvent aussi être amplifiés, comme c'est le cas de la respiration bruyante de Darth Vader imitée par Dark Helmet dans une scène de *Spaceballs* (Brooks, 1987). Qu'elle agisse au point de vue lexical, syntaxique ou stylistique, l'exagération favorise l'identification de la cible parodiée tout en générant de l'incongruité ironique, ce qui en fait un procédé parodique doublement efficace (Harries, 2000 : 83-89).

Tous ces procédés sont autant de façons d'imiter et de transformer le modèle parodié de sorte à évoquer son souvenir et à en présenter une version différente. Selon Dan Harries, la parodie doit néanmoins préserver un certain équilibre entre la similitude et la différence, car elle perd son efficacité à partir du moment où elle ressemble trop à sa cible et compromet l'identification de cette dernière dès lors qu'elle s'en éloigne de manière considérable :

While a certain degree of closeness is necessary to anchor the spectator into identifying with the target text, parody must also produce enough difference to actually recontextualize the prototext (and thus avoid becoming just an exaggerated form of quotation) (Harries, 2000 : 34).

Alors que pour Margaret A. Rose les transformations sur le plan sémantique s'accompagnent, dans la plupart des cas, d'un changement sur le plan syntaxique (1993 : 44-45), nous sommes d'accord avec Harries pour dire que la réitération agit presque toujours de concert avec d'autres procédés parodiques sur différents plans de composition en même temps, afin de générer à la fois de la similitude et de la différence dans un rapport fluctuant entre la parfaite réplique et la totale

transformation (2000 : 9 et 25)³⁰. Lorsqu'il y a insertion d'éléments étrangers, une différence sémantique ou stylistique est insérée dans une syntaxe conventionnelle. Dans le cas de l'inversion, les éléments sémantiques ou stylistiques de la cible sont répétés alors que la syntaxe est renversée. L'exagération consiste pour sa part à répéter un élément sémantique, stylistique ou syntaxique avec une différence de degré. Quant à la transformation soudaine, elle implique qu'un élément sémantique, stylistique ou syntaxique du discours parodié soit répété, puis subitement transformé. Même la répétition compulsive d'un élément de la cible peut être déformante et générer de la différence, car la multiplication des occurrences d'une locution singulière contribue à lui faire prendre l'allure d'une formule récurrente (Genette, 1982 : 103). Comme l'explique Bakhtine, la reproduction exacte d'une scène du modèle parodié sur tous les plans de composition en même temps suffit à produire de la différence, ne serait-ce qu'en raison de la recontextualisation que lui fait subir l'ensemble de la parodie :

Il est indispensable de noter ceci : la parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens. Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être fort importante. En recourant à des procédés d'enchâssement appropriés, on peut parvenir à des transformations notables d'un énoncé étranger, pourtant rendu de façon exacte (Bakhtine, 1978 : 159).

La nouvelle *Pierre Ménard, auteur du « Quichotte »* de Jorge Luis Borges (1944) se fonde d'ailleurs sur l'idée qu'une retranscription littérale du *Don Quichotte* de Cervantès (1605) effectuée dans le contexte français des années 1930 lui confère un sens nouveau.

³⁰ D'autres théoriciens repèrent des procédés parodiques qui jouent sur plusieurs plans de composition simultanément, dont la création d'une incongruité entre les éléments sémantiques de la cible et la syntaxe de la parodie (ou vice versa), ainsi que l'emprunt d'une structure grammaticale à un texte A et d'une substance lexicale à un texte B (Tynianov, 1929 : 112; Genette, 1982 : 66).

Bref, une répétition intégrale sur le plan structural engendre toujours de la différence du point de vue de la réception, et c'est l'une des raisons pour laquelle différence et répétition sont toujours imbriquées l'une dans l'autre dans la parodie. Le *modus operandi* de la parodie repose donc sur un « paradoxe », soit celui d'imiter un objet tout en le transformant et celui de générer de la différence au cœur même de la similarité (Hutcheon, 1985 : 77). C'est ce que laisse entendre Deleuze en affirmant que le roman contemporain³¹ « tourne autour de la différence et de la répétition, non seulement dans sa réflexion la plus abstraite, mais dans ses techniques effectives » (1968 : 1). Puisque les processus de répétition et de différence sont toujours intriqués dans la parodie, nous croyons que le terme « réitération » convient mieux que tout autre pour définir son *modus operandi*. Provenant du sanskrit *itara* qui signifie « autre », le préfixe « iter » connote en effet l'idée d'une répétition qui implique de la différence (Derrida, 1990 : 27).

2.4 Dimension pragmatique

La parodie peut donner lieu à diverses interprétations selon la capacité du spectateur à établir un lien avec la cible parodiée et à inférer l'intention parodique, mais aussi en fonction des indices textuels que le producteur sème ici et là dans son texte parodique. Ces considérations concernent la dimension pragmatique de la parodie, c'est-à-dire la pratique des acteurs impliqués dans son acte de communication.

Selon Umberto Eco, chaque texte est un tissu d'espaces vides et « d'interstices » qui demandent à être remplis de sens par le lecteur³²; sans la coopération de ce dernier, le

³¹ Comme nous l'avons vu avec Bakhtine, le roman contemporain peut être considéré comme une forme parodique.

³² Même si nous avons un plus grand intérêt pour les parodies médiatiques, nous utiliserons systématiquement les termes « lecteur » et « texte » lorsqu'il s'agira de résumer la pensée des auteurs issus du domaine littéraire, afin de ne pas dénaturer leur propos. Malgré leurs différences notables avec les concepts de « spectateur » et de « film », ils peuvent être utilisés de manière interchangeable dans

texte demeure une simple collection de marques et de formes sans aucune signification (1979 : 63). Ceci est encore plus vrai dans le cas des textes qui compliquent le processus normal de communication en véhiculant plus d'un message à la fois, comme c'est le cas de la parodie. En effet, la parodie peut seulement être identifiée comme telle si le lecteur parvient à reconstruire le lien entre elle et sa cible, ou du moins à présupposer qu'un tel lien existe. Comme l'explique Tynianov, la parodie « n'existe » que dans la mesure où transparaît à travers elle le modèle parodié : « arrachée à son second plan – qui peut simplement être oublié – [elle] perd naturellement sa nature parodique » (Tynianov, 1919, cité dans Sangsue, 1994 : 33). À l'inverse, il est parfois difficile de différencier les discours parodiés des discours stylisés, puisqu'un texte risque d'être interprété comme une parodie dès que son caractère conventionnel, maniéré ou pompeux est mis en évidence (Bakhtine, 1978 : 422). Dans cette optique, n'importe quelle œuvre peut, à la limite, être lue comme une parodie. Pour cette raison, Dan Harries considère également la parodie comme une « stratégie spectatorielle » visant à repérer les moments d'excès dans un texte filmique et à accentuer cet excès (2000 : 7). Pour éviter la confusion, nous préférons, pour notre part, différencier la parodie comme forme discursive de ce qu'il semble convenable d'appeler un « mode de lecture parodique ».

Selon Linda Hutcheon, la reconnaissance d'une parodie implique de reconstituer l'intention parodique à son origine et de percevoir la cible parodiée (1978 : 472). Plusieurs facteurs peuvent toutefois nuire au succès de la communication parodique. Comme l'explique Umberto Eco, il peut y avoir mécompréhension d'un texte lorsque le système de référence du lecteur diffère trop de celui de l'auteur ou lorsque certaines compétences linguistiques, inférentielles, intertextuelles, encyclopédiques et idéologiques lui font défaut (1979 : 95-105). Ceci est encore plus prégnant dans le cas des discours parodiques, car le décodeur doit non seulement posséder les

le cadre de la présente discussion. Umberto Eco reconnaît d'ailleurs lui-même qu'il est possible d'appliquer ses théories sur le texte et le lecteur à tous les médias.

connaissances suffisantes pour identifier la cible parodiée, mais aussi maîtriser certaines stratégies de communication pour reconnaître la présence d'une relation dialogique entre deux textes et déceler l'ironie à l'œuvre dans la parodie. En plus de requérir diverses compétences linguistiques, la parodie de genre sollicite des compétences esthétiques, génériques et idéologiques permettant au lecteur de discerner les conventions du genre parodié et de comprendre, s'il y a lieu, les implications politiques de leur exagération ou de leur transformation :

Parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values – both aesthetic (generic) and social (ideological) – in order to be understood, or even to exist. The interpretative or hermeneutic situation is one based upon accepted norms, even if those norms only exist to be transgressed (Hutcheon, 1985 : 95).

À titre d'exemple, les spectateurs accoutumés aux conventions du « singing cowboy » et au rôle que joue ce sous-genre du western dans la construction de la figure du héros américain sont plus enclins à apprécier les subtilités de *Rustler's Rhapsody* (Wilson, 1985) et à comprendre sa portée idéologique (Harries, 2000 : 108). Plus les règles du système logonomique parodié sont connues du public, meilleures sont les chances que les spectateurs repèrent leur présence au sein de l'œuvre parodique et parviennent à distinguer les transformations que leur fait subir la parodie. Il arrive en outre que les compétences encyclopédiques requises pour comprendre une parodie s'étendent aux informations concernant le contexte de production de la cible. Plusieurs blagues dans le film *Porklips Now* (Fosselius, 1980) font, par exemple, référence aux obstacles rencontrés par le réalisateur Francis Ford Coppola lors du tournage d'*Apocalypse Now* (1979), ainsi qu'à l'énorme budget dont il a bénéficié pour produire le film (Harries, 2000 : 111). Dans cette optique, la parodie est indissociable du contexte sociohistorique dans lequel elle et sa cible s'inscrivent; elle ne peut être comprise qu'en rapport avec sa « situation dans le monde », dans le temps, dans l'espace et dans un certain cadre idéologique (Hutcheon, 1985 : xiii).

Même s'il est plus facile pour le spectateur qui connaît la cible parodiée de discerner sa présence dans la parodie et de comparer sa version initiale à sa version remaniée, il serait erroné de croire que le lecteur doit nécessairement avoir été en contact avec la cible pour que la parodie lui soit intelligible. S'il n'est pas familiarisé avec le modèle, il peut toujours déceler sa présence dans la parodie à partir de divers « signaux » pouvant prendre la forme d'une annonce explicite, d'un procédé humoristique, d'une allusion, d'une tournure de phrase étrange, d'une agrammaticalité, d'une situation inexplicable dans le contexte narratif, d'un signe d'incomplétude, d'un changement dans la cohérence du texte, d'une composition surréaliste, d'un élément saugrenu, d'un archaïsme notable, d'un changement de diction, etc. (Rose, 1993 : 37-38; Harries, 2000 : 113; Genette, 1972 : 72). Tous ces signaux en apparence anodins peuvent aider le spectateur à prendre conscience du changement de modalité instauré par l'œuvre parodique. Si la connaissance du modèle n'est généralement pas essentielle à la compréhension de la parodie, c'est aussi parce que cette dernière conserve certains éléments pertinents de sa cible et en recrée d'autres. Dans bien des cas, il est possible de déduire les caractéristiques de l'original à partir de sa copie en lisant ses éléments inversés a contrario ou en nuancant ses éléments exagérés. C'est pourquoi on peut se faire une idée des romans de chevalerie auxquels s'en prend *Don Quichotte* sans nécessairement les avoir lus (Hannoosh, 1989a : 20-21).

Hutcheon (1985) et Rose (1993) relèvent néanmoins plusieurs situations possibles lors de la réception d'une parodie. Dans le premier cas, le lecteur n'arrive pas à inférer son intention parodique parce qu'il ne reconnaît pas la cible parodiée et ne perçoit pas les signaux indiquant sa présence. Il est alors ardu pour lui de savourer les jeux d'encodage/décodage que renferme la parodie et son plaisir en est affecté. Dans le second cas, le lecteur identifie la cible parodiée ou décèle les signaux de sa présence, sans prendre conscience de sa transformation parodique. Il a alors tendance à « naturaliser » la parodie, c'est-à-dire à l'interpréter au sens littéral et à confondre ses éléments avec ceux du modèle parodié :

It is true that, if the decoder does not notice, or cannot identify, an intended allusion or quotation, he or she will merely naturalize it, adapting it to the context of the work as a whole. In the more extended form of parody which we have been considering, such naturalization would eliminate a significant part of both the form and context of the text (Hutcheon, 1985 : 34).

Dans le troisième cas, le lecteur ressent l'écart entre la parodie et la cible parodiée sans apprécier le fait que cette dernière soit tournée en dérision, puisqu'il lui accorde davantage de crédit qu'à la parodie. Dans le quatrième et dernier cas – qui représente en quelque sorte la situation « idéale », le lecteur perçoit l'incongruité comique entre la cible et sa version parodique tout en appréciant l'ironie de la construction (Hutcheon, 1985 : 50; Rose, 1993 : 42).

Alors que le plaisir du spectateur est généralement lié à la satisfaction de ses attentes, à la confirmation de ses hypothèses sur l'œuvre et au respect des conventions sous-entendues par son contrat de lecture tacite, explique Harries (2000), l'amusement suscité par la parodie repose plutôt sur le renversement des attentes du spectateur et sur la rupture du contrat de lecture provoquée par les stratégies parodiques. Pour éprouver du plaisir à la lecture de la parodie, le spectateur doit donc faire preuve d'une certaine dose de naïveté ou d'abandon et continuer à formuler des hypothèses à la lecture du texte parodique tout en sachant que celles-ci seront constamment renversées (Harries, 2000 : 108-110). Tandis que les œuvres de fiction cherchent généralement à susciter l'identification du spectateur aux personnages, la parodie incite le spectateur à prendre ses distances par rapport à ce qui lui est montré. Le spectateur doit donc faire preuve d'un minimum d'ouverture d'esprit pour être en mesure d'apprécier pleinement le rôle inhabituel que lui confère la parodie. Si toutes ces conditions sont réunies, il risque non seulement d'être surpris et amusé par le texte parodique, mais aussi de modifier sa perception de la cible parodiée (Rose, 1993 : 45). Dans une situation optimale, il complètera même la chaîne de communication entamée par l'auteur du texte parodié en surimposant son interprétation sur la parodie, tout comme le parodiste a surimposé son interprétation

sur la cible parodiée (Hutcheon, 1985 : 94). Comme le précise Harries, le récepteur n'infère pas nécessairement une intention critique, comique ou ironique lorsqu'il interprète une parodie. Il peut également concevoir cette dernière comme une tentative plus neutre de transcontextualiser un système logonomique préétabli, de reformuler un texte source ou de combiner plusieurs textes dans le cadre d'un exercice stylistique. Comme c'est le cas pour n'importe quel discours, le spectateur est libre de formuler des interprétations qui excèdent le sens véhiculé par l'œuvre parodique. Cette liberté permet au spectateur de lire n'importe quelle œuvre comme une parodie, même si cette interprétation ne reflète pas l'intention de son créateur (Harries, 2000 : 106).

La réussite de l'acte communicationnel parodique repose également sur la présence d'indices para/péritextuels aidant le lecteur à déceler l'intention parodique et à faire l'analogie entre la parodie et l'œuvre parodiée. S'il souhaite que sa parodie soit interprétée comme telle, le parodiste peut guider son lecteur en incluant, dans sa parodie, des clés interprétatives qui témoignent de ses intentions telles que des clins d'œil autoréflexifs, des références directes à la cible ou des emprunts textuels aux œuvres canoniques du genre parodié (Harries, 2000 : 105). Ces indices textuels sont autant de « signaux » mis en place par le parodiste pour aider le lecteur à voir le texte parodié en filigrane de la parodie.

Selon Daniel Sangsue, le périphrase de la parodie (appareil liminaire, générique, titre, sous-titres et intertitres) est le lieu de prédilection pour établir un « contrat de lecture de la parodicité » avec le spectateur (2006 : 18). Le titre ou le sous-titre de la parodie peut effectivement annoncer explicitement le caractère parodique de la production (*Saturday the 14th 'The Year's #1 Horror-Comedy Spoof'*), évoquer le texte source (*Porklips Now* au lieu d'*Apocalypse Now*), faire référence à un élément du genre ciblé (*I'm Gonna Git You Sucka's* renvoie au jargon des films de *Blaxploitation*), annoncer l'ironie au moyen d'un point d'exclamation (*Airplane!*, *Top Secret!*, *Mafia!*) ou

renfermer un énoncé autoréflexif (*Hot Shots! An Important Movie*) (Harries, 2000 : 114-115). Pour maximiser les chances de réussite de la communication parodique et préciser ses intentions, le producteur peut aussi insérer des indices ou des commentaires dans le paratexte de la parodie comprenant entre autres les affiches promotionnelles, les conférences de presse, les annonces publicitaires, le *making-of* du film, les entrevues accordées par les acteurs ou par le réalisateur, etc. Sur l'affiche publicitaire du film *Dead Men Don't Wear Plaid*, on retrouve par exemple l'énoncé « Laugh... or I'll Blow your lips off! » indiquant d'emblée le caractère comique de l'œuvre filmique (Harries, 2000 : 116). Il arrive en outre que des indices concernant le statut parodique d'une œuvre se glissent à l'insu des producteurs dans les paratextes sur lesquels ils n'ont pas le contrôle, tels que la critique d'un journal, l'article d'un périodique, le commentaire d'un blogueur, le compte-rendu d'une page web, etc.

Tous ces éléments para/péritextuels contribuent à la création d'un contexte propice à la compréhension de la parodie et travaillent de concert avec les indices textuels pour donner aux spectateurs des instructions claires sur la manière dont ils devraient interpréter l'œuvre parodique, avant même que ne débute le visionnement :

[P]re-filmic publicity, among other things, activates the proper schemata to be applied in making sense of the film and, in many cases, presents enough concrete information that our processes of schema adjustment may begin before we settle into our seats (Jenkins, 1986, cité dans Harries, 2000 : 118).

Alors que certaines parodies exposent ouvertement leur « être » parodique, d'autres dissimulent volontairement leur parodicité au risque d'être mal comprises, comme c'est le cas du film *This Is Spinal Tap* (Reiner, 1984) qui révèle seulement son caractère parodique de manière explicite à la toute fin du film au moyen de la mention écrite suivante :

For anyone who thought the preceding Greatest Hits commercial was real... IT WASN'T. The aforementioned record does not exist. Neither does Spinal Tap. And there's no Easter Bunny, either! » (Harries, 2000 : 81).

Même lorsqu'une parodie multiplie les indices textuels, paratextuels et péritextuels de manière à rendre explicite son intention parodique, la compréhension du récepteur n'est jamais totalement garantie. Un spectateur pourrait considérer le film *High Anxiety* (Brook, 1977) comme une comédie sans percevoir quelconques liens transtextuels aux films d'Alfred Hitchcock (1958), malgré la référence directe à *Vertigo* faite dans le générique d'ouverture.

Bref, la communication parodique est plus fragile que la communication ordinaire, dans la mesure où elle implique pour le récepteur une constante négociation entre le texte parodique, les indices qu'il comporte et la cible parodiée. Le spectateur doit en outre faire preuve d'un minimum de naïveté et d'ouverture d'esprit pour être en mesure d'apprécier les stratégies parodiques. Dans le cas de la parodie de genre, il doit plus précisément détenir les connaissances génériques et idéologiques nécessaires pour identifier les conventions parodiées et pour comprendre les implications sociales liées à leur traitement parodique.

2.5 Dimension intertextuelle

Puisque la parodie implique toujours la présence de références directes ou indirectes à d'autres productions discursives, les formalistes russes, Bakhtine (1978) et Genette (1982) font de l'intertextualité, du dialogisme et de la transtextualité la pierre angulaire de leur étude sur la parodie.

Partant de l'idée que toute œuvre littéraire se lit en relation avec celles qui la précèdent et lui succèdent puisqu'elle est composée des mêmes matériaux linguistiques et des mêmes procédés, les formalistes russes envisagent la parodie

comme l'exemple emblématique et le moteur de ce phénomène auquel Julia Kristeva (1969) donnera le nom d'« intertextualité ». Comme toute œuvre littéraire, la parodie se crée « en parallèle et en opposition » à un modèle, à la différence qu'il ne s'agit pas pour elle d'une fatalité, mais d'un « jeu » qui consiste à rendre visible les procédés (Chklovski cité dans Eichenbaum 1925; Tynianov, 1929 : 116; Tomachevski, 1925 : 305). Surpassant les formalistes russes sur leur propre terrain, Bakhtine part du principe selon lequel toute parole comporte des mots empruntés à autrui et souligne la dimension fondamentalement « dialogique » des discours :

[A]ucun discours de la prose littéraire, – qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique – ne peut manquer de s'orienter dans le « déjà dit », le « connu », l'« opinion publique », etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours (Bakhtine, 1978 : 102).

Selon Bakhtine, certaines formes discursives comme le roman « polyphonique » (Dostoïevski, Tourguéniev), le roman humoristique parodique (Sterne, Dickens, Richter, etc.) et la parodie littéraire classique (Cervantès, Rabelais) mettent davantage en évidence le caractère pluriel et hétérogène des discours comparativement aux formes discursives « monologiques » (Tolstoï) dans lesquels le langage englobant de l'auteur exprime un point de vue unique (1978 : 117-118). Ces trois formes discursives exploitent, chacune à leur façon, les structures dialogiques du langage, son « plurilinguisme »³³ et sa « plurivocalité » de manière volontaire et intentionnelle. Les romans « polyphoniques » reproduisent la multiplicité des voix, des consciences linguistiques et des idéologies qui coexistent dans la société par l'entremise des dialogues de leurs personnages aux appartenances familiales, professionnelles, institutionnelles et sociales variées (Bakhtine, 1978 : 136). Quant aux romans

³³ Pour traduire le concept russe « *raznojazychie* », Todorov préfère le terme « hétéroglossie » au mot « plurilinguisme ». Bricolée à l'aide de termes grecs plutôt que latins (*hetero* = « différent » et *glōssa* = « langue, langage »), cette traduction fait mieux ressortir le caractère *différent* et non seulement *pluriel* des langues (1981 : 88). L'usage du terme « heteroglossia » est d'ailleurs souvent privilégié dans les traductions anglophones. Pour demeurer cohérentes avec les passages cités, nous avons toutefois choisi de conserver la traduction de l'ouvrage que nous avons utilisé.

humoristiques parodiques, ils expriment plusieurs points de vue simultanément en dissimulant les paroles d'autrui dans le discours de l'auteur (Bakhtine, 1978 : 123-124). Véritables « constructions hybrides » et « bivocales », les romans parodiques mélangent deux voix, deux subjectivités, deux consciences linguistiques au sein d'un même énoncé, qui semble toutefois provenir d'un seul émetteur en raison de ses caractéristiques sémantiques et syntaxiques homogènes (Bakhtine, 1978 : 126). Il arrive parfois que la voix de l'auteur s'introduise ici et là dans le discours d'autrui pour énoncer plus clairement ses intentions. L'oscillation constante entre ces interpellations directes et la dissimulation d'un message dans le langage d'autrui permet à l'auteur du roman humoristique parodique de ne pas prendre explicitement position. Dans le cas des parodies littéraires classiques, comme celles de Cervantès ou de Rabelais, le langage parodiant se fait encore plus discret et s'efface presque complètement derrière le langage parodié, tout en agissant comme un arrière-plan actif qui donne à l'œuvre son ton moqueur ou critique. Le fait que l'auteur parle rarement en son nom n'atténue pas l'intentionnalité parodique et la dimension idéologique de l'œuvre, mais les rend plus subtiles et plus « anonymes » (Bakhtine, 1978 : 130-134).

Dans le *Palimpseste* de Genette (1982), l'« intertextualité » est définie comme la présence d'un texte dans un autre texte par citation, plagiat ou allusion, et figure parmi d'autres types de relations « transtextuelles » tels que l'« hypertextualité » (transformation ou imitation d'un texte par un autre), la « métatextualité » (commentaire d'un texte sur un autre texte), la « paratextualité » (rapport d'un texte à son « entourage » textuel) et l'« architextualité » (rapport d'un texte avec un genre, un courant ou n'importe quelle catégorie taxonomique) (Genette, 1982 : 7-13). L'intertextualité n'est donc pas présentée comme une dimension exclusive à la parodie qui peut, par ailleurs, entretenir des liens avec d'autres œuvres que la cible parodiée. Même si la parodie se caractérise davantage par la relation

« hypertextuelle » qui la relie à sa cible, elle peut effectivement être impliquée dans tous les types de relation susmentionnés.

Il semble par ailleurs nécessaire de relier la dimension intertextuelle de la parodie à sa dimension pragmatique, car l'association entre les textes se produit dans l'esprit du récepteur en fonction de ses connaissances préalables et de ses lectures antérieures. Riffaterre (1980) va même jusqu'à définir l'intertexte comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (cité par Genette, 1982 : 9). Alors que pour Riffaterre les associations intertextuelles sont limitées par la structure du texte, par ses références et par les traces qu'il contient, nous croyons que le lecteur demeure libre de faire des associations hasardeuses selon son bagage culturel particulier. Même si la parodie oriente les regroupements intertextuels vers une direction, rien n'empêche le lecteur de la lire en parallèle avec des conventions ou des œuvres auxquelles elle ne fait pas directement référence (Hutcheon, 1985 : 37 et 87).

Bref, la parodie exacerbe la dimension intertextuelle propre à n'importe quel discours, tout en se distinguant des autres formes d'hybridation par la subtilité avec laquelle elle incorpore le langage d'autrui à sa propre structure. Ses relations transtextuelles ne se limitent pas à celles qu'elle entretient avec sa cible, mais s'étend aussi à ses paratextes, à ses métatextes, à ses architextes et à tout autre texte avec lesquels son lecteur établit des liens de parenté.

2.6 Dimension réflexive

Un autre aspect de la parodie qui retient l'attention des théoriciens est sa dimension réflexive, c'est-à-dire sa capacité à faire activement référence au système de signes auquel elle appartient. Bien que tous les discours moindrement stylisés renvoient à leur système langagier en mettant en évidence leurs propres procédés, certains types

de discours – comme la parodie – se démarquent par leur volonté de rendre visibles leurs procédés ou leurs marques d'énonciation. Alors que Rose (1979) et Hutcheon (1985) ont tendance à relier la dimension réflexive de la parodie à l'épistémè moderne ou postmoderne, nous croyons, comme Michele Hannoosh, que la réflexivité est une dimension intrinsèque à toute parodie.

Les formalistes russes figurent parmi les premiers qui s'intéressent à la « dénudation » parodique des procédés littéraires sclérosés et à la « mise à nu » parodique du style propre à une école littéraire (Tomachevski, 1925 : 305; Chklovski, 1925 : 225). La plupart d'entre eux ne différencient toutefois pas clairement la parodie des autres formes discursives qui dévoilent volontairement leurs procédés littéraires, comme en témoigne cette affirmation de Boris Tomachevski :

Parfois, le pastiche³⁴ n'a pas d'objectifs satiriques et il se développe comme un art libre du procédé dénudé. Ainsi les imitateurs de Sterne du début du XIXe siècle représentent une école qui cultive le pastiche comme un genre autonome (Tomachevski, 1925 : 306).

La spécificité de la réflexivité parodique est plus clairement exposée dans l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman* de Bakhtine (1978). Si tout discours intentionnellement hybride fournit une « image du langage », explique-t-il, la parodie se distingue par son degré de résistance au langage qu'elle met en lumière (1978 : 176). Alors que la « stylisation » ordinaire jette un éclairage furtif sur le discours stylisé en y introduisant des accents étrangers, la « stylisation parodique » amorce un combat avec le discours stylisé en le pénétrant d'intentions divergentes et de matériaux étrangers :

Il existe un autre type [de stylisation], où les intentions du langage qui représente, ne s'accordent point avec celles du langage représenté, lui résistent, figurent le monde

³⁴ Héritier de la confusion entre la parodie et le pastiche, Tomachevski utilise ces termes comme des synonymes.

objectal véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénonçant, en le détruisant. Il s'agit de la *stylisation parodique* (1978 : 180).

Rose conçoit pour sa part la parodie comme une forme particulière de « métafiction » qui sert de miroir à la littérature en reflétant une image de ses procédés de fabrication, de ses processus de réception ou de son acte de communication (1979 : 13). Puisque l'appellation « métafiction » (méta = « au-delà ») englobe toutes les œuvres fictionnelles qui renvoient plus ou moins explicitement à leur auteur, à leur structure ou à leur auditoire, Rose ne pose pas une adéquation entre parodie et métafiction (1993 : 92). Elle dépeint plutôt la parodie métafictionnelle comme un symptôme et un outil critique de l'épistémè moderne dans laquelle les discours sont davantage préoccupés par leur propre système de signification que par la représentation (1979 : 129). Cette idée, Rose l'emprunte à Michel Foucault pour qui l'œuvre *Don Quichotte* de Cervantès (1605) marque la rupture entre l'épistémè de la Renaissance (16^e-18^e siècles), se caractérisant par une continuelle quête de ressemblance entre les mots et les choses, et l'épistémè moderne (19^e siècle), se particularisant par un incessant jeu de miroirs entre les signes³⁵ :

Don Quichotte est la première des œuvres modernes puisqu'on y voit la raison cruelle des identités et des différences se jouer à l'infini des signes et des similitudes; puisque le langage y rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature; puisque la ressemblance entre là dans un âge qui est pour elle celui de la déraison et de l'imagination (1966 : 62).

Dans son ouvrage *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Hutcheon (1985) relie pour sa part la dimension métafictionnelle de la parodie au contexte sociohistorique du 20^e siècle qui se distingue par une certaine fascination

³⁵ Gilles Deleuze croit lui aussi qu'à l'époque moderne, le « primat de l'identité » cède sa place au primat du simulacre, qui consiste à exploiter les forces sous-jacentes à la « représentation de l'identique » (1968 : 1).

pour la capacité des systèmes de signes à référer à eux-mêmes. Selon elle, on peut généraliser à l'ensemble du siècle la description que Jean-François Lyotard (1979) fait de la condition postmoderne, qui se caractérise entre autres par une méfiance envers la critique externe, par une instabilité des idéologies et par une remise en question des valeurs traditionnelles. À une période où la culture devient le principal objet de l'art et où l'attention des artistes se tourne vers les processus de perception, d'interprétation et de production des discours, explique Hutcheon, la parodie délaisse de plus en plus sa fonction conservatrice pour devenir une forme majeure de discours autoréflexif (1985 : 1-2 et 82).

Puisqu'on trouve des traces de réflexivité dans les pièces de théâtre parodiques de la Grèce antique³⁶, nous préférons pour notre part considérer la réflexivité comme une dimension inhérente à la parodie. Comme l'explique Michelle Hannoosh (1989b), la parodie se différencie des autres types de métafiction parce qu'elle réfère à ses procédés de fabrication par analogie. Alors que les autres types de métafiction renvoient à leur système de signes en exposant leur processus de construction ou en insérant des commentaires sur leurs procédés stylistiques, la parodie fait *indirectement* référence à son système de signes en faisant référence à sa cible (1989b : 114). Si la dimension réflexive est intrinsèque à chaque parodie, précise Hannoosh, elle a plus de chance d'être discernée par le lecteur lorsque des procédés autoréflexifs non parodiques sont mis à contribution. Parmi ceux-ci, on peut compter les cas où la parodie : 1) se propose explicitement comme la cible potentielle d'une autre parodie; 2) invite le lecteur à la réécrire autrement; 3) laisse entrevoir d'autres manières de parodier sa cible; 4) propose une vision alternative d'elle-même; 5) met en évidence son caractère inachevé ou 6) expose son mécanisme génératif. Pour

³⁶ Dans la pièce de théâtre *The Frogs* (Aristophane, 405 av. J.-C.), un des personnages y discute du script de la pièce et établit un contact visuel avec la foule pour se moquer d'une convention de la tragédie selon laquelle les membres du chœur regardent les spectateurs droit dans les yeux (Rose, 1993 : 19).

illustrer ces procédés, Hannoosh évoque entre autres l'exemple du roman *Northanger Abbey* (Austen, 1817), dans lequel l'écrivaine autorise d'autres auteurs à parodier son héroïne, l'exemple de l'œuvre *The Critic, or A Tragedy Rehearsed* (Sheridan, 1779), qui se moque, dans l'acte II et III, d'éléments ayant déjà été ridiculisés dans l'acte I, ainsi que l'exemple du *Don Quichotte* de Cervantès (1605), qui laisse entendre en fin de parcours qu'une meilleure version de l'histoire pourrait éventuellement voir le jour (Hannoosh, 1989b : 117-122). Dans le cas des parodies audiovisuelles, les procédés réflexifs non parodiques peuvent entre autres prendre la forme d'une diégétisation du dispositif, d'une mise en abyme (film dans le film), d'un regard à la caméra ou d'une adresse directe aux spectateurs (Metz, 1991; Stam, 1985). Le film *Spaceballs* (Brook, 1987) fait usage de tels procédés lorsqu'il expose son équipe de tournage, lorsqu'il dédouble l'image d'un plan en la montrant dans un écran et lorsqu'il met en scène ses produits dérivés (vidéocassette du film, poupées personnifiant les personnages, boîte à lunch, etc.).

Bref, la parodie se distingue des autres formes de stylisation et de métafiction par la confrontation des points de vue qu'elle renferme et parce qu'elle fait référence à son propre système de signes par analogie avec celui de sa cible. Même si les parodies modernes et postmodernes font un usage plus systématique des procédés réflexifs non parodiques, toute parodie détient un potentiel réflexif supérieur à celui de la majorité des œuvres médiatiques.

2.7 Dimension comique

Étant donné la diversité des formes parodiques, il semble légitime de se demander si toute parodie comporte nécessairement une dimension comique. Puisque l'étymologie du terme « parodie » (« chant à côté de » ou « contrechant ») ne laisse aucunement croire que cette forme discursive doit être ridicule, Hutcheon dissocie la parodie de l'humour et inclut des œuvres plus sérieuses dans son répertoire (1985 :

32). À notre avis, la dimension comique permet de distinguer la parodie des autres formes réflexives et intertextuelles. L'étude des procédés de fabrication du comique permet en outre de comprendre que sa dimension humoristique n'est pas tant reliée au ridicule qu'à un effet de contraste ou de mécanisation.

Chez les formalistes russes, l'explication la plus satisfaisante du comique parodique se trouve dans les écrits de Iouri Tynianov, qui attribue la spécificité de la parodie à la dissonance comique entre son plan stylisant et son plan stylisé :

The stylization stands close to parody. Both live a double life: behind the plane of a composed work stands another plane, stylized or parodied. In the parody, however, the *lack of consonance* between the two planes dislocates them; the parody of a tragedy becomes a comedy [...], the parody of a comedy may be a tragedy. In the stylisation this lack of consonance is missing; there is, on the contrary, a matching of the planes with each other: of the stylised and that which glimmers through it. Nonetheless, it is only a short step from the stylization to the parody; the *comically* motivated or stressed stylisation becomes parody (nos ital., Tynianov cité dans Rose, 1993: 122-123).

Selon cette perspective, c'est le « jeu dialectique » avec le procédé littéraire et la disharmonie entre ses matériaux constitutifs qui confèrent à la parodie un potentiel comique (1929 : 116). Dans le même ordre d'idée, Bakhtine explique le « rire ambivalent de fête » propre à la parodie carnavalesque médiévale par la logique du « monde à l'envers », par la permutation des contraires (haut/bas, esprit/corps, naissance/mort, début/fin, roi/bouffon, etc.) et par le rabaissement du spirituel au « "bas" matériel et corporel » (1965 : 19 et 95). Dans le prolongement de ces idées, Rose attribue l'effet comique de la parodie à l'incongruité entre le discours parodique et le modèle parodié. Pouvant naître de la coexistence du sérieux et de l'absurde, du noble et du vulgaire, de la dissemblance entre deux textes ou de leur similarité anachronique³⁷, cette incongruité est susceptible de créer un effet de surprise amusant

³⁷ Dans *Young Frankenstein* (Brooks, 1974), par exemple, l'effet comique est en partie dû au fait qu'une scène est tournée dans le même laboratoire que celui du film original (Harries, 2000 : 126).

en renversant les attentes du lecteur qui croit avoir affaire à X et qui se retrouve soudainement devant Y (Rose, 1993: 33; 1979 : 22). Hannoosh impute elle aussi l'aspect comique de la parodie à la déception des attentes du lecteur subitement confronté à la différence de style, de valeur ou de contexte qu'insère la parodie dans un modèle familier (1989a : 13). Puisque ces théoriciennes perçoivent le comique comme une dimension essentielle de la parodie, elles définissent cette dernière comme « le refonctionnement comique d'un matériel linguistique ou artistique préformé » (notre trad., Rose, 1993 : 52) et comme « le retravail et la transformation comiques d'un autre texte par la distorsion de ses traits caractéristiques » (notre trad., Hannoosh, 1989a : 10). Dans le cas d'une parodie qui s'en prend à un genre filmique, explique Harries (2000), l'effet de surprise comique semble attribuable à la transgression de certaines normes génériques habituellement rigides, à l'utilisation inusitée de certains éléments usuels ou à l'insertion de composantes étrangères dans une structure conventionnelle. Cette surprise est d'autant plus forte que la parodie guide au préalable le spectateur dans une direction habituelle et renforce son réseau d'attentes au moyen de diverses stratégies. Selon Harries, les genres filmiques sérieux tels que le western et le film d'horreur font de meilleures cibles pour la parodie que les genres filmiques drôles comme le burlesque, car ils facilitent le processus de recontextualisation comique (2000 : 125).

Toutes ces propositions sur la dimension comique de la parodie font écho à la théorie communément acceptée sur le rire, qui puise ses origines chez Kant, Schopenhauer et Kierkegaard, et qui explique ce phénomène par l'effet de contraste ou de surprise se produisant devant une situation incongrue ou lorsque nos attentes sont déçues (Morreall, 1987). Puisqu'elle permet de bien cerner l'objet du rire, la théorie de l'incongruité s'est rapidement imposée comme une alternative à la théorie qui explique le rire par un sentiment de supériorité (Platon, Aristote et Hobbes) et à la théorie qui justifie le rire par un apaisement des tensions (Spencer et Freud) (Morreall, 1987 : 6). À notre avis, la théorie de l'incongruité fournit une explication

satisfaisante pour comprendre l'effet comique des stratégies parodiques qui misent sur la transformation et qui insèrent de la différence sur le plan structural (transformation soudaine, inversion, inclusion d'éléments étrangers, etc.). Elle ne permet toutefois pas de bien comprendre sur quoi repose le potentiel comique des stratégies qui misent sur l'imitation (répétition compulsive, exagération, condensation, etc.) et qui sont souvent mises à contribution dans la parodie de genre.

À cet effet, il semble utile de se tourner vers la théorie sur *Le rire* d'Henri Bergson (1940) qui explique la cause profonde du rire en fonction d'un cas particulier d'incongruité qu'il nomme la « mécanisation du vivant ». Puisque l'esprit et le corps humain sont censés être uniques, flexibles et changeants, explique Bergson (1940), tout ce qui contredit cette présupposition est susceptible de produire un effet comique. À titre d'exemple, un homme qui trébuche en courant n'est pas risible parce qu'il change brusquement d'attitude, mais parce que son manque de souplesse l'empêche d'adapter ses mouvements à l'irrégularité du terrain. C'est la « raideur mécanique » de ses gestes qui déclenche le rire, parce qu'elle est contraire à la flexibilité censée caractériser le corps humain (Bergson, 1940 : 7-8). Selon Bergson, tous les procédés de fabrication du comique découlent de ce principe général.

Dans le cas du *comique de forme*, un visage ou un corps devient risible lorsqu'il grimace, se crispe, se contracte, se raidit, puisque la souplesse de l'être s'efface derrière la lourdeur et la pesanteur de l'enveloppe corporelle. La caricature (du latin *caricare* qui signifie « exagérer ») fait souvent usage de ce procédé en exacerbant les traits d'un visage ou d'un corps de manière grotesque et bouffonne pour le faire grimacer. Si deux visages semblables font rire, c'est parce qu'ils donnent l'impression d'avoir été fabriqués sur un mode industriel et contrastent, par le fait même, avec la singularité censée définir chaque être humain. Si un vêtement démodé est risible, c'est parce qu'il souligne l'incompatibilité entre l'enveloppe et l'enveloppé tout en attirant l'attention sur la matérialité du corps (Bergson, 1940 : 18-

30). En ce qui concerne le *comique de caractère*, c'est la raideur de l'esprit qui rend drôles le vice, l'idée fixe, les habitudes et même les vertus (Bergson, 1940 : 11-15). Quant aux personnages typés selon leur caractère ou leur métier, ils font rire parce qu'ils prennent l'apparence d'un cadre rigide renfermant des habitudes que les humains observent généralement avec plus de flexibilité (Bergson, 1940 : 135). Enfin, l'imitation d'une personne est d'autant plus drôle qu'elle rend manifeste la part d'automatisme que cette personne a laissée se faufiler en elle.

Pour ce qui est du *comique de mouvement*, un personnage fait rire lorsqu'il prend l'apparence d'un « pantin articulé » ou d'un robot automatisé répétant sans cesse les mêmes mouvements, dans la mesure où un corps est normalement flexible, fluide et changeant (Bergson, 1940 : 23-24). Le film *Modern Times* (Chaplin, 1936) illustre bien ce procédé lorsque le personnage principal contracte un tic nerveux à force de répéter le même geste en travaillant dans une usine. Une scène du film *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) montre toutefois que cette règle peut, dans certains cas, être inversée et que les stratégies comiques doivent toujours être étudiées dans leur contexte particulier. Dans cette scène, le personnage d'Hitler fait rire en exécutant des mouvements de ballet gracieux, parce qu'il fait preuve d'une souplesse inattendue de la part de ce dictateur légendaire.

En ce qui concerne le *comique de situation* sont risibles les événements auxquels les gens participent sur le mode automatique, les situations qui se répètent dans différentes circonstances, les combinaisons d'événements récurrentes, les contextes dans lesquels les rôles sont intervertis (le dupeur dupé, le voleur volé, l'arroseur arrosé) ou qui ne sont pas interprétés de la bonne façon (les quiproquos), dans la mesure où ils suggèrent tous que la vie se laisse traiter mécaniquement (Bergson, 1940: 90). Même le *comique de mots* peut être expliqué en fonction du principe de la mécanisation du vivant : les formules toutes faites ou prononcées avec un certain automatisme sont drôles parce qu'elles raidissent le langage. Il en va de même pour

les phrases qui transposent quelque chose de respectable en quelque chose de vulgaire et pour les énoncés interprétés au sens littéral alors qu'ils sont employés au figuré (Bergson, 1940 : 85-88).

À la lumière des descriptions que fait Bergson (1940) des procédés de fabrication du comique, on comprend mieux pourquoi font rire les scènes parodiques qui imitent les tics d'un personnage familier, qui répètent les événements typiques d'un genre dans de nouvelles circonstances, qui réutilisent des formules stéréotypées de façon machinale, qui grossissent les traits d'un visage connu, etc. Plutôt que de « mécaniser » le corps, le langage ordinaire, les mouvements et le destin, comme le fait la comédie, la parodie de genre rend manifeste la raideur, le conventionnel, le cérémoniel et les automatismes qui se glissent dans les modèles génériques et dans les stéréotypes, en les poussant à un niveau hyperbolique.

Bien que la dimension comique soit intrinsèque à la parodie, il ne faudrait pas poser une équivalence entre elle et la comédie. Dans son ouvrage *Genres et mouvements au cinéma*, Vincent Pinel décrit la comédie comme un genre d'œuvres qui suscitent « le rire et le sourire en mettant l'accent sur le ridicule des personnages, les travers de la société et l'aspect caricatural des situations » (2006 : 54). Dans cette optique, la comédie apparaît comme une catégorie de genre fourretout dans laquelle tombent la parodie, la satire, le burlesque et toutes autres formes discursives humoristiques.

Nous avons vu qu'au 19^e siècle, plusieurs théoriciens utilisent les termes « burlesque » et « parodie » comme des synonymes. Or, rien dans la définition du terme « burlesque » n'implique la présence d'un modèle discursif qu'il s'agirait de détourner de son sens premier comme c'est le cas de la parodie. Provenant du terme italien *burlesco*, dont le préfixe *burla* signifie « blague », « farce » ou « plaisanterie », le mot « burlesque » est utilisé à partir du 16^e siècle pour désigner toutes les œuvres drôles, bouffonnes et d'un comique extravagant. Il renvoie aussi, de manière plus

péjorative, à toutes les œuvres grotesques, ridicules et triviales qui traitent un sujet noble et sérieux au moyen d'un style vulgaire et familier (il s'agit alors de rabaisser) ou qui abordent un sujet vulgaire et trivial au moyen d'un style noble et sérieux (il s'agit alors de magnifier). Parmi celles-ci, on retrouve les pièces du vaudeville, du *music-hall* et du théâtre de boulevard impliquant des situations comiques entrecoupées de numéros chantés et dansés légers, vulgaires ou fripons (Rose, 1993 : 54-57). À partir des années 1910, le terme « burlesque » est aussi employé pour qualifier un genre cinématographique dans lequel la présence d'une panoplie de situations comiques inopinées (bastonnade, chute corporelle, envois de tarte à la crème, etc.) contribue à la création d'un univers absurde. Les films de Buster Keaton, Harry Langdon, Laurel & Hardi, les Marx Brothers et, dans une moindre mesure, ceux de Charlie Chaplin et de Jacques Tati en sont des exemples emblématiques (Pinel, 2006 : 40-42). Même si toutes les productions parodiques sont prédisposées à engendrer un effet comique, elles ne sont pas nécessairement grotesques, ridicules ou d'un comique extravagant au même titre que les œuvres burlesques (Rose, 1993 : 65).

Même si on ne peut poser une équation entre la parodie, la comédie et le burlesque, la plupart des productions parodiques comportent des procédés humoristiques (jeux de mots, quiproquos, humour absurde ou scatologique, etc.) et des éléments burlesques (chute corporelle, bastonnade, etc.) qui détiennent des fonctions autres que se moquer de la cible, telles que maintenir l'intérêt des spectateurs qui ne sont pas familiarisés avec le modèle parodié et maximiser l'aspect comique de la production parodique (Harries, 2000 : 112). Puisqu'un spectateur peut être amusé par ces procédés humoristiques sans identifier la parodie, son rire ne peut pas être considéré comme un indicateur du succès de la communication parodique. Il est toutefois plausible de penser que l'absence de marques humoristiques peut nuire à la réussite de l'acte

communicationnel parodique, dans la mesure où le spectateur serait moins incité à lire la parodie au second degré³⁸.

À la lumière des théories qui expliquent le rire par l'incongruité ou par la mécanisation du vivant, les procédés sur lesquels repose la parodie semblent étroitement liés à ceux qui confèrent aux œuvres leur potentiel comique. L'écart entre l'original et la copie engendré par des procédés parodiques qui misent sur la différence risque de décevoir les attentes du spectateur et de créer un effet de surprise suscitant le rire. Les procédés de répétition, de grossissement et d'amplification parodiques ont quant à eux des chances de le faire rire parce qu'ils exacerbent la raideur des comportements, des traits physiques, des actions ou du langage des personnages médiatiques. Ainsi, toutes parodies comportent un potentiel comique qui peut être rehaussé par l'utilisation d'autres procédés humoristiques, qui doit être actualisé par les spectateurs et qui peut aussi bien se concrétiser en sourires, en rires discrets ou en esclaffements.

2.8 Dimension ironique

Pour certains théoriciens, le contraste parodique n'est pas tant lié à son potentiel comique qu'à sa dimension ironique. Puisque l'ironie intervient sur les plans sémantique, textuel et pragmatique dans la parodie, il semble effectivement nécessaire de prendre cette dimension en considération pour bien comprendre son fonctionnement.

Le terme ironie provient du grec ancien εἰρωνεία (*eirōneía*) qui signifie « action d'interroger en feignant l'ignorance ». Basée sur le dialogue et la dissimulation, cette

³⁸ Cela semble être le cas du film *Baise-Moi* de Virginie Despentes et de Coralie Trinh Thi (2000). Dans son livre *King Kong Théorie*, Despentes explique en effet que son film a été censuré en France même s'il a été réalisé sur un « mode parodique » (2006 : 120).

stratégie pédagogique d'origine socratique³⁹ consiste à questionner la cohérence et la validité du discours de son interlocuteur, tout en faisant mine de lui attribuer une valeur de vérité. Quant à la signification latine du terme *ironia*, elle conserve uniquement de ses origines grecques l'idée d'une « dissimulation ». En effet, elle renvoie à une forme de plaisanterie masquée sous un ton sérieux et fondée sur une inversion de sens. De ces deux termes découle la conception actuelle de l'ironie comme figure de rhétorique consistant à affirmer l'opposé de ce que l'on veut signifier ou encore à présenter comme vraie une proposition manifestement fausse afin de faire ressortir son absurdité (Colebrook, 2004 : 2-4).

Comme plusieurs tropes, l'ironie implique l'usage d'un signifiant qui renvoie à deux signifiés : le sens littéral explicitement énoncé et le sens figuré relevant du non-dit. Contrairement à la métaphore, qui fonctionne sur la base d'une similarité entre son sens littéral et son sens figuré, l'ironie se fonde sur une opposition entre deux sens contraires ou sur un contraste entre deux sens différents (Hutcheon, 1994 : 122, 61). À titre d'exemple, on fait preuve d'ironie lorsqu'on regarde un orage se former et qu'on affirme sur un ton pince-sans-rire « quelle journée magnifique! » (Rose, 1993 : 87). Quand l'ironie s'exprime verbalement, le contexte et le ton employé aident généralement l'interlocuteur à la déceler. Cela n'est toutefois pas le cas de l'ironie textuelle qui est séparée des intonations de l'énonciateur et du contexte de l'énonciation. Des indices tels que des points d'exclamation, des précisions verbales ou des procédés humoristiques peuvent être glissés dans le texte parodique pour aider le destinataire à percevoir l'ironie, mais dans le cas de l'ironie verbale comme dans le

³⁹ L'*eirôneia* est l'une des techniques principales de la maïeutique socratique (*maieutikê* = « art de faire accoucher »), soit la méthode pédagogique avec laquelle Socrate fait accoucher les esprits des vérités inconscientes qu'ils renferment. Socrate couplait l'ironie à sa technique dialectique pour faire réaliser à son interlocuteur l'inexactitude de son propos et l'amener à nier sa propre position. Il prétendait, par exemple, ne rien connaître et ne pas être sage pour signifier qu'il ne possède pas la sagesse et la connaissance au sens où l'entendent les sophistes (Colebrook, 2004 : 22-29).

cas de l'ironie textuelle, l'auditoire doit être de connivence avec le destinataire pour que l'acte de communication ironique puisse s'accomplir.

Dans son texte *Ironie et parodie : stratégie et structure*, Linda Hutcheon pose l'ironie comme le « principal mécanisme rhétorique » de la parodie et définit cette dernière comme une « imitation qui se caractérise par une inversion ironique » (1978 : 467; 1985 : 6). Selon elle, l'ironie à l'œuvre dans la parodie intervient à l'échelle de la phrase (ou encore de la scène⁴⁰) à chaque fois qu'il y a une contradiction entre ce qui est littéralement énoncé et ce qui est implicitement signifié. Ainsi, les procédés parodiques qui répètent des éléments sémantiques, syntaxiques ou stylistiques de la cible, afin de souligner leur absurdité ou leur facticité, agissent en collaboration avec l'ironie pour créer un effet de contraste. Il en va de même pour les procédés qui imitent les composantes d'un modèle de sorte à susciter certaines attentes chez le lecteur avant que ces attentes ne soient renversées. C'est en ce sens que l'ironie « marque la différence au cœur de la similarité », en mettant à profit les techniques de la *dissimulatio* et de la *simulatio* pour masquer son point de vue sur les éléments de la cible et pour feindre que les matériaux parodiés sont bel et bien les siens (Hutcheon, 1994 : 4; Rose, 1993 : 30). Sur le plan pragmatique, l'ironie à l'œuvre dans la parodie sert à attirer l'attention du destinataire sur la « dramatisation » que subit la cible parodiée, ainsi qu'à signaler la présence dans le texte d'une évaluation péjorative ou d'une « mise en différence » (Hutcheon, 1985 : 53 et 31; 1978 : 468). L'ironie peut aussi inciter le lecteur à faire appel à sa mémoire textuelle et à comprendre que « ceci est une parodie »⁴¹ :

⁴⁰ Au cinéma, le plan est généralement considéré comme la plus petite unité significative et équivaut en quelque sorte au mot, alors que la scène est envisagée comme un agencement de plans et équivaut en quelque sorte à la phrase.

⁴¹ Nous reprenons ici à notre compte l'expression « ceci est un jeu » utilisé par Bateson pour expliquer le type de signaux « métacommunicatifs » qu'échangent les singes d'un zoo à San Francisco lorsqu'ils se chamaillent, afin d'indiquer qu'il s'agit d'un jeu et non d'un combat (1972 : 249).

Thus, ironically-generated incongruity cues the spectator into activating his or her textual memory and, in turn, aids the viewer's appreciation of both similarity and difference created by the parodic text. An ironic reading of the incongruity created by the multiple signifieds generates a possible actualization of the parodic text and therefore becomes essential element in any parodic encounter (Harries, 2000 : 30).

Selon Hutcheon, les fonctions sémantique et pragmatique de l'ironie sont toutes deux comprises dans le terme grec εἰρωνεία (*eirōneía*), qui suggère à la fois le contraste et le jugement (εἰρων = « qui interroge, et par extension qui feint l'ignorance ») (1985 : 53). Dans son ouvrage *Irony's Edge*, Hutcheon considère en outre l'ironie comme une « stratégie discursive » opérant sur le plan textuel et émergeant du contraste entre l'intention du parodiste et l'intention de l'auteur parodié (1994 : 10)⁴². À notre avis, l'ironie parodique naît aussi du fait que la parodie se moque du genre auquel elle feint appartenir ou de l'œuvre à laquelle elle prétend faire honneur.

Puisque l'ironie intervient sur les plans sémantique, textuel et pragmatique dans la parodie, il semble juste de définir cette dernière comme une forme discursive ironique, sans toutefois perdre de vue ce qui la distingue de l'ironie. Même si elles impliquent toutes deux l'idée d'un message explicite qui ne traduit pas les véritables intentions de l'auteur et l'idée d'un message implicite qui véhicule un sens contraire (ou différent), la parodie peut être envisagée comme une catégorie d'œuvres alors que l'ironie demeure une technique discursive. En d'autres termes, on peut qualifier une production médiatique de « parodie », mais aucune œuvre ne pourrait se faire apposer l'étiquette « ironie ». Même si l'ironie et la parodie bouleversent toutes deux le processus « normal » de communication en véhiculant un discours ambigu qui dissimule les intentions de l'auteur derrière un message au sens opposé (ou contrastant), la parodie emprunte toujours des matériaux linguistiques, stylistiques ou visuels à d'autres sources discursives, alors que l'ironie peut aussi se constituer à

⁴² Par extension, le terme « ironie » peut renvoyer à l'attitude d'une personne qui exprime des points de vue contradictoires (l'attitude ironique) ou même à l'ironie du sort (Colebrook, 2004 : 34).

partir de matériaux linguistiques provenant d'une seule et unique source⁴³ (Rose, 1993 : 87-88).

Bref, l'ironie est impliquée à plusieurs niveaux dans la parodie : elle lui sert de stratégie rhétorique et lui permet de signaler son activité parodique. Qui plus est, l'ensemble du texte parodique peut être considéré comme un discours ironique, dans la mesure où il véhicule toujours deux messages contradictoires : un message de surface qui connote la proximité, l'hommage ou l'obéissance et un message dissimulé qui connote la distance, la moquerie ou la critique. On peut donc conclure que toute parodie comporte un potentiel ironique qui doit être actualisé par le spectateur. Puisque les dimensions ironique et comique de la parodie reposent toutes deux sur des effets de contraste, on peut toutefois supposer que l'une a tendance à prendre le pas sur l'autre selon l'interprétation qu'en fait le spectateur et selon l'importance des procédés comiques déployés par la parodie.

2.9 Approches de la parodie

Après avoir passé en revue les différentes cibles auxquelles peut s'en prendre la parodie, les procédés qu'elle peut déployer pour les imiter et les transformer, le rôle du lecteur dans la reconnaissance de sa cible et de son intention parodique, ainsi que ses dimensions intertextuelle, réflexive, comique et ironique, il nous semble pertinent d'expliquer quelles sont les forces et les faiblesses des approches structuraliste, sociolinguistique et pragmatique à partir desquelles la parodie a été étudiée.

⁴³ Si, toutefois, on considère le langage du quotidien comme un ensemble de conventions aux multiples auteurs, on peut à la limite envisager l'ironie comme une parodie du langage qui emprunte des mots au vocabulaire courant et les décontextualise pour en transformer la signification usuelle (Colebrook, 2004 : 71).

2.9.1 Approche structuraliste

Soucieux d'adopter une approche objective pour contrebalancer les approches psychologisantes, esthétisantes et sociologisantes en vogue au début du 20^e siècle, les formalistes russes s'abstiennent d'étudier la parodie en lien avec des informations extérieures au champ de la littérature. Mus par les principes positivistes de rigueur et de logique propres à l'approche empirique, ainsi que par le postulat ontologique matérialiste selon lequel la réalité se fonde sur la matière et existe en dehors de la conscience, ils concentrent leur attention sur les éléments formels de la parodie et sur les fonctions qui s'y rattachent sans prêter d'intentions au parodiste (Chklovski, 1925; Tomachevski, 1925; Tynianov, 1929). Contrairement à ce que prétendent leurs détracteurs, les formalistes russes ne se limitent toutefois pas à l'étude des qualités intrinsèques aux matériaux littéraires et ne nient pas le caractère évolutif de la littérature. Ils étudient au contraire les matériaux littéraires en lien avec le système de signes dans lequel ils s'inscrivent et s'intéressent à leur impact sur la transformation de ce système. Précurseurs de la linguistique structurale, les formalistes russes ébranlent la traditionnelle conception de la forme comme « enveloppe » du contenu en avançant l'idée que la forme véhicule elle-même un certain contenu (Eichenbaum, 1925 : 42). Lorsqu'ils analysent une parodie, les formalistes russes s'intéressent donc à ses « lois » immanentes en les mettant en relation avec les procédés littéraires sclérosés qu'elles s'efforcent de dénuder (Chklovski, 1925 : 211 et 225).

Héritier de l'approche formaliste, Genette indique pour sa part que la parodie nous force à effectuer une « lecture relationnelle » et à pratiquer un « structuralisme ouvert »⁴⁴, puisqu'elle se fonde en grande partie sur des références à un modèle (1982 : 577). Lorsqu'il étudie une parodie, Genette s'efforce donc de repérer les transformations sémantico-syntaxiques servant à tirer du texte souche un texte

⁴⁴ Genette fait ici référence à l'approche de Roland Barthes (1982) qui, dans son ouvrage *Mythologie*, interprète toujours les mythes à la lumière d'autres mythes.

radicalement différent. Même s'il retrace l'histoire de la parodie de manière détaillée, ses affinités avec l'école de pensée structuraliste le poussent à élaborer un système de classification « transhistorique » des hypertextes, dans lequel la parodie se voit restreinte à sa forme littéraire la plus stricte (1982 : 553).

Contrairement à ce que prétendent leurs adversaires, les approches des formalistes et des structuralistes n'impliquent pas d'ignorer le rôle du récepteur dans l'actualisation des significations potentielles d'un texte. Tynianov, par exemple, remarque que les parodies échappent fréquemment à l'attention des critiques et soulève le problème de la réception parodique. Il demeure toutefois fidèle à la méthode formelle et se contente d'identifier les éléments textuels augmentant les chances que la parodie soit identifiée comme telle : « plus [l]e second plan est étroit, délimité, défini, plus tous les détails prennent une double nuance, sont perçus sous un double angle de vue, et plus fort est l'effet de la parodie » (Tynianov, 1919, cité dans Sangsue, 1994 : 33). Dans le même ordre d'idées, Genette admet que l'hypotexte (la cible parodiée) n'est pas toujours visible « sous son costume de fantaisie », malgré le « déshabillage » que lui fait subir la parodie (1982 : 53). Il s'intéresse donc aux moyens que déploie la parodie pour dévoiler son « être hypertextuel », pour laisser transparaître son hypotexte à la manière d'un palimpseste⁴⁵ et pour établir un « contrat » de lecture de la parodicité avec le lecteur (1982 : 555).

Parce que les approches formelles et structuralistes se fondent sur l'idée que la signification d'une œuvre est intrinsèque à son matériau textuel, elles n'admettent toutefois pas la possibilité qu'il existe plusieurs interprétations valables d'une parodie. Guidés par un souci d'objectivité utopique et par une envie d'élever les études littéraires au rang de science, les formalistes russes ont tendance à neutraliser la fonction idéologique de la parodie et à éviter toutes spéculations sur ses

⁴⁵ Le palimpseste est un parchemin sur lequel un nouveau texte se « superpose » à un ancien texte qui a été effacé, mais qui demeure visible en filigrane (1982 : 556).

implications sociales. Or, étudier les faits littéraires en marge de la société a pour effet de les réduire à des normes abstraites et sans substance, jusqu'à les dépouiller de leur complexité et de leur réalité vivante (Bakhtine, 1978 : 170-171). Pour pallier cette lacune de l'approche positiviste privilégiée par les formalistes russes et par les structuralistes, il semble intéressant de se tourner vers la sociolinguistique de Mikhaïl Bakhtine.

2.9.2 Approche sociolinguistique

La « sociolinguistique » qu'élabore Mikhaïl Bakhtine dans les années quarante (mais qui est seulement traduite et publiée deux décennies plus tard) cherche à surpasser l'opposition formalisme/idéalisme⁴⁶ en prenant comme point de départ l'acte par lequel la conscience de l'artiste et celle des lecteurs constituent l'objet littéraire (1978 : 179). Cette conception découle du positionnement ontologique selon lequel le langage n'existe pas en dehors de la parole qui lui confère une « intention émotionnelle et volitive »⁴⁷, ainsi que du postulat selon lequel la signification du signe est tributaire de son contexte social (Bakhtine, 1978 : 30). Selon Bakhtine, le contexte sociohistorique dans lequel l'objet littéraire est perçu a préséance sur l'acte de création, dans la mesure où il le réorganise, le singularise et le transpose sur un autre plan de valeurs (1978 : 44). Bakhtine est d'ailleurs l'un des premiers à remettre en question l'idée de l'auteur comme unique source du texte, en démontrant que tout énoncé acquiert différentes intonations et significations selon son contexte de réception (Stam, 1989 : 14). Dans cette optique, l'œuvre littéraire n'apparaît pas

⁴⁶ Plutôt que de croire que la réalité ultime se fonde sur la matière (matérialisme) et existe en dehors de la conscience (réalisme), l'idéalisme consiste à penser que la réalité se fonde sur les représentations mentales abstraites de l'esprit.

⁴⁷ Bakhtine distingue « l'intention » constitutive de l'objet littéraire et le jugement d'appréciation formulé à son égard, en précisant que ce dernier ne participe pas à la constitution de l'objet (1978 : 50). Chez Bakhtine, comme chez Husserl, l'intentionnalité est une structure transcendentale du cogito faisant en sorte que nous devenons « conscients de ». Elle joue un rôle de première importance dans la perception, puisque c'est à travers elle que se produit le sens et que sont comblés les vides de la perception.

comme un objet fixe au sens immuable, mais comme une réalité empirique produite par l'attitude créatrice d'une conscience à la fois individuelle (celle du créateur) et collective (celle des lecteurs).

Lorsqu'il étudie la parodie, Bakhtine (1978) part alors du principe qu'elle est produite par plusieurs intentions et s'intéresse à la manière dont l'intention du parodiste s'oppose à celle de la cible parodiée, tout en laissant planer l'idée que le lecteur peut à son tour surimposer son interprétation sur la parodie. Bakhtine (1978) s'intéresse aussi à la façon dont les accents étrangers s'infiltrent dans le discours parodié de sorte à en modifier profondément la signification. Il cherche à montrer que la coexistence de deux consciences linguistiques au sein d'une œuvre parodique éclaire réciproquement leurs points de vue sur le monde. Contrairement aux approches des formalistes et des structuralistes, la sociolinguistique de Bakhtine permet de comprendre qu'au cœur du matériau textuel et du système littéraire réside un tissu de valeurs qui dialoguent et s'entrechoquent. Dans cette optique, la parodie n'apparaît pas uniquement comme une manière de révéler la plasticité du langage, mais aussi comme une « arène » à l'intérieur de laquelle se livre un combat idéologique entre deux visions du monde différentes (1978 : 176).

La sociolinguistique de Bakhtine semble utile pour concevoir les matériaux et les procédés parodiques en lien avec leur dimension sociale et idéologique, comme nous souhaitons le faire dans notre thèse. Bakhtine ne propose toutefois pas de marche à suivre pour prendre en considération la dimension pragmatique de la parodie. Pour trouver de telles indications, il faut se tourner vers les ouvrages plus récents d'Hutcheon (1985) et d'Harries (2000).

2.9.3 Approche pragmatique

Hutcheon (1985) et Harries (2000) font partie des théoriciens pour qui les aspects formels et idéologiques des discours sont toujours intrinsèquement liés. Selon Hutcheon (1985), chaque discours comporte des valeurs propres à sa culture d'attache. Harries conçoit pour sa part les genres filmiques comme des systèmes normatifs et envisage la parodie comme un moyen de les problématiser (2000 : 128). À la différence de Bakhtine (1978), ces auteurs proposent toutefois des outils conceptuels pour étudier la dimension pragmatique de la parodie.

Puisque la reconnaissance de la parodie repose en partie sur la reconstitution de l'intention parodique, Hutcheon est d'avis qu'on ne peut faire totalement fi de cette intention lorsqu'on étudie la parodie (1985 : xiv). Parce qu'il est difficile de connaître les motivations profondes du parodiste, on ne peut toutefois que spéculer sur l'intention parodique à partir des indices que comporte le texte ou le périphrase de la parodie (annonce explicite du statut parodique, ton ironique, dévoilement des marques de l'énonciation, titre évocateur, etc.) (1985 : 22). Quant au lecteur de la parodie, il peut être pris en compte grâce à la notion du « lecteur modèle » développée par Eco (1979) dans *Lector in fabula* (Hutcheon, 1985 : 93). Cette notion ne fait pas référence à un lecteur en chair et en os qui ferait ressortir la « vérité » du texte grâce à des capacités mentales accrues, mais au lecteur anticipé par l'auteur et convoqué par le texte au moyen de diverses stratégies rhétoriques (Eco, 1979 : 68). Dans le cas de la parodie, explique Harries, il est intéressant de relever les moyens avec lesquels les attentes du lecteur modèle sont suscitées, puis subitement renversées grâce à diverses stratégies (Harries, 2000 : 108). Comme l'explique lui-même Eco, un métatexte (comme la parodie) présuppose un « double lecteur modèle »⁴⁸ à la fois « naïf » et « critique ». Ce lecteur doit d'abord ignorer volontairement les signaux

⁴⁸ Contrairement à la nouvelle *Un drame bien parisien* (Allais, 1890), analysée par Umberto Eco, la parodie n'a généralement pas besoin d'être lue deux fois pour être comprise à tous les niveaux.

destinés au lecteur critique et faire des inférences erronées, pour ensuite percevoir les signaux, modifier ses hypothèses et mettre en doute ses « propres procédures interprétatives » (1979 : 255-258).

Selon Harries, les notions de « lecteur modèle », de « lecteur naïf » et de « lecteur critique » comportent toutefois des limites pour étudier la dimension pragmatique de la parodie, dans la mesure où ces concepts laissent croire qu'il existe une lecture meilleure que les autres ou encore que le texte prévoit toujours le même lecteur modèle, peu importe le contexte de réception (2000 : 109). Entre le « lecteur modèle » et le « lecteur naïf » se trouve une variété de « lecteurs ordinaires », comme ceux qui repèrent les conventions du film d'espionnage dans la parodie *Spy Hard* (1996), mais qui ne remarquent pas l'immeuble de la compagnie Disney dans lequel se situe le quartier général des Services secrets (Harries, 2000 : 111). Pour cette raison, l'approche pragmatique textuelle gagne à être couplée avec une approche pragmatique extratextuelle qui implique de mettre à contribution des sources d'information extérieures au texte parodique. Il peut s'agir d'informations entourant sa production (ses couts, ses sources de financement, les positions politiques de son producteur, etc.) ou encore, de renseignements sur son contexte de réception (ses recettes au boxoffice, les scandales qu'elle suscite, les commentaires de ses spectateurs, etc.). Il est par exemple intéressant de constater que les studios de cinéma parodient souvent les œuvres et les genres filmiques de leurs concurrents plutôt que de s'autoparodier. C'est notamment le cas de *20th Century-Fox*, qui se moque des films de *Universal Pictures* dans *Young Frankenstein* (Brooks, 1974) et *High Anxiety* (Brooks, 1977) (Harries : 2000 : 103).

Bref, l'approche pragmatique implique d'étudier les indices textuels à travers lesquels le parodiste révèle son intention et à partir desquels la parodie convoque son lecteur. Elle consiste en outre à prendre en considération certains éléments externes au texte parodique qui peuvent s'avérer pertinents pour comprendre la parodie.

2.10 Conclusion

Même si la majorité des théoriciens de la parodie se consacrent uniquement à l'étude de ses formes littéraires, la plupart s'entendent pour dire que l'éventail de ses cibles potentielles englobe tous les types de discours⁴⁹, les idéologies qu'ils contiennent et même leurs éléments contextuels. Il n'existe pas d'accord similaire autour du statut de la parodie : alors que certains théoriciens (Aristote, les formalistes russes, Genette, les trois théoriciennes anglo-saxonnes et Sangsue) l'envisagent comme un genre, d'autres la considèrent comme une figure de rhétorique (Dumarsais) ou comme un mode discursif (Harries). Nous croyons pour notre part opportun de lui attribuer les étiquettes plus vagues de catégorie d'œuvres ou de forme discursive, dans la mesure où ses matériaux changent selon le genre et le mode de sa cible.

Nous avons vu que la parodie fonctionne grâce à la mobilisation de deux processus concurrents, soit l'imitation et la transformation. Elle déploie divers procédés (exagération, inversion, transformation soudaine, etc.), qui agissent de concert sur les plans lexical, syntaxique et stylistique, pour générer en même temps de la différence et de la similarité. Afin d'être pleinement comprise et appréciée, la parodie doit donner lieu à une lecture intertextuelle lors de laquelle le spectateur perçoit les liens entre le texte parodique et le modèle parodié selon ses connaissances de certaines œuvres et de certains codes génériques. Le lecteur doit en outre faire preuve d'abandon volontaire et d'ouverture d'esprit pour s'adonner au jeu constant de construction/déconstruction des attentes mis en branle par la plupart des parodies. Puisque la parodie n'est pas toujours perçue comme telle et n'amuse pas à tout coup son lecteur, force est de reconnaître qu'elle peut donner lieu à différentes lectures.

⁴⁹ Parmi les discours auxquels la parodie peut s'en prendre, on peut compter les performances publiques, les œuvres d'art, les livres, les essais, les publicités, les films, les séries télévisées, les journaux, les revues, les morceaux de musique, les émissions de radio, les sites Internet, les jeux vidéo, etc.

Les interprétations du récepteur peuvent néanmoins être guidées par l'inclusion de différents indices para/péri/textuels dans le texte parodique.

Même si plusieurs théoriciens font de l'intertextualité et de la réflexivité la pierre angulaire de leur théorie sur la parodie, force est d'admettre que ces dimensions ne lui sont pas uniques. Par ailleurs, certains auteurs définissent la parodie par sa dimension humoristique (Tynianov, Rose, Hannoosh, Harries), alors que d'autres nient son effet obligatoirement comique (Hutcheon). Puisque les procédés qui suscitent le rire sont similaires à ceux sur lesquels s'appuie la parodie, nous croyons pour notre part que toute forme parodique détient le potentiel d'engendrer un effet comique qui s'actualise ou non selon le spectateur et son contexte de réception. Quant à l'ironie, il semble justifié de l'envisager comme un élément clé de la parodie, dans la mesure où elle opère autant sur les plans sémantique et textuelle que sur le plan pragmatique de la communication parodique. Parce que les dimensions ironique et comique de la parodie se basent toutes deux sur l'incongruité et sur le contraste, il semble possible de penser que l'une d'entre elles prend le dessus sur l'autre selon l'interprétation du spectateur et la présence d'autres procédés humoristiques non parodiques.

Par ailleurs, la parodie peut être envisagée selon une perspective structuraliste, qui consiste à faire fi du contexte socioculturel dans lequel elle est conçue ou reçue, tout comme elle peut être étudiée selon une perspective sociolinguistique, qui implique de la replacer dans son contexte culturel. La parodie peut en outre être étudiée selon une perspective pragmatique qui cherche à comprendre comment l'intention du parodiste et la figure du lecteur se dessinent dans le texte parodique. Bien que l'approche structuraliste nous semble utile pour étudier la parodie en lien avec le système générique auquel elle se rattache, il semble nécessaire de la coupler aux approches sociolinguistique et pragmatique pour comprendre comment elle peut dénaturiser les stéréotypes hommes/femmes.

En raison de la multiplicité des formes sous laquelle elle se présente, il semble nécessaire de se doter d'une définition extensive de la parodie qui inclut ses formes littéraires les plus anciennes et ses formes médiatiques les plus actuelles, tout en préservant sa spécificité par rapport aux autres formes discursives qui lui sont apparentées. L'une des manières d'y parvenir consiste à mettre l'accent sur son mode opératoire et sur ses dimensions constantes plutôt que sur ses composantes structurales. Ainsi, il nous semble juste de définir toute forme de parodie comme une *réitération ironique de matériaux discursifs ayant un effet potentiellement comique*, et de définir la parodie de genre, comme *réitération ironique des conventions d'un genre littéraire ou médiatique ayant un effet potentiellement comique*. L'utilisation du terme « réitération » permet d'insister sur le fait que la répétition et la différence agissent de concert au sein de la parodie, alors que l'intégration du mot « ironique » permet de reconnaître son caractère ambivalent et contradictoire. Le recours à l'expression « matériaux discursifs » fait quant à lui ressortir la spécificité de la parodie par rapport à la satire et au pastiche, en plus d'élargir l'éventail de ses cibles potentielles aux genres et aux stéréotypes médiatiques. Enfin, l'usage de l'expression « potentiellement comique » permet de ne pas présupposer l'actualisation de sa dimension humoristique, tout en laissant entrevoir la fragilité de l'acte communicationnel parodique. Avant de nous prononcer davantage sur la spécificité et sur le fonctionnement de la parodie de genre, un détour du côté des études sur le genre médiatique et sur le genre féminin/masculin s'impose. Afin de nourrir notre réflexion sur son potentiel de dénaturalisation, voyons toutefois d'abord comment les théoriciens de la parodie envisagent son potentiel critique et innovateur.

CHAPITRE III

FONCTIONS CRITIQUE ET INNOVATRICE DE LA PARODIE

[La parodie est] une critique [...] des autres genres et de leur relation à la réalité, de leur héroïsation emphatique, de leur nature conventionnelle, leur poétisme étriqué et inerte, leur monotonie et leur abstraction, de l'aspect « fini » et immuable de leur héros.

– Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978 : 447

Depuis la Grèce antique, la parodie reçoit de nombreux éloges, mais fait aussi l'objet de virulentes critiques; elle génère un enthousiasme débordant chez certains et un profond mépris chez d'autres. On la qualifie, d'une part, de discours propagandiste, blasphématoire et frivole, alors qu'on la caractérise, d'autre part, de discours séculier et engagé. Dans le présent chapitre, nous retracerons d'abord les grandes lignes d'un débat récurrent lié aux racines étymologiques du mot « parodie », qui consiste à se demander si elle tourne sa cible en dérision ou si elle lui voue plutôt son admiration. Nous passerons ensuite en revue les différentes critiques qui sont formulées à son égard et qui vont parfois dans des directions diamétralement opposées. Nous constaterons alors que certains désapprouvent son caractère dégradant, vulgaire et parasitaire, qui fait honte au monde des belles-lettres, tandis que d'autres condamnent sa dimension élitiste et sa tendance à se positionner en surplomb par rapport à sa cible. Plutôt que de contredire une à une ces accusations afin de justifier la pertinence de la présente thèse, nous tenterons de comprendre leurs fondements et de nous en

servir pour identifier les éléments qui pourraient diminuer le potentiel critique et innovateur de la parodie.

Nous mettrons ensuite ces reproches en parallèle avec les théories des auteurs qui attribuent à la parodie une fonction régénératrice, réflexive, sociale ou politique. Nous constaterons d'abord que la dénudation parodique des procédés littéraires sclérosés et des conventions de genre médiatiques contribue à leur renouvellement. Nous verrons ensuite que certaines formes parodiques font réfléchir sur le caractère construit des représentations, sur leur rapport à la « réalité » et sur le rôle du lecteur dans la production de sens. L'idée que la parodie se positionne au-dessus du modèle parodié sera alors nuancée par le constat qu'elle dirige autant sa critique contre sa cible que contre sa propre entreprise. La conception de la parodie comme force destructrice sera en outre remise en perspective par l'attribution d'une fonction positive à la confrontation des points de vue et au conflit. À la lumière des thèses de Mikhaïl Bakhtine (1965) sur la parodie médiévale carnavalesque, nous considérerons ensuite la parodie comme une soupape permettant d'évacuer certaines tensions générées par les contraintes sociales. Nous l'envisagerons également comme une transgression autorisée permettant de s'arracher temporairement à l'ordre hiérarchique, tout en contournant la censure et en évitant les sanctions. À partir de différents auteurs et de plusieurs exemples, nous envisagerons enfin la parodie comme un instrument politique à la disposition des minorités (noirs, lesbiennes, transsexuels, etc.) et des féministes. Puisque la parodie n'échappe pas au phénomène de marchandisation de la culture, nous tenterons toutefois de déterminer si son évolution vers une forme discursive standardisée nuit à son potentiel critique plus qu'elle l'aide à contourner la censure. Tout au long de ce parcours théorique, nous mettrons en évidence les concepts et les idées qui seront utiles à l'élaboration de notre propre réflexion sur le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des deux types de genre, et laisserons paraître les vides théoriques qu'il reste à combler pour cerner son potentiel de dénaturalisation dans toute sa complexité.

3.1 La parodie : hommage ou critique?

Puisque le préfixe « para » peut signifier la proximité (à côté de) aussi bien que l'opposition (contre), il demeure difficile de déterminer si le terme *parôdia* implique l'idée d'un hommage ou l'idée d'une critique envers la cible parodiée. L'ambiguïté du préfixe « para » est d'ailleurs à l'origine d'un débat millénaire autour de la parodie : est-elle de connivence avec son modèle ou contre lui? Est-elle le produit d'un sentiment d'admiration ou le résultat d'un mépris?

À notre avis, il n'est pas nécessaire de prendre position dans ce débat ou de trancher sur le sens du préfixe « para », dans la mesure où son ambiguïté exprime bien les deux attitudes contraires qui caractérisent la parodie; à la fois proche et à distance de sa cible, elle n'est ni le résultat d'une attitude unique (la sympathie ou le mépris) ni le produit d'une seule technique (l'imitation ou la transformation), mais bien un mélange de ces deux attitudes et de ces deux techniques. Comme l'explique Margaret Rose, l'affection du parodiste envers sa cible n'annihile pas son envie de la transformer ou de la moderniser, tout comme la ridiculisation d'un modèle n'exclut pas la reconnaissance de son importance ou de sa notoriété. La parodie se caractérise donc par son ambivalence, c'est-à-dire par la relation contradictoire qu'elle entretient avec sa cible et par sa capacité à adopter simultanément des postures contrastantes ou opposées (critique et admirative, espiègle et engagée, etc.) (Rose, 1993 : 46-47). Dans le même ordre d'idées, Michele Hannoosh précise que le parodiste a nécessairement des sentiments partagés envers l'objet de sa transformation comique : même s'il adopte un ton irrévérencieux à son endroit, il est nécessairement reconnaissant envers le modèle qui lui fournit ses matériaux textuels (1989a : 16). Bien qu'Hutcheon (1985) interprète le double sens du préfixe « para » comme la possibilité que la parodie soit « près de » sa cible *ou encore* « contre » sa cible, elle croit que la plus respectueuse des parodies comporte aussi une distance critique et que la plus acerbe des parodies renforce nécessairement l'autorité de sa cible en la reproduisant. Même

lorsqu'elle comporte une critique mordante à l'endroit de son objet, la parodie lui voue un certain respect en l'intégrant à même sa structure et en lui accordant une telle attention. Dans cette optique, la parodie réaffirme l'importance de son modèle autant qu'elle détruit sa forme initiale; elle le resacralise en même temps qu'elle le désacralise et ces deux forces contradictoires lui confèrent au final une ambivalence fondamentale (Hutcheon, 1985 : 60 et 14).

Plusieurs théoriciens préfèrent pourtant différencier les types de parodies sur la base de leur fonction critique, élogieuse ou esthétique. Tomachevski distingue les parodies « satiriques », qui consistent à « détruire » et à « dévoiler » le système créateur d'une école littéraire, des parodies qui se développent comme un art « libre » et « autonome » du procédé dénudé comme c'est le cas des imitations de Sterne (Tomachevski, 1925 : 306). Tynianov précise, quant à lui, que certaines parodies rendent hommage à une œuvre magistrale et vouent une admiration au style d'un auteur, tel que le font les parodies de Pouchkine qui reprennent sur un ton respectueux les œuvres d'Homère et de Karamzine (Tynianov, 1929 : 104). Plutôt que d'opposer différents « types » de parodies selon des catégories binaires réductrices (« négatives versus curatives », « critiques versus amusantes », « affirmatives versus subversives »), Hutcheon préfère pour sa part croire que chaque parodie possède un *ethos*⁵⁰ particulier se situant quelque part entre la moquerie (ethos de l'ironie), le mépris (ethos de la satire) et le ridicule (ethos de la parodie) (1985 : 63). Selon Hutcheon, les fonctions de la parodie vont du respect au dédain, en passant par la critique et par une fonction plus « neutre » qu'elle relie au registre du ludique (au sens de distrayant). Bien qu'il nous semble juste de croire que la fonction d'une parodie puisse varier d'une œuvre parodique à l'autre, nous partageons le point de vue d'Harries selon lequel elle ne peut jamais être complètement « neutre », dans la mesure où même le choix de la cible parodiée implique déjà une certaine prise de

⁵⁰ Hutcheon ne se sert pas du terme *ethos* au sens où l'entend Aristote, mais plutôt au sens où l'entend le groupe Mu, soit l'effet prévu par le texte sur le spectateur (1985 : 55).

position (2000 : 35). Genette (1982) restreint quant à lui la fonction de la parodie au régime du ludique, qu'il oppose au régime satirique du travestissement et au régime sérieux de la transposition, comme l'illustre le tableau figurant à la page 45 de son *Palimpseste* :

Tableau 2
Distinctions proposées par Genette entre la parodie et les autres formes discursives apparentées selon leur régime et leur relation

RÉGIME RELATION	LUDIQUE	SATIRIQUE	SÉRIEUX
TRANSFORMATION	Parodie (Chapelain décoiffé)	Travestissement (Virgile Travesti)	Transposition (Le Docteur Faustus)
IMITATION	Pastiche (L'Affaire Lemoine)	Charge (À la manière de...)	Forgerie (La Suite d'Homère)

Genette admet toutefois que certaines œuvres singulières entrent difficilement dans les cases rigides de son système de classification et trace les délimitations entre les régimes ludique, satirique et sérieux en pointillés sur son tableau pour illustrer que les frontières entre ces catégories sont perméables. Il reconnaît en outre que la distinction entre les formes discursives comporte une part de subjectivité et repose en partie sur l'interprétation du lecteur (1982 : 116). À son avis, le registre du ludique se situe à mi-chemin entre celui de l'ironique et de l'humoristique, ainsi qu'à l'opposé de celui du polémique. Comme Hutcheon, Genette utilise le terme ludique au sens de « divertissant », « distrayant » et « récréatif ». Vers la fin de son *Palimpseste*, il devient toutefois plus clair que la réutilisation parodique de structures préexistantes comporte une part de jeu; « traiter et utiliser un (hypo)texte à des fins extérieures à

son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer » (Genette, 1982 : 557).

La perspective d'Harries (2000) s'avère intéressante puisqu'il conçoit la parodie comme pouvant dégager une attitude admirative quand elle génère de la similarité et une attitude critique lorsqu'elle produit de la différence. L'alternance constante entre ces deux moments lui confère une attitude ambivalente qui tempère sa dimension critique sans l'annihiler. Dans cette optique, le préfixe « para » convient d'autant mieux à la parodie qu'elle est à la fois « près de » *et* « contre » sa cible, ou plutôt, qu'elle oscille constamment entre ces deux directions discursives (Harries, 2000 : 35). On peut en outre supposer que l'intensité de la critique parodique change d'une parodie à l'autre en fonction du rapport similarité/différence qu'elle établit, mais aussi en fonction d'autres particularités que nous nous efforcerons maintenant de répertorier.

3.2 Les reproches adressés à la parodie

Avant d'étudier plus en détail ce qui confère à la parodie ses fonctions critiques et innovatrices, il semble nécessaire de passer en revue les différentes accusations dirigées à son endroit, afin de mieux cerner les éléments qui pourraient l'empêcher d'accomplir ces fonctions.

3.2.1 Un discours dégradant

L'une des critiques adressées aux parodies est liée au fait que certaines d'entre elles s'attaquent à des classiques de la littérature. Cette forme de parodie est considérée par certains auteurs comme un discours irrévérencieux ne respectant pas suffisamment ce qui mérite d'être honoré. C'est dans cette perspective, par exemple, que Sigmund Freud (1905) reproche à la parodie de « rabaisser ce qui est haut placé » et que

Gustave Lanson (1895) légitime longuement son envie d'étudier l'« un des plus vulgaires sous-genres de la poésie dramatique », « servilement adapté » au goût du public et faisant partie des « plus plates fadaïses » (Sangsue, 1994 : 9 et 26). C'est aussi dans cette optique que certains réduisent la parodie à une bouffonnerie puérile ne méritant aucunement d'être prise au sérieux, à « un amusement de potaches, un divertissement d'atelier » ou à un « genre impuissant, valable seulement pour les cabarets » (Carrière, 1963 et Sartres, 1939, cités dans Sangsue, 1994 : 9).

La plupart des théoriciens ne mettent cependant pas toutes les formes parodiques sur le même pied d'égalité. Dans sa *Poétique*, Aristote (~335 av. J.-C.) admet préférer les œuvres qui se moquent des expressions banales de l'épopée aux « comédies »⁵¹ qui raillent les tournures de phrase pompeuses propres à la tragédie :

Aussi blâment-ils à tort, ceux qui critiquent ce type de langage et qui raillent le poète dans leurs comédies, comme l'a fait Euclide l'Ancien en prétendant qu'il est facile de composer des vers si l'on vous donne le droit d'allonger les syllabes à volonté [...] Pour juger combien l'expression qui convient diffère de cette pratique, que l'on songe à des vers épiques dans lesquels on aurait introduit des noms courants. Et si aux noms rares, aux métaphores et aux autres formes, on substitue les noms courants, on peut voir que nous disons vrai (1458b : 5-15).

Ce passage de la *Poétique* nous permet de constater que les auteurs comme Euclide l'Ancien perçoivent des tournures de phrases pompeuses là où Aristote voit des énoncés singuliers permettant d'éviter les clichés. Il démontre également à quel point l'interprétation de la cible parodiée est une activité subjective et permet de comprendre pourquoi certaines parodies ne font pas l'unanimité.

Pour juger du bienfondé d'une œuvre parodique, Octave Delepierre (1870) se fie davantage aux éléments de la cible auxquels s'en prend plus précisément la parodie

⁵¹ Rappelons qu'Aristote attribue l'étiquette « comédie » et non « parodie » aux œuvres qui se moquent de la tragédie. Les œuvres évoquées dans ce passage de la *Poétique* correspondent toutefois à la conception que nous nous faisons de la parodie.

qu'à la nature de la cible parodiée. Des parodies comme *Agnès de Chaillot* ne ridiculisent pas les vertus glorifiées dans la tragédie, explique-t-il, elles font tout simplement voir les situations tragiques sous l'angle du comique et du grotesque pour illustrer leur improbabilité :

Quoiqu'en ait dit Lamotte, en défendant la tragédie d'*Inès de Castro*, un parodiste ne ravale pas plus une bonne tragédie que l'auteur comique ne ravale l'humanité. Il obéit à la nature particulière de son esprit, qui lui fait voir sous une forme plaisante ou grotesque, ce que d'autres ont considéré d'un côté sérieux. [...] *L'Agnès de Chaillot*, parodie de l'*Inès* de ce dernier auteur, est regardée avec raison comme un modèle du genre. Il en fut si vivement offensé qu'il fit une sortie virulente contre la pièce qu'il appelle une « bouffonnerie où l'on essaie de rendre la vertu ridicule. » Le parodiste a fort bien saisi les invraisemblances de la Tragédie (Delepière, 1870 : 132-133).

Dans le même ordre d'idées, Paul Madières fait la distinction entre la parodie comme « simple manifestation irrespectueuse » et la parodie comme « juste critique des défauts » d'une œuvre littéraire (Madières, 1912, cité dans Sangsue, 1994 : 29). Il juge la parodie utile lorsqu'elle met en lumière les faiblesses d'une grande œuvre, mais regrettable lorsqu'elle manque l'occasion de vouer son admiration à une œuvre de qualité ou lorsqu'elle s'en prend à des œuvres sans importance. À l'instar de Simon Dentith, on peut en outre se demander s'il est acceptable qu'une parodie prenne pour cible des discours portant sur des drames vécus ou sur des sujets aussi délicats qu'un génocide : la parodie d'un film sur l'holocauste ou d'un hommage à la défunte princesse Diana serait-elle nécessairement déplacée (2000 : 163)? Si l'on se fie à Delepière (1870), tout dépend des éléments auxquels s'attaque la parodie: les victimes de l'holocauste ou l'absurdité du génocide, la mort de la princesse ou le traitement sensationnaliste qu'en ont fait les médias?

Pour d'autres auteurs, c'est plutôt la manière avec laquelle les matériaux du modèle sont répétés et transformés qui légitime ou non la parodie. Pour servir de « flambeau » éclairant les défauts d'auteurs qui suscitent l'admiration, explique

l'Abbé Sallier (1733), la parodie doit imiter fidèlement les éléments du texte source de façon à ce que l'effet comique semble naître de la cible parodiée elle-même (Delepierre, 1870 : 136). Elle doit éviter les méchancetés, les bassesses, les obscénités et doit être composée dans un style « simple et naïf » plutôt que dans un style « plat » et « bouffon ». Elle doit faire preuve de doigté pour ne pas donner à sa plaisanterie un gout aigre ou amer :

Et c'est en inspirant aux poètes une honte salutaire que la Parodie peut les inviter à se corriger, surtout lorsqu'elle sait tempérer la sévérité de ses censures par un gout de plaisanterie qui n'ait ni amertume ni aigreur, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant (Sallier, 1733, cité dans Sangsue, 1994 : 19).

Bref, la pertinence de la parodie ne s'évalue pas tant en fonction de la nature « noble » ou « basse » de sa cible, qu'en fonction des aspects spécifiques qui sont parodiés. La parodie est d'autant plus à-propos qu'elle s'en prend aux lacunes d'une œuvre ou à ses formules stéréotypées plutôt qu'aux procédés ou aux œuvres qui se distinguent par leur originalité. C'est pourquoi il nous semble davantage pertinent d'étudier les parodies qui dirigent leur critique vers des modèles génériques aux éléments récurrents. Aux yeux de certains, la parodie doit en outre respecter certaines limites pour ne pas tomber dans le registre du mauvais gout, de l'obscène et du vulgaire. L'identification des éléments qui font basculer la parodie dans ce registre demeure toutefois une activité subjective et contextuelle.

3.2.2 Un discours parasitaire et plagiaire

La parodie est souvent considérée comme un « parasite » vivant aux crochets de son « hôte » (Dentith, 2000 : 189; Deguy, 1984 : 4). C'est parce qu'elle n'existe pas en dehors du lien qui l'unit à son modèle que Paul Madières (1912) refuse de lui attribuer un « rang très élevé » dans la « hiérarchie des genres » (cité dans Sangsue, 1994 : 29). Certains perçoivent même ses emprunts au texte source comme un vol de

propriété intellectuelle. C'est dans cette optique que Du Bos, Voltaire et d'Alembert la dépeignent comme une pratique défigurante motivée par la jalousie (Sangsue, 1994 : 8). Avec la mise en place de nouvelles lois sur la protection des droits d'auteur dans plusieurs États à partir du 18^e siècle, le parodiste accusé de plagiat ne s'expose plus seulement au discrédit, mais aussi à des amendes salées et à l'emprisonnement (Rose, 1979 : 181). Ces nouvelles législations viennent toutefois de pair avec l'élaboration de distinctions plus fines entre la parodie et le plagiat. Bien que les deux formes discursives impliquent de reproduire des éléments de leur cible ou de citer des passages d'un texte sans en fournir la référence directe, le parodiste modifie les matériaux de sa cible pour leur attribuer un sens opposé ou contrastant, alors que le plagiaire ne transforme pas suffisamment ses citations pour qu'on puisse lui conférer une part de créativité. Le parodiste signale la présence du texte source au moyen de plusieurs indices, alors que le faussaire dissimule la source de ses emprunts pour se les approprier et les faire passer pour siens (Rose, 1993 : 69). Ainsi, le plagiat implique le bluff et la tricherie, alors que ce n'est pas le cas de la parodie (Sangsue, 1994 : 4). Puisqu'il est difficile de déterminer les intentions de l'auteur, le critère souvent retenu pour différencier la parodie du plagiat demeure son originalité par rapport à l'œuvre première : les parodies (comme le pastiche et la caricature) « doivent s'en distinguer clairement et comporter un nombre de différences notables par rapport à l'original » (Sorin, 2010 : 220). Le système du *copyright* américain tout comme le code de la Propriété Intellectuelle en France stipulent que la parodie ne doit pas prétendre à la vérité ou encore chercher à se faire passer pour son modèle afin de lui voler ses parts de marché. Usurper l'identité d'une personne pour lui faire dire des propos qu'elle n'a jamais tenus relève de la « diffamation », alors que se faire passer pour la cible parodiée à des fins marchandes relève de la « contrefaçon » (Sorin, 2010 : 221). Puisque l'originalité est un critère subjectif, la parodie comporte toujours un risque calculé pour ceux qui la produisent.

Le concept d'intertextualité remet en perspective l'association entre la parodie et le plagiat en démontrant que tous les discours sont en quelque sorte des parasites et des plagiaires, dans la mesure où ils empruntent tous des matériaux ou des procédés à leurs prédécesseurs. Nous verrons en outre, avec les formalistes russes, Bakhtine (1978) et Harries (2000), que la relation entre la parodie et le genre parodié est davantage fondée sur une dépendance mutuelle que sur un lien parasitaire, puisque le genre bénéficie grandement de la force régénératrice des procédés parodiques. Nous constaterons également, avec Rose (1979), Hannoosh (1989a) et Hutcheon (1985), que certaines parodies se proposent plus ou moins explicitement comme l'« hôte » d'éventuels parasites en usant de divers procédés autoréflexifs.

3.2.3 Un discours élitiste

La parodie est parfois taxée d'élitisme et d'hermétisme par ceux et celles qui la conçoivent comme l'apanage d'une élite suffisamment cultivée pour parvenir à effectuer les manœuvres dialogiques complexes qu'elle exige de ses lecteurs (Hutcheon, 1978 : 472). Selon eux, la parodie demeure inaccessible au spectateur ordinaire qui ne perçoit pas ses citations ou son deuxième niveau de signification. Qui plus est, il n'est pas donné à tous de comprendre sa dimension idéologique et de tirer des leçons à partir de ses enseignements.

Selon Daniel Sangsue, le lecteur « opérationnel » de la parodie est nécessairement un « professionnel : critique, écrivain, professeur, étudiant », puisque son « lecteur idéal » abstrait est une encyclopédie vivante, un rat de bibliothèque ayant « tout lu et tout retenu » (1994 : 85). Comme le fait remarquer Bakhtine, la rareté de ces lecteurs condamne tout un pan de la littérature parodique à être interprété autrement :

La parodie si elle n'est pas grossière [...] est généralement fort difficile à déceler si l'on ne connaît pas son arrière-plan verbal étranger, son second contexte. Sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons

même pas le caractère parodique. Et sans doute y a-t-il fort peu d'œuvres de la littérature mondiale où l'on s'exprime sans arrière-pensée, et seulement à une voix (Bakhtine, 1978 : 189).

Selon Harries, même la parodie de genre filmique n'admet pas pleinement la participation des spectateurs ordinaires et exclut les non-initiés, dans la mesure où l'accès limité aux différentes formes culturelles empêche la plupart des gens de développer une expertise exhaustive sur chaque genre cinématographique (2000 : 127). Comme l'explique Michelle Hannoosh, certaines parodies comportent toutefois des indices, des signaux et des vestiges du modèle parodié qui permettent au lecteur de le reconstituer et de comprendre la parodie (1989a : 20-21). Celles-ci déploient les stratégies nécessaires pour éviter l'« hermétisme » et se prémunissent contre l'« auto-marginalisation » (Hutcheon, 1986 : 181).

3.2.4 Un discours ironique consolidateur

Dans ses essais *S/Z* et *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes (1973; 1970) accuse la parodie ironique de consolider le discours duquel elle prétend se distancer et de s'inscrire dans le registre du conflit. Il ouvre ainsi la porte à une réflexion sur l'ironie que Gilles Deleuze (1969; 1968) et Claire Colebrook (2004) peuvent contribuer à alimenter.

Selon Barthes, le remède classique employé pour faire face aux stéréotypes qui répugnent par leur « vertu vomitive » consiste à les ironiser, c'est-à-dire à recouvrir le « code vomi » d'un second code en faisant mine de prendre ses distances (1970 : 145-146). Or, l'ironie ne peut exorciser les stéréotypes qu'elle se targue de conjurer. Contrairement au texte « multivalent » qui ébranle la valeur de vérité des discours et qui renverse l'opposition vrai/faux en dissimulant les origines de ses citations, l'ironie consolide cette opposition en affirmant l'autorité de son auteur:

Déclaré par le discours lui-même, le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là, détruit la multivalence qu'on pouvait espérer d'un discours citationnel. Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que s'il subvertit l'opposition du vrai et du faux, s'il n'attribue pas ses énoncés (même dans l'intention de les discréditer) à des autorités explicites, s'il déjoue tout respect de l'origine, de la paternité, de la propriété, s'il détruit la voix qui pourrait donner au texte son unité (« organique »), en un mot s'il abolit impitoyablement les guillemets qui, dit-on, doivent en toute honnêteté entourer une citation et distribuer juridiquement la possession des phrases, selon leurs propriétaires respectifs, comme les parcelles d'un champ (Barthes, 1970 : 51-52).

Barthes dépeint la parodie comme un « texte classique »⁵² sous prétexte que son ironie lui confère une prétention à la supériorité sur le discours d'autrui. Il laisse toutefois planer l'idée que la parodie puisse se dissocier de l'ironie en dissimulant son statut et sa provenance :

Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole *classique*. Que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle? C'est le problème posé à l'écriture moderne : comment forcer le mur de l'énonciation, le mur de l'origine, le mur de la propriété (Barthes, 1970 : 51-52)?

L'ironie ferait en outre de la parodie une forme discursive qui dissimule, sous le couvert du rire, une volonté de tromperie et de contrôle. Dans son essai *Le plaisir du texte*, Barthes fait en effet allusion à la « mauvaise foi » et au « rire castrateur » de la parodie (1973 : 19). Parce qu'il n'apprécie pas les textes qui s'inscrivent dans le

52 Au sens où l'entend Barthes, le texte « classique » est une structure de signifiés aux sens quasi prédéterminés, alors que le texte multivalent est une « galaxie de signifiants » aux réseaux de sens multiples et changeants, n'ayant ni commencement, ni fin, ni structure narrative, grammaire ou logique (1970 : 12). Le texte classique est délimité par le « système de clôture de l'Occident », alors que le texte multivalent n'est pas tranché, fixé et plastifié par quelconque système idéologique, générique ou critique (Barthes, 1970 : 14). Le texte classique est « lisible », au sens où son consommateur oisif l'approuve ou le rejette à la manière du citoyen qui se prononce lors d'un référendum, alors que le texte multivalent est « scriptible », au sens où il est constamment en train de se réécrire au moment de la lecture (Barthes, 1970 : 10-11). Le texte classique forme la majeure partie de notre littérature, à la différence du texte multivalent qui ne se trouve pas en librairie et qui représente, en fait, une dimension immatérielle de l'œuvre échappant à la connotation (le romanesque dans le roman, la poésie dans le poème, etc.).

registre du conflit, Barthes dit se méfier de la parodie ironique et accorder plus de valeur aux textes dépourvus de toute « logomachie » et de toute « rivalité d'idiolectes » (1973 : 27-28). Il admet néanmoins que la discorde des langages peut parfois laisser place à des périodes d'accalmie permettant d'apprécier l'incongruité et l'altérité entre les langages impliqués :

Dans la guerre des langages, il peut y avoir des moments tranquilles [...] Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible, non comme un délassement, mais comme un passage incongru – *dissocié* – d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente (Barthes, 1973 : 49).

Pendant ces instants de paix, les forces contraires ne se présentent pas sous un mode « antagoniste », mais plutôt sous un mode « pluriel » (Barthes, 1973 : 52). Barthes souligne en outre l'intérêt des œuvres de la modernité qui impliquent « certaines ruptures » entre deux « codes antipathiques » et qui se caractérisent par leur « duplicité » (1973 : 14-15). En guise d'exemple, il évoque les œuvres érotiques du Marquis de Sade et décrit le plaisir que lui procure le compromis entre le noble et le trivial, entre le langage pompeux et les messages pornographiques, entre le « bord sage, conforme, plagiaire » qui respecte les conventions linguistiques et « *un autre bord, mobile, vide* » qui est « subversif », qui « est le lieu d'une perte » et qui « saisit le sujet au cœur de la jouissance » (Barthes, 1973 : 14-15). Le plaisir de ce type de texte résiderait dans la minceur et la netteté de la faille, de la coupure, de la rupture entre le côté conventionnel du texte et son côté innovateur (Barthes, 1973 : 18).

Selon Barthes, le seul moyen de combattre le « vertige stéréotypique » consiste à pénétrer l'idéologie, à s'attaquer aux codes culturels, aux opinions répandues, aux idées préconçues et aux vulgarismes sans utiliser les guillemets et sans afficher son ironie, pour composer un texte aux signifiants éclatés plutôt qu'un texte aux origines repérables (1970 : 104-105). Il s'agit de refuser tout métalangage et d'assumer la pluralité des codes, comme le fait Flaubert (1881) dans *Bouvard et Pécuchet* lorsqu'il

utilise l'ironie avec une hésitation telle qu'on se demande toujours *qui parle*; il s'agit d'« épingle la bêtise sans se déclarer intelligent », plutôt que de s'ériger en code supérieur et de prétendre parler à distance de sa cible (Barthes, 1970 : 146 et 212). La seule manière d'éviter qu'un langage en intimide un autre consiste à extérioriser toutes les paroles, sans en mettre une sur un piédestal, et à effectuer un « travail progressif d'exténuation » en détruisant sa propre catégorie discursive, son propre genre et les structures canoniques de sa propre langue. Le texte qui procède ainsi est drôle sans faire rire et ironique sans assujettir (Barthes, 1973 : 51). Cette idée rejoint celle de Lipovetsky, selon qui l'humour permet de rire en connivence avec la cible contrairement à ce qui est le cas de l'ironie :

L'humour, à la différence de l'ironie, apparaît comme une attitude révélant une sorte de sympathie, de complicité, fussent-elles feintes, avec le sujet visé, on rit avec le sujet, non de lui (Lipovetsky, 1993 : 226).

Gilles Deleuze entretient une méfiance similaire à l'égard de l'ironie, puisque celle-ci est souvent envisagée comme un moyen de « s'arracher [...] à l'existence immédiate » pour s'élever vers une Vérité transcendante (1969 : 163). Pour Socrate, explique-t-il, la dialectique et l'ironie sont des moyens de s'éloigner du monde des images, des simulacres et des opinions préconçues, afin de se hisser vers la vérité et les Idées éternelles, par opposition aux débats d'opinions des sophistes qui mettent à profit la force persuasive de la rhétorique pour convaincre⁵³. Les romantiques allemands, comme Schlegel et Kierkegaard, considèrent pour leur part l'ironie comme un moyen d'éprouver le caractère inachevé, multiple et contradictoire de la condition humaine⁵⁴ tel que l'illustre cet énoncé : « L'ironiste incarne le Je

⁵³ Selon Claire Colebrook, l'ironie socratique peut être envisagée différemment que le fait Deleuze. Elle peut être considérée comme une technique discursive qui encourage les gens à penser par eux-mêmes en dehors de tout dogmatisme, qui refuse de statuer sur le sens des mots et qui admet sa propre remise en question. Grâce à sa dialectique ironique, Socrate met en doute l'usage que ces derniers font de ces concepts et prouve qu'ils peuvent vouloir dire autre chose (2004 : 34-40).

⁵⁴ Pour les romantiques, l'être humain n'est pas une essence fixe et immuable qui détient une conscience de soi autoréflexive, mais un être en perpétuelle redéfinition capable d'autocréation.

fondamental, [pour lequel] il n'existe pas de réalité adéquate » (Kierkegaard cité dans Deleuze, 1969 : 165). Certains romantiques, tels que William Blake (1794), se servent même de l'ironie pour ébranler un des plus grands principes de l'argumentation rationnelle sur lequel repose l'idéal de la communication du Siècle des Lumières, c'est-à-dire le principe de non-contradiction selon lequel un énoncé ne peut dire à la fois une chose et son contraire (Colebrook, 2004 : 54-57). Pour les romantiques, l'ironie est donc un principe transcendant permettant de ressentir l'incomplétude et les paradoxes qui caractérisent la vie, par opposition à l'argumentation rationnelle qui crée l'illusion d'une stabilité, d'une cohérence et d'une totale conscience de soi (Colebrook, 2004 : 90).

De deux manières différentes, Socrate et les romantiques préservent la croyance rassurante qu'il existe une vérité vers laquelle on peut s'élever. Cette tendance à envisager l'ironie comme un moyen de se placer en position d'extériorité par rapport au champ de l'expérience incite d'ailleurs Deleuze à y préférer l'humour comme instrument politique. Selon Deleuze, l'ironie est un art « de la remontée vers des principes », alors que l'humour est un « art de surface », un « art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes ». Or, « la loi est d'autant mieux renversée qu'on descend vers les conséquences », qu'on abandonne la recherche de principes surplombants au profit de stratégies immanentes au champ de l'expérience (Deleuze, 1968 : 12 ; 1969 : 160-161)⁵⁵.

Il existe toutefois des points de vue différents sur l'ironie. Certains théoriciens ont tendance à croire que l'ironie ébranle nos certitudes sur la signification des mots et

Puisqu'une personne ironique n'est pas identique à elle-même, elle fait la preuve que toute son existence est engagée dans un processus de création (Colebrook, 2004 : 48).

⁵⁵ Le film *Le nom de la rose*, adapté du roman d'Umberto Eco (1986), fournit une belle illustration du potentiel subversif du rire et du danger qu'il peut représenter aux yeux du pouvoir et des autorités, alors qu'une série de meurtres se produit pour garder secrète l'existence d'un livre dans lequel Aristote ferait l'apologie du rire (un chapitre manquant de la *Poétique* peut-être!)

sur leur rapport à la réalité. Les poststructuralistes perçoivent même l'ironie comme un moyen de démontrer que les soi-disant vérités sont des illusions produites par le biais du langage. En dérogeant aux conventions régulant le contexte d'énonciation, l'ironie rappellerait que le sens des signes utilisés pour communiquer ne repose pas sur l'essence des choses auxquelles ils réfèrent, mais sur le contexte dans lequel ils sont prononcés et sur un système de normes et d'attentes que partagent les membres d'une communauté (Colebrook, 2004 : 16). L'ironie démontrerait que le langage n'est pas neutre, mais qu'il détient une dimension sociale et politique lui conférant la force de modeler la réalité, de créer des hiérarchies et des divisions.

Si l'on se fie à Barthes et à Deleuze, l'ironie à l'œuvre dans la parodie peut donner l'impression que cette dernière se hisse au-dessus de la cible parodiée et prétend à la vérité. Selon les poststructuralistes, l'ironie peut toutefois mettre en évidence le fait que la signification des discours n'est pas transcendantale, mais immanente aux contextes sociohistoriques dans lesquels ils circulent. Puisque l'humour est un « art de surface », il semble plausible de croire que les parodies maximisant son utilisation courent moins le risque de se poser sur un piédestal que les parodies misant uniquement sur le ton railleur de l'ironie. Il semble toutefois possible de penser que la parodie de genre dissimule la source de ses emprunts et abolit impitoyablement les guillemets, dans la mesure où elle s'en prend à des conventions sans auteur unique et fonctionne sur le mode de la suggestion plutôt que sur le mode citationnel (Barthes, 1970 : 51-52). Nous verrons d'ailleurs, avec les formalistes russes et les trois théoriciennes anglo-saxonnes, que la parodie ne s'inscrit pas toujours sous le signe de la confrontation et qu'elle comporte nécessairement une autocritique dans la mesure où elle se moque des procédés mêmes qu'elle utilise. Nous verrons aussi, avec Bakhtine (1965), que la parodie médiévale comporte un rire joyeux, grossier et bouffon qui n'a rien à voir avec le rire ironique et sarcastique de la parodie moderne.

Après avoir tiré plusieurs enseignements des reproches adressés à la parodie, il est pertinent de se tourner vers les théoriciens et les théoriciennes qui lui attribuent différentes fonctions critiques et innovatrices.

3.3 La fonction régénératrice de la parodie

Pour plusieurs théoriciens, la destruction des modèles canoniques qu'opère la parodie n'est pas une mauvaise chose en soi, puisqu'elle joue un rôle de première importance dans le renouvellement des procédés littéraires et des genres médiatiques.

3.3.1 Les théoriciens russes

Particulièrement sensibles aux mouvements d'évolution et de transformation qui animent la littérature, les formalistes russes sont les premiers à mettre de l'avant cette idée. Tomachevski (1925) conçoit en effet la « dénudation », la « ridiculisation », la « destruction » et le « dévoilement » parodiques d'une école littéraire et de son système créateur comme des moyens de lutter contre la sclérose, la mécanisation, l'usure et le vieillissement naturels des procédés littéraires, en les remplaçant par des formes nouvelles ou en leur attribuant d'autres fonctions :

Ainsi les procédés naissent, vivent, vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent d'être actifs. Pour combattre la *mécanisation* du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est *analogue* à l'emploi d'une citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle (Tomachevski, nos ital., 1925 : 306).

Pour les formalistes russes, la disparition des canons littéraires, la transformation des procédés usés et l'apparition de nouvelles formes ne sont pas uniquement dues à la parodie : elles sont d'abord et avant tout attribuables au processus naturel de renouvellement qui anime le système littéraire et qui s'apparente à celui qu'exploite

volontairement la parodie pour rendre les procédés perceptibles. Tynianov réutilise d'ailleurs le terme « mécanisation » pour qualifier, non plus juste l'usure naturelle des formes littéraires, mais aussi la technique parodique qui consiste à répéter compulsivement un élément provenant du modèle parodié et qui est en quelque sorte l'étape préalable à l'organisation d'une matière nouvelle à partir de cet ancien élément :

The essence of parody lies in its mechanisation of a certain device, where this mechanisation is naturally only to be noticed when the device which it 'mechanises' is known. In this way parody fulfils a double task : 1) the mechanisation of a certain device and 2) the organisation of a new material, to which the old, mechanised device also belongs (Tynianov cité dans Rose, 1979 : 164).

Ce faisant, il donne à penser que la parodie est mue par des processus similaires à ceux qui ont naturellement cours dans le système littéraire. Dans le même ordre d'idées, Chklovski attribue à la parodie le rôle de mettre à nu les lois esthétiques qui régissent ses procédés de composition pour revitaliser les formes littéraires périmées, comme le fait chaque œuvre d'art qui insère de la nouveauté (1973 : 215) :

Non seulement le pastiche, mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau [comme l'avance Vessélovski], mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique (Chklovski, 1919, cité dans Eichenbaum, 1925 : 49).

Puisque la perceptibilité des procédés n'est pas mal perçue lorsqu'elle est volontaire, explique par ailleurs Tomachevski, les auteurs qui voudraient utiliser des procédés archaïques peuvent se servir de la parodie pour se prémunir contre d'éventuelles railleries :

Le procédé perceptible ne se justifie esthétiquement que lorsqu'il est volontairement rendu perceptible. Un procédé perceptible, masqué par l'auteur, produit une impression comique (aux dépens de l'œuvre). Prévenant cette impression, l'auteur révèle le procédé (Tomachevski, 1925 : 306).

Dans cette optique, la parodie n'apparaît plus seulement comme un moteur de modernisation, mais aussi comme une fatalité pour l'auteur qui veut avoir recours à des procédés littéraires sclérosés sans faire l'objet de plaisanterie. Chez les formalistes russes, la parodie est donc envisagée comme un moyen de composer avec les procédés usés qui deviennent préjudiciables à l'œuvre en raison de leur perceptibilité. À défaut d'être l'unique force préservant le dynamisme d'un système qui serait condamné à se momifier et à disparaître sans elle, la parodie concourt à ce dynamisme : elle donne aux procédés vieillissants un second souffle en provoquant leur transformation ou offre aux canons littéraires obsolètes un sursis en leur attribuant une nouvelle fonction.

Dans un voisinage de pensée évident, Bakhtine envisage le roman (parodique) comme une force « décentralisatrice » à partir de laquelle se joue l'avenir de la littérature (1978 : 96). En sa présence, explique-t-il, les genres achevés se mettent à « résonner » différemment, à se « romaniser » et à pénétrer dans la « zone de contact avec le présent inachevé »; ils se mettent en mouvement, s'activent, deviennent plus flexibles et se laissent affecter par l'établissement de nouvelles relations entre la langue et son objet (Bakhtine, 1978 : 444, 448). Cette « romanisation » n'impose pas aux genres achevés des canons qui leur seraient étrangers, mais libère les genres achevés des éléments normatifs, pédants et aseptisés qui nuisent à leur évolution (Bakhtine, 1978 : 472). Pour ce qui est des genres littéraires qui résistent à ce mouvement et qui reproduisent obstinément des formes périmées, ils prennent malgré eux une résonance nouvelle et tendent inévitablement vers la stylisation. Selon Bakhtine, ce phénomène n'est pas seulement attribuable à l'effet concret et direct du roman parodique : il est en grande partie dû aux transformations de la réalité sociale qui rejaillissent sur l'univers discursif. Le roman parodique incarne toutefois plus profondément et plus substantiellement ce mouvement d'innovation : il est « le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux » (Bakhtine, 1978 : 444). Sa coexistence avec les discours canoniques aiderait donc à

maintenir un certain équilibre dans le système littéraire en contribuant à son renouvellement. Selon Bakhtine, on repère d'ailleurs d'importants phénomènes d'évolution littéraire à toutes les époques où le roman parodique gagne du terrain :

On observe des phénomènes particulièrement intéressants aux époques où le roman [parodique] devient genre prédominant. Toute la littérature est alors affectée par ce processus d'évolution, par une sorte de « criticisme des genres ». Cela s'est passé à certaines périodes de l'hellénisme, à la fin du Moyen Age, à la Renaissance, et, de manière particulièrement frappante et éclatante, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle (Bakhtine, 1978 : 443).

Bakhtine attribue, par exemple, à la parodie médiévale carnavalesque une force ambivalente à la fois destructrice et régénératrice. Son rabaissement au bas matériel et corporel n'est pas formel, mais « topographique » : il cherche à détrôner ce qui est élevé pour mieux le reconnecter au bas du corps, au ventre, aux organes génitaux, à des actes comme la copulation, la grossesse, l'accouchement, la déglutition, la digestion et ainsi le faire renaitre. Il rapproche tout de la terre, considérée à la fois comme un lieu de mort et de naissance où l'on enterre et où l'on sème :

Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autre bas ; le bas, c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas est toujours le *commencement* (Bakhtine, 1965 : 30).

Il en va de même pour la parodie antique qui fait renaitre toute chose à travers sa mort symbolique : « À Rome la parodie était un moment obligatoire du rite, aussi bien funèbre que triomphal » (Bakhtine, 1929, cité dans Sangsue, 1994 : 46-47). Cette conception de la parodie comme double détrônant à la fois joyeux et rabaissant rattache le potentiel régénérateur de la parodie à son ambivalence fondamentale.

Toutes ces idées semblent pouvoir nous aider à penser le rôle de la parodie dans le renouvellement des conventions génériques. Elles s'accordent d'ailleurs assez bien avec celles que développent Dan Harries (2000) et Simon Dentith (2000) sur la parodie médiatique.

3.3.2 Harries et Dentith

À l'instar des formalistes russes, Harries (2000) conçoit la parodie comme un moteur de modernisation et comme un passage obligé pour la plupart des genres filmiques qui existent depuis plusieurs décennies. Partant de l'idée que les genres filmiques sont des systèmes logonomiques fluides et changeants qui cherchent à équilibrer la présence d'éléments familiers et l'intégration d'éléments nouveaux afin de répondre aux attentes des spectateurs tout en leur réservant des surprises, il soutient que la parodie exploite ce processus de transformation en transgressant les codes traditionnels des systèmes logonomiques de manière à tromper les attentes des spectateurs. Ce faisant, la parodie encourage les genres filmiques à se renouveler et contribue à maintenir leur popularité (Harries, 2000 : 36-37). À l'aide de plusieurs exemples, Harries démontre que le paysage générique du cinéma hollywoodien se redessine constamment sous l'influence des parodies qui émergent souvent vers la fin du cycle de développement des genres ciblés. Le cycle d'un genre comporte généralement une phase « expérimentale », lors de laquelle leurs conventions s'élaborent; une phase « classique », durant laquelle leurs règles se stabilisent; une phase de « raffinement », au cours de laquelle les variations se multiplient, et enfin, une phase « autoréflexive », au cours de laquelle la production de films conventionnels ralentit pour céder le pas à des films qui attirent volontairement l'attention sur leurs procédés de fabrication (Harries, 2000 : 120-121). Au cours de cette quatrième phase, le processus de saturation s'enclenche puis s'accélère jusqu'à ce qu'il y ait « supersaturation » du système et jusqu'à ce que les motifs génériques usés à outrance perdent tout leur intérêt. Le film d'horreur et le film de gangsters ont

tous deux expérimenté cette phase de dormance au cours des années 1970, alors que leur production atteignait un point mort après vingt ans de développement et dix ans de ralentissement. La parodie apparaît lors de cette quatrième phase et aide les forces dynamiques du système à reprendre le dessus sur ses forces statiques. Elle contribue donc à la régénération du genre plutôt qu'à sa mise mort : « film parody can be seen as a source of renewal by breathing new life into worn-out canons without specifically burying that tradition » (Harries, 2000 : 123). À titre d'exemple, la multiplication des parodies de western, au cours des années 1970 et 1980, est en partie responsable de la recrudescence du genre sous une forme légèrement plus ironique et autocritique. À cet exemple, on pourrait ajouter celui de la parodie *Scary Movie* (Wayans, 2000) ayant probablement incité le réalisateur des films d'horreur *Scream* (Craven, 1996), *Scream 2* (1997) et *Scream 3* (2000) à relancer sa saga avec un *Scream 4* (2011) nettement plus réflexif.

La durée des phases de développement et le moment où elles s'enclenchent varient toutefois d'un système logonomique à l'autre : le cycle des genres filmiques est normalement plus long que celui des sous-genres, qui dure rarement plus de six ans. Selon Harries (2000), l'intervalle de temps qui sépare la montée en popularité d'un genre et la sortie de ses parodies doit être assez long pour permettre aux spectateurs de se familiariser avec ses conventions et se les remémorer. Il en va de même pour la phase de dormance, qui doit s'étendre suffisamment dans le temps pour que les spectateurs puissent prendre un recul par rapport aux conventions génériques et apprécier le fait qu'elles soient tournées en dérision. Dans cette optique, le court laps de temps qui sépare la sortie des films-catastrophes *Poseidon Adventure* (1972) et *Airport* (1970) de leur parodie *The Big Bus* (1976) expliquerait son échec, alors que le long intervalle qui sépare ces films de leur parodie *Airplane* (1980) expliquerait son succès. En revanche, la période de dormance d'un genre ne doit pas être trop longue avant que s'enclenche la production des parodies puisque les spectateurs risquent d'oublier ses conventions. Ainsi, le demi-siècle qui sépare la sortie de *Rustler's*

Rhapsody (1985) et la fin du sous-genre parodié « singing cowboy » pourrait en partie expliquer les problèmes de réception rencontrés par cette parodie (Harries, 2000 : 122-123). Bref, une parodie a plus de chances d'être comprise et de remplir sa fonction régénératrice lorsqu'elle est diffusée au moment opportun durant le cycle de développement du genre ciblé.

Comme les formalistes russes et Harries, Simon Dentith (2000) préfère concevoir la parodie comme le symptôme du déclin et de l'appauvrissement d'un genre plutôt que comme son élément déclencheur⁵⁶. Selon lui, la vie et la mort des genres sont d'abord et avant tout tributaires des changements sociaux majeurs qui marquent les époques et les sociétés dans lesquelles ils s'inscrivent. C'est pourquoi les mélodrames ont longtemps coexisté avec leur contrepartie burlesque, en littérature et au théâtre, avant de migrer subitement vers la culture populaire (télévision, film, magazine) au moment même où l'élite s'est mise à dénigrer en bloc les formes culturelles dominantes du 19^e siècle :

It would be better to think of the life and death of genres as epochal events, reflecting profound alterations in the social history and composition of the societies in which the genres live and to which they speak. The importance of parody, and the credence given to it, would in this view be a symptom of those alterations; the contribution of burlesque to the demise of heroic tragedy or melodrama would be real, but it would itself be enabled by other and more fundamental social or historical changes (Dentith, 2000 : 152).

Contrairement aux formalistes russes, à Bakhtine (1978) et à Harries (2000), Dentith (2000) n'envisage pas la parodie comme une béquille permettant à un genre d'éviter sa chute, mais plutôt comme un des facteurs qui propulsent sa dégringolade; l'arrivée des parodies signerait l'arrêt de mort du genre ciblé que plus personne n'arriverait à prendre au sérieux.

⁵⁶ C'est aussi ce que constate Octave Delepierre (1870) à propos des parodies de chansons de geste et des parodies de poèmes héroïques espagnols.

À défaut de croire que la parodie engendre la dissolution du genre parodié, Harries (2000) croit que la fonction régénératrice de la parodie s'accompagne d'une fonction plus conservatrice, soit celle de réaffirmer le caractère canonique d'une convention et celle d'ajouter une œuvre au carnet de route du genre parodié. Même la plus critique des parodies prouve par sa seule existence que le genre ciblé détient suffisamment d'importance pour être parodié et rajoute une pierre à son édifice. Dans cette optique, le travail mis en œuvre par la parodie consiste davantage en une opération de « désherbage » qu'en une rénovation en profondeur : elle débarrasse le genre des conventions qui l'empêchent de prospérer pour lui donner un nouvel élan et l'aider à mieux se développer (Harries, 2000 : 123).

Les formalistes russes, Harries (2000) et Dentith (2000) laissent croire que la parodie émerge seulement au moment où les conventions d'un genre entrent dans leur phase de décadence et réduisent, de ce fait, la parodie à un passage obligé pour n'importe quel genre qui use ses formules. Or, il semble plausible de croire que la parodie peut faire son apparition durant une autre phase de développement du genre parodié.

3.3.3 Rose, Hannoosh et Hutcheon

Selon Michelle Hannoosh, la parodie maximise son potentiel innovateur lorsqu'elle intervient au moment même où les clichés et les stéréotypes du genre parodié atteignent le point culminant de leur popularité :

[A] parody need not come at the end or decline of a tradition, but on the contrary, may work more effectively at its height. The tradition must be established to some extent, in order for the exaggeration of the parody to be performed and perceived, but it may be flourishing rather than languishing, as it undergoes the criticism and mockery of the parody (Hannoosh, 1989a : 72).

Dans son étude détaillée de l'œuvre parodique *Moralités légendaires* (Laforgue, 1887), Hannoosh fait d'ailleurs la démonstration qu'une parodie peut s'en prendre à

un système logonomique qui lui est contemporain et contribuer à sa réinvention. Selon elle, l'œuvre parodique *Moralités légendaires* joue librement avec les thèmes (pessimisme, individualisme, inconscient, évasion, mysticisme, etc.), les innovations stylistiques et les clichés du mouvement littéraire d'avant-garde de la « Décadence », qui fut entamé par Baudelaire (1821-1867), puis poursuivi par Verlaine (1844-1896) et Mallarmé (1842-1898). Alors que des parodies comme *Déliquescences* consolident le caractère mythique du mouvement décadent et fixent ses conventions en se contentant de les exagérer ou de les déformer, *Moralités légendaires* contribue à sa transformation en utilisant ses conventions de manière anachronique pour réécrire l'histoire de figures mythiques telles que Hamlet, Pan, Persée et Salomé. Son mélange de l'ancien et du nouveau fournit en outre une « représentation miniature » du processus de transformation ordinaire ayant cours dans le domaine littéraire et le rend évident aux yeux du lecteur (Hannoosh, 1989a : 216-219).

Hutcheon demeure pour sa part ambivalente sur la fonction innovatrice de la parodie et se contente de remarquer la présence d'une « tension » entre son effet potentiellement conservateur et son effet possiblement révolutionnaire (1985 : xii). Elle conçoit à la fois la parodie comme un « pouvoir de transformation » générant de « nouvelles synthèses » et comme une « force conservatrice » reproduisant des formes anciennes (Hutcheon, notre trad., 1985 : 20). La parodie tend vers l'avant-gardisme lorsqu'elle transgresse les normes et vers le normativisme lorsqu'elle fait preuve d'un profond respect envers les formes classiques, mais au demeurant, même la plus moqueuse des parodies perpétue l'existence de sa cible en reproduisant ses structures (Hutcheon, 1985 : 75-76). À l'inverse de Michel Foucault (1966) et de Margaret Rose (1979), qui considèrent la parodie comme un « mode de discontinuité » générant des ruptures entre les systèmes de représentation⁵⁷, Hutcheon

⁵⁷ Rappelons que, pour eux, l'œuvre *Don Quichotte* instaure le passage entre l'épistémè de la Renaissance et celle de l'Époque moderne.

croit que la parodie crée également une certaine continuité dans le système discursif en instaurant un dialogue entre le présent et le passé (1985 : 36)⁵⁸.

Toutes ces idées semblent utiles pour étudier la manière dont les parodies introduisent de la discontinuité dans la continuité (ou vice versa), et la manière dont elles réorganisent les catégories de genre, sans toutefois les dissoudre complètement ni les restructurer en profondeur.

3.4 La fonction réflexive de la parodie

Plusieurs théoriciens conçoivent la parodie comme un moyen d'attirer l'attention sur le caractère construit et fictionnel des discours, de sorte à interroger l'adéquation entre la fiction et la réalité, le rôle mimétique de l'art et la possibilité de restituer la vérité au moyen du langage. La parodie apparaît dès lors comme une « représentation de la représentation » qui met en lumière les mécanismes et les procédés du système de signes auquel elle appartient grâce à un constant « jeu d'allusions » (Vernet, 1984 : 40; Duchet, 1984 : 140).

3.4.1 Les théoriciens russes

Les formalistes russes sont parmi les premiers à avancer l'idée que la parodie nous rend conscients de la forme d'un genre littéraire grâce à ses opérations de « déformation », de « dénudation » et de « mise à nu » (Eichenbaum, 1925 : 52; Tomachevski, 1925 : 305; Chklovski, 1925 : 225). Puisqu'ils ne veulent ni présumer

⁵⁸ Sans conférer une fonction régénératrice à la parodie (qu'il réduit à sa plus simple expression), Genette lui reconnaît un aspect créatif qui relève selon lui du *bricolage*, au sens où l'entend Claude Lévi-Strauss (1962) dans son ouvrage *La pensée sauvage*. Pour ce dernier, le *bricolage* consiste en effet à « "faire du neuf avec du vieux" pour produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" » (Genette, 1982 : 556). Une structure ancienne se voit attribuer une nouvelle fonction ou est propulsée dans un autre univers de sens et c'est la dissonance entre la version originale de cette structure et sa version plus récente qui donne de l'intérêt à l'ensemble.

des effets de la parodie ni prendre en considération le lien entre les matériaux artistiques et la société dans laquelle ils sont puisés, leurs constats par rapport à la fonction réflexive de la parodie s'arrête toutefois ici (Eichenbaum, 1925 : 48).

Reprenant la théorie des formalistes russes à l'endroit où ils l'avaient laissée, Bakhtine (1978) confère à la parodie le pouvoir non seulement de mettre en évidence la plasticité du langage ciblé, mais aussi de dévoiler son incapacité à rendre compte de la réalité complexe et sa tendance à s'imposer comme vérité absolue. Selon lui, la parodie extirpe d'une œuvre le modèle littéraire à partir duquel elle est produite et place ce modèle à l'avant-plan, afin de démontrer à quel point la réalité est plus complexe et insaisissable que celle présentée par les œuvres appartenant aux genres nobles et sérieux :

Ce persiflage [parodique] semble arracher le discours à son objet, les séparer et montrer que tel discours direct d'un genre (épique ou tragique) est unilatéral, borné, et ne peut épuiser son objet; la parodie oblige à percevoir les aspects de l'objet qui ne se casent pas dans le genre, le style en question. L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus *contradictoire et plus multilingue*, que ne peut contenir le genre noble et direct (Bakhtine, 1978 : 414).

De manière similaire, la parodie révèle que les possibilités et les exigences multiples des êtres humains ne sauraient se réduire aux représentations réductrices qu'en font les héros épiques ou tragiques. Elle critique non seulement les genres directs, leur rapport à la réalité, leur caractère conventionnel, leur poétisme abstrait et monotone, mais aussi l'héroïsation pompeuse de leurs personnages au caractère défini et achevé (Bakhtine, 1978 : 447). L'objet de la parodie ne se limite donc pas au langage de la cible parodiée, à son style, à la signification de ses mots et à la vision du monde de son locuteur, mais s'étend au « *problème de la représentation littéraire* » et au « *problème de l'image du langage* » (Bakhtine, 1978 : 156). En faisant le procès de sa

cible, la parodie souligne l'incapacité de la littérature à rendre compte de la réalité avec justesse.

Qui plus est, Bakhtine envisage le roman (parodique) comme une arme révolutionnaire permettant de lutter contre le mythe d'un langage qui aurait préséance sur les autres et qui serait porteur de vérité :

Le roman [parodique], c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique du monde idéologique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux [...] Il s'agit ici d'une révolution très importante, radicale, dans les destins du verbe humain : les intentions culturelles, sémantiques et expressives sont délivrées du joug du langage unique; par conséquent, le langage n'est plus ressenti comme un mythe, comme une forme absolue de pensée (Bakhtine, 1978 : 183).

Alors que les discours hybrides non parodiques y parviennent en rendant évidente la multiplicité des dialectes relatifs aux nations, aux groupes sociaux, aux professions et aux usages courants, le roman humoristique parodique – dans lequel l'auteur insère ça et là ses commentaires – brouille les cartes en montrant qu'on peut « transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre », mélanger le « langage de la vérité » et le « langage commun », « parler *pour soi* dans le langage d'autrui » et « *pour l'autre*, dans son langage à soi » (Bakhtine, 1978 : 135). En faisant s'entrechoquer deux consciences linguistiques distinctes (celle du parodié et celle du parodiste), il remet en question la valeur de vérité des discours et démontre que le langage n'est jamais neutre et impartial, dans la mesure où le locuteur s'exprime toujours à partir d'une perspective liée à sa position sociale :

Chaque discours a son « propriétaire » – intéressé, partial. Il n'existe pas de discours « n'appartenant à personne », ne signifiant rien. Telle paraît être la philosophie du discours de la nouvelle satirico-réaliste populaire et des autres genres inférieurs parodiques ou bouffons. De plus, la sensibilité du langage, à la base de ces genres, est imprégnée d'une profonde méfiance de la parole humaine en tant que telle. Ce n'est pas son sens direct, objectif, expressif qui importe pour la compréhension du

discours (c'est une fausse apparence), mais son utilisation réelle et toujours intéressée par le locuteur, utilisation déterminée par sa position (profession, classe, situation concrète) (Bakhtine, 1978 : 213).

Selon Bakhtine, l'effet démystificateur des discours plurivoques tels que la parodie est toutefois loin d'être assuré, car le mythe d'un langage porteur de vérité est parfois fermement ancré dans les esprits. Il faut à tout le moins faire preuve d'ouverture et avoir conscience que sa nation n'a pas le monopole du langage et de la culture, pour que la force décentralisatrice de la parodie puisse opérer :

La résistance d'un langage canonique, seul et unique, étayé par l'unité encore inébranlable du mythe national, est trop forte encore pour que le multilinguisme puisse relativiser et décentraliser la conscience linguistique. Cette décentralisation verbale et idéologique ne se fera que lorsque la culture nationale aura perdu son caractère clos, autonome, quand elle aura pris conscience d'elle-même parmi les autres cultures et langues. [...]; le langage se révélera [alors] dans tout son caractère humain; derrière ses mots, ses formes, ses styles, commenceront à transparaître les figures caractéristiquement nationales, socialement typiques, les représentations des locuteurs (Bakhtine, 1978 : 186).

Par ailleurs, ce ne sont pas toutes les parodies qui peuvent être mises au service d'une telle remise en question, mais seulement celles qui exploitent au maximum les structures dialogiques du langage et la plurivocité du mot, celles dont la double structure renferme une confrontation entre deux perspectives distinctes et celles dans lesquelles le discours parodique offre une véritable force de résistance au discours parodié (Bakhtine, 1978 : 225)⁵⁹. C'est pourquoi Bakhtine préfère les parodies médiévales, grecques et romaines, à la fois destructrices et régénératrices, qui pénètrent dans les « couches profondes » du discours d'autrui en « dialogisant le langage lui-même et sa vision du monde », à la parodie rhétorique de l'Âge classique, qui est uniquement destructrice et qui transforme le discours d'autrui de façon ponctuelle, rudimentaire et superficielle (1978 : 107). Dans cette optique, c'est

⁵⁹ Comme l'indique Margaret Rose, le dialogue entre la cible et sa parodie s'apparente alors à la dialectique hégélienne dans laquelle les contraires s'unissent pour donner lieu à une sorte de compromis (1979 : 150).

l'entrechoquement parfois violent des points de vue qui confère à la parodie son potentiel critique et innovateur, du moins lorsqu'il est constructif et régénérateur. Cette idée est d'ailleurs cohérente avec le positionnement épistémologique de Bakhtine : selon lui, les meilleures connaissances émergent du dialogue ouvert, des discours inachevés et du choc des points de vue, plutôt que des discours monologiques, autoritaires et fermés sur eux-mêmes qui sont guidés par une seule intention, une seule conscience et un seul point de vue sur le monde (Aucouturier dans Bakhtine, 1978 : 14-15).

Aussi utile soit la théorie de Bakhtine pour envisager la parodie comme un moyen de lever le voile sur le caractère réducteur, contraignant et trompeur des catégories génériques, elle semble parfois reconduire l'idée qu'une forme discursive nous rapproche de la vérité lorsqu'elle implique l'interpénétration de plusieurs dialectes et la confrontation de leur vision du monde respective :

[La parodie] est une vérité dite sur le monde, vérité qui s'étend à toute chose et à laquelle rien n'échappe. C'est en quelque sorte *l'aspect de fête du monde entier*, à tous ses moments, une sorte de seconde révélation du monde par le biais du jeu et du rire (Bakhtine, 1970 : 93).

À défaut de croire en une vérité objective, Bakhtine évoque la possibilité qu'une vérité intersubjective puisse émerger du dialogue ouvert que comportent les discours plurivoques tels que la parodie. Or, il semble nécessaire de demeurer critique envers les représentations parodiques : elles contiennent aussi des valeurs (souvent libérales) et elles peuvent aussi être réalisées en fonction de visées politiques. Bakhtine adopte en outre une vision manichéenne de la parodie lorsqu'il glorifie ses formes anciennes et dénigre ses formes classiques. Pour éviter un tel dualisme, nous préférons croire qu'une parodie peut confronter avec plus ou moins de vigueur la valeur de vérité d'un discours et ce, peu importe son époque de production.

3.4.2 Rose, Hannoosh et Hutcheon

Dans le prolongement des idées proposées par les formalistes russes et Bakhtine, les trois théoriciennes anglo-saxonnes font de la réflexivité la pierre angulaire de leur théorie sur le potentiel critique et innovateur de la parodie.

Dans son ouvrage *Parody//Meta-fiction*, Rose (1979) étudie l'influence des formes parodiques qui réfèrent à leur propre système de signes sur la conception qu'on se fait des représentations littéraires, de leur rapport à la réalité et du rôle que joue le lecteur dans la production de sens. Selon elle, la parodie métafictionnelle interroge la capacité des fictions à représenter objectivement la réalité, en exposant leurs mécanismes génératifs et leur processus communicationnel; la parodie critique l'idée naïve de l'art et de la littérature comme miroir de la réalité en redirigeant ledit « miroir » vers leurs procédés de fabrication et de réception (1979 : 74). Le miroir que la parodie retourne vers sa cible ne renvoie toutefois pas une image parfaite de ses procédés, mais un reflet déformé qui contribue à mettre en évidence l'existence systématique d'une différence entre les objets et leurs représentations :

Indeed parody which has led to a criticism of the concepts of fiction as a reflection of the world of objects (as in *Don Quixote*) has also used the mirror in this negative way to show discrepancy between object and reflection (Rose, 1979 : 163).

La parodie métafictionnelle utilise ainsi la *mimèsis*, non pas pour représenter des objets et pour produire une illusion de réalisme, comme c'est le cas de la plupart des œuvres fictionnelles, mais pour représenter des discours et pour établir une « poétique de la contradiction » qui renverse la croyance en leur rôle mimétique (Rose, 1979 : 186). Ces idées, Rose les emprunte entre autres à Michel Foucault qui considère le *Don Quichotte* de Cervantès (1605) comme une critique de la recherche constante de correspondances entre les mots et les choses ayant marqué l'épistémè de la Renaissance (Foucault, 1966 : 62). En s'inspirant d'une méthode de recherche

développée par Foucault, Rose envisage aussi la parodie métafictionnelle comme une forme d'« archéologie »⁶⁰ du texte qui démontre comment les discours sont construits et reçus sous l'influence de conditions sociohistoriques particulières (1979 : 154).

Si les parodies métafictionnelles détiennent un tel potentiel, c'est non seulement parce qu'elles compliquent le processus « normal » de communication, mais surtout parce qu'elles mettent à contribution divers procédés autoréflexifs qui attirent l'attention du lecteur sur le processus de négociation de sens s'opérant lors de la réception d'une œuvre littéraire (Rose, 1979 : 61-62). L'œuvre de Cervantès (1605) constitue un bon exemple du type de parodie qui multiplie les jeux de miroirs et redouble le modèle communicationnel émetteur-texte-récepteur, dans la mesure où elle prétend être rédigée par un historien maure nommé Cid Hamete et parce qu'elle met en scène un lecteur naïf qui se fait appeler Don Quichotte et qui en vient à se prendre pour un chevalier à force de lire des romans épiques. Lors du passage où Don Quichotte lit sa propre histoire, le lecteur de la parodie se retrouve encore plus clairement devant une image en « miroir » qui lui rappelle sa propre tendance à s'identifier aux personnages romanesques, une situation qui l'incite à adopter un mode de lecture critique et qui l'encourage à mettre en doute la valeur de vérité de la parodie. L'œuvre *Don Quichotte* (Cervantès, 1605) remplit alors une fonction euristique, soit celle d'élargir l'horizon d'attente du lecteur et de lui faire réaliser que le rôle de la fiction ne consiste pas à rendre parfaitement compte du monde non fictionnel, mais à l'interpréter de manière subjective :

[O]ne might also describe the picture of the naive reader in *Don Quixote* as an artifice which directs the attention of the reader to himself as an object of criticism in the text, while at the same time putting his reality in the fiction into doubt, so that his

⁶⁰ L'archéologie est la méthode de recherche que privilégie Foucault jusqu'au début des années 1970 et qui consiste à concentrer son attention sur une période historique précise pour comprendre les conditions d'émergence des discours de cette époque et les mécanismes qui les articulent au pouvoir (Revel, 2002 : 6-7).

understanding of the reality of other objects in the book in a manner which is not naive (Rose, 1979 : 63).

Selon Rose (1979), le lecteur de la parodie peut aussi s'identifier au parodiste qui offre un modèle de lecteur critique à travers sa réécriture comique de la cible parodiée. Le parodiste joue en effet le double rôle du décodeur de la cible parodiée et de son nouvel encodeur, dans la mesure où il la réinterprète avant de la réactualiser et de teinter son sujet, son style et son idéologie d'une nouvelle sensibilité. Certaines œuvres parodiques métafictionnelles rendent ce double rôle encore plus évident au moyen d'habiles jeux de miroir. Dans *Northanger Abbey* (Austin, 1817), par exemple, un personnage secondaire (représentant le parodiste) se sert d'une parodie pour éduquer l'héroïne (représentant le lecteur). Ainsi, les personnages, l'auteur et le lecteur deviennent à la fois la cible et l'outil de la critique déployée par la parodie (Rose, 1979 : 69-72).

Michelle Hannoosh (1989a) ne dit pas autre chose dans son ouvrage *Parody and Decadence* lorsqu'elle pose le dévoilement parodique des méthodes et des procédés artistiques comme un moyen de remettre en question de processus d'imitation propre à l'univers fictionnel et de faire comprendre au lecteur que la fiction est une interprétation partielle de la réalité :

From a formal perspective too, parody poses a challenge to imitation. In exposing the methods, effects, presuppositions, and processes of art (including its own), it leads the reader to take fictions not as realities, or even as images of reality, but rather as interpretations of it (Hannoosh, 1989a : 23).

Reprenant les grandes lignes de l'argumentaire développé par Rose, Hannoosh (1989b) envisage la parodie comme un outil qui met en doute la croyance naïve envers l'univocité du sens des textes et la capacité des discours à représenter adéquatement le monde physique. Pour elle, ce ne sont toutefois pas uniquement les parodies métafictionnelles qui sont en mesure de remplir cette fonction, mais bien

toutes les formes parodiques. Les jeux de miroirs, les mises en abyme et les autres procédés autoréférentiels augmentent les chances que le lecteur adopte une posture critique, mais ne sont pas nécessaires à l'activation du potentiel réflexif de la parodie, dans la mesure où cette dernière dévoile toujours les procédés littéraires fictionnels en même temps qu'elle dévoile les procédés de sa cible :

[R]eflexivity is inherent in the definition of parody as a comical retelling and transformation of another text, and is demanded by the form itself. In altering a work according to a different, usually contemporary and/or trivialized code, parody challenges the notion of fixed works altogether (Hannoosh, 1989b : 113).

Pour Hutcheon, toutes les parodies du 20^e siècle, et surtout celles de l'époque postmoderne, démontrent que le sens d'un texte dépend des circonstances historiques, sociales et idéologiques entourant sa production et sa réception, ainsi que des jeux de pouvoir qui s'y rattachent (1986 : 184). En exposant les règles à partir desquelles sont produits et reçus les textes, ces formes autoréflexives détiennent une fonction quasi « didactique », soit celle de révéler le fonctionnement de l'acte d'énonciation en entier (Hutcheon, 1985 : 86). Comme la technique du *verfremdungseffekt*⁶¹ développée par Bertolt Brecht, la parodie incite son spectateur à prendre ses distances et à adopter une attitude critique par rapport à ce qui lui est présenté (Hutcheon, 1985 : 92). Hutcheon tempère toutefois l'enthousiasme de Rose envers le potentiel réflexif de la parodie, en rappelant que cette distanciation ne vient pas nécessairement de pair avec un changement idéologique radical (Hutcheon, 1985 : 82).

Comme l'indique Rose, concevoir la parodie comme une métacritique (méta provient du grec ancien μετά, *metá* qui signifie « au-delà » ou « après ») exige de se demander si elle est d'un ordre supérieur à celui de sa cible : la parodie échappe-t-elle aux accusations qu'elle dirige à l'endroit des discours mimétiques ou s'inclut-elle dans

⁶¹ Cette technique de distanciation opère lorsqu'un acteur cesse soudainement de jouer son rôle pour court-circuiter le processus d'identification du spectateur au personnage.

l'objet de sa propre critique (1979 : 79)? Selon Hannoosh, la parodie comporte nécessairement une autocritique, non seulement parce qu'elle se moque des procédés mêmes qu'elle utilise, mais aussi parce que sa réinterprétation critique de la cible parodiée offre un modèle pour sa propre réinterprétation critique :

By showing the parodist's interpretation and use of other material, literally of his reading, parody gives us as readers a model by which to interpret itself. The analogy between the parodist as the reader and the reader of the parody ensures that the parody's effect will turn upon itself; the parodist's relation to the parodied work is transferred to ourselves reading the parody. Its very form presents us with an example of critical reading and thereby suggest a similar reading of itself (Hannoosh, 1989a : 18).

Autrement dit, la critique que la parodie dirige vers sa cible se retourne nécessairement contre elle : en ridiculisant les procédés du système logonomique auquel elle prétend appartenir, elle ridiculise par le fait même ses propres procédés et rappelle au lecteur que tous les discours – y compris le sien – peuvent être lus, transformés et réécrits de maintes façons. La parodie ne se pose donc pas comme une vérité absolue et ne se prévaut pas d'une autorité supérieure à celle de sa cible comme le prétendent certains de ses détracteurs. En se présentant elle-même comme la cible potentielle d'une réinterprétation critique et en se montrant aussi vulnérable que son modèle, elle évite de se positionner sur un piédestal et permet d'« épingle la bêtise sans se déclarer intelligent », comme Barthes suggère justement de le faire (1970 : 212). Certaines parodies comportent toutefois une dimension autocritique plus explicite que d'autres. L'œuvre *Don Quichotte* de Cervantès (1605), par exemple, sème un doute sur le caractère véridique de son histoire lorsque son auteur fictif d'origine maure laisse entendre que tous les Maures sont des menteurs (Hannoosh, 1989a : 18-19). Selon Rose, cet énoncé autocritique paradoxal contribue à soulever une incertitude quant à la véracité de toute œuvre littéraire, dont celle de la parodie. Il nous met en garde contre les utilisations trompeuses du langage, jette le doute sur sa

propre crédibilité et ébranle la dichotomie vérité/fausseté en signifiant à la fois une chose et son contraire (Rose, 1979 : 87).

3.4.3 Robert Phiddian

Dans son article « Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing? », Robert Phiddian (1997) envisage quant à lui la parodie comme une forme de déconstruction au sens où l'entend Jacques Derrida (1972).

Même si la déconstruction est une méthode d'interprétation critique alors que la parodie est une pratique discursive ludique, explique-t-il, elles interrogent toutes deux la soi-disant véracité des discours d'une manière moins « directe » et moins « sérieuse » que la philosophie du langage et l'herméneutique traditionnelles. Elles exposent et exploitent les faiblesses, les contradictions, les apories, les paradoxes et les angles morts des discours qui prétendent à la représentation, à la beauté et à la vérité, sans se poser elles-mêmes comme un discours véridique. Qui plus est, elles ébranlent la croyance naïve selon laquelle le sens du texte est entièrement déterminé par l'intention de son auteur qui en serait la source unique (Phiddian, 1997 : 673-675). En attirant l'attention sur le caractère fondamentalement intertextuel du langage, la déconstruction et la parodie rappellent que nous sommes condamnés à répéter des formules toutes faites et des lieux communs. Ce faisant, elle proclame d'une certaine façon la « mort de l'auteur » comme le fait Roland Barthes (1968) de manière plus explicite. En montrant que toute marque écrite est prise dans un réseau de citations, d'allusions, de réinterprétations et d'appropriations, elles laissent entendre que tout énoncé est en quelque sorte une parodie et met en doute les catégories binaires vrai/faux et mimétique/ironique sur lesquelles se fondent les théories traditionnelles du langage. Contrairement à la déconstruction derridienne, la parodie le fait toutefois avec plus de légèreté :

While an aggressive enough deconstructive reading can make any text tell the story of its incapacity to escape the indeterminate play of language, parody invites such reading and faces it without unusual anxiety. From its basic moves, deconstruction frames all writing as parody in the sense that it treats it as caught up in a tissue of echo, allusion, appropriation, and misprison. As a mode of interpretation, it violates the broadly mimetic and expressive assumptions of "straight" writing and reads with the indirections of the "crooked" (Phiddian, 1997 : 680).

Selon Robert Phiddian, la parodie opère grâce à la *différance* qui la sépare de son modèle. Il reprend ici un concept qu'utilise Derrida pour faire référence à la trace d'occurrences passées et futures qui se trouvent en excès dans le signe et qui témoigne du fait qu'aucune marque écrite ne détient une seule origine :

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés (Derrida, 1972 : 13).

Alors que Ferdinand de Saussure (1916) s'intéresse à la différence *entre* les signes d'un système linguistique, puisque c'est elle qui leur confère à chacun un sens spécifique, Derrida se préoccupe de la *différance* interne au signe, c'est-à-dire à l'accumulation, dans le signe lui-même, des significations qui lui ont été et qui lui seront attribuées au fil du temps (1972 : 10). Plutôt que de fixer le sens d'un signe, comme c'est le cas de la « différence » dans la sémiologie saussurienne, la *différance* illustre le caractère évolutif, changeant et instable de toute marque écrite constamment soumise à des jeux de réécriture et de déplacement de sens. Même si Derrida présente la *différance* comme une caractéristique propre à chaque signe, Robert Phiddian trouve qu'elle correspond davantage aux discours qui cherchent à déplacer le sens d'un autre texte comme c'est le cas de la parodie (1997 : 685). Phiddian prétend même que la parodie incarne cette *différance*, dans la mesure où son

jeu d'allusions et de réinterprétations dévoile l'inévitable dissémination du sens d'un discours écrit dont l'auteur ne peut pas assurer sa présence durant l'entièreté de l'acte communicationnel (1997 : 688). Dans cette optique, la parodie opère à partir de la marge du discours parodié en suppléant son manque d'autocritique de sorte à mettre en évidence son absurdité :

A parody brings out the possibility of its own ridicule in a text. It is the deconstruction which is always available. It comes from the margins of a preexisting text or discourse, supplementing it dangerously : giving it what it lacks (its own implicit critique), giving it what it deserves (a vision of its own absurdity), and taking its place (decentering it and overcoming it) (Phiddian, 1997 : 689).

Ainsi, la parodie ne détruit pas impassiblement l'hôte qu'elle parasite; elle la *déconstruit* en se servant de ses propres forces et faiblesses pour rappeler que les textes ne fournissent pas un accès direct aux choses, aux idées et aux phénomènes :

Parody is the parasite genre that can attach to any other, supplementing it dangerously, living off its mimetic, expressive, or rhetorical energy, and reminding it and us that we are facing words rather than things, rhetoric rather than pure ideas, language rather than phenomena (Phiddian, 1997 : 689).

D'une manière similaire à la déconstruction derridienne, la parodie emprunte les stratégies et les ressources structurelles de sa cible pour les déconstruire de l'intérieur. Alors que la déconstruction se sert des outils conceptuels du structuralisme et de la phénoménologie pour les renverser sur leur propre terrain, la parodie reprend à son compte le procédé d'imitation (*mimésis*) propre à n'importe quel discours pour mieux déconstruire l'idée que ce procédé réduit au maximum le fossé entre les mots et les choses :

So, parody and the illusions we build with words impinge on the material reality, and reality impinges back. The genre routinely loops back into something like mimesis, though it is a mimesis aware of the gulf between words and things, which the illusion of language bridges (Phiddian, 1997 : 692-693).

L'idée d'envisager la parodie comme un moyen d'exposer les contradictions d'un discours, de remédier à son autocritique insuffisante et de s'appropriier l'imitation sur laquelle il se fonde pour déconstruire sa prétention à la vérité et à l'univocité semble prometteuse en regard de notre problématique de recherche. Plutôt que de considérer la *différance* comme une caractéristique spécifique aux signes parodiques, tel que le fait Phiddian, nous pourrions toutefois l'envisager comme une caractéristique commune à tous les signes des discours réitératifs (genres médiatiques, conventions, stéréotypes) que la parodie viendrait en quelque sorte grossir de manière à mettre en évidence le caractère évolutif de leur signification et, par le fait même, leur caractère artificiel.

3.4.4 Les théoriciens de la parodie médiatique

Les théoriciens qui se consacrent à l'étude de la parodie médiatique s'inspirent grandement des théories sur la fonction réflexive de la parodie. Dans son ouvrage *Comic Politics. Gender in Hollywood Comedy After the New Right*, Nicole Matthews confère aux films parodiques la capacité de briser l'illusion de réalisme privilégié par le cinéma classique hollywoodien en exposant ses artifices, en montrant que les personnages sont joués par des acteurs et en brisant la linéarité de la trame narrative (2000 : 16-17). Selon Matthews, les films parodiques démontrent aussi que la puissance d'agir des spectateurs réside dans leur habileté à interpréter les films différemment. Ils prouvent que les spectateurs ne sont pas des êtres passifs, contraints à absorber sans discrimination les contenus filmiques, mais des citoyens autonomes, responsables et actifs ayant la possibilité de s'emparer des discours pour en faire de véritables « techniques de soi »⁶² (Matthews, 2000 : 49).

⁶² Au sens où l'entend Foucault, les « techniques de soi » englobent l'ensemble des moyens qui aident le sujet à s'élaborer et à se transformer lui-même (Revel, 2002 : 59).

Dans le même ordre d'idées, Harries soutient l'idée que les films parodiques peuvent rendre les spectateurs conscients du travail de dissimulation qu'effectue le cinéma classique hollywoodien afin de masquer ses artifices et maximiser son réalisme. En intégrant des éléments étrangers à la structure narrative de sa cible et en accentuant ses artifices au moyen d'une hyperstylisation, ils exposent leur caractère construit, remettent en question leur fixité et ébranlent par le fait même leur autorité. Ils permettent en outre de comprendre que les œuvres filmiques ne sont pas des créations artistiques indépendantes, dans la mesure où elles appartiennent, pour la plupart, à un système plus ou moins coercitif de normes. En mettant en relief la pluralité des sens qui peuvent être attribués à un discours filmique, les films parodiques bousculent enfin l'idée qu'il existe une seule interprétation valable d'un film, un seul sens « naturel » et « fixe » qu'il s'agirait de découvrir en remontant à son intention d'origine (Harries, 2000 : 124-125). Cécile Sorin (2010) avance une idée similaire dans son ouvrage *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*. En effet, elle explique que la parodie ne se contente pas d'écorcher au passage les personnages, les sujets et le style de sa cible, mais s'en prend également à la volonté d'authenticité et de vraisemblance du cinéma classique en réinscrivant la relation entre la réalité et la fiction sous le signe de l'illusion (2010 : 203).

3.4.5 Ouverture vers d'autres perspectives

L'intérêt des théories sur la fonction réflexive de la parodie réside dans le fait qu'elles soulignent l'influence de cette forme discursive sur notre conception de la relation entre le langage et la réalité. Attribuer une fonction réflexive à la parodie revient en quelque sorte à dire qu'elle permet de dénaturer les discours en montrant que leur sens n'est pas fixe et qu'ils ne peuvent pas rendre entièrement compte de la réalité. Les théories que nous avons passées en revue démontrent que la parodie met à profit les procédés, les ressources et les lacunes de sa cible (*mimésis*, *différance*, manque de sens critique, contradictions, etc.) pour y arriver. Elles proposent en outre des critères

utiles pour départager les parodies purement destructrices des parodies à la fois destructrices et régénératrices dont : la profondeur et l'intensité du dialogue instauré entre les points de vue opposés, l'utilisation de procédés autoréflexifs tels que des jeux de miroir ou des mises en abyme, ainsi que la présence d'une autocritique explicite.

Partant de l'idée que la « réalité » et la « vérité » ne sont pas plus accessibles en dehors du langage que par son biais, ces théories ne semblent toutefois pas pousser assez loin la réflexion sur la fonction déconstructionniste de la parodie. En plus de dévoiler le caractère construit et subjectif des discours, la parodie peut-elle démontrer *comment* la « réalité » se construit à partir du langage? Peut-elle rappeler que le monde « réel » est toujours perçu à travers le prisme déformant des discours? Une telle manière d'envisager la parodie impliquerait d'assumer pleinement une conception « matérialiste » du langage – qui a vu le jour au tournant du 19^e siècle avec des philosophes comme Heidegger (1927) et Wittgenstein (1961), puis qui fut popularisée depuis les années 1970 par des philosophes comme Foucault (1966), Derrida (1972) et Butler (1990a) – consistant à croire qu'il y a « une plasticité du langage sur le réel » (Wittig, 2007 : 105). Bakhtine est l'un des premiers linguistes à adopter une conception matérialiste du langage. C'est du moins ce qu'il laisse croire en affirmant qu'on ne peut pas opposer l'art à la « réalité en soi », mais seulement à notre connaissance de la réalité sociale, économique, politique et morale, dans la mesure où celle-ci est déjà teintée de subjectivité et déjà influencée par l'univers du discours :

Il faut aussi noter que sur le plan de la réflexion habituelle, la réalité (dans ce cas, on aime à dire « la vie ») opposée à l'art est déjà fortement esthétisée : c'est déjà une représentation littéraire de la réalité, mais hybride et instable. [...] Il faut se rappeler une fois pour toutes *qu'on ne peut opposer à l'art aucune réalité en soi, aucune réalité neutre : par le fait même d'en parler, de l'opposer à quelque chose, nous la définissons et l'apprécions d'une façon ou d'une autre; il faut seulement arriver à être au clair avec nous-mêmes, et comprendre l'orientation réelle de notre appréciation* (Bakhtine, 1978 : 42).

Bakhtine ne pose toutefois pas explicitement la parodie comme un moyen de démontrer que la réalité à laquelle nous avons accès est construite par les discours. Dans *Parody//Meta-fiction*, Margaret Rose évoque la possibilité que la parodie serve à questionner l'opposition fiction/réalité en démontrant à quel point notre monde est lui-même « fictionnalisé » par les discours :

The role of meta-fictional parodies in criticising naive concepts of art as a mirror to the world, by providing a mirror to the writers's art itself, may either serve to argue for a more 'realistic' representation of the world as the world of the writer, and a more self-conscious use of art as fiction, or for a more *absurdist* picture of the world 'as stage', where reality had been totally fictionalised (Rose, *notre ital.*, 1979 : 74).

Puisque cette idée lui paraît « absurde », elle ne cherche pas à la développer davantage. Robert Phiddian se dit quant à lui conscient que, pour Derrida, « il n'y rien au-delà du texte », mais refuse de prendre cette affirmation au sérieux et de concevoir les implications de la déconstruction parodique à ce niveau (Phiddian, 1997 : 677). Dans son article « The Politics of Postmodernism : Parody and History », Hutcheon ose pour sa part pousser plus loin l'idée que la parodie interroge le rapport entre les mots et les choses, en la posant comme un instrument pédagogique qui permet de reconnaître le caractère discursivement construit de la réalité :

It teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical, and existential " reality " is *discursive* reality when it is used as a the referent of art, and so the only " genuine historicity " becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity (1986 : 182).

Selon elle, la parodie postmoderne n'est pas superficielle, *kitch*, nostalgique, cannibale ou décorative, comme le prétendent ses détracteurs : elle est l'une des formes discursives postmodernes qui confrontent le plus directement la problématique du rapport entre l'art et le monde discursif, en jetant la lumière sur les procédés esthétiques et leur impact sociologique. Harries considère lui aussi

brièvement la possibilité que la parodie soit un moyen de réaliser que nous percevons le monde à travers différents schèmes, tout en insistant sur le fait que cet effet demeure incertain :

[T]he activity of disrupting any viewing strategy *may* lead to a transference of viewing strategies into other realms of life. This, then, recognizes the effect parodic texts *possibly* have on our perceptual framing of the world as well as our cognizance of those perceptual frames (Notre ital., Harries, 2000 : 125).

Ces remarques constituent un bon point de départ pour concevoir la parodie comme un moyen de dénaturer la « réalité » en montrant qu'elle est construite par les discours, mais demeurent timides et demandent à être développées.

Il est en outre intéressant de constater qu'en transformant la *mimèsis* en procédé autoréflexif et en questionnant l'opposition réel/fiction, la parodie participe à un débat millénaire sur le rôle des représentations dans la restitution de la réalité. En Grèce antique, Platon considère en effet la *mimèsis* comme une « copie dégradée » du monde sensible qui prétend à la Vérité (315 av. J.-C : 892d-398b), alors qu'Aristote l'envisage comme une représentation créative de la réalité grâce à laquelle les hommes peuvent réaliser des apprentissages :

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1448b 5-10).

Pour Aristote, le rôle de la littérature ne consiste pas à rendre parfaitement compte du réel, mais à créer des histoires vraisemblables qui brossent un portrait général de la réalité, et c'est là sa force par rapport au récit historique qui a tendance à mettre l'accent sur des faits isolés :

[L]e rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu, mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité [...] Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1451b 5).

Loin de s'essouffler au fil des siècles, ce débat sur le rôle de l'art et des discours dans la reproduction du réel reprend de la vigueur avec la naissance de la photographie et du cinéma au tournant du 20^e siècle. L'invention de l'appareil photo et de l'image animée incite, d'une part, les peintres à explorer de nouveaux modes de représentations plus abstraits (courant impressionniste, cubiste, surréaliste) et s'accompagne, d'autre part, d'une véritable épopée technologique visant à développer les techniques de la couleur et du son qui rendraient au cinéma tout son réalisme et feraient de lui l'égal de la vie (Sadoul, 1948). Dès les débuts du cinéma s'opposent ceux qui préfèrent le cinéma documentaire des frères Lumière (1895) à ceux qui accordent plus de valeur au cinéma illusionniste du magicien Georges Méliès (1902), ceux qui s'emparent des nouvelles technologies cinématographiques alors qu'elles sont à peine mises au point (*The Jazz Singer*, Crosland, 1927) à ceux qui y résistent le plus longtemps possible (*Modern Times*, Chaplin, 1936). Le débat se poursuit dans les années 1940 à 1960 avec la venue du courant néoréaliste italien, du cinéma direct et de la nouvelle vague⁶³. Des théoriciens comme André Bazin considèrent alors le cinéma comme une « empreinte digitale » du réel et comme une « momie » permettant de conserver l'image des choses en train de changer (1958 : 14-16), alors que des théoriciens comme Edgar Morin (1956) attribuent au cinéma le rôle de donner corps à l'imaginaire et nous transporter dans un monde à part. L'arrivée de la téléralité dans les années quatre-vingt et l'invention des caméras numériques

⁶³ Les courants fictionnels du néoréalisme italien et de la Nouvelle Vague française se caractérisent tous deux par le traitement de problématiques sociales ou d'histoires vécues, par la réalisation des tournages dans des décors extérieurs, sans artifices ni éclairage d'appoint, par le recours à des acteurs non professionnels qui s'adonnent parfois à l'improvisation et par un allègement du matériel de tournage qui permet à la caméra de se faufiler un peu partout. Le cinéma direct est quant à lui un courant du documentaire qui consiste à capter des images de gens ordinaires sur le vif en laissant en quelque sorte la vie se scénariser d'elle-même (Pinel, 2006).

miniatures au tournant du troisième millénaire viennent à leur tour relancer le débat (Prédal, 2008). À chacune de ces époques, la parodie contribue à nourrir ces questionnements en faisant tomber les barrières entre la fiction et la réalité. Il reste maintenant à voir si la parodie, en plus de pouvoir être mise au service d'une lutte épistémologique, peut aussi être mobilisée dans le cadre d'un combat social et politique.

Les théories que nous avons vues jusqu'ici ne cherchent pas à élucider en quoi les procédés littéraires et artistiques concernent la société, les normes, les valeurs et les rapports sociaux, puisqu'elles s'intéressent d'abord et avant tout à l'impact de la parodie sur l'évolution des conventions esthétiques et sur la conception que les spectateurs se font du rapport entre les discours et la réalité. Pour envisager la parodie comme une force de dénaturalisation ayant un impact sur les préconceptions, les préjugés et les valeurs des spectateurs, il faut mettre à contribution les théories qui prennent aussi en considération sa dimension culturelle, idéologique, historique et politique.

3.5 La fonction libératrice de la parodie

Bakhtine (1970) est l'un des premiers qui s'efforce de comprendre la fonction sociale et politique de la parodie (du moins celle de la *parodia sacra*), en la rattachant entre autres à son rire gras et mordant qui rabaisse le spirituel au bas matériel et corporel, plutôt que de remonter vers une soi-disant vérité.

Même si elle prend place dans le contexte régulé, circonscrit et provisoire du carnaval, explique Bakhtine (1965; 1978), la parodie médiévale permet aux feudataires de se libérer momentanément du poids des conventions sociales, des canons esthétiques et de l'ordre hiérarchique sans subir les inconvénients de la transgression. Dans un contexte sociohistorique marqué par une hiérarchie

oppressante, un puritanisme étouffant, une religion autoritaire et une multiplication des interdits, la parodie médiévale agit comme une soupape permettant d'évacuer la pression accumulée au fil des jeûnes, des sacrifices et des privations. Elle brise temporairement les chaînes des vassaux emprisonnés dans les carcans de la société féodale, en leur donnant la possibilité de s'amuser aux dépens de tout ce qui prétend à la supériorité. Elle permet entre autres au simple paysan de rejeter provisoirement la parole autoritaire religieuse et latine, tout en demeurant à l'abri des sanctions et fournit l'occasion aux moines, aux clercs et aux savants d'échapper un instant à leur condition officielle sans être relevés de leur fonction (Bakhtine, 1978 : 428-432). En juxtaposant le noble et le bas, le sacré et le profane, les langues officielles et les langues populaires, la parodie médiévale abolit en outre les distances hiérarchiques et remet temporairement l'ordre social en question (Bakhtine, 1978 : 458).

La présence de parodies contestatrices dans des sociétés aussi religieuses que celles de l'époque médiévale est étonnante et nous pourrions, à l'instar d'Octave Delepière, demeurer sceptiques quant à leur véritable capacité à ébranler l'ordre établi (1870 : 146). Puisque la plupart des parodies médiévales sont tolérées par le clergé et parce qu'elles sont souvent rédigées par des moines en latin plutôt qu'en langue vernaculaire (Dentith, 2000 : 53), il semble en effet juste de se demander si elles ne servent pas plutôt à calmer les esprits, à s'assurer de la collaboration du peuple et à réaffirmer l'ordre des choses, dans le prolongement du célèbre principe romain « du pain et des jeux de cirque ».

Bakhtine n'envisage pas la parodie comme une arme servant à renverser la hiérarchie entre le peuple et l'aristocratie ni comme un instrument permettant au feudataire de s'arracher à l'ordre social, mais simplement comme un moyen de se soustraire provisoirement aux normes et tabous pour se défouler. En ce sens, la parodie consacre effectivement l'ordre établi plus qu'elle ne le démolit, consolide l'autorité du régime en place, plus qu'elle ne l'affaiblit et prévient les crises sociales plus qu'elle ne les

provoque (Bakhtine, 1965 : 17-18). Grâce à son rire déchainé, elle aide néanmoins les vassaux à surmonter la peur de l'autorité divine et ecclésiastique qui asservit leur conscience et qui les empêche de réfléchir, pour les ouvrir à de nouvelles perspectives :

L'homme du Moyen Âge ressentait avec une acuité particulière la *victoire sur la peur* dans le rire, non seulement comme une victoire sur la terreur mystique (« terreur divine ») et la peur qu'inspiraient les forces de la nature, mais avant tout comme une victoire sur la peur morale qui enchaînait, accablait et obscurcissait la conscience de l'Homme [...] En battant cette peur, le rire éclaircissait la conscience de l'homme, lui révélait un monde nouveau. À vrai dire, cette victoire éphémère ne durait que le temps de la fête et elle était bientôt suivie des jours ordinaires de peur et d'oppression; mais grâce aux lueurs que la conscience humaine entrevoyait ainsi, elle pouvait se former une vérité différente, non officielle, sur le monde et l'homme qui préparait la nouvelle autoconscience de la Renaissance (Bakhtine, 1965 : 98).

La parodie médiévale ne prend pas seulement pour cible les imperfections des cultes officiels, des textes sacrés ou des textes juridiques pour les dénigrer, les ridiculiser et les anéantir, mais confère à ces soi-disant vérités sur le monde une tonalité comique, pour en offrir une vision différente à travers le jeu et le rire (Bakhtine, 1965 : 92-93). Qui plus est, son imagerie grotesque, représentant des corps flasques, obèses, amaigris ou vieilliss, qui exhibent sans honte leurs excroissances et leurs protubérances, est fondamentalement « anticanonique ». Elle ne peut donc pas être jugée en fonction des critères établis par l'esthétique classique du beau et du sublime pour définir les formes et les proportions supposément « naturelles » (Bakhtine, 1965 : 39). En bouleversant les canons esthétiques et en transgressant les frontières entre les formes végétales, animales et humaines, cette imagerie aide les vassaux à se défaire des schèmes dominants et à réaliser que l'ordre hiérarchique, les critères esthétiques et les structures sociales pourraient être autrement :

[E]lle illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; elle permet enfin de jeter un regard

nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible (Bakhtine, 1965 : 44).

On ne pourrait toutefois en dire autant de l'imagerie grotesque romantique, qui est beaucoup plus nuancée que celle du Moyen Âge, ou encore de l'imagerie grotesque moderne, qui formalise les symboles et les motifs carnavalesques pour représenter ce qui est malveillant, inconnu et monstrueux, plutôt que de transformer ce qui est effrayant et lugubre en amusants « épouvantails comiques » (Bakhtine, 1965 : 56).

Si la parodie médiévale est tolérée par le pouvoir, c'est parce qu'elle ne s'attaque pas à des personnes ou à des institutions en particulier, mais plutôt à l'existence entière dans une atmosphère de fête. De surcroît, la parodie médiévale est l'apanage du peuple, du faible et du soumis, parce qu'elle n'implique aucun interdit et parce que les autorités ecclésiastiques et le pouvoir utilisent rarement le langage du rire (Bakhtine, 1965: 98). Bakhtine attribue le pouvoir libérateur de la parodie médiévale à son rire populaire de fête qui comporte plusieurs caractéristiques. Il est d'abord *universel*, puisqu'il est dirigé contre toute culture officielle, tout comportement sérieux, voire toute chose, toute personne, toute société et toute conception, y compris les rieurs eux-mêmes, plutôt que vers les défauts d'une œuvre de grande renommée. Il est *ambivalent*, parce qu'il est à la fois joyeux et railleur, allègre et sarcastique, affirmatif et négatif. La seule chose qu'il reconnaît avec certitude est le caractère inachevé et changeant de la vie, qu'aucune institution ni aucun discours ne peuvent figer. Il est *collectif* et non individuel, en ce sens que les gens rient ensemble dans le contexte du carnaval et non isolément les uns des autres, et enfin, *déchainé*, parce qu'il est empreint de folie et de démesure (Bakhtine, 1965 : 20-21 et 93). Toutes ces caractéristiques confèrent à la parodie médiévale sa fonction libératrice et la distinguent de la parodie moderne au rire purement satirique, qui se contente de railler et de dénigrer la parole d'autrui en se positionnant au-dessus d'elle :

L'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier. Tandis que le rire populaire ambivalent exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur (Bakhtine, 1965 : 20-21).

Depuis l'époque des romantiques, explique Bakhtine, le rire parodique perd sa folie et son allégresse; il cède le pas à un humour ironique, sarcastique, cruel, sérieux et sentencieux nettement moins régénérateur. L'ambivalence entre l'affirmation et la négation propre au rire carnavalesque est remplacée par un contraste figé et par une antithèse statique. Il ne sert plus à révéler la multiplicité des facettes de la vie et de la nature humaine, mais, au contraire, à couvrir, dissimuler et tromper (Bakhtine, 1965 : 47-50). Dans le contexte sociohistorique des temps modernes, où le langage populaire s'est infiltré dans les hautes sphères de la littérature et où les hiérarchies des mots, des formes, des images et des styles ont laissé place à un langage libre et démocratisé, la fonction libératrice de la parodie s'est « étiolée » et affaiblie (Bakhtine, 1978 : 427).

En somme, Bakhtine prouve que la dimension esthétique des œuvres littéraires est intrinsèquement liée à des valeurs, des idéologies et même des critères de beauté pouvant eux aussi être retournés sens dessus dessous par la parodie. Sa théorie sur la fonction libératrice de la parodie nous permet aussi d'envisager un effet potentiellement bénéfique de cette forme discursive qui ne serait pas nécessairement lié à la dénaturalisation. L'opposition qu'il fait entre le rire universel, ambivalent, collectif et déchainé, d'une part, et le rire railleur, dénigrant et unidirectionnel, d'autre part, fournit des critères utiles pour évaluer le potentiel critique et innovateur de la parodie. Sa critique envers la parodie ironique fait en outre écho à celle de Barthes (1970; 1973) et de Deleuze (1969), tout en permettant d'envisager le « rire joyeux, purement divertissant, léger, dénué de toute profondeur » comme un possible contrepois à l'ironie (1965 : 21). Bakhtine conclut toutefois un peu vite que la parodie est devenue futile dans les sociétés modernes démocratiques, car, après tout, les hiérarchies et les normes d'antan ont cédé leur place à d'autres ordres et

conventions peut-être moins autoritaires, mais tout aussi contraignantes. Plusieurs auteurs envisagent de nos jours la parodie comme une arme politique au service des minorités qui ont peu de moyens pour s'exprimer et non comme un instrument aux mains des gouvernements, des lobbyistes ou de quelconques autorités.

3.6 La fonction politique de la parodie

Pour autant que l'on conçoive le « politique » comme étant ce qui suppose le consensus, la communication et la réduction des ambiguïtés ou encore, ce qui implique la contestation, le rejet ou la remise en question des normes partagées, nous pourrions dire que la parodie comporte une dimension politique. En effet, la parodie fonctionne, d'une part, sur la base d'un partage de connaissances et, d'autre part, sur la base d'une réinterprétation de certaines conventions esthétiques qui se rattachent à des visions du monde, des valeurs ou des normes sociales. Même si l'une et l'autre de ces dimensions politiques sont intrinsèquement liées, il va sans dire que nous nous intéressons davantage à la seconde.

En plus d'ébranler les prémisses sur lesquelles se fondent certains discours, explique Hutcheon, la parodie peut dénoncer les phénomènes sociaux lorsqu'elle sert de véhicule à la satire. Dans *Love and Friendship*, par exemple, Jane Austen (1790) satirise la situation des femmes vivant au 18^e siècle en parodiant la passivité des héroïnes de fictions romantiques populaires. Ce faisant, elle ne ridiculise pas sa cible autant qu'elle s'en sert comme étalon de mesure pour mettre toute la culture patriarcale en observation (Hutcheon, 1985 : 44, 57). À l'ère du capitalisme tardif se caractérisant entre autres par la fin du règne de la bourgeoisie et par le développement d'une culture de masse, explique Hutcheon, les discours dits « postmodernes »⁶⁴

⁶⁴ Selon Lipovetsky, le terme « post-moderne » réfère à un « nouvel âge de l'art, du savoir et de la culture » qui a des conséquences sur les plans esthétique, épistémologique et culturel (Lipovetsky, 1983 : 113). Au niveau social, la postmodernité se caractérise par l'affaiblissement des oppositions

(dont fait partie la parodie) contestent l'homogénéisation des discours et des modèles sociaux dominants (mâle, blanc, bourgeois) en insérant de la différence sur un ton ironique :

[Postmodern art] contests uniformity by parodically asserting ironic difference instead of either homogeneous identity or alienated otherness. The pluralist, provisional, contradictory nature of the postmodern enterprise challenges not just aesthetic unities, but also homogenizing social notions of the monolithic (male, Anglo, white, Western) in our culture (Hutcheon, 1986 : 184).

Il n'est donc pas étonnant que la parodie soit devenue le discours de prédilection des « ex-centriques », c'est-à-dire de ceux et celles qui sont marginalisés par les conceptions dominantes de race, de classe ou de genre (Hutcheon, 1988 : 35).

Phiddian est également d'avis que la déconstruction parodique puisse servir à dévoiler l'absence ou l'oppression des minorités dans les discours phallogocentriques, colonialistes, racistes ou capitalistes. Elle peut ébranler l'autorité et la position idéologique de ces discours en décortiquant leurs structures rhétoriques, en exposant leurs contradictions et montrant les faiblesses de leur argumentaire, tout comme elles peuvent briser l'illusion de mimésis sur laquelle s'appuie l'idéal du sublime et de l'absolu (Phiddian, 1997 : 692). Elle ne peut toutefois mener qu'à une « libération négative », dans la mesure où elle ne propose pas de véritables options aux discours qu'elles font voler en éclats. Son utilisation à des fins politiques demeure donc une activité « dangereuse » qui comporte toujours le risque de déconstruire les catégories utiles en même temps que les catégories nuisibles. L'ouvrage *Orientalism* d'Edward Said (1978) fournit un bon exemple du piège dans lequel peuvent tomber ceux qui utilisent la déconstruction dans un but politique : sa

rigides, par le primat de l'égalité des chances et des résultats, par la réduction des disparités entre les sujets sociaux et par le traitement plus équitable des minorités (1983 : 118 et 122). Il ne faudrait pas penser que l'idée d'attribuer une fonction politique à la parodie est née avec la « postmodernité ». Déjà au 19^e siècle, Delepiere reconnaît que les œuvres parodiques se nourrissent autant de matériaux littéraires bruts que des conflits sociopolitiques de leur époque (1870 : 180-181).

déconstruction des discours sur la culture « orientale » élaborés par la société occidentale est tellement « corrosive » qu'elle ne laisse transparaitre aucune sympathie envers la rhétorique de leurs créateurs. Même si cette déconstruction acerbe est en partie justifiée par le contexte postcolonial entourant la publication de l'ouvrage, elle demeure « injuste » pour les producteurs de ces discours (Phiddian, 1997 : 676). Plutôt que d'utiliser la déconstruction parodique *contre* des textes dont on exècre le contenu idéologique, Phiddian suggère de l'utiliser *avec* des textes qui contiennent le germe de leur propre déconstruction.

C'est ce que font plusieurs théoriciennes féministes lorsqu'elles s'approprient les discours phallogocentriques afin de redéfinir les aspects de la féminité qui ont été historiquement déformés. Dans son essai « When We Dead Awaken : Writing as Revision », Adrienne Rich évoque la nécessité pour les femmes de réécrire l'histoire à leur façon et avec un regard différent pour assurer leur survivance sociale : « Revision-the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival » (1972 : 18). Dans ces nombreux ouvrages, la philosophe féministe Luce Irigaray met à profit une technique de réécriture parodique qui consiste à rendre visible ce qui est tombé dans le point aveugle des discours phallogocentriques grâce à divers « effets d'amplification et de réarticulation » (Naomi Schor, 1993 [en ligne]) :

Jouer de la mimésis, c'est [...], pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre [...] à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté (Irigaray, 1977 : 74).

Ainsi, Irigaray redéfinit les mythes grecs et les récits bibliques (*Le temps de la différence*, 1989) ou cite différemment les travaux de Platon, Freud, Lacan (*Speculum. De l'autre femme*, 1974), Heidegger (*L'oubli de l'air*, 1983), Nietzsche (*Amante marine*, 1980) et Lévi-Strauss (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977), afin

d'interroger leurs silences, leurs censures, leurs méprises et leurs oublis de la réalité féminine. Cette technique de répétition parodique lui permet entre autres de révéler à quel point Freud dénature la relation mère-fille en l'articulant autour de la rivalité, conceptualise à tort le complexe œdipien de la fillette comme l'envers de celui du garçon et réduit la sexualité féminine à l'inverse de la sexualité masculine. Des techniques d'écriture similaires sont employées par d'autres féministes associées à la *French Theory*⁶⁵. Dans son article « Le rire de la Méduse », Hélène Cixous redéfinit la figure mythique de la Méduse, associée par Freud à la peur de la castration qu'inspire le sexe féminin, en défendant l'idée qu'« elle n'est pas mortelle », mais qu'« elle est belle et elle rit » (1975 : 54). Dans son livre *Polylogue*, Julia Kristeva reprend quant à elle à son compte le concept platonicien de la « Chora », servant à désigner le réceptacle utérin passif qui attend la semence divine, pour le redéfinir comme l'univers prélinguistique dans lequel l'enfant et sa mère se trouvent dans un rapport privilégié d'échanges pulsionnels et sensoriels (1977 : 57). Étant donné l'absence d'incongruité comique dans les ouvrages de ces féministes, il serait toutefois tendancieux de qualifier leurs écrits de parodie à proprement dit.

Plusieurs articles de périodiques rapportent l'existence de parodies littéraires ou médiatiques pouvant servir de contrepoids aux modèles dominants de féminité. Dans un article intitulé « Caricature, Parody, and Dolls : How to Play at Deconstructing and (Re-) Constructing Female Identity in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora* », Cynthia A. Sloan démontre que ce recueil de nouvelles déploie des « stratégies ludiques » comme la resignification et la refunctionalisation pour « détruire » les représentations féminines distordues par le patriarcat et mettre en évidence leur rigidité (2000 : 35). Dans la nouvelle « La bella durmiente », par exemple, l'héroïne

⁶⁵ Cette étiquette est souvent utilisée pour regrouper les philosophes français qui ont contribué à la naissance des *cultural studies* et des *gender studies* suite aux événements de mai 1968. Parmi eux figurent aussi Foucault (1976b), Derrida (1972), Deleuze (1968) Baudrillard (1981), Althusser (1976), Wittig (2007).

incarne les conventions propres aux protagonistes féminins des ballets classiques comme *Coppelia*, *Sleeping Beauty* et *Giselle*, puis y déroge de « manière violente et frénétique » afin de démontrer la non-viabilité des positions, les rôles sociaux et les moyens d'expression relégués aux femmes dans les sociétés patriarcales (Sloan, 2000 : 44). Dans son texte « Subversive Parody in the Early Poems of Gwendolyn Brooks », John Gery (1999) avance pour sa part l'idée que cette poète utilise les procédés stylistiques de la poésie anglaise du 12^e au 15^e siècle pour aborder différentes réalités propres aux femmes noires vivant dans les ghettos américains durant les années 1930 et 1940, dont le proxénétisme, les grossesses indésirées, la pauvreté, la discrimination et l'oppression. Dans ce cas précis, la parodie sert clairement de véhicule à la satire : le mélange du style poétique « blanc » avec le contenu thématique « noir » souligne les particularités de chacun des systèmes sociaux, expose les structures qui reconduisent les oppositions Blanc/Noir, pauvres/riches, hommes/femmes, « sabote » la naturalisation des catégories de race, de classe et de sexe et ouvre un espace pour de nouveaux modèles linguistiques, idéologiques et fictionnels (Gery, 1999 : 45, 54). L'article « Discourse of Resistance : The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola » (Bettella, 1998) indique quant à lui qu'il existe déjà, au 16^e siècle, des œuvres poétiques parodiant les canons de la beauté féminine valorisés dans la littérature de l'époque. En les soulignant, les mélangeant ou les transformant en attributs hideux, ces parodies mettent en évidence leur caractère conventionnel et démontrent la nécessité de les revisiter. Cet article confirme, une fois de plus, que l'existence des parodies critiques n'est pas exclusive à la postmodernité.

Dans l'article « Staging Psychic Excess : Parodic Narrative and Transgressive Performance », Robert Claycomb (2007) établit pour sa part un parallèle entre les « performances parodiques » de la féminité et de la masculinité réalisées par les acteurs de certaines pièces de théâtre féministes des années 1980 et les « performances parodiques » des dragqueens dont parle Judith Butler (1990a) dans

son ouvrage *Trouble dans le genre*. En combinant ces performances parodiques à la technique du *verfremdungseffekt* développée par Bertolt Brecht, ces acteurs maximisent leur capacité à exp(1)oser le caractère mythique des stéréotypes hommes/femmes sans les réifier (Claycomb, 2007 : 106). La pièce *Perfect Woman* (Goldman, 1998) met en scène des icônes de la féminité telles que Barbie, Mona Lisa et Galatée pour démontrer à quel point leur corps est construit en fonction du désir masculin et pour leur fournir l'occasion de remodeler leurs courbes et leur poitrine (Claycomb, 2007 : 108-109). *Belle Reprieve* (Bourne et coll., 1996) parodie pour sa part la pièce de théâtre *Streetcar Named Desire* de Tennessee William (1948) en travestissant Blanche et Mitch, en changeant l'orientation sexuelle de Stanley et en exagérant la féminité de Stella. Le fait de traiter le genre comme un costume interchangeable ébranle l'idée d'une nécessaire corrélation entre le sexe et le genre tout en rendant évident le fait que la féminité et la masculinité sont des rôles que la société nous force à incarner (Claycomb, 2007 : 112). Contrairement aux parodies littéraires, qui ne peuvent pas constamment rappeler aux lecteurs le travestissement des personnages ou le caractère exagéré de leurs mouvements, les pièces de théâtre parodiques renforcent constamment la critique du genre féminin/masculin grâce aux gestes des acteurs, aux costumes, aux perruques et aux maquillages qui empêchent les spectateurs de reconstituer dans leur esprit les modèles typiques de la féminité et de la masculinité (Claycomb, 2007 : 120).

Dans son texte « Parody as Subversive Performance : Denaturalizing Gender and Reconstituting Desire in *Ellen* », Helene A. Shugart (2001) se sert elle aussi de la théorie de Butler sur les pratiques corporelles parodiques des dragqueens pour étudier le potentiel subversif des performances de la féminité réalisées par Ellen DeGeneres dans la comédie télévisée *Ellen* (Black et Rosenthal, 1994-1998)⁶⁶. Partant de l'idée que les performances de la féminité réalisées par des hommes comportent le danger

⁶⁶ Selon notre définition de la parodie, les performances de la féminité réalisées par Ellen relèvent davantage de la satire.

de reconduire une image homogène et idéalisée des femmes, Shugart (2001) explore l'idée que l'exagération des caractéristiques féminines réalisée par une femme n'étant pas particulièrement « féminine » permet de contourner ce danger en démontrant qu'il existe plusieurs manières d'incarner le « deuxième sexe ». Puisque le personnage d'Ellen se distingue du stéréotype féminin par ses vêtements amples, son comportement bouffon et son manque d'intérêt pour la gent masculine, les performances exagérées qu'elle effectue dans les situations particulières où elle doit se faire passer pour une entraîneuse, une stripteaseuse ou une cliente d'agence de rencontre sont d'autant plus « incongrues » (Shugart, 2001 : 103). Selon Shugart, ces performances parodiques ne font pas que démontrer à quel point la féminité est construite, mais révèle aussi les mécanismes à partir desquels la féminité se construit et constitue, en ce sens, un véritable acte politique.

Toutes ces théories, ces analyses et ces exemples de parodies contestatrices constituent d'excellents points de départ pour penser le rôle que joue la parodie dans le dévoilement du caractère construit des stéréotypes de genre. Elles permettent en outre d'identifier plusieurs moyens d'augmenter le potentiel critique et innovateur de la parodie, tels que démontrer un minimum de sympathie envers le modèle, choisir une cible qui consent implicitement à sa critique, utiliser la parodie comme véhicule de la satire, employer un style ancien de manière anachronique, combiner les performances exagérées de la féminité ou de la masculinité à la technique du *verfremdungseffekt*, les faire exécuter par des femmes masculines ou des hommes féminins et les pousser à un niveau hyperbolique en faisant l'usage de perruques, de costumes et d'accessoires extravagants. Puisque les exemples de parodies évoqués par les auteurs sont davantage puisés dans les domaines de la littérature, de l'art et du théâtre, on peut toutefois se demander, à l'instar de Nicole Matthews (2000), si leur potentiel critique trouve son équivalent du côté des parodies filmiques commerciales. Des productions grand public comme *Wayne's World* (Spheeris, 1992), *Austin Power*

(Roach, 1997) ou *Naked Gun* (Zucker, 1988) parviennent-elles vraiment à inverser les relations de pouvoir au même titre que ces parodies plus expérimentales?

3.7 La standardisation de la parodie

À une époque marquée par la marchandisation de la culture sous toutes ses formes, par le recyclage généralisé des discours du passé, par la prolifération des discours doublement codifiés et par la « saturation ironique », il semble primordial de se demander si la parodie tend à évoluer vers une forme standardisée et à perdre sa dimension contestatrice qui fait d'elle une arme au service de l'égalité sociale et du féminisme (Harries, 2000 : 22).

Plusieurs auteurs prétendent que l'ère postmoderne et postindustrielle dans laquelle nous vivons depuis les années 1970 se caractérise par la prolifération et la commercialisation des formes discursives intertextuelles et ironiques comme la parodie. Selon Lipovetsky, le postmodernisme est l'aboutissement d'une quête effrénée de formes inédites poursuivie par les artistes de l'époque moderne qui cherchaient à rompre avec les formes du passé et qui ont nécessairement fini par « tourner à vide », par épuiser les possibilités innovatrices, par recycler les formes et produire des stéréotypes (1983 : 117). Dans les sociétés postmodernes, ajoute Lipovetsky, l'humour contamine toutes les sphères de la société, y compris les plus cérémonielles et les plus sacrés, en même temps qu'il perd sa fonction critique pour s'inscrire dans le registre du ludique. L'humour postmoderne se caractérise en effet par une dissolution de l'opposition entre le sérieux et le non sérieux de même que par le « retour décripé du carnavalesque » qui ne prétend aucunement à la vérité et à la supériorité (Lipovetsky, 1983 : 205) :

L'humour dominant ne s'accommode plus de l'intelligence des choses et du langage, de cette supériorité que s'accorde l'esprit, il faut un comique discount et pop ne suggérant aucune suréminence ou distance hiérarchique. Banalisation,

désubstantialisation, personnalisation, on retrouve tous ces processus chez les nouveaux séducteurs des grands médias (Lipovetsky, 1983 : 200).

À l'ère postmoderne et postindustrielle actuelle qui se caractérise par l'absence de hiérarchie culturelle et par un incessant jeu de miroirs entre les discours, avance pour sa part Frederic Jameson, la parodie cède de plus en plus sa place à des pastiches dénués de fonction critique (1991 : 16). Dans le même ordre d'idées, Hutcheon est d'avis que la parodie est devenue un effet de mode, un cliché et un modèle dominant, plutôt qu'un moyen de susciter de nouvelles formes :

[P]arody may have moved from being a potential paradigm of modern aesthetic form to being a cliché. Parody seem, to many, to have ceased being a way to new forms, as the Russian formalists believed, and to have become – ironically – a model of the prevailing norm (1985 : 28).

En dénombrant seulement six procédés à partir desquels la parodie filmique tend à opérer, Dan Harries démontre pour sa part que la parodie en est effectivement venue à développer ses propres canons et à agir sur sa cible d'une manière prévisible (2000 : 20-21)⁶⁷. Alors que les premières parodies filmiques étaient réalisées par des producteurs indépendants avec un budget limité, celles de l'époque actuelle sont produites par les studios hollywoodiens avec d'importants capitaux et obéissent à des critères de rentabilité qui les rendent plus accessibles et moins transgressives (Harries : 2000 : 103). La grande popularité et les recettes faramineuses des parodies filmiques telles que *Blazing Saddles* (1974), *Airplane* (1980), *Spaceballs* (1987), *Naked Gun* (1988), *Hot Shot* (1991) et *Austin Powers* (1997) illustrent d'ailleurs à quel point ce mode filmique est devenu lucratif. Selon Harries, la commercialisation de la parodie est en partie attribuable à la logique marchande qui prône la récupération des discours « radicaux » dès lors qu'ils sont moindrement amusants :

⁶⁷ Ce phénomène n'est peut-être pas aussi récent qu'on pourrait le penser. Selon Mikhaïl Bakhtine, les caractéristiques des discours plurilingues comme la parodie se canonisent en un court laps de temps durant les périodes où ils gagnent du terrain (1978 : 229).

[W]hile it does seem that film parody offers a potential platform for an ever-so-subtle shifting of social consciousness, its embodiment of authorized norms firmly keeps it within the hegemonic fold. Its discursive standardization has, in fact, contributed to its own canonization and secured a relatively easy co-option by a market economy oh-so-eager to capitalize on 'radical' iconicity (Harries, 2000 : 130).

Harries (2000) croit en outre que l'ère de la simulation et de la « précession des simulacres » dont parle Baudrillard (1981) est bel et bien à nos portes. Selon lui, nous vivons dans un monde où les copies se substituent aux originaux et où le réel n'est plus que simulé! Preuve en est que les grands classiques du cinéma hollywoodien sont presque seulement connus des jeunes générations par le biais de leur contrepartie parodique. Qui plus est, les parodies de parodies se multiplient en créant d'étranges boucles autoréférentielles, comme c'est le cas du film *Mafia!* (Abrahams, 1998) qui fait allusion à un assassinat commis dans le film *Airplane!* (Abrahams et Zucker, 1980). Selon Harries, ce système de signes « hypertranstextuel » peut seulement mener à une « implosion » et à la récupération des forces décentralisatrices de la parodie en canon (2000 : 22). Même si ce mouvement de réinterprétation sans fin peut nous rappeler que le processus de production de sens est infini et fluide, il demeure trop circulaire pour engendrer des changements significatifs. Pour toutes ces raisons, Harries préfère concevoir la parodie comme une « transgression conservatrice » qui illustre le caractère évolutif des conventions en apparence rigides, tout en incarnant les canons de sa cible et tout en déployant des procédés prévisibles pour y parvenir :

Parody's demonstration of a contestatory political attitude exhibits both conservational and potentially progressive attributes. Parody not only includes its target norm within its text, but also highlights the mutable quality of that norm by showing how changes to relatively rigid normative system is possible (Harries, 2000 : 130).

On peut toutefois se demander si la commercialisation permet à la parodie de contourner la censure (morale ou commerciale), dans un contexte socioéconomique

contraignant où la critique directe et les représentations alternatives n'ont pas toujours le champ libre⁶⁸. Selon Rose, les censeurs considèrent les formes « sérieuses » de critiques envers les autorités d'un plus mauvais œil que celles empreintes d'humour et de légèreté, même si ces dernières sont généralement plus populaires (1979 : 173-175).

De son côté, Jonathan Gray renforce l'idée qu'une parodie commerciale puisse ébranler les modèles dominants en dépeignant le dessin animé *The Simpsons* (Groening, 1989) comme un « outil pédagogique » (2006 : 7). Selon lui, cette émission parodique reproduit les situations narratives des *sitcoms*⁶⁹ (problèmes maritiaux, conflits avec les beaux parents, enfant rebelle) afin de satiriser le mythe du rêve américain et la famille nucléaire banlieusarde (Gray, 2006 : 54-56). Elle incite en outre les spectateurs à être plus critiques envers les représentations médiatiques en montrant constamment les personnages en train de regarder des productions télévisuelles comme des annonces publicitaires qui misent sur le sexe et qui réifient le corps des femmes de manière absurde (Gray, 2006 : 80). Harries (2000) émet lui aussi l'idée qu'une parodie filmique commerciale puisse ébranler les représentations dominantes de race/classe/genre, critiquer certaines normes hégémoniques et explorer de nouvelles avenues en termes d'organisation sociale, en évoquant l'exemple de la parodie de western *Blazing Saddles* (Brooks, 1974). Dans cette parodie, la présence

⁶⁸ Il peut sembler futile de parler en termes de « censure » et de « sanction » au 21^e siècle, alors que les sociétés occidentales sont pour la plupart démocratiques et que l'avènement du web participatif donne l'occasion à n'importe qui de s'improviser parodiste et de diffuser ses idées à l'échelle internationale. À notre avis, on peut toutefois considérer les exigences de rentabilité qu'impose l'industrie médiatique comme une forme de censure commerciale qui force les créateurs à ajouter ou à enlever des éléments contre leur gré. Il suffit en outre de se rappeler des menaces de mort proférées à l'endroit de Salman Rushdie (1988) après la publication de sa parodie de l'islam *The Satanic Verses*, de l'assassinat de son traducteur, de la récente flambée de violence ayant fait plusieurs morts au Moyen-Orient suite à la sortie sur *YouTube* de la parodie « *Innocence of Muslims* » (Nakoula, 2012) et de la censure du film *Baise-moi* (Despentes, 2000) en France pour se convaincre que les parodies critiques ne sont jamais complètement à l'abri des représailles et des mesures de contrôle.

⁶⁹ Une *sitcom* est une série télévisée humoristique américaine dont les lieux et les personnages sont limités, tels que *Friends*, *Seinfeld*, *Malcolm*, *How I Met your Mother*, etc.

incongrue d'un shérif afro-américain permet d'entrevoir la possibilité que ce rôle puisse un jour être attribué à des acteurs de race noire. Selon Harries, il ne faut toutefois pas croire que la parodie incite les spectateurs à entreprendre des actions concrètes pour transformer le monde. Il faut seulement l'envisager comme un « exercice cognitif » fournissant aux spectateurs l'occasion de comprendre que les systèmes de normes ne sont pas immuables ou encore, comme un indicateur que les membres d'une société sont prêts à opérer certains changements (Harries, 2000 : 127-128). Dans le même ordre d'idées, Margaret Rose rappelle que la parodie n'a pas d'effet direct sur son public, même si elle détient le potentiel de subvertir les représentations et les formes des discours dominants (1979 : 179).

À la lumière de toutes ces remarques, il semble intéressant de vérifier si la canonisation des techniques parodiques affecte bel et bien son potentiel critique et innovateur. Il semble en outre pertinent de voir si les spectateurs conçoivent la parodie comme un simple divertissement sans véritables implications sociales, à force de vivre dans un environnement saturé d'ironie qui les transporte d'un renversement de cadre normatif à l'autre.

3.8 Conclusion

Toutes ces théories sur les faiblesses ou sur le potentiel critique et innovateur de la parodie fournissent une base utile pour penser le rôle que cette forme discursive peut jouer dans la dénaturalisation du genre (au double sens du terme).

Les débats autour du préfixe « para » permettent d'emblée de réaliser que la parodie est une forme discursive ambiguë dont les fonctions contradictoires varient considérablement d'une œuvre parodique à l'autre. Les théoriciens qui accusent la parodie d'être un discours dégradant, plagiaire, parasitaire, destructeur, impuissant, consolidateur et élitiste laissent supposer qu'elle gagne à : cibler des éléments

conventionnels et stéréotypés plutôt que des éléments innovateurs et originaux, sans être obscène ni vulgaire; faire preuve de modestie en se proposant explicitement comme l'objet d'une éventuelle réinterprétation critique; mobiliser plusieurs procédés de fabrication du comique; privilégier l'humour plutôt que l'ironie; s'en prendre à des cibles connues du public; renfermer suffisamment d'indices et assez de traces du modèle parodié pour que le récepteur puisse recomposer la cible et inférer l'intention parodique.

Par ailleurs, on retrouve chez les théoriciens russes et chez Dan Harries (2000) l'idée que la parodie participe à l'évolution naturelle des procédés et des genres médiatiques en mobilisant des processus qui sont déjà à l'œuvre dans les systèmes littéraires et filmiques, soit la mécanisation et la transformation, la canonisation et la transgression. Cette idée nous semble particulièrement intéressante en regard de notre problématique, puisqu'elle nous permet d'envisager la parodie comme une forme d'appropriation qui joue *avec* la mécanique des règles plutôt que *contre* elle. Nous reprendrons donc cette idée en l'articulant aux concepts de naturalisation et de dénaturalisation. Il nous semble par ailleurs utile d'envisager l'évolution des genres médiatiques comme un processus cyclique que la parodie viendrait relancer, plutôt que comme un processus linéaire auquel la parodie viendrait mettre un terme. Nous retiendrons en outre les considérations temporelles évoquées par Harries (le nombre d'années qui séparent la naissance d'un genre et la sortie de ses parodies, etc.) lorsque viendra le temps d'imaginer les conditions de réception qui facilitent l'actualisation de son potentiel de dénaturalisation.

En admettant seulement la possibilité que la parodie émerge au moment où les conventions du genre parodié s'essouffent et où les forces dynamiques du système logonomique prennent le dessus, ces théoriciens la réduisent à un moyen de renouveler des procédés qui tombent d'eux-mêmes en désuétude, plutôt que de la concevoir comme un instrument permettant de contester les conventions de genre

lorsqu'elles se trouvent encore à leur apogée. La parodie nous semble toutefois plus profitable lorsqu'elle intervient au moment où le genre parodié est encore au sommet de sa gloire et lorsqu'elle agit comme un véritable mécanisme anticanonique, malgré les risques accrus que cela comporte sur le plan de la communication parodique.

En conférant à la parodie une fonction réflexive, les théoriciens russes, les trois théoriciennes anglo-saxonnes et les théoriciens de la parodie médiatique nous incitent à envisager la parodie comme un moyen de mettre en évidence l'artificialité des conventions médiatiques en exposant leurs procédés de fabrication et les processus entourant leur réception. Ils nous permettent de penser que la parodie s'approprie les procédés, les ressources et les faiblesses de sa cible (*mimésis*, incohérences, points aveugle, etc.) pour mieux les dévoiler. À la suite de Robert Phiddian (1997), il semble également intéressant d'imaginer la parodie comme une forme de déconstruction grossissant la *différance* que comportent les signes de sa cible, de sorte à mettre en évidence le caractère évolutif de ses significations. Puisque le concept de *différance* ne prend pas suffisamment en considération le bagage encyclopédique du récepteur en localisant la trace des occurrences passées et futures dans le signe plutôt que l'esprit qui le contemple, il nous semble toutefois plus commode de penser le processus de naturalisation du genre à partir du concept derridien d'« itérabilité » qui « lie la répétition à l'altérité » en réinscrivant la théorie du signe dans l'acte de communication (Derrida, 1972 : 27).

Les théories sur la fonction réflexive de la parodie nous permettent en outre de retenir certains critères pour juger de son efficacité : d'abord celui de confronter la cible à d'autres valeurs, plutôt que de la détruire superficiellement, et ensuite, celui d'insérer divers procédés autoréflexifs comme la mise en scène d'un personnage qui représente le lecteur ou l'auteur, la présence d'une parodie dans la parodie ou le déploiement d'une autocritique explicite ne menant pas à l'autodestruction. Ces théories ne développent pas suffisamment l'idée que la parodie interroge le lien entre le langage

et la réalité. Il nous semble en effet pertinent d'envisager également son rôle dans la révélation des processus à partir desquels les représentations produisent l'illusion de vérité et médiatisent notre accès à la réalité.

Les travaux de Bakhtine (1970; 1978) sur la parodie médiévale démontrent l'intérêt d'envisager la fonction sociale et politique de la parodie sans nécessairement la relier à la dénaturalisation des stéréotypes. La parodie médiévale n'est pas moralisatrice et n'a pas de visée correctrice : elle se présente d'abord et avant tout comme un divertissement permettant aux vassaux de s'évader temporairement du cadre rigide de la société féodale. Grâce à son imagerie grotesque, qui transforme des motifs effrayants en figures rigolotes, elle permet aux feudataires de lutter contre leurs peurs et de s'ouvrir à un ordre différent des choses. En reflétant les discours officiels et sacrés dans le miroir distordant du rire, elle allège les rituels religieux et les contraintes du régime féodal pour toute la durée du carnaval. La force libératrice de ce rire réside dans le fait qu'il est collectif, ambivalent, gargantuesque et dirigé vers tous les aspects de la vie, plutôt que railleur, malicieux et dirigé vers une cible en particulier. L'idée d'une « transgression autorisée » par les autorités (Hutcheon, 1985 : 74) nous amène d'autre part à envisager la parodie comme une alternative à la critique directe et à la transgression permettant d'ébranler les normes tout en minimisant les risques de censure ou de représailles.

Les autres théories et analyses d'œuvres mettant de l'avant la fonction politique de la parodie confirment que les valeurs, les préconceptions, les préjugés, les idéologies dominantes⁷⁰ et les canons de beauté colportés par les discours peuvent eux aussi être remis en question au moyen de la parodie. Elles permettent en outre de répertorier d'autres critères à partir desquels jauger le potentiel critique et innovateur de la

⁷⁰ Barthes fait remarquer que cette expression courante est un pléonasme, dans la mesure où le terme idéologie signifie déjà *l'idée en tant qu'elle domine*. Puisque l'idéologie ne peut être que dominante et qu'il existe toujours une classe dominée, on devrait plutôt parler « d'idéologie de la classe dominante » (1973 : 53).

parodie tels que faire preuve d'un minimum de sympathie pour le modèle parodié, sélectionner une cible qui approuve implicitement sa critique, mettre la parodie au service de la satire, employer un style ancien pour aborder une réalité actuelle, coupler la technique de distanciation inventée par Bertolt Brecht aux performances hyperboliques de la féminité ou de la masculinité respectivement exécutées par des femmes et des hommes qui utilisent des perruques, des costumes et autres ornements.

Plusieurs théoriciens de la postmodernité précisent pour leur part que la parodie tend à évoluer vers une forme humoristique standardisée dans un contexte de marchandisation de la culture. Ils nous incitent en outre à ancrer notre réflexion sur son potentiel de dénaturalisation dans le contexte sociohistorique actuel marqué par la marchandisation de la culture et par un recyclage incessant des formes du passé. Puisque la parodie prend de plus en plus de place dans les médias de masse, on peut effectivement se demander si son usage répété ne lui fait pas perdre son caractère radical et menaçant. Peut-elle encore servir de contrepoids aux forces centralisatrices, alors qu'elle est elle-même entraînée dans un tourbillon de formes discursives réflexives et que ses propres procédés se réorganisent en normes? Même si la déconstruction opérée par la parodie est constamment réhabilitée par le système, n'implique-t-elle pas, au moins, une restructuration du système qui, à défaut d'être révolutionnaire, lui permet de se transformer plus rapidement?

Ces différentes théories sur la parodie fournissent une bonne idée des conditions de production qui renforcent son potentiel critique et innovateur. Il ne faudrait toutefois pas penser qu'il soit nécessaire de déployer toutes ces caractéristiques pour acquérir ce potentiel. Il ne faudrait pas, non plus, les considérer comme des impératifs incontournables pour que la parodie puisse réaliser pleinement son destin, car elle peut remplir d'autres fonctions que celle de critiquer les conventions. Puisque les fonctions critique et innovatrice de la parodie ne reposent pas uniquement sur ses propriétés intrinsèques et ne peuvent opérer qu'avec la collaboration du spectateur, il

nous semble en outre important d'identifier les conditions de réception qui favorisent leur activation auprès des spectateurs. Pour y arriver, il nous faudra d'abord passer en revue les différentes perspectives à partir desquelles les deux types de genre sont étudiés et comprendre en détail les processus sous-jacents à leur naturalisation. Une incursion dans le domaine des études sur le genre féminin/masculin et dans le domaine des études sur le genre médiatique nous semble nécessaire, puisqu'une compréhension fine de ces systèmes complexes, de leurs processus et des problèmes qu'engendrent les stéréotypes de genre est ce qui semble manquer aux théories passées en revue pour étudier le rôle de la parodie dans la dénaturalisation du genre (au double sens du terme).

CHAPITRE IV

DÉFINITIONS ET APPROCHES DU GENRE ET DU STÉRÉOTYPE

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas » dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tout genre.

– Jacques Derrida, *Parages*, 1986 : 252

Le terme « genre » se définit largement comme un « groupe d'êtres ou d'objets présentant des caractères communs » (*Le Grand Robert*, 2001). Provenant du terme latin *genus* signifiant sorte, espèce, race, famille ou origine, il peut autant référer aux catégories d'êtres fondées sur les différences entre les hommes et les femmes (désignées en anglais par le terme « *gender* »), qu'aux catégories d'œuvres littéraires ou médiatiques basées sur des thématiques ou des styles communs. Il peut aussi bien renvoyer à des catégories dites « naturelles » qui relèvent du domaine de la *physis* (genre vivant⁷¹, genre humain [*homo*]), qu'à des catégories « non naturelles » relevant du domaine de la *tekhnè* (genre artistique, poétique, littéraire), mais c'est justement dans le brouillage des frontières entre ces domaines qu'on peut voir le problème du genre se dessiner (Derrida, 1986 : 253).

⁷¹ En biologie, le genre occupe le sixième rang d'une taxonomie hiérarchique comprenant le règne, l'embranchement, la classe, l'ordre, la famille, le genre et l'espèce (Lecointre et Le Guyader, 2006, cité dans Arsenault, 2011 : 31)

La plurivocité du terme « genre » n'est ni le fruit du hasard ni un caprice de la langue française, car le genre féminin/masculin et le genre médiatique partagent d'autres caractéristiques que leur racine étymologique. En effet, ils sont tous les deux mus par un principe d'ordre impliquant de classer certains éléments et d'en exclure d'autres sur la base de leurs ressemblances et de leurs différences. Ils se basent tous les deux sur la récurrence de traits communs qui sont parfois envisagés à tort comme des *a priori* et qui servent à juger l'« appartenance » d'une chose, d'un individu ou d'une œuvre à un groupe. Les deux types de genre sont considérés par certains comme des « déterminations » destinées à accomplir leur *telos* et régis par une loi fondée sur la pureté qui n'admet pas le mélange des genres (Derrida, 1986 : 262-264). Ils sont en outre inévitables : l'individu comme l'œuvre doivent nécessairement respecter les règles d'un genre pour éviter d'être marginalisés. En effet, ils impliquent toujours l'idée d'une limite, d'une norme d'un interdit, ou d'une loi qu'il est impossible de transgresser sans risquer « l'impureté, l'anomalie, ou la monstruosité » (Derrida, 1986 : 253). Bref, les deux types de genre soulèvent des questions similaires et gagnent à être pensés l'un en fonction de l'autre. C'est ce que nous comptons faire dans ce chapitre en étudiant la manière dont la « loi du genre » se manifeste dans les études sur le genre féminin/masculin (*gender studies*) et dans les études sur le genre littéraire/médiatique, tout en établissant un parallèle entre les courants de pensée de ces deux domaines de recherche, qui se concrétisera par l'étude du stéréotype de genre médiatique.

Même si les différentes acceptions du terme « genre » font généralement consensus dans le cadre de son usage usuel, elles n'en font pas moins l'objet de nombreux débats théoriques. Dans ce chapitre, nous retracerons les grandes lignes de ces débats, tout en expliquant les raisons qui nous poussent à privilégier l'approche constructiviste du genre féminin/masculin, plutôt que les approches essentialiste et fondationnaliste, l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique du genre littéraire et

médiatique aux approches essentialiste et structuraliste, ainsi que l'approche constructiviste des stéréotypes à l'approche traditionnelle.

4.1 Genre féminin/masculin

Dans la langue usuelle, le terme « genre » est souvent employé comme un synonyme du terme « sexe » pour désigner les catégories homme/femme. Linda Nicholson (1999) et Nicole-Claude Mathieu (1989) relèvent toutefois trois manières de différencier le genre et le sexe selon les époques et les courants de pensée féministes (Baril, 2005). Nous verrons en quoi l'approche constructiviste nous paraît plus pertinente que les approches essentialiste et fondationnaliste, avant de prendre nos distances par rapport à un constructivisme radical naïf.

4.1.1 Approche essentialiste

Partant de l'idée que le terme « genre » renvoie aux différences non biologiques (politiques, sociales, économiques, etc.) qui distinguent les hommes et les femmes, alors que le terme « sexe » réfère aux différences biologiques, hormonales et physiologiques entre mâles et femelles, ceux et celles qui adoptent une approche essentialiste ou naturaliste sont d'avis que le sexe détermine le genre, c'est-à-dire que les rôles, les attentes et les attitudes des hommes et des femmes découlent naturellement de leur anatomie (Nicholson, 1999 : 64; Baril, 2005 : 46). Dans cette optique, le genre et le sexe entretiennent un rapport d'homologie : le genre (culturel) est le parfait reflet du sexe (naturel) (Mathieu, 1989 : 113). Et puisque le genre correspond toujours au sexe, les deux termes peuvent être employés indifféremment lorsqu'il s'agit de faire référence aux catégories homme/femme (Kramarae et coll., 1985 : 173).

Parmi celles qui s'inscrivent au sein de l'approche essentialiste figurent la plupart des féministes de la première vague (~1850 à 1960)⁷², dont les suffragettes qui réclament le droit de vote aux femmes sur la base du principe de « l'égalité dans la différence », ainsi que les féministes « égalitaires » qui prônent « l'extension des droits et du rôle de la femme dans la société » (Gubin et coll., 2004 : 70; Badinter, 1989 : 482). Ce paradigme est aussi associé aux féministes de la deuxième vague (~1960 à 1980) regroupées sous l'étiquette « différentialistes » (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, etc.), qui croient en la complémentarité naturelle des hommes et des femmes, qui décrivent la « différence sexuelle » en termes d'égalité et d'asymétrie plutôt que de hiérarchie et d'antagonisme, ou qui redorent l'image de la femme en redéfinissant, par exemple, sa sexualité. À titre d'exemple, Irigaray différencie l'économie sexuelle féminine reposant sur une « "mécanique" des fluides », sur une sensibilité aux pressions et sur des changements de volume en fonction du degré de chaleur à l'économie sexuelle masculine fondée sur une « mécanique » des solides, sur les principes thermodynamiques de la « tension » et de la « décharge », de « l'érection » et de la « détumescence » (1977 : 103-110). Dans *Speculum de l'autre femme*, elle décrit la jouissance féminine comme « un mouvement de la mer, d'aller-retour, de flux continu », beaucoup plus « maritime » que « l'escalade [...] et la descente de la montagne » (1981 : 50), alors que dans *Je, tu, nous*, elle relie la grossesse et les menstruations à des cycles cosmiques, « à la lune, au soleil, aux marées, aux saisons » (1990 : 129)⁷³. Enfin, cette approche constitue la pierre

⁷² Le découpage du mouvement féministe en différentes vagues et en diverses périodes historiques demeure un exercice de catégorisation abstrait qui échoue à rendre compte des chevauchements et des divisions internes à chaque vague.

⁷³ L'association d'Irigaray à l'approche essentialiste est à notre avis contestable, dans la mesure où son envie de réaffirmer les différences entre les hommes et les femmes se rattache davantage à une stratégie politique qu'à une conception des sexes. En effet, ses ouvrages se fondent sur l'idée que la féminité s'est construite au fil des millénaires à travers un ensemble de discours phallogocentriques qui déforment la réalité féminine et qui indexent l'image de la femme à l'univers masculin. Puisque les femmes n'ont jamais été correctement représentées par les discours phallogocentriques et qu'elles ont toujours servi de miroir pour conforter l'homme dans sa position universelle, Irigaray croit que l'émancipation des femmes passe d'abord par la revalorisation et la redéfinition du sexe féminin, plutôt que par l'abolition de la différence sexuelle (1977 : 128).

angulaire sur laquelle se fonde le mouvement « révisionniste », qui prône un retour aux valeurs familiales et à la femme au foyer durant le *backlash*⁷⁴ des années quatre-vingt, de même que l'assise sur laquelle se base encore aujourd'hui plusieurs croyances populaires.

L'approche essentialiste échoue pourtant à expliquer pourquoi les termes « masculin » et « féminin » renvoient à des réalités différentes d'une culture à l'autre. Les idées sur lesquelles elle se fonde peuvent en outre être récupérées pour justifier le confinement des femmes aux tâches domestiques, leur exclusion du domaine public et leur subordination au sein d'un ordre hiérarchique. Croire que la biologie détermine notre destin, comme le font ses partisans, enraye enfin toute possibilité de transformer le genre et rend vaine toute tentative de lutte politique semblable à celle que mènent les féministes (Salih, 2006 : 59).

4.1.2 Approche fondationnaliste

Née en réaction à la position essentialiste, l'approche fondationnaliste⁷⁵ se base quant à elle sur le postulat que les rôles, les comportements et les attitudes des hommes et des femmes ne sont pas des conséquences inévitables de leur biologie, mais des constructions sociales qui se fondent sur le sexe, qui varient d'une culture à l'autre et qu'il faut modifier pour mettre un terme à l'asservissement des femmes (Butler, 1990a : 267; Nicholson, 1999 : 55; Baril, 2005 : 48). Selon cette perspective, le genre et le sexe sont rattachés par un rapport d'analogie : le genre (culturel et variable) est une interprétation plurielle du sexe (naturel et fixe) (Mathieu, 1989 : 119). Dans les sociétés patriarcales de l'Occident, par exemple, la bicatégorisation du genre

⁷⁴ Susan Faludi (1991) appelle *backlash* la campagne de salissage contre les féministes menée par les médias dans les années quatre-vingt.

⁷⁵ Selon la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, le fondationnalisme est la théorie épistémologique qui se fonde sur l'idée que nos croyances sont justifiées si elles reposent sur des croyances de base évidentes et non inférentielles.

(l'homme rationnel, fort et actif versus la femme émotive, faible et passive) est une manière réductrice de concevoir le « dimorphisme génital » (Kramarae et coll., 1985 : 174; Heywood, 2006 : 156). Loin d'ignorer l'existence de différences biologiques entre les hommes et les femmes, les féministes qui privilégient une telle approche pensent qu'être une femme ou un homme relève davantage du domaine social que du domaine biologique, tel que l'indique l'affirmation de Simone de Beauvoir : « on ne naît pas femme : on le devient » (1976 : 13). C'est pourquoi il est important, pour elles, de préciser que le terme « genre » renvoie aux caractéristiques socialement imposées aux hommes et aux femmes, par opposition au terme « sexe » qui réfère aux qualités innées, stables et naturelles différenciant les mâles et les femelles (Humm, 1990 : 84).

Le fondationnalisme biologique constitue le socle sur lequel s'appuient certaines féministes de la deuxième vague (~1960 à 1990) dites « libérales » ou « radicales » qui luttent contre la subordination des femmes et qui posent le patriarcat comme leur principale source d'oppression (Baril, 2005 : 54). Depuis les dernières décennies, l'idée que le genre est socialement construit fait largement consensus dans le domaine des études féministes. Plusieurs ouvrages de référence élaborent donc leurs définitions du féminisme et du genre autour de ce paradigme. L'ouvrage *Feminist Theory* définit par exemple le féminisme comme « the belief that gender relations are neither inscribed in natural differences between the sexes, nor immutable, and a political commitment to their transformation » (Andermahr, Lovell et Wolkowitz, 1997 : 76). Le *Grand Robert* (2001) de la langue française prend aussi en considération l'idée que le genre n'est pas une catégorie naturelle en le définissant comme un « groupe *fictif* dans lequel tous les individus, *en nombre indéfini*, ayant certains caractères communs, sont *idéalement* rassemblés » (notre ital.).

Bien qu'elle comporte l'avantage de prendre en considération l'influence de la société sur la construction des catégories de genre, l'approche du fondationnalisme

biologique ne considère pas l'influence des normes culturelles sur notre perception des différences biologiques entre les hommes et les femmes et reconduit, en ce sens, une certaine forme d'essentialisme.

4.1.3 Approche constructiviste

Venant pallier cette faiblesse, l'approche constructiviste se fonde quant à elle sur le postulat que les catégories de sexe sont des constructions culturelles au même titre que les catégories de genre, dans la mesure où nous percevons toujours les corps et ses composantes anatomiques à travers le prisme déformant des conventions sociales (Nicholson, 1999 : 64; Baril, 2005 : 50). L'existence d'êtres qui ne se classent ni dans l'une ni dans l'autre des catégories de sexe (intersexes, hermaphrodites, transsexuels, etc.) prouve d'ailleurs que la bicatégorisation des sexes n'a rien de naturel et qu'elle est tout aussi arbitraire que la bicatégorisation du genre. En outre, l'approche constructiviste inverse le rapport sexe/genre qui prévaut dans l'approche fondationnaliste : c'est la division arbitraire du genre en deux catégories mutuellement exclusives qui donne lieu à la bicatégorisation hiérarchique des sexes en se naturalisant (et non le contraire). Comme l'explique Butler, le genre féminin/masculin n'est pas le reflet plus ou moins adéquat d'un sexe naturel stable, mais un ensemble de normes culturelles qui construisent le sexe :

le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature, c'est aussi l'ensemble de moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup (Butler, 1990a : 69).

À titre d'exemple, la convention du genre féminin/masculin qui associe les femmes à l'espace domestique et les hommes à la sphère publique consolide l'idée que toutes les femmes ont un instinct maternel. La convention du genre féminin/masculin reliant les hommes à des métiers qui requièrent une force physique ou une intelligence

mathématique (charpentier, pompier, ingénieur, programmeur, etc.) et les femmes, aux métiers qui requièrent des habiletés langagières et relationnelles (secrétaire, relationniste, vendeuse, infirmière, etc.), renforce l'idée que ces aptitudes sont innées chez l'un et l'autre des sexes. Selon l'approche constructiviste, le genre et le sexe sont donc reliés par un rapport « *sociologique* » et « politique » : le genre crée le sexe (Mathieu, 1989 : 132-133). Ainsi, explique Butler, le genre féminin/masculin est « performatif »⁷⁶, c'est-à-dire qu'il produit l'identité sexuée substantielle qu'il est supposé représenter :

[D]ans la tradition héritée de la métaphysique de la substance le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précèderait ce faire (1990 : 96).

À cet effet, Butler établit un parallèle avec ce qu'avance Nietzsche (1887) dans la *Généalogie de la morale* : de la même façon qu'« il n'y a point d'« être » caché derrière l'acte », car « l'acte est tout », « il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre », car le genre est tout (1990a : 96). Puisque les termes « sexe » et « genre » en viennent à se confondre et à désigner tous deux des constructions sociales, les féministes qui adhèrent à ce paradigme préfèrent délaisser l'usage du terme « sexe » au profit du terme « genre », « sexe social », « classes de sexe » ou « construction sociale des sexes », à moins de faire référence au mythe du « sexe naturel » que les sociétés cherchent à préserver (Hirata et coll., 2004).

Cette approche du couple conceptuel sexe/genre rallie la plupart des féministes de la troisième vague (1990 à aujourd'hui), dont les féministes « matérialistes » qui tiennent les discours responsables du façonnement des corps (Wittig, 2007 : 105) et

⁷⁶ Butler se réapproprie ici un concept que John L. Austin utilise dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* pour désigner les énoncés qui produisent ce qu'ils nomment par le simple fait d'être prononcés (« Je vous déclare mari et femme », « Je te promets », « Je parie », etc.), par opposition aux énoncés « constatatifs » qui décrivent ou rapportent des faits (« Je constate que le ciel est bleu », etc.) (1967 : 40-41).

les féministes qui considèrent les corps comme des surfaces discursives véhiculant des messages (Grosz, 1990 : 62). L'approche constructiviste est également celle privilégiée par les féministes postmodernes qui envisagent le sexe et le genre comme des continuums aux variations infinies. Selon ces féministes, mettre l'accent sur les différences entre les hommes et les femmes revient à masquer les différences entre les femmes, qui sont pourtant toutes des êtres singuliers aux expériences de vie uniques. Cela revient également à dissimuler les différences inhérentes à chaque femme se définissant – comme n'importe quel être humain – par son caractère multiple, changeant et contradictoire (Braidotti, 2002; 1994 : 162-165).

L'approche constructiviste est aussi celle privilégiée par les théoriciennes *queer*⁷⁷, qui problématisent le genre féminin/masculin en soulignant l'existence d'identités sexuées qui ne se laissent pas enfermer dans les catégories binaires homme/femme ou homosexuel/hétérosexuel. En plus d'affirmer la non-fixité des identités gaies et lesbiennes, plusieurs théoriciennes *queer* reconnaissent l'interinfluence des variables genre/race/classe dans la construction des identités. Dans son ouvrage *Théorie queer et cultures populaires*, Teresa de Lauretis suggère de ne plus envisager l'homosexualité comme une forme de sexualité marginale, transgressive ou déviante qui s'opposerait à une sexualité naturelle et respectable (l'hétérosexualité à fonction reproductive) et qui servirait à « marquer les limites d'un espace social » (2007 : 96). Elle propose de la considérer plutôt comme une forme d'identité sexuée émergente qui résiste à l'homogénéisation de la culture. Selon De Lauretis, il est également important de reconnaître la spécificité de l'homosexualité féminine par rapport à l'homosexualité masculine et la particularité des problèmes que rencontrent les

⁷⁷ Le terme *queer* était initialement utilisé de manière péjorative pour dénigrer les homosexuels, jusqu'à ce que ceux-ci commencent à utiliser le terme pour s'autodésigner. Vers la fin des années 1980 et le début des années 1990, le terme fut récupéré par certain(e)s militant(e)s et théoricien(ne)s pour désigner toutes formes d'identités de genre ou d'identités sexuelles non conventionnelles qui se classifient difficilement (gais, bisexuels, travestis, transsexuels, hermaphrodites, fétichistes, transgenres, etc.) (Aaron, 2004 : 5 ; Nordmann et Vidal in Butler, 1997 : 18).

lesbiennes (2007 : 103). Il faut non seulement ébranler les discours dominants et homophobes, mais aussi ceux des féministes en mettant en image des sujets « autrement érotiques » et « autre-ment désirants » (De Lauretis, 2007 : 122)⁷⁸. Dans le même ordre d'idée, Aaron considère la théorie *queer* comme une forme de résistance aux identités de genre hétérosexuelles et normatives (l'homme masculin qui a des rapports sexuels avec une femme féminine ou vice versa). Selon elle, la théorie *queer* permet d'affirmer la fluidité du genre et d'avancer l'idée que les identités gaies et lesbiennes ne sont pas homogènes (Aaron, 2004 : 5).

L'approche constructiviste est également adoptée par les féministes qui critiquent la biologisation du genre et de l'homosexualité dans certains discours scientifiques, en retournant contre ces discours leurs propres armes. Parmi celles-ci figurent les auteures ayant collaboré à la réalisation de l'ouvrage *Cerveau, hormones et sexe : des différences en question*, édité par Louise Cossette (2012). Dans cet ouvrage, la neurobiologiste Catherine Vidal (2012) s'attaque plus particulièrement aux recherches empiriques, ainsi qu'aux émissions et aux revues de vulgarisation scientifique (*Nature et Science*, *Time*, etc.), qui prétendent que les femmes sont naturellement loquaces et émotives alors que les hommes sont biologiquement batailleurs, compétitifs et doués en mathématiques, sous prétexte que le cerveau des femmes est plus petit que celui des hommes ou encore que le faisceau de fibres nerveuses reliant les deux hémisphères du cerveau des femmes est plus large que celui des hommes. Vidal démontre que les différences repérées par plusieurs

⁷⁸ C'est ce que s'efforcent de faire les films *queer* d'avant-garde, qui demeurent souvent en marge du cinéma hollywoodien dominant non seulement à cause de leur contenu radical, mais aussi parce qu'ils transgressent les codes cinématographiques en expérimentant sur la forme (Pidduck, 2004). Durant les années 1990, on assiste toutefois à une vague de films grand public que certains auteurs regroupent sous la bannière « New Queer Cinema » parce qu'ils mettent en scène des groupes marginalisés dans les groupes marginalisés (les gaies et lesbiennes hispanophones, noirs et latinos, les transsexuels, etc.), sans les désavouer ou les rendre moins menaçants par le biais de l'humour. Parmi ceux-ci on peut compter le film *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), mettant en scène un transgenre violé et tué par ses propres amis, le film *Heavenly Creatures* (Jackson, 1994), mettant en scène deux jeunes femmes amoureuses l'une de l'autre au point de commettre un matricide, et le film *M Butterfly* (Cronenberg, 1993) effectuant une relecture *queer* et postcolonialiste du célèbre opéra de Puccini *Madame Butterfly*.

chercheurs ne sont pas significatives, qu'elles peuvent être attribuables à des facteurs contextuels ou socioculturels et que la variabilité individuelle est généralement plus importante que la variabilité entre les sexes (2012 : 11-15). Elle rappelle également qu'aucune étude scientifique n'a établi un lien de causalité entre le taux d'hormones et la fluctuation des états d'âme malgré ce que dit la croyance populaire (2012 : 22). Elle s'appuie enfin sur des études récentes mobilisant la technique de l'imagerie cérébrale pour soutenir l'idée que le cerveau humain détient la capacité de se modifier selon les apprentissages, les pratiques et les expériences de vie (2012 : 15-18). Selon Vidal, la plupart des différences entre les hommes et les femmes seraient donc attribuables à une « empreinte culturelle », elle-même facilitée par la plasticité du cerveau humain, et non à des composantes biologiques fixées avant la naissance (2012 : 24).

Enfin, l'approche constructiviste est celle sur laquelle se fondent des théoriciennes comme Butler (1990a) et Young (2007), qui ébranlent les fondements mêmes du féminisme en soulignant l'incapacité du terme « femmes » à inclure les individus au genre, au sexe ou à la sexualité alternatifs (travestis, hermaphrodites, lesbiennes⁷⁹, etc.). Selon Young, le terme « femmes » doit être redéfini comme une catégorie sociale hétérogène et abstraite, dont les membres ne partagent pas nécessairement une identité de genre, une orientation sexuelle, une essence, des attributs, des projets, des intérêts et des désirs communs, mais seulement un marquage, une étiquette et une obligation de se conformer à certaines normes sociales historiquement fixées (2007 : 32). Le rôle du féminisme consiste donc à détruire les mécanismes qui « sérialisent » les femmes « en tant que femmes » et à lever le voile sur le caractère artificiel des catégories de sexe pour freiner l'oppression, la hiérarchisation et la stigmatisation des transgenres ou des intersexes (Young, 2007 : 33). Butler (1990a) est aussi d'avis que le rôle du féminisme consiste non pas à abolir la catégorie « femmes », puisque cela

⁷⁹ Selon Monique Wittig, les lesbiennes ne sont pas des femmes dans la mesure où elles ne se conforment pas au schème hétéronormatif qui définit cette catégorie de sexe (2007 : 52).

serait impossible, mais à rendre les frontières de cette catégorie plus malléables, plus perméables aux différences et plus ouvertes aux redéfinitions. Son approche constructiviste du genre féminin/masculin se fonde sur les travaux de Michel Foucault, pour qui le concept de « sexe » est la conséquence d'un regroupement artificiel qui se fait passer pour une cause :

La notion de "sexe" a permis de regrouper selon une unité artificielle des éléments anatomiques, des fonctions biologiques, des conduites, des sensations, des plaisirs et elle a permis de faire fonctionner cette unité fictive comme principe causal, sens omniprésent, secret à découvrir partout : le sexe a donc pu fonctionner comme signifiant unique et comme signifié universel (Foucault, 1976b : 204).

Elle découle aussi de la conception foucauldienne d'un pouvoir diffus qui agit au quotidien et qui regroupe artificiellement les individus dans des catégories en leur imposant une identité (Foucault, 2001 [1982] : 1046). Selon Butler (1990a), l'identité sexuée n'est pas un fait de nature, mais une construction factice qui s'édifie sous l'effet des normes de genre régulatrices et sous la pression des institutions, des discours et des pratiques qui les mettent en application. Ainsi, l'identité sexuée n'est ni le noyau substantiel stable garantissant la féminité et la masculinité d'une femme ou d'un homme ni un ensemble de caractéristiques physiques et mentales durables assurant la cohérence des femmes et des hommes, puisque leur cohérence repose sur leur adéquation aux normes de genre qui se transforment au fil du temps (Butler, 1990a : 84). Pour ce qui est de la « stylisation » des corps et des pratiques corporelles, elle ne résulte pas de pulsions innées, mais implique l'intériorisation constante de lois assujettissantes et de prohibitions culturelles liées à son genre d'appartenance (Butler, 1990a : 156). Un individu de sexe féminin ne porte pas une robe pour exprimer sa féminité naturelle, mais bien pour correspondre à l'image que la société se fait de son genre.

Que reste-t-il alors de la matérialité du corps selon cette perspective? Comme l'explique Foucault, le corps physique n'est pas une réalité ontologique préalable,

mais une construction discursive dissimulant les relations de pouvoir et les normes de genre régulatrices qui le produisent. Autrement dit, le corps charnel n'est pas une unité substantielle, mais une façade sur laquelle les discours laissent des empreintes :

Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement (1971 : 1001).

Dans cette optique, le langage, les discours et les référents culturels servent de grille d'intelligibilité aux corps physiques en les marquant d'un sceau d'approbation ou de désapprobation. Les corps ne sont pas seulement décrits par le langage, mais aussi constitués par l'acte de description : lorsque le médecin s'exclame « C'est une fille » à la naissance d'un bébé, par exemple, il ne fait pas que rapporter un fait, mais assigne un sexe et un genre à l'enfant au moyen d'une interpellation qui initie le processus de féminisation (Butler, 1993 : 232). Bref, le corps charnel n'est pas une réalité matérielle prédiscursive libre de se parer des attributs de son choix, mais le produit des conventions du genre féminin/masculin et le lieu d'un marquage discursif.

La force de la perspective constructiviste réside, à notre avis, dans le fait qu'elle prend non seulement en considération l'influence des normes sociales sur les comportements, les pratiques et les attitudes des hommes ou des femmes, mais aussi sur notre perception des corps sexués et des différences biologiques. Loin de nier l'existence de quelconques différences, cette approche revient à penser que nous les percevons toujours à travers le filtre des schèmes culturels qui leur attribuent une trop grande influence sur les comportements, les aptitudes, les goûts, les aspirations et les traits de caractère. Contrairement à ce que soutiennent les détracteurs de l'approche constructiviste, prétendre que le genre précède le sexe et le construit ne revient pas à établir un ordre chronologique entre la culture et la nature, mais plutôt entre la culture et notre conception de la nature. Comme l'indique Ian Hacking (1999) dans son ouvrage *The Construction of What?*, c'est l'idée qu'on se fait du corps féminin et du

corps masculin qui est construite et non la matérialité du corps comme telle. Pour la plupart des théoriciens et des théoriciennes constructivistes, il ne s'agit pas de nier toutes différences hormonales et anatomiques entre les hommes et les femmes, mais de minimiser considérablement leur influence et de croire que les mythes, les normes sociales et les discours teintent nos conceptions des corps et de leurs différences. La science ne nous permet pas de déterminer hors de tout doute ce qui relève de la culture et ce qui réside dans la nature en ce qui concerne les hommes et les femmes, mais quoi qu'il en soit, le filtre de la culture vient toujours s'interposer entre nous et la nature en nous empêchant d'y avoir accès directement. Il ne s'agit pas de dire qu'il est impossible de vivre des expériences corporelles en dehors de tout référent culturel, mais seulement qu'on ne peut réfléchir à ces expériences et les garder en mémoire sans faire intervenir des concepts issus de notre bagage culturel. Pour toutes ces raisons, l'approche constructiviste du genre féminin/masculin est celle que nous choisissons de privilégier dans le cadre de cette recherche.

4.2 Genre médiatique

En plus de servir à désigner les conventions qui régulent la féminité et la masculinité, le terme « genre » peut référer aux « catégories d'œuvres définies par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style) » (*Le Grand Robert*, 2001). Dans le domaine des études littéraires ou cinématographiques, il existe toutefois différentes manières de concevoir le genre selon les époques et les courants de pensée, qui s'apparentent à celles à partir desquelles le genre féminin/masculin est envisagé. Référant tantôt aux modes d'énonciation (épique, lyrique, dramatique), tantôt aux formes historiques (comédie, épopée, tragédie, tragicomédie, etc.) et tantôt au contenu thématique des œuvres (romance, histoire, aventure, etc.), les genres littéraires se sont élaborés au fil des siècles sur un fond de confusion et ont donné lieu à de nombreux débats sur les plans ontologique et épistémologique (Altman, 1999: 11). Comme on peut le

remarquer en consultant divers ouvrages de référence sur le cinéma, les formes discursives auxquelles réfèrent les genres filmiques (horreur, science-fiction, western, film noir, film d'espionnage, mélodrame, film de gangsters, *thriller* érotique, comédie musicale, road movie, film de guerre, film d'aventures, etc.) font davantage consensus, même si les débats autour du concept se poursuivent dans le champ des études cinématographiques (Pinel, 2006; Aumont et Marie, 1988). Les ouvrages consacrés aux genres télévisuels (talk-show, jeu télévisé, sitcom, télésérie, feuilleton, bulletin de nouvelles, télé réalité, drame médical, bulletin de sport, dessin animé, etc.) prennent quant à eux acte des avancées théoriques faites dans les domaines de la littérature et du cinéma, tout en adaptant leurs outils méthodologiques aux spécificités du médium télévisuel et tout en révisant les critères constitutifs du genre en fonction de ce média (Mittell, 2004; O'Donnell, 2007; Veyrat-Masson, 2008)⁸⁰. Nous effectuerons donc un survol des différentes approches théoriques du genre littéraire⁸¹ et médiatique en expliquant pourquoi nous privilégions l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique, plutôt que les approches essentialiste ou structuraliste.

⁸⁰ Cette révision est en grande partie due au fait que nombre de genres télévisuels sont non fictionnels et que leur situation d'énonciation s'en trouve considérablement modifiée (le lecteur de nouvelles s'adresse aux spectateurs, l'animateur du jeu télévisé sollicite la participation du spectateur, etc.). Puisque nous nous intéressons davantage aux genres fictionnels, nous ne développerons pas en détail les propositions contenues dans ces ouvrages. Par ailleurs, nous laissons volontairement de côté les genres vidéoludiques puisque les particularités et l'interactivité du médium nous forcent à redéfinir le genre à partir d'une panoplie d'autres critères que le contenu thématique tel que le démontre Dominic Arsenault (2011) dans sa thèse *Des typologies mécaniques à l'expérience esthétique. Fonctions et mutations du genre dans le jeu vidéo*.

⁸¹ Même si nous nous intéressons davantage aux genres médiatiques, le détour du côté des genres littéraires est nécessaire puisque c'est dans ce domaine que le débat sur les genres puise sa source et puisqu'il nous permettra de faire des comparaisons avec les approches du genre féminin/masculin. Par ailleurs, nous laisserons de côté les théories du genre dans le domaine des arts, de la musique et du théâtre principalement par économie d'espace, mais aussi pour éviter les redondances, car les débats restent sensiblement les mêmes dans chaque discipline.

4.2.1 Approche essentialiste

Tout comme c'est le cas avec le genre féminin/masculin, l'approche essentialiste décrit les genres littéraires comme s'ils rendaient parfaitement compte d'un état « naturel » des choses, non pas au sens où les genres existeraient depuis toujours, indépendamment des êtres humains, mais au sens où il y aurait une manière adéquate de créer une œuvre en suivant certaines règles d'application essentielles qui se fondent sur des principes universaux. Sur le plan épistémologique, il s'agit donc d'une approche prescriptive et non descriptive, idéaliste et non positiviste.

Cette façon de concevoir le genre littéraire remonte à l'époque de la Grèce antique, alors qu'Aristote élabore (sans lui attribuer ce statut) l'un des premiers systèmes de classification des espèces poétiques que nous avons entrevue dans le cadre du premier chapitre et qui se base sur deux critères : leur mode de représentation (dramatique ou narratif⁸²), ainsi que le caractère (supérieur ou inférieur) des hommes imités (~335 av. J.-C. : 1448a-1448b). Bien que l'on puisse concevoir la *Poétique* d'Aristote comme un guide servant à s'y retrouver dans la jungle des œuvres poétiques de la Grèce antique, elle n'en demeure pas moins « dogmatique », dans la mesure où elle se présente comme une *technè*, c'est-à-dire comme un ensemble de règles auxquelles toute bonne tragédie et toute bonne épopée doit se conformer (Magnien dans Aristote, 1990 : 21) :

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie; nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et pareillement de toutes les questions qui appartiennent au même domaine de recherche, en commençant d'abord par ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1447 10).

⁸² Rappelons qu'il s'agit des termes utilisés par Genette pour décrire le mode d'énonciation qui consiste à raconter l'histoire à travers la mise en scène de personnages agissants et parlants (celui de la tragédie et de la comédie) et le mode d'énonciation qui consiste à raconter l'histoire au moyen d'un narrateur (celui de l'épopée) (1986 : 101).

Aristote analyse les genres poétiques de la même façon qu'il étudie un « être vivant » : il décrit chacune de leurs parties comme une contribution à l'harmonie d'un tout, en plus de retracer leurs origines, leur évolution et le point d'équilibre lors duquel ils se fixent et accèdent à leur « nature propre » (~335 av. J.-C. : 1459a 20, 1449a 15).

Puisqu'il faut que ce qui est beau – un être vivant aussi bien qu'un objet résultant de l'agencement des parties – non seulement ait des éléments placés dans un certain ordre, mais aussi possède une étendue qui ne soit pas le fruit du hasard [...] de même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse aisément embrasser, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1450b 35).

Il faut toutefois reconnaître que son discours de naturaliste côtoie son discours d'historien qui rend compte des faits littéraires et de leur progrès de manière empirique (Magnien dans Aristote, 1990 : 25). Autrement dit, sa démarche prescriptive, qui consiste à élaborer des balises strictes pour faire de la bonne poésie, se mêle à sa démarche inductive, qui vise à généraliser des lois à partir des œuvres poétiques de la Grèce antique (Combe, 1992 : 27). Dans certains passages de sa *Poétique*, Aristote constate en effet que des œuvres de grande renommée ne suivent pas toutes les règles qu'il a précédemment énoncées, ce qui importe peu si elles parviennent à susciter des émotions ou à nous purger de certains sentiments négatifs⁸³ : « Le poète a composé une scène impossible : il a commis une faute; mais la rigueur demeure au cas où il atteint le but de la poésie » (~335 av. J.-C. : 1460b 20). En reconnaissant que le respect des règles ne garantit pas le succès d'une œuvre ni l'accomplissement de l'effet escompté, Aristote admet implicitement que ces règles ne sont pas nécessairement obligatoires et que les œuvres poétiques sont suffisamment hétéroclites pour résister à sa volonté prescriptive.

⁸³ Aristote appelle *katharsis* la transformation des sentiments négatifs en émotions épurées et en plaisir (Magnien dans Aristote, 1990 : 41-42).

Cette reconnaissance de la flexibilité des genres littéraires s'accompagne toutefois d'une vision « nostalgique » des formes du passé qui le pousse à adopter, la plupart du temps, une perspective abstraite et détachée des formes historiques de son époque (Magnien dans Aristote, 1990 : 34). Parmi les « règles » qu'il faut suivre, selon lui, pour faire « la plus belle des tragédies » figurent l'unité d'action, l'agencement complexe, la cohérence interne, la vraisemblance et l'omniprésence de causalités (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1451b; 1453a). Pour ce qui est des personnages, ils doivent être bons et virils, mais « être virile ou trop intelligente ne convient pas à une femme » (Aristote, ~335 av. J.-C. : 1454a 20). Cette manière de concevoir la littérature vient en outre de pair avec une hiérarchisation des genres : Aristote proclame clairement la supériorité de la tragédie par rapport à l'épopée sur la base de sa densité, sa clarté, son unité, son mode dramatique⁸⁴, ainsi que par sa mise à contribution du spectacle et de la musique :

Si donc la tragédie se distingue sur tous ces points, et également par l'effet que produit cet art (car il faut que les arts produisent non pas un plaisir quelconque, mais celui qu'on a dit), il est manifeste, puisqu'elle parvient mieux que l'épopée à sa fin, qu'elle lui est supérieure (Aristote ~335 av. J.-C. : 1462b 10).

Ce faisant, il adopte un point de vue similaire (mais moins draconien) à celui de Platon (315 av. J.-C.), qui condamne les œuvres mimétiques déléguant la parole à des personnages vulgaires, bas et indignes. Pour que le mensonge ne triomphe pas sur la vérité⁸⁵ et pour que le vice ne surclasse pas la vertu, Platon suggère en effet

⁸⁴ Rappelons qu'Aristote valorise l'imitation et que le mode dramatique est une manière plus pure d'imiter que le mode narratif. En ce sens, la tragédie réalise « l'essence de l'art mimétique » (Combe, 1992 : 28).

⁸⁵ Rappelons qu'à l'inverse d'Aristote, Platon dénigre la *mimèsis* sous prétexte qu'elle produit des simulacres. Alors qu'Aristote conçoit l'imitation comme un processus commun à toutes les espèces poétiques, Platon l'associe seulement aux œuvres dont l'histoire est racontée par le biais de personnages agissants et parlants tels que c'est le cas dans la tragédie. Il la dissocie en outre de la *diégèsis* qui correspond pour sa part au récit purement narratif (Combe, 1992 : 28-29).

d'interdire aux poètes de la Cité de recourir aux dialogues pour mettre en scène des personnages inférieurs :

S'ils doivent imiter quelque chose, qu'ils imitent ce qu'il leur convient d'imiter dès l'enfance, des hommes courageux, modérés, pieux, libres et tout ce qui s'en rapproche, et qu'ils évitent de pratiquer des actions qui ne sont pas libres ou d'imiter des choses qui sont basses, ou quoi que ce soit de honteux, de crainte de prendre gout à ce qui constitue la réalité dont provient l'imitation. [...] Ni apparemment les hommes méchants et lâches, qui font tout le contraire de ce nous disions à l'instant, eux qui médisent les uns des autres et se bafouent, eux qui, ivres ou sobres, tiennent des propos déshonorants. Ils n'imiteront pas non plus tout ce que ces gens-là, en parole et en actions, s'infligent à eux-mêmes et aux autres (315 av. J.-C. : 892d-398b).

En se basant d'abord sur leur forme (le mode de représentation) puis sur leur contenu (le type de personnages), Platon hiérarchise ainsi les genres poétiques, du meilleur au moins souhaitable : le dithyrambe (au mode narratif pur), l'épopée (au mode mixte et aux personnages nobles), la tragédie (au mode dramatique et aux personnages nobles) et la comédie (au mode dramatique et aux personnages bas) (Genette, 1986 : 95-96).

Au fil du temps, les héritiers de la tradition platonicienne et aristotélicienne (Horace vers l'an 16, Diomède vers la fin du 4^e siècle et Proclus vers le 5^e siècle) intègrent d'autres types d'œuvres à ces taxonomies sans en modifier les catégories, en plus d'énoncer de nouveaux impératifs, dont celui de ne pas mélanger les genres et celui de préserver la morale intacte (Genette, 1986 : 108-109; Altman, 1999 : 4). Ils mettent alors en place une tradition « ségrégationniste » et « essentialiste » des genres qui perdurera pendant un millénaire et qui discréditera encore plus qu'auparavant les genres mixtes (Combe, 1992 : 30). De manière similaire à l'approche essentialiste du genre féminin/masculin, cette tradition considère comme « naturelles » les catégories génériques abstraites, qui sont pourtant plaquées *a posteriori* sur les œuvres, et pose comme nécessaire le lien de ressemblance entre les modèles génériques et les objets qui s'y rattachent.

Après être disparue durant des siècles et avoir été redécouverte au 15^e siècle, la *Poétique* d'Aristote devient une autorité importante en matière de genres littéraires, à un point tel que la plupart des néoaristotéliens de la Renaissance refusent de reconnaître l'existence d'autres genres que ceux signalés par le philosophe grec, malgré la montée en popularité des genres hybrides tels que la tragicomédie et la pastorale. Certains disciples d'Aristote durcissent même les règles de sa *Poétique* : avec Scaliger (1561), par exemple, la règle d'unité d'action se transforme en règle des trois unités (action, temps et lieu) (Magnien dans Aristote, 1990 : 58-60). Les querelles entre les néoaristotéliens et les défenseurs de l'innovation commencent toutefois à se multiplier dès cette époque alors que certains s'abstiennent d'appliquer les règles de la *Poétique* sous prétexte qu'elles doivent être réajustées aux goûts et aux valeurs de chaque époque. Des théoriciens comme Battista Guarini (1593) refusent d'admettre uniquement les genres évoqués par le philosophe grec pour ne pas « enserrer l'art dans un terrible carcan » (Magnien dans Aristote, 1990 : 60).

Durant l'époque moderne, l'autorité d'Aristote s'accroît et le culte de la raison encourage des auteurs comme Chapelain (1656) à se soumettre aux règles des genres avec la plus grande discipline (Magnien dans Aristote, 1990 : 73). La longévité des genres « purs » comme la tragédie a pour effet de renforcer leur allure naturelle et transhistorique aux yeux de plusieurs, mais comme l'explique Genette, cette longévité est due au fait que le « conservatisme de la tradition classique » est « capable de maintenir debout pendant plusieurs siècles des formes momifiées » (1986 : 146). Des théoriciens comme Milton (1644), Dryden (1668), Gravina (1708), La Motte (1716) et Baumgarten (1735) cherchent pour leur part à contourner le « dogme » de l'imitation propre au système de genre aristotélien, grâce à des glissements sémantiques et des réinterprétations inavouées, en regroupant les poèmes non mimétiques sous la bannière du « poème lyrique » (Genette, 1986 : 112). Ils instaurent alors la fameuse tripartition « genre lyrique » (l'auteur parle), « genre dramatique » (les personnages parlent) et « genre épique » (l'auteur et les

personnages parlent) qui s'imposera jusqu'à la fin du 18^e siècle et qui continuera à associer la perfection des genres à leur soi-disant « pureté » (Genette, 1986 : 112-118). Il faudra en effet attendre jusqu'à la naissance du courant romantique pour que l'autorité du système de genre aristotélicien soit véritablement ébranlée.

Alors que se multiplient les œuvres originales et avant-gardistes qui mélangent les genres ou qui grossissent leurs règles de manière à unir le sublime au grotesque, des auteurs comme les frères Schlegel (1800) recommandent l'abolition des catégories aristotéliciennes. Selon eux, la poésie ne se laisse pas traiter au moyen d'analyses rationnelles, car elle concerne la beauté, l'imagination et les sensations (Altman, 1999 : 5; Magnien dans Aristote, 1990 : 78). S'inscrivant dans le mouvement romantique qui prône le rapprochement des antinomies et le mariage des contraires, Auguste et Friedrich Schlegel valorisent le mélange des genres et accordent une plus grande valeur aux formes épiques à la fois « subjectives-objectives » qu'à la forme lyrique uniquement subjective et qu'à la forme dramatique seulement objective. Ils reconnaissent en outre l'historicité des genres : « dans l'univers de la poésie, rien n'est immobile, tout est en devenir, tout se transforme et se meut de façon harmonieuse » (Schlegel cité dans Combe, 1992 : 55). Or, l'hybridité des genres rend mieux compte de cet inachèvement et de cette incomplétude fondamentale que les catégories rigides élaborées par Aristote. Les frères Schlegel font enfin du romantisme un trait essentiel de l'art poétique, « car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique » (Schlegel cité dans Combe, 1992 : 63).

Dans le même ordre d'idées, Victor Hugo n'accorde plus d'importance à la noblesse, aux restrictions et aux prescriptions des genres classiques; à ce que la tragédie, le roman, la chanson et l'ode permettent et interdisent. Il les accuse au contraire d'aller à l'encontre de l'« ordre naturel » et de nuire à la liberté du génie créateur en substituant à l'ordre divin une « régularité » axée sur la forme extérieure (1826 : 16-17). Dans la préface de *Cromwell*, Hugo plaide contre le « despotisme » des systèmes

génériques et milite en faveur d'un abandon des théories de leurs pères fondateurs, afin de libérer la poésie de ses contraintes et de redonner aux lois de la nature la place qui leur revient (1827 : 42) :

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existences propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures et ne servent qu'une fois. Les premières sont la charpente qui soutient la maison; les secondes, l'échafaudage qui sert à la bâtir et qu'on refait à chaque édifice. Celles-ci, enfin, sont l'ossement, celles-là le vêtement du drame. Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques (1827 : 31).

Selon Hugo, les innovations ne démolissent pas l'art, mais le rebâtissent sur des fondations plus solides. Alors que le « miroir » plat et lisse des œuvres classiques renvoie une image « terne » et « décolorée » de la nature, le miroir du drame romantique concentre les « rayons colorants » de sorte à refléter une image flamboyante de la réalité (Hugo, 1827 : 32-33). À l'instar d'Aristote, Hugo compare le développement du genre littéraire à celui du genre humain, mais contrairement à son prédécesseur, il croit que le genre littéraire meurt à partir du moment où il se fixe (1827 : 41).

Pour Hugo comme pour les frères Schlegel, l'essence de l'art poétique repose donc sur son caractère hybride, inachevé et subjectif. L'aspect contraignant et rationnel de la *Poétique* est incompatible avec cette valorisation du génie, de la créativité et de la mixité propre aux romantiques, ce qui a pour conséquence d'entraîner graduellement son rejet et le développement des théories évolutionnistes. Après des siècles passés à élaborer des systèmes génériques rigides sur la base de critères universels, les théoriciens en viennent à considérer plus sérieusement l'évolution des genres. On observe le même phénomène du côté de la biologie, alors que Charles Darwin (1859) élabore sa théorie de l'évolution des espèces en fonction du principe de la sélection

naturelle. Brunetière (1890) applique d'ailleurs cette dernière aux genres littéraires en décrivant leur lutte acharnée « pour la vie » qui mène à la survivance des genres les mieux adaptés et à l'extinction des autres (Moine, 2008 : 120). Durant la deuxième moitié du 19^e siècle, le mouvement en faveur de la mixité des genres est mené à son paroxysme avec le courant symboliste décadent, alors que Baudelaire, Verlaine et Mallarmé préconisent une synthèse quasi « alchimique » des genres, prônent la transgression des frontières entre les catégories rigides et rêvent d'un livre qui pourrait « contenir tous les livres » (Combe, 1992 : 65 et 69).

En accordant plus de valeur aux genres mixtes et en remplaçant les règles abstraites du système de genre aristotélicien par un rapport au monde poétique « naturel » ou par des « lois générales de la nature » « éternelles » et « divines », les romantiques et leurs successeurs perpétuent une certaine forme d'essentialisme et de ségrégationnisme. Cette reconduction de l'approche essentialiste des genres littéraires au fil de l'histoire fait d'ailleurs dire à Genette :

L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un « système » naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres (Genette, 1986 : 126).

Il faudra en effet attendre jusqu'au 20^e siècle pour que s'effectue un véritable changement de paradigme et pour que s'établisse un certain consensus autour du fait qu'aucun genre n'est plus « naturel », « idéal » ou « théorique » que d'autres, dans la mesure où les genres sont des classes empiriques fondées sur l'observation de données historiques et sur l'application d'une méthode d'analyse prioritairement inductive (Genette, 1986 : 143). Les genres « théoriques » déduits de concepts généraux céderont alors le pas aux genres « historiques » induits à partir de l'observation des phénomènes littéraires (Todorov, 1970 : 28).

4.2.2 Approche structuraliste

À l'instar de l'approche fondationnaliste du genre féminin/masculin, l'approche structuraliste envisage les genres littéraires ou médiatiques comme des catégories abstraites qui sont construites de toutes pièces (par les théoriciens), qui changent d'un contexte sociohistorique à l'autre et qui ne parviennent pas à refléter parfaitement l'essence de ce qu'ils représentent. Guidés par un idéal scientifique, les tenants de cette approche définissent les genres littéraires ou médiatiques sur la base de procédés stylistiques, de structures archétypales ou de traits sémantico-syntaxiques communs à un ensemble de textes qu'ils identifient en mettant à profit une méthode d'observation inductive.

Les formalistes russes sont considérés comme les précurseurs de cette approche (Todorov, 1965 : 13). Mus par des « principes positivistes » qui les poussent à refuser toute interprétation psychologique, subjective ou esthétique, ils ne cherchent pas à saisir « l'essence *sub specie aeternitatis* » des genres comme le font leurs prédécesseurs, mais plutôt à observer empiriquement les faits artistiques et leur évolution dans une perspective à la fois synchronique et diachronique (Combe, 1992 : 115; Eichebaum, 1925 : 35). Ils ne militent pas en faveur d'une abolition des frontières entre les genres sous prétexte que la vraie nature de l'art poétique réside dans son hybridité, comme le font les romantiques, mais seulement en faveur d'une reconnaissance de leur historicité immanente (Eichebaum, 1925 : 54). Selon les formalistes russes, les genres ne sont pas constants, mais variables, en ce sens que leurs matériaux et leurs façons de les introduire changent constamment. Bien que les distinctions établies entre les genres soient relativement stables d'une société et d'une époque à l'autre, leurs procédés, eux, se combinent différemment, se transforment et acquièrent de nouvelles fonctions au fil du temps (Tomachevski, 1925 : 303).

Par ailleurs, les formalistes russes conçoivent les genres littéraires comme des systèmes combinant divers procédés « dominants »⁸⁶ auxquels se soumettent les autres procédés impliqués dans la réalisation de chaque œuvre. Puisque les formalistes russes établissent une forte « corrélation » entre la forme et le contenu, entre le sujet, le style, le rythme et la syntaxe, ces procédés peuvent aussi bien être formels que thématiques (Tynianov, 1927 : 125). Les études sur le genre filmique d'Adrian Piotrovski (1927) prennent pour leur part en considération les structures narratives, les thématiques, l'image, l'iconographie, le montage, mais aussi les relations entre les divers éléments qui le constituent :

On appellera ciné-genre un ensemble de procédés touchant à la composition, au style et au sujet, liés à un matériau sémantique et à une visée émotionnelle spécifiques, mais entrant entièrement dans un système générique précis de l'art, celui du cinéma. Pour établir les ciné-genres [...] nous examinerons donc l'utilisation de l'espace, du temps, des hommes et des objets, en fonction des différents genres, du point de vue du montage et de la photogénie; la disposition des parties du sujet; les rapports qui s'instaurent entre les différents éléments à l'intérieur du genre (Piotrovski, 1927 : 144).

Pour les formalistes russes, chaque système générique est en corrélation avec d'autres systèmes (classes, types, espèces, genres) qui partagent certains procédés et qui s'inscrivent tous dans le plus vaste système de la littérature (Tomachevski, 1925 : 308). Comme le propre d'un système réside dans le fait que la modification d'un élément entraîne la transformation de tous les autres, l'étude de la mutation des genres ne se fait pas en dehors d'une étude de son organisation systémique : « l'étude de l'évolution littéraire n'est possible que si nous la considérons comme une série, un système mis en corrélation avec d'autres séries ou systèmes et conditionné par eux » (Tynianov, 1927 : 139). Dans cette optique, un roman s'étudie non seulement en lien

⁸⁶ Le terme « dominant » signifie tout simplement que ce sont les points focaux des œuvres d'art qui régissent les autres éléments et assure la « cohésion » de la structure (Jakobson, 1977, cité dans Combe, 1992 : 118).

avec le genre romanesque et son évolution, mais aussi en relation avec les autres genres qui existent à la même époque.

Selon Tomachevski, chaque genre se compose de procédés fondamentaux qui sont obligatoires à une époque donnée (comme la règle des trois unités dans les œuvres françaises classiques du 17^e siècle), ainsi que de procédés libres qui sont optionnels. À force d'être employés, les procédés fondamentaux finissent par perdre leur intérêt et être frappés d'interdits, alors que les procédés libres en viennent à gagner en popularité et devenir obligatoires à leur tour :

Habituellement, les procédés canoniques s'éliminent d'eux-mêmes. La valeur de la littérature se trouve dans sa nouveauté et son originalité. L'aspiration à un renouvellement touche généralement les procédés canoniques, traditionnels, stéréotypés, en les transposant du groupe des procédés obligatoires dans celui des procédés interdits (Tomachevski, 1925 : 304).

Rien n'empêche toutefois des procédés bannis d'être réhabilités quelques générations plus tard. Ainsi, les procédés stylistiques, artistiques et formels naissent, se canonisent, se sclérosent, meurent et parfois renaissent, même si les étiquettes génériques, elles, persistent :

Le genre subit une évolution et parfois une brusque révolution. Néanmoins, à cause du rattachement habituel de l'œuvre aux genres déjà définis, son appellation se conserve, encore qu'un changement radical se soit produit dans la construction des œuvres lui appartenant (Tomachevski, 1925 : 308).

À titre d'exemple, les romans de chevalerie du Moyen Âge et les romans contemporains font partie de la même catégorie générique alors qu'ils ont très peu de traits communs. Selon Tomachevski, il arrive parfois qu'un genre se « désagrège » et qu'un nouveau genre s'édifie sur ses ruines en récupérant ses éléments et en les combinant à d'autres procédés pour former un nouveau système (1925 : 309). C'est ce qui est arrivé au poème épique du 18^e siècle, qui a donné naissance au poème

romantique du siècle suivant. Dans le même ordre d'idées, Tynianov conçoit l'évolution littéraire comme un combat destructeur entre différents genres et comme étant loin d'être linéaire :

Quand on parle de la tradition ou de la succession littéraire, on imagine généralement une ligne droite qui relie les cadets d'une certaine branche littéraire à leurs aînés. Pourtant les choses sont beaucoup plus complexes. Ce n'est pas la ligne droite qui se prolonge, mais on assiste plutôt à un départ qui s'organise à partir d'un certain point que l'on réfute... Toute succession littéraire est avant tout un combat, c'est la destruction d'un tout déjà existant et la nouvelle construction qui s'effectue à partir des éléments anciens (Tynianov, 1929, cité dans Eichenbaum, 1925 : 67-68).

Au terme de ces combats, les genres littéraires qui étaient jadis en vogue passent du centre à la périphérie et vice versa. Chklovski laisse quant à lui entendre que la progression littéraire implique divers chevauchements : dès qu'une école littéraire est canonisée surgissent de nouvelles formes qui finiront éventuellement par la remplacer (Chklovski cité dans Eichenbaum, 1925 : 68). La décadence des systèmes génériques n'est pas envisagée négativement par les formalistes russes, puisqu'elle contribue au renouvellement littéraire et ouvre un éventail de possibilités constructives. Dans cette optique, explique Tomachevski, il n'y a pas de hiérarchie naturelle des genres, mais seulement une hiérarchie sociale qui change constamment à travers le temps : les genres nobles et les genres vulgaires s'inversent au gré des époques de la même manière que les classes sociales élevées (les suzerains, l'aristocratie, etc.) cèdent leur place à des classes populaires (petite noblesse, bourgeoisie, etc.) au cours de l'histoire (1925 : 309). Parce que leur distinction est seulement valable pour une période sociohistorique donnée, il est impossible de mettre en place une « classification logique et ferme des genres » et donc préférable d'adopter une « approche descriptive » qui prend en considération les matériaux littéraires s'inscrivant dans un cadre sociohistorique bien défini (Tomachevski, 1925 : 311). Le fait que le champ littéraire soit en perpétuel devenir rend toutefois vaines les tentatives de brosser le portrait détaillé d'un genre, car celui-ci serait constamment à refaire.

L'approche des formalistes russes nous intéresse dans la mesure où elle permet d'envisager les genres littéraires et médiatiques comme des systèmes de règles abstraits et changeants, dont la restructuration interne engendre par ricochet la transformation d'autres systèmes avec lesquels ils sont en corrélation. Les formalistes russes n'expliquent toutefois pas les particularités et l'évolution des faits littéraires en fonction des contextes sociohistoriques, même s'ils ne rejettent pas complètement le lien entre la littérature et la vie sociale :

[O]n ne tient pas compte du choix fait sur la matière empruntée à la vie, de la transformation subie par cette matière, et de son rôle constructif; enfin on ne tient pas compte du fait qu'un milieu disparaît, tandis que la fonction littéraire qu'il a engendrée reste non seulement comme une survivante, mais comme un procédé littéraire gardant sa signification hors de tout rapport avec ce milieu (Eichenbaum : 1925 : 48).

Qui plus est, les formalistes russes ne prennent pas réellement en considération la dimension temporelle de l'évolution littéraire et se contentent d'étudier sa dynamique propre, « hors du temps » en tant que « mouvement pur ». Afin d'être les plus objectifs possible et d'éviter les « estimations naïves » réduisant l'histoire de la littérature à des généralités, ils se contentent d'évaluer les critères d'un système littéraire en fonction des critères d'autres systèmes littéraires tout en faisant fi des phénomènes sociaux qui ont marqué leur époque (Tynianov, 1927 : 122-123). Autrement dit, ils reconnaissent l'historicité des genres littéraires sans adopter une approche historiciste qui affirmerait l'importance de considérer les faits historiques pour expliquer l'évolution littéraire. Ce faisant, ils laissent croire que la restructuration des genres repose sur un principe génératif qui leur serait intrinsèque et non sur des forces extérieures au domaine de la littérature. Par ailleurs, leurs épigones transformeront rapidement leurs théories en un « système immobile de "formalisme" » et s'en serviront pour élaborer des « schémas et classifications » figés dans le temps (Eichenbaum, 1925 : 30).

Héritiers des avancées théoriques faites par les formalistes russes, les théoriciens structuralistes envisagent eux aussi les genres littéraires comme des systèmes dont la modification d'une composante engendre la réforme de toutes les autres (Todorov, 1968 : 1). À la différence des formalistes russes, leur démarche consiste toutefois à dégager des constantes, des invariants, des structures latentes, des myèmes et des archétypes à partir d'un corpus d'œuvres, plutôt que de s'intéresser à l'évolution des procédés et des genres littéraires (Combe, 1992 : 32). Il s'agit pour eux d'étudier l'ossature commune à un groupe d'œuvres dans une perspective synchronique, en admettant qu'elle demeure une image artificiellement figée d'un processus en perpétuel mouvement. Devant la difficulté de tracer les contours d'un genre à partir d'un corpus d'œuvres de plus en plus volumineux, certains analysent en premier lieu quelques œuvres triées sur le volet pour formuler des hypothèses sur les règles d'un genre, puis cherchent à valider ces hypothèses à partir d'un plus vaste corpus.

Dans son livre phare *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov (1970) souligne toutefois « l'impasse méthodologique » de cette approche en rappelant qu'il y aura toujours des exceptions aux règles d'un genre :

[I]l n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre, il n'y a qu'une probabilité. Ce qui revient à dire qu'aucune observation des œuvres ne peut en rigueur confirmer ni infirmer une théorie des genres (1970 : 26).

Reprenant l'argument de Karl Popper (1959) selon lequel on ne peut jamais conclure que tous les cygnes sont blancs, et ce, peu importe le nombre de spécimens observés, Todorov remarque qu'on ne peut pas formuler de conclusions irréfutables à propos d'un genre, même lorsqu'on observe un vaste corpus d'œuvres aux caractéristiques communes. Alors que l'approche essentialiste nous force à puiser des principes universaux en dehors du champ de la littérature (en sociologie, en psychologie et en philosophie), explique-t-il, l'approche empirique nous plonge dans une contradiction insoluble : « comment prouver l'échec descriptif d'une théorie des genres quelle

qu'elle soit? » (1970 : 26). Pour surmonter cette contradiction, suggère Todorov, il faut reconnaître les limites de l'approche empirique en admettant que tout genre est un modèle abstrait et que les œuvres n'ont pas nécessairement à s'y conformer. À ses yeux, la méthode inductive est seulement problématique à partir du moment où celui qui l'applique considère qu'il y a une « identité de genre cachée derrière les expressions du genre » (pour reprendre la formule de Butler). Il faudra toutefois attendre jusqu'à la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix pour que s'instaure un consensus autour du fait qu'il ne s'agit pas de viser une « vérité absolue », mais bien une « vérité approximative » (Todorov, 1970 : 27).

Devant l'impasse méthodologique de l'approche empirique, Genette distingue quant à lui les genres (épopée, tragédie, dithyrambe) des modes (épique, dramatique, lyrique). Alors que les genres sont des « formes esthétiques » qui se fondent sur des critères thématiques généralisés à partir d'une méthode prioritairement inductive, explique-t-il, les modes sont des « formes naturelles »⁸⁷ qui se fondent sur un critère pragmatique (la situation d'énonciation) et qui sont accessibles au moyen d'une méthode déductive. Dans cette optique, les modes peuvent être considérés comme des « archigenres » qui transcendent et englobent les genres empiriques (1982 : 142-143). Cette distinction permet à Genette de redonner aux genres littéraires un fondement « naturel » et « transhistorique » tout en préservant leur historicité. Par conséquent, elle lui permet de conclure que les genres sont à la fois des faits de nature et de culture (1982 : 144-146).

Plusieurs théoriciens du cinéma étudient les genres filmiques en suivant les préceptes de l'approche structuraliste⁸⁸. Dans son ouvrage *Langage et cinéma*, Christian Metz

⁸⁷ « Naturelle » au sens où il existerait une « attitude existentielle », une « structure anthropologique », une « disposition mentale », un « schème imaginaire » ou tout simplement un « sentiment » proprement épique, dramatique et lyrique (1982 : 145).

⁸⁸ L'un des seuls théoriciens qui adopte une approche essentialiste et prescriptive au cinéma est André Bazin qui, dans ses articles « Le western, ou le cinéma américain par excellence » et « L'évolution du

dépeint le genre comme « un vaste texte collectif qui enjambe plusieurs frontières inter-filmiques » et qui « porte en lui un système textuel » dans lequel des codes particuliers reviennent de manière récurrente (1971 : 93-97). Ces codes particuliers peuvent être non spécifiques au cinéma (thématiques et culturels) tout comme ils peuvent être spécifiques au cinéma (montage, mouvement de caméra, éclairage, etc.). Le western, par exemple, se caractérise par le rituel du duel, que l'on retrouve également dans les romans et les chansons de l'Ouest, mais aussi par des plans panoramiques, que l'on peut observer dans d'autres genres cinématographiques. Selon Raphaëlle Moine, cette approche résout en partie l'épineux problème du mélange des genres ou de leur parenté en laissant ouverte la possibilité qu'ils partagent un ou plusieurs codes, comme c'est le cas du film d'aventure et du western ayant tous deux recours au plan d'ensemble. Cette approche détient aussi le mérite de distinguer les genres littéraires des genres cinématographiques qui partagent certaines thématiques, tels que les films noirs et les romans noirs s'articulant tous deux autour d'une intrigue policière. Toutefois, elle ne fonctionne que pour les genres fortement codés et ne permet pas de différencier les genres des autres groupes filmiques qui s'organisent autour de codes particuliers, tels que les écoles et les courants cinématographiques (Moine, 2008 : 45). Pour cette raison, Marc Vernet (1980) propose d'inclure à ces codes particuliers des éléments profilmiques (ce qui vient avant la prise de vue tels que les décors, les personnages, etc.) et filmiques (traitement de la couleur, effets spéciaux, techniques cinématographiques, etc.). Dans cette optique, le western se distingue non seulement de la comédie musicale par le rituel du duel, mais aussi par son décor et son traitement des couleurs plus réalistes (Vernet, dans Moine, 2008 : 46).

western », associe la perfection du genre à sa forme classique dont la « naïveté », la « rigueur » et le parfait équilibre entre « les mythes sociaux, l'évocation historique, la vérité psychologique et la thématique traditionnelle » ont été corrompus par l'influence du roman noir, de la littérature policière et des nouvelles préoccupations sociales (1948 : 217; 1955 : 229).

Afin d'éviter les longues listes d'éléments thématiques ou formels, certains théoriciens préfèrent définir les genres filmiques ou les sous-genres en fonction de leurs structures narratives et de leurs intrigues. Noël Carroll (1981) caractérise par exemple les films d'horreur par leur mise en place d'une intrigue de la « découverte » comportant quatre étapes : l'attaque, la découverte, la confirmation et la confrontation (Cité dans Moine, 2008 : 48). Inspirés par le modèle d'analyse structurale des mythes élaboré par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1958), d'autres théoriciens décrivent les genres filmiques en fonction de leurs archétypes et de leurs oppositions binaires signifiantes. Jim Kitses (1969), par exemple, attribue la spécificité du western aux oppositions que ce genre établit entre l'espace sauvage et l'espace civilisé, l'individu et la communauté, la nature et la culture, l'Ouest et l'Est. Dans le même ordre d'idées, Will Wright (1975) distingue quatre types d'intrigue dans le western qui mobilisent différemment les oppositions extérieur/intérieur, bien/mal, fort/faible, sauvage/civilisé (Moine, 2008 : 49-53). Selon Moine, ces approches comportent le désavantage de prendre uniquement en considération le scénario d'un film en reléguant son iconographie aux oubliettes, et sont surtout problématiques lorsqu'elles rattachent les structures filmiques à des structures universelles aprioriques, comme l'illustre cette citation de John Cawelti :

Genre can be defined as a structural pattern which embodies a universal life pattern or myth in the materials of language [...] Genre is universal, basic to human perception of life (1975 : 30).

Selon Rick Altman (1999), l'approche qui définit le genre filmique à partir de ses éléments sémantiques (thèmes, personnages, décors, techniques cinématographiques, etc.), élaborée entre autres par Metz (1971) et Vernet (1980), s'applique facilement à la plupart des films, mais détient un potentiel explicatif limité. À l'inverse, l'approche qui décrit le genre par son organisation syntaxique (structure narrative, relations entre les personnages, structure de l'intrigue, etc.), élaborée entre autres par Kitses et Cawelti, est difficilement applicable, mais détient un potentiel explicatif supérieur.

Pour pallier les lacunes de ces deux approches en partant de l'idée qu'elles sont complémentaires, Altman propose de les combiner au sein de ce qu'il appelle l'approche « sémantico-syntaxique » du genre filmique (1999 : 220-221). Selon ce modèle théorique d'inspiration linguistique, le western ne se définit pas uniquement par la présence d'un cowboy et d'un saloon ou encore par l'opposition sauvage/civilisé, mais par tous ces éléments en même temps. Qui plus est, la dimension sémantique réfère à la signification linguistique des éléments du film pris isolément, alors que la dimension syntaxique renvoie à la signification textuelle que ces éléments acquièrent lorsqu'ils sont mis en perspective avec l'ensemble du texte filmique⁸⁹. Dans le western, par exemple, l'image du cheval renvoie, sur le plan sémantique, au concept de mammifère à sabot, mais réfère, sur le plan syntaxique, au moyen de locomotion individuelle du cowboy qui s'oppose aux moyens de locomotion publics tels que le charriot et la diligence. Selon Altman, les genres sont d'autant plus durables qu'ils articulent leurs éléments sémantiques autour d'une syntaxe stable et cohérente, plutôt que de se limiter à répéter certains éléments sémantiques (1999 : 224-225).

L'approche sémantico-syntaxique comporte de nombreux avantages par rapport aux approches textuelles précédemment mentionnées. D'abord, elle démontre que les œuvres ne sont pas toutes liées à un genre de la même manière : certaines réitèrent les éléments sémantiques du modèle, alors que d'autres contribuent à l'élaboration de sa syntaxe. En laissant ouverte la possibilité que deux genres partagent certains éléments sémantiques tout en les organisant selon une syntaxe différente (ou vice versa), elle rend non seulement compte du phénomène d'hybridité des genres, mais évite aussi l'assimilation de deux genres sur la base d'une syntaxe ou d'un élément commun (les

⁸⁹ À cet effet, l'approche d'Altman se rapproche beaucoup de celle élaborée quelques décennies plus tôt par Piotrovski (1927). Selon Moine, il ne faut pas faire l'erreur d'assimiler le couple sémantique/syntaxique au couple dénotation/connotation ou encore au couple thématique/narrativité. Il faut en outre faire attention de ne pas traiter ces deux dimensions comme des listes séparées puisqu'elles sont interreliées (Moine, 2008 : 60).

films de science-fiction ne sont pas des westerns intergalactiques parce qu'ils impliquent un combat entre le bien et le mal). En évitant de réduire les genres à une juxtaposition d'éléments sémantiques indépendants, cette approche permet enfin de prendre en considération l'évolution historique continue des genres, sans la réduire à des modifications structurelles et à des surcodages (les phases crépusculaires, maniériste et spaghettis du western): tantôt les éléments sémantiques sont reconfigurés au sein d'une nouvelle syntaxe, tantôt de nouveaux éléments sémantiques sont intégrés à la syntaxe habituelle (Moine, 2008 : 56-59; Altman, 1999 : 221). Pour toutes ces raisons et parce qu'elle permet de comprendre que la parodie agit sur deux paramètres en ajoutant de nouveaux éléments sémantiques à une syntaxe conventionnelle ou en recombinaison les éléments sémantiques usuels de manière inusitée, l'approche sémantico-syntaxique d'Altman est celle que nous privilégierons lorsqu'il s'agira de décrire les conventions génériques du *soap opera* et leur transformation au fil du temps.

Comme n'importe quelle approche empirique, l'approche sémantico-syntaxique peut toutefois être critiquée pour sa « récursivité », car elle consiste à répertorier les éléments caractéristiques d'un genre en analysant des films qui appartiennent supposément à ce genre (Moine, 2008 : 59). Autrement dit, elle implique nécessairement de prendre appui sur une préconception théorique du genre pour sélectionner les films du corpus d'analyse et constitue, en ce sens, une véritable « prophétie auto-réalisatrice » (Arsenault, 2011 : 87)⁹⁰. Puisqu'elle ne rend pas compte des différentes interprétations pouvant être formulées à l'égard d'un genre, cette approche donne en outre l'impression que les genres existent indépendamment de leurs observateurs et qu'ils peuvent être objectivement décrits dans leurs moindres détails (Altman, 1999 : 11-12). Contrairement à plusieurs de ses prédécesseurs,

⁹⁰ Pour surmonter cette tautologie, Andrew Tudor propose de constituer le corpus d'analyse à partir de films dont le genre fait consensus au sein de la communauté interprétative (Tudor, 1973, cité dans Arsenault, 2011 : 90).

Altman admet toutefois des limites de son approche et suggère, dans son plus récent ouvrage *Film/genre*, de la coupler à une approche pragmatique qui prend en considération l'influence des critiques de film, des théoriciens, des studios de production et des spectateurs sur la mise en place, la transformation et la consolidation des étiquettes génériques (1999 : 211).

4.2.3 Approche pragmatique

À l'instar de l'approche constructiviste du genre féminin/masculin, l'approche pragmatique consiste non seulement à penser que le genre médiatique est artificiellement construit par des facteurs externes, mais aussi qu'il n'y a pas de principes universaux « cachés » derrière les étiquettes génériques. Comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, il s'agit d'« abandonner la réification du texte et, corrélativement, l'idée d'une extériorité d'ordre ontologique entre texte et genre »; il s'agit de concevoir le genre comme un modèle de lecture prescriptif plutôt que comme l'expression d'une « essence secrète de la littérarité » (1986 : 184 et 192). Alors que les tenants des approches essentialiste et structuraliste cherchent à identifier les critères distinctifs des genres, les défenseurs de l'approche pragmatique s'intéressent à « l'acte de dénomination et de reconnaissance des genres » (Moine, 2008 : 4-5). Certains les étudient en tant que catégories de production et d'interprétation, d'autres comme des actes communicationnels ou des médiations socioculturelles. Pour les uns et les autres, les catégories génériques ne relèvent pas d'un fait naturel, mais des usages auxquels elles donnent lieu et des objectifs de ceux qui les nomment, les distribuent et les consomment. Le genre médiatique est uniquement perçu comme une « catégorie empirique » servant au spectateur, au critique et au théoricien « à nommer, distinguer et classer des œuvres » pour « rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles » (Moine, 2008 : 7).

Cherchant à surpasser l'opposition entre le « formalisme » et « l'idéologisme », qui étudient tous deux le style d'une œuvre de manière abstraite en méconnaissant la « vie sociale du verbe hors de l'atelier de l'artiste, dans les vastes espaces des places publiques », Bakhtine jette encore une fois les bases de l'approche pragmatique, en connectant les genres littéraires à leur dimension sociale (1978 : 85). Selon lui, c'est en interagissant avec son milieu que le discours se forme, s'individualise et se laisse pénétrer par de nouvelles idées (Bakhtine, 1978 : 100). Bakhtine s'inscrit en faux contre la stylistique qui considère les genres et les œuvres littéraires comme des systèmes clos sur eux-mêmes, « autonomes » et destinés à un « auditeur passif » tout en réaffirmant la nécessité d'ouvrir ces systèmes sur le dehors (1978 : 97). Il reconnecte la poétique à la linguistique en étendant le spectre des genres aux discours non littéraires tels que la lettre, les documents officiels, le langage mondain, le vocabulaire d'une profession, etc. Selon lui, l'histoire des genres littéraires est étroitement liée à celles des groupes sociaux :

[Les catégories stylistiques] furent enfantées et constituées par les forces historiques réelles du devenir verbal et idéologique de certains groupes sociaux précis, elles ont été l'expression théorique de ces forces efficaces, créatrices de la vie du langage » (Bakhtine, 1978 : 95).

Bakhtine est enfin l'un des premiers à reconnaître le rôle des théoriciens dans la constitution des catégories génériques en dépeignant ces dernières comme le produit des forces centralisatrices et centripètes qui ont marqué *La poétique* d'Aristote jusqu'à l'idéologisme concret d'Humboldt, en passant par la poétique de Saint-Augustin, la poétique ecclésiastique médiévale, la poétique néoclassique cartésienne et l'universalisme grammatical de Leibniz (Bakhtine, 1978 : 96). Ce point de vue explique son intérêt pour les formes discursives décentralisatrices et centrifuges qui échappent aux catégories définies par ces poétiques et qui démontrent, par le fait même, le caractère plurivoque de tout discours.

Todorov (1970) figure lui aussi parmi les premiers à envisager l'approche pragmatique comme une alternative possible aux approches empirique et idéaliste. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, il appose l'étiquette « fantastique » à toutes les œuvres qui suscitent chez le lecteur une confusion entre l'étrange et le merveilleux, plutôt que de présupposer cet effet chez tous les lecteurs de romans fantastiques. Ce faisant, il renverse complètement l'ordre de priorité usuel établi par Aristote, qui tient les éléments intrinsèques d'un genre responsables de ses effets sur les spectateurs. Bien qu'elle ne permette pas de différencier les genres aux effets semblables et même si l'identification d'un genre repose davantage sur la reconnaissance de ses conventions que sur une émotion ressentie, cette approche détient le mérite de faire une place au lecteur ordinaire dans la théorie sur les genres littéraires (Altman, 1999 : 10).

Dans son ouvrage *Validity in Interpretation*, E.D. Hirsch Jr. (1967) introduit pour sa part la notion de genre dans le processus interprétatif. Selon lui, la préconception que le lecteur se fait du genre d'une œuvre génère chez lui un ensemble d'expectatives qui influencent sa compréhension du texte :

[A]n interpreter's preliminary generic conception of a text is constitutive of everything that he subsequently understands, and that this remains the case unless and until that generic conception is altered (Hirsch, 1967 : 74).

Ainsi, Hirsch montre que les genres littéraires ne sont pas des catégories génériques figées servant à exprimer un sens prédéterminé : même un texte singulier peut redéfinir la conception que le lecteur s'en fait. Comme le précise Derrida, la marque de genre que porte une œuvre n'est pas toujours consciemment apparente aux yeux du lecteur ni même de l'auteur :

La remarque [re-marque] d'appartenance ne passe pas forcément par la conscience de l'auteur ou du lecteur, bien qu'elle le fasse souvent. Elle peut aussi contredire cette

conscience ou faire mentir la « mention » explicite, la rendre fausse, inadéquate ou ironique selon toutes sortes de figures surdéterminantes (Derrida, 1986 : 263).

Dans le même ordre d'idées, Dominique Combe affirme que l'identification ou la redéfinition d'un genre sont généralement des processus spontanés, automatiques et irréfléchis : le genre n'est pas « un "objet" exposé devant nous, mais un "horizon" qui nous englobe »; il est le « milieu naturel du lecteur – sans qu'il y songe » (1992 : 13).

De leur côté, les théoriciens du cinéma ont longtemps tenu les studios hollywoodiens responsables de la consolidation et de la redéfinition des étiquettes génériques. Selon Altman, le développement d'un système de genre est le meilleur moyen qu'a trouvé Hollywood pour fidéliser l'auditoire et assurer la rentabilité financière d'un film. Altman appelle d'ailleurs « jeu du producteur » l'activité qui consiste à détecter la recette gagnante d'une œuvre pour ensuite l'appliquer à d'autres films *ad infinitum* moyennant quelques variations (1999: 38)⁹¹. Ainsi, un genre consacré ne doit pas être uniquement envisagé comme une catégorie abstraite qui agit à titre de repère ni comme une étiquette que l'on appose aux films a posteriori, mais aussi comme un ensemble de conventions stylistiques, sémantiques et syntaxiques qui « précède et programme » la production des œuvres médiatiques (Moine, 2008 : 62). À partir du moment où un modèle fait ses preuves et est reconnu par l'industrie du film, il devient un « prototype » générique à partir duquel les œuvres sont produites en série dans le but de satisfaire les goûts du public (Altman, 1999 : 30). Plutôt que d'être qualifié de western parce qu'il met en scène des cowboys et des chevaux comme c'était le cas dans les années trente, un film met désormais en scène des cowboys et des chevaux pour correspondre au modèle du western. Il en va ainsi pour toutes les

⁹¹ Ce phénomène existait bien avant l'avènement des grands studios hollywoodiens avides de profits financiers. En remontant le fil de l'histoire littéraire jusqu'à la Grèce antique, Victor Hugo remarque la coexistence de deux types d'œuvres littéraires : celles à partir desquelles sont faites les règles et celles qui s'élaborent en fonction des règles (1827 : 29). Dans le même ordre d'idées, Tomachevski distingue les œuvres des grands maîtres qui mettent des procédés innovateurs au goût du jour et les œuvres des épigones qui remâchent des combinaisons de procédés vieilliss (1925 : 311). Le caractère performatif du genre pourrait donc aussi s'expliquer par le désir de conformisme ou de reconnaissance des auteurs.

productions qui se construisent à partir des caractéristiques, des motifs narratifs et des traitements filmiques propres à des genres dont la réputation n'est plus à faire. À cet égard, l'approche pragmatique du genre médiatique opère donc un renversement du rapport œuvre/genre similaire au renversement sexe/genre qu'effectuent les féministes constructivistes. Alors que le système du genre féminin/masculin construit la bicatégorisation supposément naturelle des sexes, le système du genre médiatique donne l'impression qu'il existe un certain nombre d'identités génériques pures auxquelles les productions médiatiques devraient en tout point se conformer.

En étudiant de plus près les techniques de commercialisation des producteurs, Altman remarque toutefois que plusieurs studios préfèrent mettre en évidence les éléments qui distinguent leurs films de ceux des concurrents et viser un plus large public, plutôt que d'exploiter les étiquettes génériques et s'adresser à un public cible restreint (1999: 54-59). Selon lui, ce sont les critiques de cinéma qui ont tendance à classer les productions dans des catégories génériques dominantes, et ce, même lorsque les studios ne mentionnent pas explicitement le genre de leurs films (Altman, 1999: 127). Pour ce qui est des genres télévisuels, qui ne se définissent pas seulement par leurs matériaux sémantico-syntaxiques, mais aussi par leur situation d'énonciation et par leur format, les réseaux de distribution s'en servent pour établir l'heure de diffusion d'une production (Alexander et Cousens, 2004 : 27). À titre d'exemple, les téléseries (*prime-time series*) à gros budgets sont généralement diffusées en fin de soirée, les feuilletons télévisés (*soap operas*) à petits budgets, en après-midi, et les comédies de situation (*sitcom*) de trente minutes, autour de l'heure du souper.

Les producteurs, les critiques et les télédiffuseurs ne sont toutefois pas les seuls gardiens d'une intention générique à laquelle les spectateurs doivent obligatoirement se soumettre : il existe aussi un « régime lectorial de la généricité », car toute interprétation « ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique » qui implique l'intériorisation préalable d'une norme de lecture (Schaeffer, 1989 : 151; 1986 : 200).

Dans son ouvrage *Horizons West*, Jim Kitses (1969) cherche un compromis entre les approches structuraliste et pragmatique en dépeignant le genre filmique comme une « structure vitale » à travers laquelle circule une panoplie de thèmes et de concepts entre les producteurs et les consommateurs (Altman, 1999 : 15). Comme le fait remarquer Jacques Dubois, les institutions littéraires (comme les genres) ne peuvent toutefois pas être appréhendés à partir du traditionnel modèle de la communication émetteur-message-récepteur, dans la mesure où le destinataire et le destinataire ne se trouvent pas dans le même espace spatiotemporel (1978 : 118-119). Des théoriciens comme Schatz préfèrent alors concevoir le genre filmique comme « le produit d'une interaction entre l'auditoire et le studio », plutôt que comme un canal à travers lequel est transmis un message (notre trad., Schatz, 1981, cité dans Altman, 1999: 15). Cette conception du genre peut toutefois laisser croire qu'il existe une parfaite symbiose entre les producteurs et les spectateurs, comme le suppose d'ailleurs Leo Braudy en déclarant que le public répond toujours par l'affirmative à la question soulevée par le genre filmique: « Do you still want to believe this? » (Braudy, 1976, cité dans Altman, 1999: 16). Force est toutefois de constater qu'un genre n'a pas le même effet d'un spectateur à l'autre : la tragédie n'est pas cathartique pour tous les récepteurs et peut même faire rire ceux qui conçoivent ses personnages comme des stéréotypes, comme c'est par exemple le cas des parodistes.

Pour ne pas présumer de la collaboration du spectateur, des théoriciens comme Roger Odin envisagent les institutions filmiques telles que les genres comme des espaces de communication dans lesquels le spectateur et le réalisateur sont invités à adopter un « rôle programmé » ou comme des « contrats de lecture » qui balisent le trajet interprétatif du spectateur (1988 : 121). Dans le même ordre d'idées, Francesco Casetti définit le genre filmique comme :

[C]et ensemble de règles *partagées* qui permettent à l'un – celui qui fait le film – d'utiliser des formules de communication établies et à l'autre < celui qui le regarde > d'organiser son propre système d'attente (notre ital., Casetti, 1993 : 298).

Cette approche permet de croire que les spectateurs n'actualisent pas tous le potentiel générique d'une production médiatique de la même façon : certains peuvent refuser de suivre le trajet interprétatif proposé par le genre, alors que d'autres peuvent s'abandonner complètement au plaisir générique. André Gardies compare toutefois le genre filmique à un guide de lecture si détaillé qu'il dicte pratiquement la conduite interprétative du spectateur : le genre joue un rôle de « régulateur dans l'acte d'appropriation du texte par le lecteur-spectateur », explique-t-il, il crée chez lui « un horizon d'attente et, par là, *conditionne* son attitude coopérative » (notre ital., 1994 : 45-46). Autrement dit, le genre met le spectateur sur des « rails » ; il encadre ses interprétations à un point tel qu'il devient quasi impossible pour lui de formuler des interprétations saugrenues (Amengual, 1993, cité dans Moine, 2008 : 84). Dans cette optique, le genre médiatique crée de fortes attentes envers les œuvres qui s'y rattachent et influence le jugement de ceux qui les interprètent, de manière similaire à ce que fait le genre féminin/masculin.

Altman refuse, pour sa part, de croire que les conventions génériques sont nécessairement « partagées » par les producteurs, les réalisateurs, les diffuseurs, les critiques et les spectateurs. Dans les faits, explique-t-il, les genres sont des espaces de négociation, voire des lieux de confrontations, d'échanges et de débats, où règne davantage la mécompréhension que le consensus (Altman, 1999 : 98-99). Il ne faudrait pas non plus croire que les films laissent transparaître une seule identité générique parce que les attentes et les interprétations des spectateurs se fondent en partie sur cette identité (Altman, 1999 : 18). Pour ce qui est de l'épineuse question de l'origine des genres, il serait erroné de penser qu'ils naissent spontanément du mariage d'une ancienne forme discursive avec un nouveau médium, comme le prétend Stephen Neale (1990), puisque l'« acte de naissance » d'un genre est toujours « postdaté » (Moine, 2008 : 128). À titre d'exemple, la vie du western ne débute pas avec la sortie du film *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), mais bien deux décennies plus tard, au moment où les occurrences du modèle deviennent assez

courantes pour que la communauté interprétative remarque son existence et s'entende sur l'appellation à lui octroyer. Il serait en outre réducteur de penser que le genre termine son cycle de vie par une période introspective qui mènerait à son autodestruction : un genre ne disparaît jamais complètement puisque ses éléments sémantico-syntaxiques finissent toujours par être recyclés au sein de nouvelles formes génériques (Altman, 1999 : 30).

Par ailleurs, l'approche pragmatique implique de s'intéresser aux effets des genres médiatiques sur les spectateurs. Inspirés par l'analyse des contes de Vladimir Propp (1970) et par l'analyse des mythes de Claude Lévi-Strauss (1958), des théoriciens comme Braudy (1976), Cawelti (1976), Schatz (1981) et Wright (1975) attribuent au genre filmique une fonction sociale « rituelle », soit celle de consolider les valeurs d'une communauté, de renforcer le sentiment d'appartenance des spectateurs à leur culture, d'édifier la mémoire collective et même, d'apporter des solutions à des problèmes sociaux concrets en les reproduisant sous forme de microcosme et en suggérant des manières de les résoudre (Moine, 2008 : 71-76; Altman, 1999 : 26-27). Influencés par les théories critiques d'inspiration marxiste de Theodor W. Adorno et Max Horkheimer (1947), des revues comme *Les cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Screen*, *Jump Cut* et *Camera Obscura* posent, pour leur part, les genres comme des véhicules idéologiques qui détournent notre attention des problèmes sociaux réels ou déplacent leurs causes, afin de servir les intérêts des classes dominantes et de préserver l'ordre social (Moine, 2008 : 76-79; Altman, 1999 : 27). Wellek et Warren (1948) attribuent même aux genres une influence similaire à celle de l'État, de l'Église et de l'université (Altman, 1999 : 8).

Puisqu'elle ébranle la croyance en une identité générique pure et naturelle qu'il s'agirait de reconstituer en observant le plus grand nombre possible d'actualisations et puisqu'elle prend en considération les effets des genres médiatiques sur les spectateurs, l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique est celle que nous privilégions pour

concevoir le genre. Parce qu'elle tient compte de l'influence du contexte social sur l'évolution des genres et du rôle des théoriciens dans la définition des catégories génériques, nous adopterons cette approche au moment d'étudier la modification des conventions du *soap opera* en parallèle avec les mutations de la société américaine, à partir d'ouvrages de référence rédigés par des théoriciens aux perspectives et aux objectifs variés. Étant donné qu'elle prend en considération les multiples interprétations que peut susciter un genre, c'est aussi sur la base de cette conception du genre médiatique que nous nous intéresserons aux réactions possibles des amateurs de *soap operas* et à leur naturalisation des stéréotypes hommes/femmes, à partir d'entrevues et de sondages d'opinion.

4.3 Stéréotype de genre médiatique

Le terme « stéréotype » provient du mot grec *tupos*, qui signifie « empreinte » ou « marque », ainsi que du mot grec *stereós* qui signifie « ferme », « dur », « solide ». Il fut inventé au 18^e siècle pour désigner un procédé typographique qui consiste à imprimer un ouvrage en série à l'aide d'une planche aux caractères immobiles. Dès le 19^e siècle, le terme « stéréotype » est utilisé de manière métaphorique et péjorative pour qualifier les « formules », les « généralités » et les « phrases » figées des écrivains de la vieille école (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2005 : 25). Sous la plume de Walter Lippmann (1922), il acquiert un sens plus neutre et en vient à désigner les images mentales condensées, schématisées et simplifiées du monde. *Le Grand Robert* (2001) tient d'ailleurs compte de cette définition du stéréotype en le définissant comme une « opinion toute faite », comme un « cliché, réduisant les singularités » ou comme « ensemble de constantes subsistant à travers les variations individuelles d'un objet, et qui le définit comme tel ». Les stéréotypes ne renvoient toutefois pas nécessairement à la même chose lorsqu'ils sont étudiés dans le domaine de la sociopsychologie, des études cinématographiques et des études féministes. Lorsqu'on

fait tomber les barrières entre ces disciplines, on retrouve en outre deux manières différentes d'envisager le rapport entre les stéréotypes et la « réalité » : l'approche traditionnelle et l'approche constructiviste.

4.3.1 Formes de stéréotypes

Dans le domaine de la sociopsychologie, les stéréotypes sont d'abord envisagés comme des images mentales (« the pictures in our heads ») simples et accessibles qui mettent l'accent sur les caractéristiques communes à un groupe de personnes, de lieux ou de problématiques, en négligeant ses multiples dimensions (Lippmann, 1922 : 9). Le sens du terme stéréotype est ensuite rapidement restreint aux idées normatives et aux attentes que l'on entretient envers différents groupes de personnes et que l'on utilise pour formuler des jugements à leur égard (Schweinitz, 2011 : 4). Les stéréotypes ne se rapportent pas seulement aux groupes sociaux généraux (de classe, de race, de genre et d'âge), mais aussi aux groupes minoritaires (gais, lesbiennes, noirs, etc.), aux groupes structurellement signifiants (artistes, scientifiques, etc.), aux groupes isolés (gipsies, clochards, etc.), aux groupes dissidents (fascistes, anarchistes, féministes, etc.) et même à certains groupes idéologiquement neutres (facteurs, roux, etc.). Puisque les femmes et les hommes appartiennent à plusieurs catégories (de classe, de race, d'âge, etc.), les stéréotypes qui les concernent sont quant à eux plus nombreux et plus complexes (Perkins, 1979: 144-147).

Du côté des études cinématographiques, les stéréotypes sont considérés comme des « expressions figées », comme des formes conventionnelles et comme des « trouvailles » qui obtiennent du succès auprès du public et qui sont par la suite imitées dans d'autres films (Cohen-Séat, 1946, cité dans Schweinitz, 2011 : 192). Edgar Morin, par exemple, les décrit comme « de merveilleuses métaphores [qui] se sont endormies et sclérosées en "clichés" » et comme des « symboles ayant lignifié leur sève affective » (1956 : 178). Le terme stéréotype est aussi utilisé par les

théoriciens du cinéma pour qualifier les personnages qui n'évoluent pas au fil du récit et qui sont construits à partir d'un ensemble restreint de traits caractéristiques propres au genre médiatique dans lesquels ils s'inscrivent, contrairement aux personnages à la psychologie complexe et évolutive dont les particularités sont révélées progressivement au cours de la diégèse (Dyer, 1993 : 13).

Dans le domaine des études féministes, le terme « stéréotype » est souvent utilisé pour renvoyer aux conceptions dualistes des hommes et des femmes sur les plans physique, mental, comportemental et interactionnel :

[W]e can view sex-role and gender stereotypes as the rigidly held and oversimplified beliefs that males and females, by virtue of their sex, possess distinct psychological traits and characteristics (Basow, 1986 : 4).

Ces conceptions associent les femmes avec des éléments aussi variés et arbitraires que l'instinct maternel, la douceur, la délicatesse, la coquetterie, l'empathie, les aptitudes verbales et relationnelles, les robes, les cheveux longs, la couleur rose, les fleurs, le croisement des jambes, etc. Elles relient en outre les hommes à des caractéristiques aussi disparates et aléatoires que la force physique, l'agressivité, l'intelligence, la rationalité, le sens de l'orientation, la perception visuospatiale, l'esprit d'initiative, le goût du risque, la violence, les pulsions sexuelles, le pouvoir politique et économique, les sciences et la technologie, les cheveux courts, les voitures, les cravates, la couleur bleue, etc. Pourtant, nombre de femmes présentent des caractéristiques dites « masculines » et vice versa (Basow, 1986 : 8).

Ce que nous entendons par « stéréotypes de genre médiatique » correspond donc aux personnages de fiction qui se définissent par un nombre limité de caractéristiques conventionnellement associées à leur sexe et à leur genre médiatique d'appartenance. Parmi les plus connus figure la femme fatale du film noir, qui charme le détective cynique et désabusé afin de le piéger, entre autres personnifiée par Rita Hayworth

dans le film *The Lady of Shanghai* (Welles, 1947). Mentionnons ensuite la *bond girl* au physique attrayant des films d'espionnage, qui est soit victime, espionne ou criminelle, et qui prend toujours part à un jeu de séduction avec l'agent secret aux manières irréprochables, entre autres incarnée par Ursula Andress aux côtés de Sean Connery dans *Dr. No* (Young, 1962). À ces stéréotypes s'ajoute celui de la blondasse (*bimbo* ou *dumb blonde*) naïve, puérile, aguicheuse et attirée par l'argent d'un riche homme d'affaires, entre autres jouée par Marilyn Monroe aux côtés de Charles Coburn dans *Gentlemen Prefer Blondes* (Hawks, 1953) (Perkins, 1979 : 139).

4.3.2 Approche traditionnelle

L'approche traditionnelle des stéréotypes consiste à les envisager comme les reflets des valeurs, des idéologies et des consensus sociaux. Selon Walter Lippmann (1922), les stéréotypes servent principalement à rendre évidents des phénomènes difficilement saisissables en les segmentant, en les compartimentant et en les fixant. En plus d'être des raccourcis utiles qui réfèrent à des réalités complexes de manière plus efficace en recoupant et en ordonnant une multitude d'informations, ils expriment des consensus autour de certaines croyances et servent d'assises aux traditions sociales :

A pattern of stereotype is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of self-respect; it is the *projection upon the world* of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy (notre ital., Lippmann, Lippman, 1922 : 94).

Même si elle reconnaît la dimension sociale du stéréotype, cette approche laisse croire à tort que nos croyances et nos valeurs ne sont pas influencées par l'existence

de ces images préconçues, qui serviraient tout simplement à les rendre plus concrètes à notre esprit.

De cette conception du stéréotype découle les études sur le cinéma qui conçoivent les stéréotypes comme des « formules confortables et compréhensibles » qui émergent naturellement des discours filmiques pour guider l'interprétation du spectateur, faciliter sa compréhension du film et rendre les personnages intelligibles (Cohen-Séat, 1946, cité dans Schweinitz, 2011 : 186-195). Dans son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Cohen-Séat (1946) attribue aux stéréotypes le rôle de conférer au cinéma sa force expressive. Selon lui, les meilleurs films sont ceux qui abandonnent l'idéal mimétique et le souci du réalisme pour privilégier le renvoi immédiat des images aux idées. Edgar Morin (1956) adopte une conception similaire des stéréotypes dans *Le cinéma et l'homme imaginaire*, quand il les décrit comme des « presque-idées » qui initient les « processus d'abstraction et de rationalisation » en jouant pratiquement le rôle d'un signifié (Morin, 1956 : 178; Schweinitz, 2011 : 190-193) :

[Les stéréotypes] en affirment d'autant mieux leur rôle significatif, et amorcent même une conceptualisation : ce sont, non des qualités adjectives, mais des presque-idées (l'idée du temps qui passe, l'idée du voyage, l'idée de l'amour, de même que l'idée du rêve, l'idée du souvenir) qui apparaissent au terme d'une authentique ontogenèse intellectuelle (Morin, 1956 : 178).

Aussi intéressantes soient-elles pour expliquer l'aspect pratique des stéréotypes, ces études ne permettent pas, à elles seules, de mesurer leur portée idéologique et leur impact sur la construction des idées préconçues du spectateur.

4.3.3 Approche constructiviste

Une manière plus récente de concevoir les stéréotypes consiste à les envisager comme des images simplistes et réductrices qui renforcent et construisent certaines

croyances et certains rapports de domination (Moine, 2008 : 70). Dans le prolongement des travaux de Peter Berger et Thomas Luckmann (1966) sur la construction sociale de la réalité, Richard Dyer souligne les limites de la conception traditionnelle des stéréotypes entre autres développée par Lippmann (1922), en précisant que leur diffusion dans les médias contribue aussi à la fabrication des soi-disant « consensus » sociaux autour de certaines valeurs et de certains groupes comme les noirs, les femmes, les gais et les féministes (Dyer, 1993 : 12 et 16). Le fait que les membres d'un groupe soient toujours représentés de la même façon influence la perception des gens à leur égard et, par le fait même, la place qui leur est réservée dans la société (Dyer, 1993 : 4). Comme l'explique Arnold Hauser (1982), nous ne pouvons pas expérimenter directement la réalité sans faire intervenir les stéréotypes : ceux-ci nous aident non seulement à mieux comprendre la réalité, mais s'interposent également entre notre perception et la réalité :

Yet we should not imagine the process of conventionalization as, for example, a process in which stereotypical forms bracket the spontaneous core of motifs or complement them afterwards but, rather, one in which every work, every form and even the minutest attempt at expression using significant symbols are always the result of a conflict between spontaneity and convention, originality and tradition, immediacy and fixed formulas [...] Completely subjective and spontaneous experience free from each and every conventional and stereotypical element is just a borderline concept, an abstract idea which bears no relation to reality (Hauser, 1982 : 30).

Selon Tessa E. Perkins, les stéréotypes médiatiques ont pour effet de naturaliser les caractéristiques des groupes sociaux qu'ils symbolisent : le stéréotype de la femme, par exemple, laisse croire que son rôle traditionnel est l'expression d'une caractéristique innée et que son statut inférieur est la cause de son oppression plutôt que son effet. Perkins va même jusqu'à dire que les stéréotypes influencent la conception que les membres du groupe représenté se font d'eux-mêmes : les gais, par exemple, adopteraient parfois l'attitude maniériste conforme à leur stéréotype pour se reconnaître entre eux (1979: 153-157).

Cette façon de concevoir le rapport entre les stéréotypes et la réalité découle d'une conception matérialiste du langage consistant à croire qu'il « projette des faisceaux de réalité sur le corps social [...], l'emboutit et le façonne violemment » (Wittig, 2007 : 105). Cette conception a vu le jour au tournant du 19^e siècle, alors que des philosophes comme Humboldt, Heidegger, Gadamer et Wittgenstein opèrent un déplacement par rapport à la conception instrumentale du langage⁹² en lui attribuant un rôle plus fondamental que celui de représenter les choses, de faciliter les opérations de la pensée et de rendre possible la communication. Selon ces philosophes, c'est par l'entremise du langage et de ses mots réducteurs que s'élaborent nos pensées et que s'effectue notre appréhension de la réalité. Dans cette optique, le langage structure notre précompréhension du monde, guide nos actions quotidiennes et restreint notre accès à certains phénomènes qui ne sont pas nommés⁹³ (Habermas, 2000 : 182-183; Vasterling, 1999 : 23). Cette perspective ne revient toutefois pas à nier l'existence d'une réalité extralinguistique, mais seulement à affirmer que notre conception de la réalité est toujours médiatisée par le langage. Longtemps restées marginales, ces idées gagnent en popularité depuis les années soixante-dix, alors que des philosophes poststructuralistes comme Foucault (1976b), Derrida (1972) et Butler (1990a) les réactualisent chacun à leur façon. C'est dans cette ligne de pensée que Teresa de Lauretis (1987) envisage le cinéma dominant

⁹² La conception instrumentale du langage puise ses origines chez Platon et prédomine jusqu'au tournant du 19^e siècle alors que des philosophes comme Descartes, Hobbes, Hume, Locke, Leibniz et Kant le posent comme un outil rendant possible la conservation des idées et leur transmission à d'autres esprits, sans prendre en considération son rôle dans le déploiement de notre pensée et son influence sur notre précompréhension du monde (Gadamer, 1960 : 428).

⁹³ L'entrée des mots « hétérosexualité » et « homosexualité » dans le vocabulaire, au début du 20^e siècle, contribue par exemple à rendre les préférences sexuelles dites « déviantes » plus intelligibles (Wittig, 2007 : 67).

comme une « technologie du genre »⁹⁴ qui construit notre conception des hommes et des femmes.

Bref, le terme « stéréotype » peut aussi bien renvoyer aux images mentales simplificatrices à partir desquelles nous concevons la « réalité » qu'aux personnages médiatiques dont la personnalité ne change pas tout au long de la trame narrative et qui se définissent souvent selon leur genre médiatique et leur genre féminin/masculin d'appartenance. Alors que la conception traditionnelle des stéréotypes revient à les envisager comme l'expression des convictions, des opinions et des valeurs d'une société, la conception constructiviste implique de reconnaître le rôle des stéréotypes médiatiques dans l'élaboration des idées reçues et des préjugés. Notre recherche s'inscrit pour sa part dans cette dernière perspective.

4.4 Conclusion

Au fil des époques et des courants de pensée, un rapport d'homologie, un rapport d'analogie, puis un rapport sociologique ont tour à tour articulé les couples conceptuels genre/sexe et genre/œuvre. D'abord employés comme synonymes par les essentialistes pour référer aux différences innées entre les hommes et les femmes, les concepts « sexe » et « genre » sont ensuite respectivement associés, par les fondationnalistes, à la nature et à la culture. À partir des années quatre-vingt-dix, ils sont à nouveau utilisés comme synonymes par les constructivistes, dans le cadre d'une stratégie politique, afin de désigner les constructions sociales de la féminité et de la masculinité. Un phénomène similaire s'observe du côté des genres littéraires et médiatiques, qui sont d'abord considérés par les essentialistes comme des principes universels devant être mis en application par chaque œuvre digne de ce nom et,

⁹⁴ De Lauretis (1987) reprend à son compte l'expression « technologie du sexe » utilisée par Foucault (1976b) pour décrire l'ensemble des moyens médicospsychologiques par l'entremise desquels le pouvoir régule les corps et les comportements sexuels au 18^e siècle.

ensuite, perçus par les structuralistes comme des catégories induites par les théoriciens, qui échouent à rendre parfaitement compte des identités génériques. À compter des années soixante-dix, ils sont envisagés par les tenants de l'approche pragmatique comme une catégorie abstraite qui ne tient pas lieu pour autre chose qu'elle-même. En ce qui concerne les stéréotypes, ils sont traditionnellement conçus comme les miroirs de nos conceptions et valeurs collectives, pour ensuite être considérés comme leurs producteurs.

Puisque l'approche constructiviste du genre féminin/masculin prend en considération l'influence des normes sociales sur notre perception des corps plutôt que de rattacher le genre à une essence féminine et masculine, nous favoriserons cette approche dans le cadre de notre thèse. Nous opterons en outre pour une approche sémantico-syntaxico-pragmatique du genre médiatique, puisqu'elle tient compte du rôle des théoriciens et des spectateurs dans la construction des genres médiatiques, plutôt que de proclamer l'existence d'identités génériques reposant sur des principes universels. Enfin, nous envisagerons les stéréotypes de genre médiatiques selon la perspective constructiviste, puisque nous nous intéressons justement à la manière dont ils contribuent à construire nos conceptions de la féminité et de la masculinité.

Du reste, ce n'est ni l'existence des catégories de genre qui est problématique ni le fait que les médias regorgent de clichés et de stéréotypes, mais plutôt leur naturalisation aux yeux de certains spectateurs. Il semble donc important de comprendre les processus à partir desquels le genre (au double sens du terme) se naturalise pour être en mesure d'imaginer la parodie comme un moyen ludique de les désamorcer, tel que nous tenterons de faire dans le prochain chapitre.

CHAPITRE V

NATURALISATION DU GENRE ET DÉNATURALISATION PARODIQUE

[L]a parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original.

– Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 1990a : 261

À la lumière de la perspective constructiviste du genre féminin/masculin et de l'approche pragmatique du genre médiatique, il semble pertinent de s'intéresser davantage à la naturalisation du genre (au double sens du terme) et de repenser le potentiel critique de la parodie en termes de dénaturalisation. À cet effet, il semble utile de mettre en parallèle les théories sur le genre médiatique et les travaux de Judith Butler (1990a) sur le genre féminin/masculin, qui fournissent des pistes de réflexion intéressantes et des outils conceptuels précieux. Encore une fois, ces deux types de genre gagnent à être pensés à partir des mêmes concepts, dans la mesure où ils sont l'un et l'autre des systèmes de règles socialement construites.

En mobilisant les théories de Judith Butler (1990a) et des théoriciens du genre littéraire et filmique, nous verrons dans ce chapitre que la naturalisation des conventions de genre repose sur leur tendance à se répéter d'un contexte à l'autre, et ce, même lorsqu'elles ne sont pas appliquées avec une parfaite régularité. Les travaux de David Hume (1748) sur l'entendement humain nous aideront alors à comprendre

pourquoi la répétition des normes a un tel effet sur ceux qui l'observent. Les théoriciens du cinéma nous permettront d'avancer que les genres médiatiques conservent aussi leur allure de « donné » naturel en se renouvelant et en s'ajustant lentement aux contextes sociohistoriques dans lesquels ils évoluent, de sorte à ne pas détonner par rapport à ce qui est en vogue, à ce qui est défendu ou à ce qui est valorisé à chaque époque. Nous avancerons alors l'idée que la naturalisation des deux types de genre repose sur le maintien d'un équilibre entre la répétition de certains éléments et l'intégration de différences, et donnerons le nom d'« itérabilité » à ce processus. Nous soutiendrons aussi que les deux types de genre préservent leur illusion de naturalité en ajustant leurs diverses règles les unes aux autres de manière à éviter les contradictions internes, et donnerons le nom de « systématité » à ce processus.

Partant de l'idée que la naturalisation du genre pose problème dans la mesure où elle renforce le caractère irréfutable et la force prescriptive de ses conventions, il s'agira ensuite de s'interroger sur la marge de manœuvre dont disposent les sujets sociaux pour agir sur les normes du genre. La parodie apparaîtra dès lors comme un moyen de s'appropriier les processus responsables de la naturalisation du genre et de pousser ces processus à leurs limites pour désamorcer leurs effets naturalisant. Nous différencierons quatre types de stratégies parodiques liées à la dénaturalisation du genre : 1) celle qui se fonde sur l'innovation et qui consiste à insérer des différences marquantes dans le genre pour mettre en évidence sa souplesse et pour prouver qu'il n'est pas l'expression de principes naturels stables; 2) celle qui repose sur la conservation et qui consiste à répéter des éléments du genre de manière compulsive ou hyperbolique pour rendre évidentes son artificialité et sa tendance à se naturaliser à coup de répétitions; 3) celle qui s'appuie à la fois sur l'innovation et sur la conservation pour dévoiler simultanément l'instabilité et l'artificialité du genre; 4) celle qui exploite les contradictions et qui bouleverse l'équilibre interne du genre de sorte à mettre sa naturalité en question. Nous remarquerons que toutes ces stratégies

parodiques reposent sur un paradoxe, c'est-à-dire celui d'allier la transgression à l'obéissance. Puisqu'il serait utopique de penser que le potentiel de dénaturalisation d'une parodie s'active à chaque visionnement, nous tenterons enfin d'imaginer les conditions de production et de réception qui favorisent son actualisation⁹⁵.

5.1 Naturalisation du genre

Pour comprendre comment les deux types de genre et les stéréotypes se naturalisent, il semble pertinent d'étudier leur caractère répétitif, leur capacité à s'adapter aux contextes sociohistoriques et leur tendance à former un système de règles cohérent. Nous verrons en outre que tous ces processus concourent à augmenter leur incontestabilité et leur force prescriptive.

5.1.1 Répétition

Du côté des études sur le genre féminin/masculin, comme du côté des études sur le genre médiatique, on retrouve l'idée que les conventions de genre se naturalisent parce qu'elles sont répétées d'un contexte à l'autre.

Selon Butler, les conventions du genre féminin/masculin en viennent à être confondues avec des marqueurs de sexe biologiques à force d'être répétées par les hommes et les femmes dans des contextes différents:

Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être (Butler, 1990a : 109-110).

⁹⁵ Nous avons développé certaines de ces idées dans le cadre d'une réflexion plus large sur les moyens de ruser avec la mécanique des règles sociales, qui fut publiée aux Presses de l'Université du Québec dans l'ouvrage *La ruse. Entre la règle et la triche* (Trépanier-Jobin, 2011 : 82-96).

La naturalisation du genre féminin/masculin est le résultat d'un lent processus dont les effets se produisent par l'entremise d'une mise en actes récurrente et ritualisée (1990a : 36; 1993 : 16). Dans cette optique, les sujets sociaux participent à la naturalisation du genre et à la production des identités sexuées en performant, jour après jour, des comportements et des pratiques corporelles associées à leur sexe d'appartenance : le genre n'est pas quelque chose que l'on *est*, mais quelque chose que l'on *fait* à coup de répétitions (1990a : 264-265; 2004 : en ligne).

Judith Butler n'est pas la première à reconnaître le rôle de la « performance » des sujets sociaux dans la construction des identités sexuées. Puisque la plupart des gens *jouent* des rôles au quotidien, explique Goffman dans son ouvrage *The Presentation of Self in Everyday Life*, c'est par l'entremise de ces performances que nous en venons à connaître les autres et à nous connaître nous-même. Le masque que nous portons chaque jour devient une seconde nature et influence notre conception de la réalité et de notre propre personne (1959 : 19). À titre d'exemple, explique Goffman, les collégiennes qui, devant leurs potentiels petits amis, se présentent comme étant moins intelligentes qu'elles ne le sont en réalité, contribuent à réaffirmer la supériorité supposément naturelle de l'homme sur la femme (1959 : 39).

Il ne faudrait toutefois pas croire que la performance du genre féminin/masculin s'effectue nécessairement de manière libre, consciente et volontaire, explique Butler, puisqu'elle est davantage un rituel imposé qu'un événement spontané (1993 : 105). Nous n'avons pas la liberté de nous prêter ou non au jeu de rôle du genre, puisque refuser ce rôle revient à compromettre son intelligibilité sociale. De surcroît, la « performativité » du genre féminin/masculin précède toujours la performance du genre, c'est-à-dire que le genre fait le sujet avant que le sujet ne fasse le genre. La performance « ordinaire » du genre n'a donc rien d'un jeu de rôle intentionnel effectué pour s'amuser ou pour faire valoir une position politique. Il s'agit plutôt d'une performance obligatoire que les sujets sociaux exécutent chaque jour, de façon

machinale, après avoir intériorisé un ensemble de conventions régulatrices. Le genre est une « mascarade » collective à laquelle participent la plupart des sujets sociaux grâce à une « *répétition stylisée d'actes* »; une « comédie sociale » qui acquiert son apparente naturalité à force d'être rejouée (Butler, 1990 : 132 et 264-265). En ce sens, le genre n'est pas un scénario dont nous sommes l'unique auteur, mais un script bourré de conventions et de clichés que nous devons ré-citer pour éviter de mettre en péril notre intelligibilité sociale (Butler, 2004 : en ligne)⁹⁶.

Certains théoriciens du genre littéraire et cinématographique développent aussi l'idée que les conventions génériques se naturalisent à force de répétition. Selon Tomachevski, la canonisation des procédés littéraires opère lorsqu'ils sont repris dans plusieurs œuvres, et c'est à partir de ce moment qu'ils sont considérés comme des procédés incontournables :

Les procédés canoniques existent en raison de leur commodité technique; étant répétés, ils deviennent traditionnels et une fois dans le cadre de la poétique normative, ils sont érigés en règles obligatoires (Tomachevski, 1925 : 304).

Adoptant pour sa part la perspective du spectateur, Christian Metz affirme que « l'habitude » d'aller au cinéma rend les trucages et les marques de l'énonciation imperceptibles (1968 : 180). Cette idée rejoint celle de Jean Bessalel pour qui les compétences de lecture d'un texte filmique s'acquièrent par l'entremise d'un processus d'« acculturation » au cours duquel le spectateur se familiarise avec certaines conventions cinématographiques (1991 : 163). Dans son analyse du film *Imitation of Life* (Sirk, 1959), Butler transpose d'ailleurs sa théorie du genre féminin/masculin au genre filmique en avançant l'idée que les conventions du

⁹⁶ Butler (1993) emprunte certaines de ces idées à la théorie sur les actes de langage de Jacques Derrida (1972) selon laquelle un énoncé performatif (je te promets, etc.) acquiert le pouvoir de produire ce qu'il nomme parce qu'il s'inscrit dans une suite de pratiques citationnelles dont l'historicité des conventions précède et dépasse le moment de l'énonciation. Pour Derrida, la force productrice d'un énoncé performatif repose sur le fait qu'il n'est pas un événement momentané, mais un condensé d'itérations passées et futures.

mélodrame se consolident à travers la répétition et l'imitation, tout en dissimulant leur caractère imitatif :

[T]he melodramatic gesture is established through repetition ; it is always an « imitation » that produces established conventions even as it conceals its own status as a reproduction (1990b : 6).

Comme nous le soutiendrons plus loin à partir des travaux de David Hume (1748), il est plausible de croire qu'à force de voir des structures narratives, des personnages et des motifs stylistiques semblables, certains spectateurs en viennent à les apprivoiser et à les considérer comme des composantes essentielles d'un genre médiatique. C'est parce qu'ils observent encore et encore des explosions dans les films d'action que certains spectateurs s'attendent à ce que tout bon film d'action comporte des explosions. C'est parce qu'une *Bond girl* figure dans tous les films d'espionnage qu'on anticipe en voir une dans tout film digne de cette étiquette générique.

Situés au croisement des deux types de genre, les stéréotypes hommes/femmes acquièrent pour leur part le potentiel de naturaliser certains traits de la féminité et de la masculinité en raison de leurs nombreuses occurrences dans le paysage médiatique. C'est à force de voir des *Bond girls* aux mensurations et aux pratiques corporelles semblables dans les films d'espionnage que certaines idées sur la beauté, la séduction et la féminité sont renforcées. Plusieurs théoriciens considèrent d'ailleurs les stéréotypes comme des « images simplistes et répétitives » qui « naturalisent et promeuvent des rapports de domination » (Moine, 2008 : 70). Roland Barthes, par exemple, confère une fonction idéologique au stéréotype social et médiatique qui se répète sans cesse, « comme s'il était naturel » (1973 : 69) :

[L]e langage encratique (celui qui se produit et se répand sous la protection du pouvoir) est statutairement un langage de répétition; toutes les institutions officielles du langage sont des machines ressassantes : l'école, le sport, la publicité, l'œuvre de masse, la chanson, l'information, redisent toujours la même structure, le même sens,

souvent les mêmes mots : le stéréotype est un fait politique, la figure majeure de l'idéologie (Barthes, 1973 : 66).

Les changements et les transformations observables au sein des deux types de genre et des stéréotypes nous forcent néanmoins à admettre qu'ils ne sont pas complètement immuables. Même lorsque les genres filmiques deviennent des modèles de production sérielle à partir desquels il est possible de tirer un maximum de profits, les studios hollywoodiens continuent à varier leur formule pour maintenir une certaine originalité (Altman, 1999 : 62). Dans son ouvrage *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Noël Burch fait d'ailleurs la démonstration que « le langage du cinéma n'a rien de naturel, ni a fortiori d'éternel », qu'« il a une histoire et est un produit de l'Histoire », en répertoriant les changements considérables que le septième art subit lors de son institutionnalisation autour des années 1915, dont la multiplication des points de vue, la variation des types de plans et l'utilisation plus systématique du montage alterné (1991 : 7 et 181). Pour se convaincre du caractère changeant des genres médiatiques, on peut aussi penser au tournant comique qu'ont pris les films d'arts mariaux après la mort de Bruce Lee en 1973 et depuis son remplacement par Jackie Chan au cours des années quatre-vingt (Pinel, 2006 : 29). On peut également faire référence au fait que les films d'action enchainent des « séquences d'action hypertrophiées » de plus en plus rapidement et comportent davantage d'effets spéciaux spectaculaires depuis le développement des nouvelles technologies (Pinel, 2006 : 14). Les stéréotypes sont aussi loin d'être statiques, malgré ce que laisse croire l'étymologie du terme (*stereós* = « ferme, « dur », « solide »). Comme l'explique Cohen-Séat, les films ne reproduisent pas toujours les mêmes formules, mais contribuent à enrichir ces formules en les adaptant à leur idiosyncrasie (1946 : 131). En effet, bien que les films d'espionnage comportent encore aujourd'hui un méchant barbare qui menace la sécurité planétaire, sa nationalité (allemande, chinoise, etc.) change selon les conflits politiques marquant chaque époque.

D'un même souffle, il serait erroné de croire que le genre féminin/masculin obéit uniquement à une logique de répétition et que les critères de beauté demeurent inchangés depuis le début des temps. Comme l'explique Butler, le genre féminin/masculin n'est pas fixe et immuable, mais changeant et malléable, malgré son apparence de *donné* naturel :

Dire que le genre procède du « faire », qu'il est une sorte de « pratique » [a doing], c'est seulement dire qu'il n'est ni immobilisé dans le temps, ni donné à l'avance; c'est indiquer également qu'il s'accomplit sans cesse, même si la forme qu'il revêt lui donne une apparence de naturel préordonné et déterminé par une loi structurelle (Butler, 2004 [en ligne]).

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les rôles sociaux que jouaient les femmes dans les sociétés primitives avec ceux qu'elles tenaient à l'époque victorienne, avant la Deuxième Guerre mondiale et à l'époque actuelle. Longtemps reléguées aux tâches domestiques et à l'éducation des enfants, les femmes occidentales se taillent désormais une place presque aussi importante que leurs homologues masculins sur le marché du travail, même si certaines inégalités hommes/femmes comme la conciliation travail-famille persistent encore aujourd'hui avec force (Lipovetsky, 1997 : 296). Les canons de beauté se sont eux aussi considérablement modifiés au fil des millénaires. Pour s'en persuader, il n'y a qu'à comparer les représentations de déesses réalisées à l'ère paléolithique avec celles de la Grèce antique, pour remarquer à quel point les corps obèses aux seins retombants et au ventre proéminent des premières contrastent avec la morphologie athlétique et le « thorax viril » des secondes (Lipovetsky, 1997 : 125-126 et 135). Il suffit de mettre en perspective les corps potelés au teint diaphane des déesses peintes de la Renaissance avec les silhouettes élancées au teint cuivré des icônes de beauté du troisième millénaire, pour constater à quel point il n'existe aucune « permanence » transhistorique en ce qui concerne la beauté (Lipovetsky, 1997 : 123-124). Même le fait d'accorder une valeur supérieure à la beauté des femmes par rapport à celle des hommes est une invention de la Renaissance, tel qu'en témoigne la glorification des corps masculins propres aux

arts plastiques de la Grèce antique (Lipovetsky, 1997 : 134-139). Bref, les conventions de genre et les stéréotypes ne peuvent pas être parfaitement répétés, dans la mesure où le changement est ce à quoi tout semble condamné (Deleuze, 1968 : 9)⁹⁷. Comme l'explique Gilles Deleuze, il n'existe pas de répétition pure : même ce qui nous apparaît comme des répétitions « physiques », « mécaniques » et « nues » comportent de la différence (1968 : 2). La répétition du même n'est qu'une illusion : elle « déguise en se constituant » et ne « se constitue qu'en se déguisant » (Deleuze, 1968 : 28).

Si les deux types de genre, les critères de beauté et les stéréotypes subissent de tels changements, comment expliquer leur naturalisation? À en croire Nietzsche, ce phénomène pourrait provenir du fait que l'esprit humain a tendance à regrouper et à figer ce qui est disparate et mouvant :

À l'égard de *notre expérience tout entière*, il nous faut rester sceptiques et dire, par exemple : nous ne pouvons affirmer d'aucune « loi naturelle » qu'elle ait une valeur éternelle, nous ne pouvons affirmer d'aucune qualité chimique qu'elle subsiste éternellement, nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir*; le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme* (Nietzsche, 1888 : 328).

Ce phénomène pourrait aussi s'expliquer par la tendance de l'entendement humain à établir des relations causales lorsqu'une suite d'évènements observe une certaine régularité. Pour Hume, il est courant chez les humains d'établir un lien de causalité lorsqu'un phénomène se répète, quitte à fonder ce lien sur la base d'un calcul de « probabilités » lorsque des cas d'exception viennent troubler la constance des conjonctions (1748 : 185). Même si l'être humain ne peut pas faire directement

97 À titre d'exemple, les vrais jumeaux nous semblent identiques, mais sont singuliers ; la rime repose sur la répétition du même, mais aussi sur la différence entre deux mots (1968 : 33) ; les habitudes nous apparaissent redondantes, mais l'action, l'intention et le contexte peuvent changer (1968 : 12), etc.

l'expérience de la causalité, explique Hume, il peut expérimenter la succession de certains évènements et la répétition de cette chaîne évènementielle :

Si l'expérience, l'observation et l'analogie sont les seuls guides que nous puissions raisonnablement suivre dans les inférences de cette nature, il faut que cause et effet soutiennent tous deux une similitude et une ressemblance avec d'autres effets et d'autres causes que nous connaissons et que nous avons trouvés en de nombreux cas en conjonction les uns avec les autres (Hume, 1748 : 227).

Mu par le désir de détenir une connaissance assez forte pour prévoir et anticiper, l'être humain a alors tendance à inférer de cette régularité l'existence d'une connexion naturelle entre deux phénomènes :

[E]n dépit de cette ignorance des pouvoirs et principes naturels, nous présumons toujours, quand nous voyons les mêmes qualités sensibles, qu'elles ont les mêmes pouvoirs cachés, et nous nous attendons à ce que des effets semblables à ceux que nous avons expérimentés s'en suivent (1748 : 93).

C'est par cet effet d'« accoutumance » que les normes sociales sont ramenées à des valeurs, à des vertus ou à des fondements naturels et c'est sous l'effet des habitudes qu'elles s'érigent en « croyances » et que s'organisent autour d'elles les codes moraux qui régulent notre conduite (1748 : 105 et 112)⁹⁸. Puisqu'à chaque époque, les manières d'agir, les paroles, les gestes humains demeurent *relativement* uniformes grâce à la force des coutumes et de l'éducation, explique Hume, les observations des conduites féminines et masculines que nous cumulons nous amènent à conclure que la nature a imprégné des caractères dissemblables chez l'un et l'autre des sexes (1748 : 152-154). Selon Hume, une proportion importante des raisonnements humains s'effectuent ainsi, avec une certitude plus ou moins grande selon le niveau de régularité des observations effectuées :

⁹⁸ Selon Philippe Saltel, Hume substitue « une pensée de la production à celle de la fondation » (Saltel, 1983, dans Hume, 1739 : 13). À cet égard, Hume apparaît comme un précurseur de la pensée constructiviste actuelle.

Certains évènements, trouve-t-on, dans tous les pays et à toutes les époques, ont été en conjonction constante les uns avec les autres; d'autres, a-t-on trouvé, ont été plus, et parfois, ils déçoivent notre attente; si bien, dans nos raisonnements sur des questions de fait, il y a tous les degrés imaginables d'assurance, de la certitude la plus haute à l'espèce la plus basse d'évidence morale (1748 : 184).

Ainsi, il semble plausible de croire qu'à force d'observer des personnages féminins (ou les personnages masculins) qui répètent des pratiques corporelles semblables, nous en venons à établir (avec plus ou moins de conviction) des liens de causalité entre le sexe biologique et des manières d'agir, même si certains personnages n'adoptent pas les comportements et les pratiques corporelles liés à leur sexe d'appartenance. Nous pensons toutefois qu'à plus long terme, l'illusion de naturalité des conventions de genre et des stéréotypes repose sur un autre facteur : leur adaptabilité aux mœurs, aux valeurs et aux conditions de vie de chaque époque.

5.1.2 Différence

Il serait réducteur de croire que la naturalisation des deux types de genre et des stéréotypes est uniquement attribuable à un effet de répétition, dans la mesure où ceux-ci doivent faire preuve d'un minimum de flexibilité et insérer de la différence pour ne pas s'user ou pour ne pas être déphasés par rapport aux coutumes des contextes sociohistoriques dans lesquels ils s'inscrivent.

Si l'on se fie aux théoriciens du genre littéraire et filmique, les clichés et les stéréotypes médiatiques révèlent d'eux-mêmes leur caractère artificiel lorsqu'ils se répètent à outrance. Selon Tomachevski, les procédés littéraires qui ne se renouvèlent pas suffisamment sont voués à devenir opaques, apparents et risibles, plutôt que transparents et invisibles :

Les procédés usés, anciens, archaïques, sont perceptibles; ils sont perçus comme une survivance importune, comme un phénomène dénué de sens qui continue d'exister par la force d'inertie, comme un corps mort parmi les êtres vivants (1925 : 304).

Au fil de leur développement, explique pour sa part Jacques Dubois (1978), les institutions littéraires (comme les genres) produisent leurs propres « facteurs de désintégration » (1978 : 56). Les studios hollywoodiens doivent donc constamment innover et intégrer de nouveaux éléments aux genres filmiques surannés pour assurer leur pérennité et pour maintenir l'intérêt du public (Altman, 1999: 62) : « variation is absolutely necessary to keep the type from becoming sterile », affirme Robert Warshow, « we do not want to see the same movie over and over again » (1962 : 117).

Cette intégration de nouveaux éléments doit toutefois s'effectuer assez lentement et assez subtilement pour demeurer aussi imperceptible que le mouvement des montagnes et des glaciers. Comme l'explique Tomachevski, les conventions médiatiques deviennent visibles aux yeux des spectateurs lorsque leur caractère inédit est trop marquant : « les procédés nouveaux nous frappent par leur caractère inhabituel, surtout quand ils sont puisés dans un répertoire jusqu'alors interdit » (1925 : 304). C'est pourquoi les studios hollywoodiens misent sur une stratégie « d'innovation progressive », qui consiste à recombinaison des éléments existants du modèle générique ou encore, à y insérer de légères différences tout en conservant ses structures de base, de manière à éviter les changements « révolutionnaires » qui pourraient bousculer les spectateurs (Creton, 2005 : 40). Si l'on se fie à Thomas Schatz, le modèle générique intègre des variations pour s'acclimater aux changements socioculturels et aux nouvelles ressources de l'industrie filmique :

[A] film genre is both a static and dynamic system. On the one hand, it is a familiar formula of interrelated narrative and cinematic components that serves to continually reexamine some basic cultural conflict... On the other hand, changes in cultural attitudes, new influential genre films, the economics of the industry, and so forth, continually refine any film genre. As such, its nature is continually evolving (Schatz, 1981 : 16).

À la lumière de ces théories, il semble plausible de penser qu'il en va également ainsi pour le genre féminin et pour le genre masculin. S'ils sont encore aujourd'hui considérés comme les reflets de deux sexes naturels stables malgré les changements importants qui se sont opérés en ce qui concerne les rôles sociaux et les critères de beauté, c'est probablement parce que leurs transformations se sont effectuées sur plusieurs décennies ou plusieurs siècles, voire plusieurs millénaires, plutôt que sur quelques années. Il fallut près de cinq-cents ans avant que la valorisation des corps féminins enrobés au teint clair cède sa place à celle des corps filiformes au teint bruni. Cette transformation des critères de beauté s'est imposée à la suite de la vague d'industrialisation qu'ont connue les sociétés occidentales vers la fin du 19^e siècle, puisqu'à partir de ce moment, les rondeurs et la blancheur du teint n'étaient plus des signes de richesse au même titre qu'ils l'étaient à l'époque où les femmes moins nanties travaillaient dans les champs.

Les stéréotypes sont eux aussi constamment revisités à la lumière des nouveaux contextes sociohistoriques et des événements marquants qui ponctuent l'histoire (Perkins, 1979 : 148). Le stéréotype de la féministe, par exemple, s'est transformé suite à une manifestation qui a eu lieu à Atlanta, en 1968, lors du concours de beauté *Miss America*. Cet événement a effectivement créé le mythe de la féministe enragée qui brule sa brassière sur la place publique, puisque les militantes en ont profité pour jeter dans une « poubelle de la liberté » divers artefacts de la féminité jugés inconfortables et contraignants (maquillage, corset, brassière, chaussures à talons hauts, etc.) (Bard, 2012 : 113). Il en va de même pour les stéréotypes de genre médiatiques, qui s'adaptent aux mentalités de leur époque tout en préservant certaines caractéristiques. Suivant l'évolution du rôle des femmes dans les sociétés occidentales depuis les années cinquante, la *Bond girl* des films d'espionnage est de plus en plus agile, futée et débrouillarde, même si elle tombe toujours sous le charme de l'agent secret séducteur (Caplen, 2010).

Bref, les conventions de genre et les stéréotypes semblent contourner l'usure et préserver leur apparente naturalité en se renouvelant graduellement et en évitant d'être en décalage avec la réalité sociohistorique. À l'instar des institutions littéraires, ils ne peuvent préserver leur orthodoxie que dans une recherche continuelle de différences (Dubois, 1978 : 46). Les deux types de genre et les stéréotypes constituent donc de bons exemples de systèmes qui maintiennent leur illusion de stabilité grâce à un effort constant de restructuration et de renouveau :

La stabilité d'un système n'est en effet nullement synonyme d'immobilisme, d'invariance, d'immutabilité : c'est un équilibre dynamique et évolutif, qui implique un processus incessant d'adaptation. D'une part, parce que l'environnement change : si le système veut garder toute son efficacité, réitérer ses performances, il lui faut évoluer de manière concomitante, en ajustant ses objectifs et ses modes d'action. D'autre part, parce que tout système tend à se dégrader : pour éviter l'échauffement interne, l'usure, la sclérose, il est tenu de remplacer périodiquement ses composantes et de capter de nouvelles sources d'énergie (Chevallier, 1983: 26)

Ces systèmes sont à la fois « fermés » parce qu'ils projettent l'image d'un ensemble stable, rigide, incontestable, et « ouverts » parce qu'ils demeurent sensibles aux transformations du contexte social dans lequel ils opèrent (Chevallier, 1983 : 19). Précisons toutefois que leur renouvellement est le produit d'agents sociaux et non le fruit d'une logique interne aux systèmes. Autrement dit, les deux types de genre et les stéréotypes ne détiennent aucune capacité d'autorégulation; ce sont les initiatives des producteurs et des agents sociaux qui leur permettent de se modifier (Chevallier, 1983 : 10). C'est entre autres le gouvernement américain qui a incité les femmes à rejoindre le marché du travail durant la Deuxième Guerre mondiale par le biais de divers incitatifs. Ce sont les studios hollywoodiens qui intègrent sans cesse des éléments inédits aux cadres génériques traditionnels pour soutenir l'intérêt des spectateurs.

5.1.3 Itérabilité

Tout porte à croire que les deux types de genre et les stéréotypes doivent être à la fois conservateurs et novateurs pour demeurer imperceptibles. En effet, ils tomberaient d'eux-mêmes en désuétude s'ils étaient immuables et s'ils répétaient des éléments semblables *ad vitam æternam*. Tel que l'illustre la figure 1, le genre ou le stéréotype qui ne parvient pas à inclure suffisamment de différences au fil de son évolution entre dans une zone de conservation et risque de révéler sa facticité. À l'inverse, le genre ou le stéréotype qui intègre des différences trop frappantes pénètre dans une zone d'innovation et court aussi le risque de dévoiler son caractère artificiel.

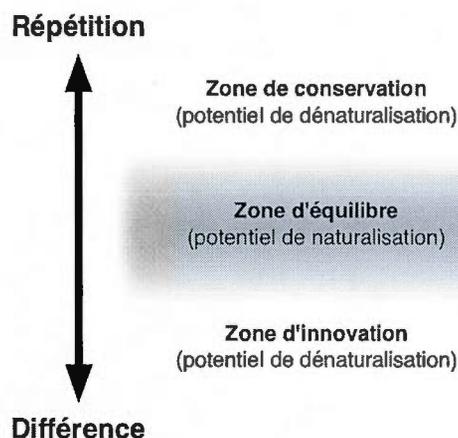


Figure 1 — Équilibre différence/répétition à l'origine de la naturalisation du genre

Les deux types de genre et les stéréotypes maintiennent donc l'illusion d'une certaine naturalité, stabilité ou universalité grâce à la préservation d'un équilibre entre la conservation et l'innovation, entre la répétition de certains éléments et l'inclusion de différences. Comme l'explique Deleuze, « les identités ne sont que simulées, produites comme un "effet" optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition » (1968 : 1). Ce jeu opère autant au niveau des conventions isolées qu'au niveau du système générique en entier, puisque les conventions comportent, dans leurs termes, autant de constantes que de variables, et

parce que les règles constantes peuvent être envisagées, à plus grande échelle, comme des variables du genre.

Si la dissemblance des rôles sociaux féminins et masculins semble toujours liée à des traits biologiques, c'est parce que les femmes sont encore aujourd'hui représentées comme celles à qui incombe la conciliation travail-famille, même si elles ne sont plus reléguées à la sphère domestique comme c'était le cas jadis. Si la soi-disant disparité de caractère entre les hommes et les femmes semble encore aujourd'hui un fait de nature, c'est parce que ces dernières sont encore dépeintes comme des êtres submergés par leurs émotions, même si les personnages féminins des fictions du troisième millénaire sont nettement moins puérils, naïfs et dépendants qu'auparavant.

Bref, la naturalisation du genre (au double sens du terme) repose sur une bonne gestion de la « dialectique tradition/innovation » et sur la préservation d'un équilibre différence/répétition (Creton, 2005 : 40). Puisque le terme « itérabilité » renvoie à l'idée d'une répétition qui comporte de la différence (*iter* = autre en sanskrit), il nous semble d'autant plus approprié pour qualifier le processus à l'origine de la naturalisation du genre.

5.1.4 Systématicité

Par ailleurs, il semble plausible de croire que la naturalisation des conventions de genre repose aussi sur leur capacité à s'organiser en système harmonieux et cohérent.

Nous avons vu, avec les formalistes russes, que les genres littéraires peuvent être envisagés comme des systèmes à l'intérieur desquels les règles sont interdépendantes, en ce sens qu'elles appartiennent à un ordre complexe dont elles doivent respecter les contraintes et les limitations. Comme le laisse entendre Tomachevski (1925) et comme l'explique Chevallier, l'agencement des règles au sein d'un système repose

sur deux principes : un principe de « cohésion » et un principe de « hiérarchie » (1983 : 8). Le principe de cohésion suppose que les règles ne s'excluent pas les unes les autres, qu'elles ne sont pas contradictoires et qu'elles se complètent (Chevallier, 1983 : 14). À titre d'exemple, le western ne parviendrait pas à maintenir sa crédibilité s'il mettait en scène un cowboy viril qui pleure après avoir reçu un coup de poing, car la virilité est par définition incompatible avec les sanglotements. Le principe de hiérarchie implique quant à lui que les règles d'un même système ne détiennent pas toutes la même importance. Chaque règle se trouve subordonnée à d'autres règles, qui sont elles-mêmes subordonnées à une règle suprême. Dans l'univers du western, la règle selon laquelle les femmes portent une robe surclasse en importance celle selon laquelle les femmes sont émotionnelles, et c'est pourquoi nous y voyons plus souvent des femmes rationnelles en robe que des femmes émotionnelles en pantalon (Rickman et Kitses, 2004).

Force est en outre de reconnaître que le principe de hiérarchie et le principe de cohésion sont interreliés : si une règle en contredit une autre, la moins importante est retirée du système (1983 : 16-17). Souvent, la modification d'une règle engendre ainsi des répercussions sur les autres règles et sur l'ensemble du système. À titre d'exemple, l'attribution d'une plus grande sensibilité au cowboy des westerns modernes comme *Unforgiven* (Eastwood, 1992) engendre, par ricochet, la transformation de ses sentiments envers l'ennemi et la redéfinition des structures binaires (bien/mal) du genre en entier.

À notre avis, la conformité des deux types de genre et des stéréotypes à ce double principe est l'un des facteurs qui contribuent à leur conférer l'aspect d'un « donné » naturel. Selon Chevallier, le fait que chaque règle appartienne à un tout « cohérent » contribue à la « parer des attributs de la rationalité », de sorte que plus personne n'ose la remettre en question (1983 : 8). Dans cette optique, la tendance d'une convention générique à se naturaliser repose en partie sur sa capacité à s'agencer avec les règles

du système de façon logique et ordonnée. C'est parce que les relations sociales du cowboy sont réajustées selon l'évolution de son caractère qu'il nous semble encore aujourd'hui « naturel ». Cette capacité d'agencement logique et ordonnée ne relève toutefois pas d'une mécanique interne au système de genre, mais repose sur l'action d'« agents actifs de systématisation » qui travaillent « à éviter les hiatus, à résorber les distorsions, à éviter les contradictions » (1983 : 11). Les règles ne détiennent pas une capacité intrinsèque à s'ordonner et ne portent pas leur propre principe génératif : ce sont les acteurs des systèmes de genre (politiciens, juristes, producteurs, réalisateurs, scénaristes, etc.) qui travaillent à ce qu'elles n'entrent pas en conflit.

5.1.5 Incontestabilité et normativité

Si la naturalisation des deux types de genre et des stéréotypes est préoccupante, c'est d'abord parce qu'elle confère à leurs conventions un caractère incontestable et mène, de ce fait, à la marginalisation des êtres ou au rejet des œuvres qui ne se conforment pas aux catégories de genre⁹⁹. Si elle est problématique, c'est aussi parce qu'elle renforce le caractère normatif des conventions de genre et décourage de manière permanente tout désir de contestation.

Lorsque le genre et le sexe sont confondus et considérés, à tort, comme des paramètres fixes et naturels, leurs règles deviennent indéniables et indiscutables. Les êtres excentriques qui ne préservent pas la continuité supposément naturelle entre le sexe, le genre, les pratiques sexuelles et le désir apparaissent dès lors comme des « erreurs de la nature » ou comme des êtres déshumanisés :

La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identités » ne puissent pas « exister »; c'est le cas des identités de genre pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les

⁹⁹ Il va sans dire que la naturalisation du genre féminin/masculin et des stéréotypes hommes/femmes a des conséquences plus graves sur le plan social que la naturalisation des conventions génériques.

pratiques du désir ne « découlent » ni du sexe ni du genre. [...] C'est bien parce que certaines identités de genre n'arrivent pas à se conformer à ces normes d'intelligibilité culturelle qu'elles ne peuvent, dans ce cadre normatif, qu'apparaître comme des anomalies du développement ou des impossibilités logiques (Butler, 1990a : 84).

La perception des conventions du genre féminin/masculin comme des propriétés biologiques consolide en outre leur caractère normatif et leur capacité à réguler les comportements, les pratiques corporelles et les actes des hommes et des femmes. Comme l'explique Georges Canguilhem (1966), la norme (du latin *norma* qui signifie « équerre », « règle ») sert à égaliser, à rendre les comportements des sujets sociaux homogènes et à limiter les excentricités qui menacent l'ordre établi :

Une norme, une règle, c'est ce qui sert à faire droit, à dresser, à redresser. Normer, normaliser, c'est imposer une exigence à une existence, à un donné, dont la variété, la disparate s'offrent, au regard de l'exigence, comme un indéterminé hostile plus encore qu'étranger (Canguilhem, 1966 : 177).

En passant pour des qualités naturelles, les conventions du genre féminin/masculin assignent des rôles et des pratiques corporelles aux hommes et aux femmes; elles leur imposent une identité et leur signifie de manière autoritaire ce qu'ils sont et ce qu'ils doivent être. Puisque la transformation de principes naturels stables paraît inconcevable, la naturalisation des conventions du genre féminin/masculin risque enfin de freiner les mouvements en faveur du changement (Salih, 2006 : 59). Comme l'explique Pierre Bourdieu, la naturalisation des dichotomies homme/femme est le moyen par excellence de dissuader pour de bon toutes velléités de révolte, d'insoumission et de transgression :

La stratégie universellement adoptée pour récuser durablement la tentation de déroger consiste à naturaliser la différence [entre les hommes et les femmes] à en faire une seconde nature par l'inculcation et l'incorporation sous forme d'*habitus* (1982 : 61).

Un phénomène semblable est observable du côté des genres médiatiques qui – nous l'avons vu – en viennent à réguler la production des œuvres plutôt qu'à les étiqueter. Lorsqu'elles se normalisent, les conventions d'un genre médiatique deviennent des règles à suivre, plutôt que des règles suivies; elles acquièrent une fonction prescriptive, plutôt qu'une fonction descriptive. Les créateurs de contenu se voient dans l'obligation de reproduire les conventions du modèle générique s'ils veulent obéir à la logique marchande de l'industrie hollywoodienne et satisfaire les exigences de leurs producteurs. Il s'ensuit non seulement une homogénéisation de la culture, mais aussi le rejet des productions atypiques ou hybrides dans le registre des œuvres de « répertoire » qui ne bénéficient pas d'une diffusion à grande échelle.

La naturalisation des genres médiatiques fait aussi en sorte que les spectateurs deviennent relativement intolérants face à tout ce qui s'éloigne du cadre générique conventionnel. Comme l'explique Roger Odin, tout écart par rapport aux normes institutionnelles du cinéma est ressenti par le spectateur comme une « diminution du degré de cinématographicité » (1990 : 52). Tout comme une robe surprend lorsqu'elle est portée par un homme, mais passe inaperçue lorsqu'elle est portée par une femme, la séquence chantée étonne dans un *thriller*, mais est d'emblée acceptée dans une comédie musicale. Une contreplongée est à peine remarquée dans un film noir, mais apparaît comme une aberration dans une comédie romantique. Un regard à la caméra semble convenir au film expérimental, mais est considéré inapproprié dans un film d'aventures. Dans un contexte où l'offre filmique et télévisuelle est de plus en plus diversifiée, l'étiquette générique peut en outre orienter les choix du spectateur vers ce qui lui est familier (Alexander et Cousens, 2004 : 27). Tout comme plusieurs hésitent à tisser des liens avec une personne qui ne correspond pas à leur vision de la féminité ou de la masculinité, certains spectateurs sont réticents à s'aventurer en terrain inconnu lorsqu'ils choisissent un film ou une émission de télévision. Il ne faudrait toutefois pas croire que tous les spectateurs reçoivent les discours médiatiques comme « naturels ».

La naturalisation des stéréotypes de genre médiatique est encore plus problématique, dans la mesure où ils en viennent à normaliser certains modèles de la féminité et de la masculinité, à créer des frontières étanches entre les hommes et les femmes, et à rejeter certains corps, certaines pratiques corporelles et certains comportements dans le domaine de l'anormal, de l'abject et de l'inintelligible. Il ne faut toutefois pas utiliser cet argument en faveur de la censure¹⁰⁰, car le public n'est pas une masse homogène et les spectateurs ne se laissent pas tous influencer de la même façon par la rhétorique hollywoodienne. Les représentations stéréotypées ne conduisent pas nécessairement à l'adoption de comportements répréhensibles. Comme l'explique Butler (1997) en réplique à Catharine Mackinnon (1993), les images pornographiques n'instaurent pas à coup sûr une relation structurelle de domination entre les hommes et les femmes et ne forcent pas ses destinataires à adopter la position du dominant ou du dominé par le simple fait d'être diffusées (1997 : 42-26). De manière similaire, les stéréotypes de genre ne produisent pas des effets pervers instantanés et prévisibles sur leurs destinataires, mais plutôt des effets indirects et inattendus. Penser qu'ils modifient les comportements des spectateurs de manière prévisible revient à réduire la marge de manœuvre de ces derniers au néant. Au contraire, desserrer le lien entre les stéréotypes et les effets qu'ils produisent ouvre la porte à leur re-signification positive.

Bref, la naturalisation des deux types de genre et des stéréotypes n'est pas souhaitable parce qu'elle vient de pair avec la consolidation de leur caractère irréfutable et de leur force prescriptive, en plus de décourager durablement toute tentative d'innovation par rapport au modèle. Il ne faudrait toutefois pas poser un lien de causalité entre le

¹⁰⁰ C'est par exemple ce que fait Platon lorsqu'il affirme vouloir bannir de la Cité les poètes qui représentent des mauvais citoyens, des méchants, des fous, des femmes qui insultent leur mari, qui « s'abandonne aux plaintes et aux lamentations » ou qui souffrent des « douleurs de l'enfantement », sous prétexte que leurs œuvres conduisent les gens à adopter des comportements répréhensibles (315 av. J-C. : 892d-398b).

domaine des discours et celui des conduites humaines, car cela retirerait au sujet toute puissance d'agir.

5.2 Puissance d'agir sur le genre

La solution généralement proposée pour remédier aux effets néfastes des conventions consiste à les dénoncer ouvertement, au risque d'être censurés, ou encore, de les transgresser, au risque d'être sanctionnés. La plupart des théoriciens cherchent les pratiques discursives subversives du côté de la marge, de ce qui repousse les limites et de ce qui est inhabituel, insolite et singulier. Pour Barthes (1973), la subversion ne s'effectue pas grâce à des pratiques destructrices qui sont irrespectueuses lorsqu'elles opèrent de l'extérieur ou qui risquent d'être récupérées par le système lorsqu'elles sont trop semblables aux formes contestées. Au langage stéréotypé et répétitif, qui donne lieu à un « aplatissement de masse » et qui contribue à construire la vérité, Barthes oppose donc un langage « marginal » et « excentrique » qui est constamment en quête de nouveautés (1973 : 66). À titre d'exemple, il fait référence à la « *subversion subtile* » des écrits de Bataille, qui « déjoue le terme idéaliste par un matérialisme *inattendu*, où prennent place le vice, la dévotion, le jeu, l'érotisme impossible, etc. » (Barthes, 1973 : 87). Dans le même ordre d'idées, Foucault envisage l'épreuve de la limite, de l'excès et de la transgression¹⁰¹ expérimentée par Bataille comme un moyen de dénaturer la sexualité et de la propulser dans un vacuum « où elle n'a d'au-delà et de prolongement que dans la frénésie qui la rompt » (2001 [1963] : 261). Il considère en outre la littérature moderne réflexive de Blanchot comme un langage qui échappe au mode représentationnel du discours, grâce à l'expérience du « dehors » qui implique de se tourner vers une « extrémité » et de nier son propre discours (2001 [1966] : 548 et 551). Ces formes de transgression et ces

¹⁰¹ Pour Foucault, la transgression doit être dissociée de la coupure et de la séparation pour être repensée comme une différence poussée à sa limite (2001 [1963] : 266).

franchissements de l'interdit sont pour Foucault autant de façons de contraindre la loi à se rendre visible sans permettre de triompher sur elle (2001 [1966] : 557). Par ailleurs, ces moyens de provocation ne sont pas sans risque, car ils condamnent à l'oubli :

[L]e dehors de la loi est si inaccessible qu'à vouloir le vaincre et y pénétrer on est vouée non pas au châtement qui serait la loi enfin contrainte, mais au-dehors de ce dehors même – à un oubli plus profond que tous les autres (Foucault, 1971 [1966] : 557-558).

De plus, la loi réplique à ces formes de contestation par un durcissement et finit par envelopper ce qui cherche à la perturber (2001 [1966] : 559). Dans ses écrits ultérieurs, Foucault développe donc l'idée qu'il faut se situer « aux frontières » et adopter une « *attitude limite* » pour « échapper à l'alternative du dehors et du dedans » (2001 [1984] : 1392)]. Dans la suite de ce chapitre, nous aimerions pour notre part explorer un autre moyen de contestation qui rallierait paradoxalement la transgression et l'obéissance et qui impliquerait de faire à la fois l'expérience du dehors et du dedans : la parodie. Ce moyen de contestation ne permettrait pas, lui non plus, de renverser le pouvoir, mais dévoilerait ses mécanismes tout en réduisant les risques de censure et de sanction.

D'un point de vue constructiviste, personne ne peut se soustraire à l'emprise des normes du genre féminin/masculin : même être hors norme ou en marge des normes revient encore à se définir par rapport aux normes et à subir les inconvénients de leur transgression. Ainsi, avant d'étudier les stratégies qui confèrent à la parodie son potentiel de dénaturalisation, il semble important de se demander quelle marge de manœuvre il nous reste pour agir sur les conventions de genre. Le fait que nous soyons assujettis à ces conventions enrayer-t-il toute capacité d'action et toute possibilité de résistance? À certains égards, l'approche constructiviste du genre féminin/masculin peut donner l'impression de basculer dans un déterminisme social

qui remplace tout bêtement l'idée de la « biologie comme destin » par celle de la « culture comme destin » (Salih, 2006). Affirmer que la féminité et la masculinité sont construites par des normes peut laisser croire que ces normes nous déterminent. Si personne ne peut déroger aux règles du genre féminin/masculin sans s'exposer à de fâcheuses conséquences ou sans compromettre son intelligibilité sociale, quelle latitude nous reste-t-il pour agir sur les conventions qui façonnent notre identité sexuée? À notre avis, concevoir les catégories homme/femme comme le produit de normes régulatrices ne signifie pas que nous sommes dépourvus de toute puissance d'agir. Cette perspective permet au contraire d'échapper à l'illusion d'un déterminisme biologique et d'entrevoir la possibilité de redéfinir ces catégories. Reconnaître que la causalité entre le sexe et le genre repose sur une inférence de l'esprit – plutôt que des lois physiques insurmontables – permet d'envisager le changement.

En définissant les identités sexuées et la corporalité comme des effets de discours et non comme des faits de nature, Butler admet la possibilité de les reconfigurer et de les rematérialiser (Butler, 1993 : 16). Même si les conventions de genre construisent la féminité et la masculinité, explique-t-elle, rien n'empêche de croire qu'elles puissent également les « défaire » et les « déconstruire » si on trouve des moyens de se les approprier :

Si le genre est le mécanisme par lequel la notion de masculin et de féminin est produite et naturalisée, il pourrait tout autant être l'appareillage par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturés. Il se peut, en réalité, que l'appareillage même qui vise à établir la norme soit également celui qui sape cet établissement (Butler, 2004 [en ligne]).

Concevoir le genre féminin/masculin comme quelque chose que l'on « fait » à coup de répétitions, permet en outre de croire qu'il est malléable et sujet aux modifications. Même si la performance ordinaire du genre est une activité mimétique que nous n'avons pas le choix d'accomplir pour préserver notre intelligibilité sociale, explique

Butler, elle peut être envisagée comme une « improvisation pratiquée dans un contexte contraignant » (Butler, 2004 [en ligne]). En effet, accepter de se soumettre aux règles du genre féminin/masculin n'enraye pas la possibilité d'établir une relation critique et transformatrice envers elles. Il est par exemple possible de répéter ces conventions de manière excessive pour les excéder. Ainsi, Butler pose les pratiques corporelles théâtrales des dragqueens et des dragkings comme des performances parodiques du genre¹⁰² qui mettent en évidence les traits caractéristiques féminins et masculins, de même que la force réitérative à l'origine de leur naturalisation : « *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence* » (Butler, 1990a : 261). Voir un homme jouer le rôle d'une femme ou voir une femme jouer le rôle d'un homme nous rappelle en effet que nous surjouons tous notre rôle et que nous sommes tous dans une certaine mesure des travestis. Dans cette optique, le drag ne doit pas être envisagé comme une déviance, comme un écart aberrant, comme une déformation par rapport à la norme, mais plutôt comme une « allégorie de la performance ordinaire du genre » (Butler, 2005 : 124). Il ne doit pas être considéré comme la copie d'un modèle original « homme » ou « femme », mais comme une parodie qui montre que le modèle « original » est lui-même une copie de l'idée qu'on se fait de l'original :

L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original [...] la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. Plus précisément, on a affaire à une production dont l'un des effets consiste à se faire passer pour une imitation. Cette déstabilisation permanente des identités les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle; la prolifération parodique des identités empêche que la culture hégémonique ainsi que

¹⁰² Selon notre définition de la parodie, ces pratiques corporelles seraient plus satiriques que parodiques, dans la mesure où elles imitent généralement des normes sociales, plutôt que des conventions médiatiques. Il semble en outre utile de faire la distinction entre les pratiques de travestissement sérieuse et les pratiques de travestissement ironiques comme celles qu'effectuent, par exemple, les humoristes.

ses détracteurs et détractrices invoquent des identités naturalisées ou essentielles (Butler, 1990a : 261).

Même si les performances parodiques du drag n'échappent pas aux normes du genre féminin/masculin, elles mettent en évidence l'artificialité des performances ordinaires du genre et constituent, en ce sens, un bon moyen d'agir sur le système de genre (Butler, 1990a : 265). D'autre part, le drag génère une « dissonance » entre le genre et le sexe en mélangeant les attributs féminins et masculins. Cette dissonance montre que les conventions du genre féminin/masculin sont malléables et qu'elles ne relèvent pas d'un destin biologique (Butler, 1990a : 262). Le *drag* peut donc souligner le caractère imitatif du genre ou laisser entrevoir la possibilité que le genre soit autrement, selon l'interprétation qu'on en fait.

Toutes ces idées s'inscrivent dans le prolongement des travaux de Foucault, selon qui le pouvoir délimite le champ de possibilités des sujets en contraignant ou en facilitant leurs actions par l'intermédiaire de mécanismes de coercition plus ou moins stricts (2001 [1982] : 1056). Pour Foucault, le pouvoir et la résistance ne s'excluent pas réciproquement, car il n'existe pas de relation de pouvoir sans tentatives de résistance, d'insoumission ou de fuite qui agissent comme un « catalyseur chimique », en mettant en évidence les méthodes et les lieux d'application du pouvoir (2001 [1982] : 1044 et 1061). Pour Foucault, l'un des moyens de résister au pouvoir consiste en outre à détourner les règles de leur fonction première et à les resignifier pour les retourner contre leurs instigateurs :

Le grand jeu de l'histoire, c'est à qui s'emparera des règles, qui prendra la place de ceux qui les utilisent, qui se déguisera pour les pervertir, les utiliser à contresens et les retourner contre ceux qui les avaient imposées ; qui, s'introduisant dans le complexe appareil, le fera fonctionner de telle sorte que les dominateurs se trouveront dominés par leurs propres règles (Foucault, 2001 [1971] : 1013-1014).

Tout comme les sujets sociaux ne peuvent échapper complètement à l'influence des conventions du genre féminin/masculin, les producteurs de discours ne peuvent se soustraire entièrement aux conventions sociales, linguistiques ou génériques. Comme l'explique Bergson, les idées les plus innovatrices s'expriment nécessairement par l'entremise de concepts et de matériaux préexistants :

Une pensée qui apporte quelque chose de nouveau dans le monde est bien obligée de se manifester à travers les idées toutes faites qu'elle rencontre devant elle et qu'elle entraîne dans son mouvement (Bergson, 1985, cité par Saltel dans Hume, 1993 : 5).

Même si les producteurs de discours sont appelés à répéter et à citer des conventions sociales, linguistiques ou génériques, ce qui est répété et cité peut toutefois l'être différemment. Selon Derrida, toute marque écrite peut être détachée de son contexte originel et du « vouloir-dire » de son destinataire, afin d'être greffée à une autre chaîne textuelle (1972 : 36) :

Un signe écrit, au sens courant de ce mot, c'est donc une marque qui reste, qui ne s'épuise pas dans le présent de son inscription et qui peut donner lieu à une itération en l'absence et au-delà de la présence du sujet empiriquement déterminé qui l'a, dans un contexte donné, émise ou produite. [...] Du même coup, un signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription (Derrida, 1972 : 30).

Tel que l'indique Butler, concevoir le discours comme une « chaîne rituelle de resignifications dont l'origine et la fin restent nécessairement incertaines » revient à penser que les mots peuvent être cités hors contexte, contre leur intention initiale (1997 : 35). Par exemple, la resignification des insultes « queer » ou « nigger » par ceux à qui elles étaient destinées illustre à quel point le sens d'un terme peut être transformé en quelque chose de positif lorsque cité contre ses buts d'origine. Selon Butler, la resignification des énoncés offensants a également lieu dans les critiques sociales, la musique rap, les parodies et les satires politiques (Butler, 2004 : 34). Reconnaître l'aspect citationnel des discours, comme le fait Butler, ne revient pas à

déresponsabiliser ceux qui les prononcent. D'après cette auteure, celui qui répète un discours est au contraire responsable de sa consolidation, de sa recontextualisation ou de la renégociation de son usage (Butler, 1997 : 50).

Les théoriciens du genre littéraire et filmique semblent eux aussi remarquer que l'innovation passe toujours par la recontextualisation, la resignification et la refunctionalisation de leurs règles ou encore, par la reconfiguration et la recombinaison de leur syntaxe (Tomachevski, 1925 : 303-306; Moine, 2008 : 56-59; Altman, 1999 : 221). Même si les genres littéraires sont contraignants à plusieurs égards, explique Dubois, l'écrivain qui pratique un certain genre peut toujours redéfinir le genre dans lequel s'inscrit sa pratique (1978 : 51). Ainsi, les institutions littéraires comme les genres sont fréquemment ébranlées par des « forces ou des pressions contre-institutionnelles » qui ne sont pas complètement indépendantes des conventions génériques dans la mesure où elles consistent à les imiter, à les transformer et à se les approprier (1978 : 35).

À défaut d'être complètement libre et de pouvoir s'affranchir du système de genre, on peut déployer notre agentivité¹⁰³ en exploitant les contraintes de ce système. Plutôt que de concevoir les actes de résistance comme des actions libérées des contraintes génériques, il faut les repenser en fonction du genre lui-même. Dans cette optique, il semble pertinent d'envisager le potentiel critique de la parodie en fonction des deux processus qui mènent à la naturalisation du genre : l'itérabilité et la systématicité. Croire que la naturalisation du genre (au double sens du terme) repose sur le maintien d'un équilibre précaire entre la répétition de certains éléments et l'inclusion de différences permet d'envisager la possibilité de perturber cet équilibre pour

¹⁰³ Le concept « agentivité » (*agency*) ou « puissance d'agir » désigne littéralement « ce qui est actif » et « ce qui exerce un pouvoir » (Butler, 1997 : 15). Dans le champ des *Cultural Studies*, ces notions servent à remplacer les termes « maîtrise », « liberté », « autonomie » et « libre arbitre » qui présupposent l'existence d'un sujet libre et souverain. Utiliser le terme « agentivité » ou « puissance d'agir » revient donc à abandonner l'idée d'un sujet qui parvient à s'affranchir du pouvoir.

désamorcer son effet naturalisant. Penser que la naturalisation des deux types de genre repose également sur l'agencement logique de leurs composantes permet d'imaginer la possibilité de générer des contradictions pour les dénaturer.

5.3 Dénaturalisation parodique

Nous avons vu au chapitre III que plusieurs théoriciens attribuent à la parodie cette capacité de souligner le caractère fictionnel des discours et de mettre en question leur valeur de vérité, en les exagérant ou en les transformant (Bakhtine, 1978; Hutcheon, 1985; Rose, 1979; Harries, 2000). Dans le prolongement de l'approche constructiviste et des travaux de Butler (1990a), nous aimerions pour notre part avancer l'idée que la parodie s'approprie les processus inhérents à la naturalisation du genre (itérabilité et systématisme), de manière à révéler la mécanique à la base de cette naturalisation. En effet, plutôt que d'attribuer à la répétition une fonction conservatrice et de conférer à la différence une fonction critique, comme le font plusieurs théoriciens (Hannoosh, 1989a; Hutcheon, 1985; Rose, 1979), nous soutiendrons que la répétition parodique peut aussi servir à dénaturer les conventions et les stéréotypes de genre lorsqu'elle est exploitée de manière excessive. Toutefois, l'isolation de ces deux procédés demeure un exercice de conceptualisation, puisque la répétition et la différence sont intimement intriquées dans la parodie.

5.3.1 Stratégie qui exploite l'innovation

Comme l'illustre la figure 2, l'une des manières de s'approprier l'itérabilité à l'origine de la naturalisation du genre (au double sens du terme) consiste à pousser ses conventions ou ses stéréotypes dans leur zone d'innovation en y insérant des différences sémantiques, syntaxiques ou stylistiques grossières. Dans l'optique où les deux types de genre ont tendance à révéler d'eux-mêmes leur caractère artificiel dès lors qu'ils intègrent des différences trop frappantes, répéter leurs éléments-clés tout

en incorporant des différences apparentes peut rendre évidente leur flexibilité et rompre leur illusion de naturalité.

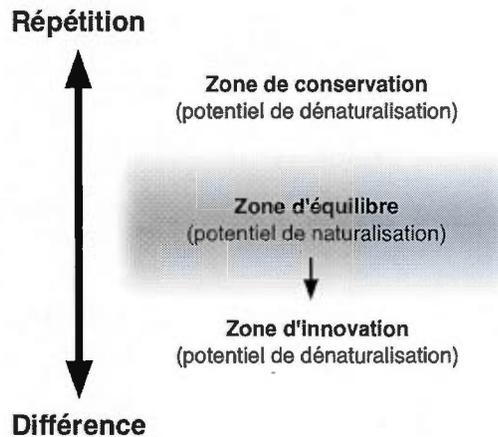


Figure 2 — Stratégie parodique qui exploite l'innovation

Puisque les conventions et les stéréotypes de genre ont tendance à s'ajuster lentement aux variations individuelles et aux changements sociohistoriques, l'introduction brutale de différences peut catalyser leur processus de modernisation et nous le rendre visible, à la manière d'une animation accélérée qui rend perceptible le mouvement des montagnes et des glaciers. La stratégie parodique qui se fonde sur l'innovation consiste donc à s'approprier le lent processus de transformation qui opère déjà dans le système de genre, pour précipiter sa cadence et pour le mettre en évidence. À la différence des pratiques discursives marginales et transgressives, qui repoussent elles aussi les limites d'un modèle ou qui portent l'innovation à son paroxysme (Barthes, 1973 : 87), cette stratégie parodique compense l'innovation en répétant certains éléments de son modèle de manière littérale. Autrement dit, contrairement aux pratiques qui cherchent à se libérer des contraintes de la règle, la parodie conserve toujours un lien avec son modèle et ne s'en éloigne que pour mieux y revenir.

Parmi les procédés parodiques qui peuvent servir à introduire des différences grossières dans le modèle générique et nous faire entrevoir sa flexibilité figurent

l'inclusion d'éléments étrangers, l'inversion, la transformation, la recontextualisation et la refunctionalisation. Dans une scène érotique de *Naked Gun 2 ½* (David Zucker, 1991), par exemple, c'est le protagoniste féminin qui agrippe les jambes de son partenaire et qui le soulève. Cette inversion de la syntaxe conventionnelle des scènes érotiques met en évidence le caractère normatif des positions sexuelles et laisse entrevoir la possibilité d'inverser les rôles conventionnellement octroyés aux hommes et aux femmes durant l'acte intime. Dans la parodie des films d'espionnage *Austin Powers : The Spy Who Shagged Me* (Roach, 1999), la masculinité de l'agent secret séducteur est déconstruite en même temps que l'artificialité des pratiques corporelles de la *Bond girl* est mise en évidence. Alors que cette dernière sort de l'eau et secoue ses cheveux de manière sensuelle en exhibant son corps parfait, l'agent secret séducteur portant le même bikini reproduit chacun de ses mouvements! Cette inversion peu subtile nous incite à croire que rien dans le code génétique d'une femme ne la destine à effectuer de tels gestes et que les actes corporels associés aux hommes et aux femmes pourraient être différents.

Force est toutefois de reconnaître qu'un procédé insérant de la différence peut être perçu comme une exagération plutôt que comme une innovation. Dans une scène de *Naked Gun 33 ⅓* (Segal, 1994), par exemple, le déshabillé sexy que porte un protagoniste féminin est recouvert de néons scintillants et de flèches pointant vers son pubis; cette insertion d'éléments incongrus dans une syntaxe conventionnelle exagère la fétichisation des personnages féminins plus qu'elle ne suggère une manière innovatrice de séduire. Dans la parodie des films d'espionnage *OSS 117* (Hazanavicius, 2006), l'agent secret séducteur tient, manipule et décrit son arme comme s'il s'agissait de son organe reproducteur; cette refunctionalisation souligne le rôle du pistolet dans la construction de sa virilité plus qu'elle ne laisse entrevoir un usage inédit de cet objet emblématique.

5.3.2 Stratégie qui exploite la conservation

Comme le montre la figure 3, une autre manière de s'approprier le processus itératif permettant la naturalisation du genre (au double sens du terme) consiste à propulser ses conventions ou ses stéréotypes dans leur zone de conservation grâce à une répétition compulsive, exagérée ou automatique. Nous avons vu que, lorsqu'ils n'intègrent pas assez de différences, les deux types de genre ont tendance à devenir « mécaniques » et à révéler leur caractère artificiel (Tomachevski, 1925 : 306). Il semble donc possible de croire que la stratégie parodique qui exploite la conservation aura pour effet d'enclencher elle aussi le processus de dénaturalisation.

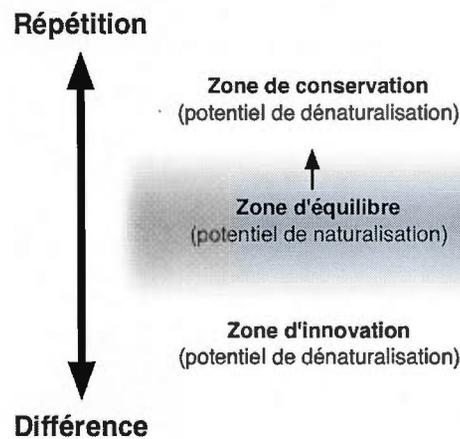


Figure 3 — Stratégie parodique qui exploite la conservation

En d'autres termes, puisque les deux types de genre produisent leurs propres facteurs de désintégration lorsqu'ils ne se renouvèlent pas suffisamment, le rôle de cette stratégie parodique consiste à accélérer leur processus autodestructif pour mettre en évidence leur artificialité et leur tendance à se naturaliser à coup de répétition. Cette stratégie ne consiste pas à répéter ce qui mérite d'être répété, comme le prône la

doctrine de l'Éternel retour nietzschéen¹⁰⁴, mais bien à répéter, de façon mécanique, hyperbolique ou compulsive, ce qui ne mérite pas d'être répété afin de s'en moquer. Deleuze attribue d'ailleurs à ce type de répétition le potentiel de mettre la loi en question et de dénoncer son « caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde », en plus de la relier à l'humour, à l'ironie et à la transgression, comme nous cherchons justement à le faire (1968 : 9) :

[L]a loi est d'autant mieux renversée qu'on descend vers les conséquences, qu'on s'y soumet avec une minutie trop parfaite ; c'est à force d'épouser la loi qu'une âme faussement soumise arrive à la tourner, et à goûter au plaisir qu'elle était censée défendre [...] La répétition appartient à l'humour et à l'ironie; elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi, un universel contre les généralités qui font loi (Deleuze, 1968 : 12).

Barthes (1973) croit pour sa part que la répétition compulsive, obsessionnelle et excessive peut exténuer le sens d'un stéréotype et être producteur d'excentricités, à un point tel qu'elle risque la marginalisation :

[R]épéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. Seulement voilà : pour que la répétition soit érotique, il faut qu'elle soit formelle, littérale, et dans notre culture, cette répétition affichée (excessive) redevient excentrique, repoussée vers certaines régions marginales de la musique (Barthes, 1973 : 67-68).

Puisque la parodie ne comporte pas uniquement des répétitions excessives, mais aussi plusieurs répétitions littérales, il est toutefois possible de penser qu'elle évite la marginalisation. Butler (1990b) fournit également un bon aperçu du potentiel subversif de la répétition parodique dans son analyse du film *Imitation of Life* (Sirk, 1959). Selon elle, ce long-métrage met en évidence l'invraisemblance des personnages féminins du mélodrame, la « stylisation figée » de leur corps et le

¹⁰⁴ Basée sur la maxime « Vis de telle sorte que tu doives *souhaiter* de revivre », la doctrine de l'Éternel retour reprend de manière parodique la maxime kantienne « agis de telle sorte que la maxime de ta volonté puisse toujours valoir en même temps comme principe d'une législation universelle » (Nietzsche cité dans Deleuze, 1965 : 38 et 93).

caractère artificiel de leurs poses sensuelles, en les poussant à un niveau « hyperbolique » (Butler, 1990b : 1 et 6). Alors que les conventions du mélodrame se construisent à travers l'imitation et la répétition, explique Butler, le film illustre que ces conventions peuvent être contestées et déstabilisées si elles sont réutilisées de manière exagérée (Butler, 1990b : 13).

Parmi les procédés parodiques susceptibles de propulser les conventions de genre dans leur zone de conservation, on peut compter la répétition compulsive, l'exagération, la condensation, le grossissement et la littéralisation. Dans une scène de *Naked Gun* (Zucker, 1988), par exemple, un homme et une femme font en une journée les activités qu'un couple met normalement plusieurs mois à accomplir (courir sur la plage main dans la main, se promener dans un parc, aller au cinéma, faire une croisière, etc.). Cette condensation d'événements normalement séparés dans le temps illustre à quel point les romances filmiques sont idéalisées. Dans une scène de *Naked Gun 33 1/3* (Segal, 1994), la caméra effectue un lent panoramique vertical sur les jambes d'une femme qui s'étendent sur plus de trois mètres. Cette exagération met en évidence l'utilisation fréquente de cette technique cinématographique pour érotiser les corps féminins. Dans un extrait du film *Naked Gun 2 1/2* (David Zucker, 1991), le protagoniste principal est remplacé de manière évidente par une doublure à la musculature impressionnante lorsqu'il se déshabille. Ce grossissement volontaire de la masse musculaire du personnage rend évidente la présence fréquente de corps gonflés aux stéroïdes dans les films d'action.

À la rigueur, ces scènes pourraient être perçues comme des innovations par rapport au modèle, dans la mesure où elles comportent une différence de degré. Comme c'est le cas pour la stratégie qui exploite l'innovation, l'interprétation de ces scènes peut varier selon que le spectateur accorde plus d'importance à son aspect répétitif ou à son aspect différentiel.

5.3.3 Stratégie qui exploite la conservation et l'innovation

La difficulté à départager la stratégie qui se fonde sur la conservation et la stratégie qui s'appuie sur l'innovation réside, d'une part, dans le fait que la différence et la répétition sont toujours utilisées conjointement dans la parodie et, d'autre part, dans le fait que nombre de scènes parodiques font usage des deux stratégies en même temps. Le film d'animation *Wall-E* (Stanton, 2008), par exemple, réutilise les situations romantiques des comédies musicales pour mettre en scène des robots (numéro de danse, échange de regards enflammés, ricanements timides, contemplation du soleil couchant, etc.¹⁰⁵). Il exemplifie donc à merveille la stratégie qui consiste à mécaniser les pratiques corporelles des stéréotypes, comme il apporte un changement majeur à la trame narrative de la comédie musicale en la transposant dans un contexte futuriste. Dans *Top Secret!* (Abrahams et Zucker, 1987), la recontextualisation d'une scène typique de western dans un environnement sous-marin attire notre attention sur la démarche et sur l'attitude virile du cowboy, dans la mesure où l'eau a pour effet de ralentir et d'amplifier ses mouvements. Tel que l'illustre la figure 4, certaines scènes parodiques poussent simultanément les conventions de genre à un extrême et à un autre du spectre différence-répétition.

¹⁰⁵ Le film fait directement allusion à la comédie musicale dans les multiples scènes où Wall-E regarde en boucle un extrait du film *Hello, Dolly!* (Kelly, 1969).

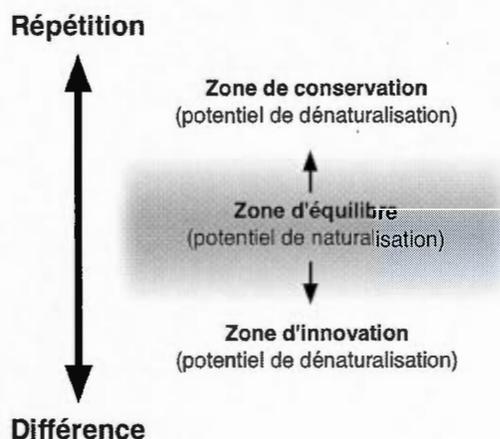


Figure 4 — Stratégie parodique qui exploite la conservation et l'innovation du genre

Pour Barthes, il est possible d'éviter la « répétition honteuse » des stéréotypes « à deux conditions opposées, toutes deux excessives » : si le mot est « répété à outrance, ou au contraire s'il est inattendu, succulent par sa nouveauté » (1973 : 68). Or, la particularité de la parodie réside dans le fait qu'elle rallie ces deux stratégies opposées et les combine à des répétitions littérales. C'est en cela qu'elle se distingue des pratiques marginales et transgressives. Baudrillard attribue d'ailleurs à la parodie le potentiel d'ébranler le pouvoir parce qu'elle fait une seule et même chose de la transgression et de l'obéissance (1981 : 38). En tant que « simulation »¹⁰⁶ (copie de copie des originaux introuvables), la parodie est de surcroît plus « dangereuse » que la transgression, parce qu'elle laisse croire que « *l'ordre et la loi eux-mêmes ne pourraient bien être que simulation* » (Baudrillard, 1981 : 36). Puisque le pouvoir est alimenté par le « négatif », par ce qui le contredit et ce qui s'oppose à lui, explique Baudrillard, il est inutile de l'affronter au moyen de « praxis révolutionnaires »

¹⁰⁶ Baudrillard (1981) repère trois ordres de simulacre qui correspondent à trois périodes historiques. À l'époque classique, le schème qui domine est celui de la *contrefaçon*. Ce simulacre *naturel* basé sur l'imitation suppose un rapport d'analogie entre le signe et son référent, une distance entre l'être et l'apparence, une différence entre l'original et la copie. À l'ère de la révolution industrielle et de la production sérielle, l'original et la copie en viennent à se refléter l'un et l'autre dans une parfaite illusion de ressemblance. Le simulacre *productif* ne se contente plus de refléter ou dénaturer une réalité profonde comme le simulacre *naturel*, mais reproduit parfaitement la réalité. À l'ère de la simulation, la production sérielle fait place à la reproduction des modèles. Il n'est désormais plus possible de se référer aux choses elles-mêmes, mais seulement aux copies des copies des originaux introuvables.

(1981 : 44). Tout ce qui produit de la contradiction et des rapports de force nourrit l'illusion que le pouvoir est réel. Puisque la loi se présente comme une copie parfaite d'un soi-disant original, elle est nécessairement prise au dépourvu devant une simulation qui remet en doute l'existence de cet original. C'est donc « au-delà du vrai et du faux », dans la simulation, qu'il faut « viser l'ordre » établi (1981 : 38).

5.3.4 Stratégie qui se fonde sur la contradiction

La dernière stratégie sur laquelle repose la dénaturalisation parodique consiste à bouleverser la systématisme du genre par l'introduction de contradictions évidentes dans son système. En effet, puisque les conventions de genre ont tendance à se naturaliser lorsqu'elles forment un tout cohérent, la désorganisation de leur agencement met en évidence le fait qu'elles ne reposent pas sur des lois naturelles. Comme l'explique Colebrook, un énoncé qui dit à la fois une chose et son contraire nous fait réaliser que les discours ne sont pas les reflets d'essences naturelles, dans la mesure où la contradiction dans le discours n'implique pas une contradiction d'ordre ontologique¹⁰⁷ (Colebrook, 2004 : 63). À titre d'exemple, un discours affirmant qu'une personne est belle pour signifier le contraire nous fait comprendre que la beauté n'existe pas en soi, puisqu'il est évident qu'une personne ne peut pas être belle et laide en même temps. Autrement dit, inverser le sens du terme « beau » peut mettre en lumière le fait que la beauté repose sur des conventions abstraites.

Les procédés qui insèrent de la différence dans le modèle générique peuvent également servir à générer des contradictions. Pour reprendre un exemple cité plus haut, la virilité du sergent détective de *Naked Gun 2 ½* (David Zucker, 1991) est ébranlée dans la scène érotique où il se laisse soulever par sa partenaire, puisque cette

¹⁰⁷ Selon Aristote, une contradiction ontologique implique qu'un « attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps et sous le même rapport à une même chose » (Aristote cité dans Colebrook, 2004 : 63).

position « passive » est par définition incompatible avec la masculinité. Il en va de même pour la virilité de l'agent secret séducteur dans *Austin Powers* (Roach, 1999) lorsqu'il couvre sa pilosité abondante d'un bikini et adopte des pratiques corporelles typiquement féminines. Ces deux scènes incitent à remettre en question la naturalité des liens qui unissent certaines conventions de genre (femme-passivité / homme-activité, etc.).

5.3.5 Conditions d'actualisation

Bien qu'il soit intéressant de conférer à la parodie le potentiel de dénaturiser les deux types de genre et les stéréotypes, il serait néanmoins naïf de croire que toute parodie détient ce potentiel ou que ce potentiel s'actualise à coup sûr. Comme l'explique Butler, la parodie n'est pas *ipso facto* subversive :

En soi, la parodie n'est pas subversive, il faut encore chercher à comprendre comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment réellement le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle. Faire une typologie des actions ne serait vraisemblablement pas suffisant, car la déstabilisation parodique, même le rire parodique, dépend d'un contexte et de conditions de réception qui permettent d'entretenir les confusions subversives (Butler, 1990a : 262).

Puisque la parodie comporte possiblement le risque de consolider les stéréotypes si elle n'est pas comprise ou si l'intention parodique qui la guide n'est pas inférée par les spectateurs, il nous semble d'autant plus nécessaire d'étudier les conditions de production et de réception qui favorisent le succès de la communication parodique et qui rendent possible l'actualisation de son potentiel de dénaturalisation.

Nous avons vu, au chapitre II, que l'inférence de l'intention parodique et l'identification de la cible parodiée repose en partie sur la présence de clés interprétatives pouvant prendre la forme d'indices para/péritextuels, de clins d'œil autoréflexifs, de procédés comiques, d'annonces explicites, etc. (Eco, 1979;

Hutcheon, 1985). Il semble en outre plausible de croire que le spectateur a plus de chance de reconnaître la parodie et risque moins de la confondre avec son modèle lorsque les différentes stratégies parodiques sont poussées à un niveau hyperbolique, d'un côté ou de l'autre du spectre différence-répétition. Dans cette optique, la stratégie parodique qui exploite l'innovation comporterait un potentiel critique d'autant plus important que la différence insérée est flagrante. De même, la stratégie parodique qui exploite la conservation détiendrait un potentiel de dénaturalisation d'autant plus grand que le niveau d'exagération des éléments répétés est élevé. Comme l'explique Eco, telle est la « mission de la parodie : elle ne doit jamais craindre d'exagérer. Si elle vise juste, elle ne fait que préfigurer ce que d'autres réaliseront sans rougir, avec une impassible et virile gravité » (1992 : 14). À titre d'exemple, les personnages féminins des parodies *OSS 117* (Hazanavicius, 2006) et *Austin Powers* (Roach, 1997) demeurent des objets de contemplation et reconduisent les critères de beauté de la société occidentale parce qu'ils reproduisent sans exagération suffisante le corps parfait, l'apparence flatteuse et les tenues aguichantes du stéréotype de la *Bond girl*.

Par ailleurs, il semble possible de croire qu'à l'instar des deux types de genre, la parodie doit trouver un certain équilibre entre l'innovation et la répétition d'éléments familiers pour dénaturaliser son modèle tout en favorisant son identification. Selon Eco, un message est d'autant plus difficile à décoder qu'il comporte des informations inhabituelles, et d'autant plus facile à décoder qu'il est redondant, conventionnel et stéréotypé (1965 : 91-94). Pour ces mêmes raisons, Dubois attribue la « lisibilité » d'un texte à son rapport innovation/redondance (1978 : 124 et 153). Comme n'importe quel texte, la parodie qui insère beaucoup de différences par rapport au modèle conventionnel doit donc compenser son innovation par la répétition littérale.

Nous avons vu, au chapitre II, que le bagage encyclopédique et les compétences inférentielles du spectateur influencent considérablement sa capacité à identifier la

cible parodiée et à inférer l'intention parodique (Hutcheon, 1985). Dans le cas de la parodie de genre, le lecteur doit plus précisément détenir les connaissances nécessaires pour reconnaître les conventions génériques ciblées et pour déceler les traitements qu'elles ont subis. Si le système de référence du producteur diffère trop de celui du récepteur, ce dernier ne sera pas en mesure de faire l'analogie entre la parodie et le genre parodié. Nous croyons en outre que la posture, l'attitude et l'attention spectatorielle peuvent influencer l'actualisation du potentiel critique la parodie. Un spectateur distrait ou naïf risque davantage de confondre les personnages d'une parodie avec un stéréotype qu'un spectateur attentif ou critique. Un spectateur qui détient une sensibilité féministe risque davantage de percevoir la critique à l'égard des stéréotypes de genre qu'un spectateur qui n'est pas sensibilisé à la cause de l'égalité homme/femme. Sa situation de visionnement (en solitaire, en couple, en groupe, en classe, etc.) et ses objectifs (se distraire, se moquer, apprendre, etc.) peuvent également avoir un impact sur son interprétation de la parodie.

5.4 Conclusion

Bref, nous suggérons de penser qu'à long terme, les deux types de genre et les stéréotypes préservent leur apparente naturalité non seulement parce qu'ils se répètent d'un contexte à l'autre, mais aussi parce qu'ils parviennent à se réactualiser, à incorporer de la différence, à s'acclimater aux transformations sociohistoriques et à préserver une cohésion interne. Or, la naturalisation des deux types de genre et des stéréotypes est préoccupante, puisqu'elle renforce l'incontestabilité et la normativité de leurs conventions, qui en viennent à prescrire nos manières d'agir et à dicter nos comportements. Puisque notre puissance d'agir sur les normes consiste surtout à les reproduire différemment, à les resignifier ou à les recontextualiser, la parodie apparaît comme un bon moyen d'agir sur les conventions de genre dans un cadre social ou discursif contraignant. Qu'elle dénature les deux types de genre en perturbant leur

fragile équilibre différence/répétition ou en ébranlant leur cohésion interne, la parodie se caractérise par le fait qu'elle retourne contre eux leurs propres armes ou profite de leurs propres faiblesses. Ce faisant, elle permet non seulement de dévoiler le caractère artificiel des conventions de genre et des stéréotypes, mais aussi d'exposer l'itérabilité et la systématisme à l'origine de leur naturalisation. Sa force, en tant qu'instrument critique, réside donc dans le fait qu'elle s'élabore en fonction de leur mécanique, plutôt que d'essayer en vain d'échapper à leur emprise. C'est parce qu'elle joue¹⁰⁸ avec les règles qu'elle se distingue des pratiques transgressives et marginales qui, elles, s'opposent aux règles ou s'en éloignent. Puisque la parodie répète certains éléments des modèles génériques de façon littérale tout en poussant leurs conventions au-delà des limites du spectre différence-répétition, la spécificité de son potentiel critique semble également reposer sur un paradoxe : celui d'amalgamer transgression et obéissance. Ce paradoxe fait à notre avis de la parodie une option intéressante par rapport à la dénonciation et à la transgression des règles du genre, dans la mesure où elle peut les remettre en question tout en minimisant les risques de censure et de sanction.

¹⁰⁸ Le concept de « jeu » peut effectivement se définir comme « l'invention d'une liberté dans et par une légalité » qui s'effectue toujours à l'intérieur d'un cadre régulé (Duflo, 1997 : 57).

DEUXIÈME PARTIE : ANALYSES

Afin d'exemplifier et d'éprouver les idées que nous venons de développer, il s'agira, dans la deuxième partie de cette thèse, d'étudier l'évolution et la réception des conventions et des stéréotypes du *soap opera* (chapitre 6), d'analyser l'émission parodique *Le cœur a ses raisons* en lien avec les conventions du *soap opera* (chapitre 7) et de rendre compte des diverses interprétations que suscite cette émission chez une trentaine de spectateurs québécois (chapitre 8). Pour ce faire, nous déploierons trois méthodes de recherche différentes, c'est-à-dire le recoupement d'ouvrages théoriques, l'analyse de contenu audiovisuel et l'étude de réception. Le jumelage de ces méthodes nous permettra de vérifier si les conventions de genre ont tendance à se répéter dans la différence, à se systématiser et à se naturaliser, si la parodie permet de jouer sur ces divers paramètres et si son potentiel de dénaturalisation a des chances de s'actualiser. Étant donné la disparité de ces trois méthodes, nous les décrirons tour à tour, au début de chacun des chapitres dans lesquels nous rendrons compte des résultats de nos recherches ou de nos analyses.

CHAPITRE VI

ÉVOLUTION DU *SOAP OPERA* ET NATURALISATION DES STÉRÉOTYPES HOMMES/FEMMES

Entertainment is not primarily a vehicle for the transmission of ideas. But even the most emotionally saturated entertainment will also produce ideas, and these will certainly be locatable in terms of ideology.

– Terry Lovell, « Ideology and *Coronation Street* », 1981 : 47

Souvent traduit en français par « feuilleton » ou « roman-savon », le terme *soap opera* renvoie à un genre anglo-saxon¹⁰⁹, d'abord radiophonique puis télévisuel, dont l'appellation quelque peu inusitée fait référence aux compagnies de savon qui commanditaient les premières émissions durant les années trente¹¹⁰. Au sommet de leur popularité dans les années quatre-vingt, les *soap operas* américains attiraient chaque jour 50 millions de spectateurs (dont les deux tiers des femmes américaines possédant un téléviseur) et généraient des revenus annuels d'approximativement 900 millions de dollars (Allen, 1985 : 3). Depuis le tournant des années 2000, l'auditoire quotidien des *soap operas* se chiffre plus modestement à une dizaine de millions de

¹⁰⁹ Les *telenovelas* hispanophones ont beaucoup d'éléments en commun avec les *soap operas* américains et britanniques, mais sont diffusées en soirée. Les téléromans québécois sont pour leur part différents des *soaps* anglo-saxons à plusieurs égards (thèmes abordés, traitement stylistique, intrigues, etc.). Pour faciliter la réalisation de l'étude, nous concentrerons notre attention sur les *soap operas* américains en faisant quelques fois références aux *soaps* britanniques pour mieux les distinguer.

¹¹⁰ Parmi ces compagnies de savon figurent *Procter and Gamble* et *Colgate-Palmolive-Peet* (Cantor et Pingree, 1983 : 37)

spectateurs en raison de plusieurs facteurs, dont la multiplication de l'offre télévisuelle, le changement des habitudes de consommation et la réduction des budgets (Alexander et Cousens, 2004 : 14 ; Ford et coll., 2011 : 3 et 15).

Afin d'illustrer et de mettre à l'épreuve nos idées sur la naturalisation du genre (au double sens du terme), il s'agira de relever les conventions qui se répètent d'un *soap opera* à l'autre, depuis la naissance du genre jusqu'à tout récemment, en accordant une attention particulière à celles qui caractérisent les stéréotypes hommes/femmes et en mettant leur transformation en perspective avec l'évolution des mœurs de la société américaine au 20^e siècle. Nous constaterons alors que le cas du *soap opera* exemplifie de manière éloquente l'itérabilité et la systématité à l'origine de la naturalisation des deux types de genre, dans la mesure où il s'ajuste lentement aux contextes sociohistoriques sans réformer ses conventions en profondeur, et dans la mesure où il préserve sa cohésion interne au fur et à mesure qu'il se transforme. L'objectif est ni de repérer les moments précis où ses modifications opèrent ni de cibler les émissions qui agissent à titre d'élément déclencheur, mais plutôt d'esquisser un portrait général du genre, de ses stéréotypes et de leur évolution. Il s'agit de s'adonner à un exercice que Barthes juge pertinent de faire pour démystifier la manière avec laquelle les stéréotypes construisent la vérité :

Il serait bon d'imaginer une nouvelle science linguistique; elle étudierait non plus l'origine des mots, ou étymologie, ni même leur diffusion, ou lexicologie, mais les progrès de leur solidification, leur épaissement le long du discours historique; cette science serait sans doute subversive, manifestant bien plus que l'origine historique de la vérité : sa nature rhétorique, langagière (Barthes, 1973 : 69).

Cet exercice nous permettra également de constituer un tableau (voir l'appendice A) qui nous aidera à retracer les conventions du *soap opera* dans la parodie *Le cœur a ses raisons* (Brunet, 2005). En nous appuyant sur quelques études de réception, nous verrons enfin que les spectateurs n'interprètent pas tous les *soap operas* de manière identique et ne sont pas tous affectés de la même façon par les stéréotypes

hommes/femmes qu'ils véhiculent. Alors que certains ont tendance à les naturaliser, d'autres les prennent à la légère, s'en moquent ou sont très critiques à leur endroit.

6.1 Méthode de recherche

Notre analyse de l'évolution des conventions du *soap opera* et de leur naturalisation se fondera sur l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique du genre médiatique, qui s'intéresse à ses éléments sémantiques (décors, costumes, personnages, thèmes, style, etc.) et à son organisation syntaxique (relation entre les personnages, structure narrative, etc.)¹¹¹, tout en prenant en considération le rôle des studios de production, des théoriciens, des spectateurs et des contextes sociaux dans la définition et la réarticulation des catégories génériques (Altman, 1999). Grâce à l'approche sémantico-syntaxico-pragmatique, nous serons mieux outillée pour rendre compte de la continuité des transformations du genre et pour montrer comment les conventions des feuilletons se réagencent, se combinent avec de nouveaux éléments ou acquièrent de nouvelles fonctions au fil du temps.

Étant donné le nombre phénoménal de productions rattachées au *soap opera*, il aurait été ardu de visionner un échantillon représentatif d'émissions afin de dresser un portrait des traits distinctifs du genre et de son évolution. Pour parvenir à cette fin, nous mettrons plutôt à contribution les ouvrages d'auteurs qui se sont prêtés à l'exercice pour une période sociohistorique donnée en recoupant leurs informations. Plus précisément, nous nous servirons des études qui portent sur la transformation du genre entre les années trente et quatre-vingt (Allen, 1985; Ang, 1985; Cantor et Pingree, 1983; Matelski, 1988; Modleski, 1982; Nochimson, 1992; Williams, 1992), et les mettrons en perspective avec celles portant sur les *soap operas* des années quatre-vingt-dix (Alexander et Cousens, 2004; Brown, 1994; Ford et coll., 2011;

¹¹¹ Rappelons que ces deux dimensions ne doivent pas être traitées séparément puisqu'elles s'articulent l'une avec l'autre.

Stempel-Mumford, 1995; Wittebols, 2004). Notons que la rareté des recherches sur le contenu des *soap operas* du troisième millénaire ne nous permet pas de révéler les plus récentes tendances du genre¹¹². Puisque les interprétations de ces auteurs sont influencées par leur perspective théorique, qu'elle soit psychanalytique (Modleski), féministe (Stempel-Mumford, Brown), sociohistorique (Cantor et Pingree, Allen), économique (Wittebols, Ford et coll.), artistique (Nochimson), médiatique (Matelski, Williams) ou pédagogique (Alexander et Cousens), nous extirperons les données factuelles de leurs discours et utiliserons seulement leurs commentaires pour évoquer les effets *possibles* des *soap operas* sur les spectateurs. Enfin, nous fournirons un aperçu des interprétations que les feuilletons télévisés peuvent susciter et des effets qu'ils peuvent engendrer, en mettant à contribution un sondage d'opinion (Buerkel-Rothfuss et Maye, 1981), une étude menée auprès d'un groupe de discussion (Katz et Liebes, 1985), les témoignages écrits des admirateurs de *soaps* (Ang, 1985; Brown, 1994) et une étude ethnographique réalisée auprès de jeunes spectatrices (Cranny-Francis et Gillard, 1990).

6.2 Conventions du *soap opera*

Même si les *soap operas* américains comme *Ma Perkins* (Hummert et Hummert, 1933-1960), *The Guiding Light* (Phillips, 1937-2009), *Search for Tomorrow* (Winsor, 1951-1982), *As the World Turns* (Phillips, 1956-2010), *General Hospital* (Hustley et Hustley, 1963 à auj.), *Another World* (Phillips, 1964-1999), *Days of Our Lives* (Corday et coll., 1965 à auj.), *One Life to Live* (Nixon, 1968 à auj.), *All My Children* (Nixon, 1970-2011), *The Young and the Restless* (Bell et Bell, 1973 à auj.), *Ryan's Hope* (Labine et Mayer, 1975-1989), *Dynasty* (Shapiro et Shapiro, 1981-1989), *Dallas* (Jacobs, 1978-1991 ; Cidre, 2012 à auj.), *Santa Barbara* (Dobson et Dobson,

¹¹² L'ouvrage *The Survival of Soap Opera. Transformations for a New Media Era* (Ford et coll., 2011) fait davantage état de la situation du genre au niveau de la production, de la technique, de la diffusion et de l'auditoire, qu'au niveau de ses conventions.

1984-1993), *Thirtysomething* (Herskovitz et Zwick, 1987-1991) et *The Bold and the Beautiful* (Bell et Bell, 1987 à auj.) comportent chacun leurs particularités, ils se conforment tous à un modèle générique dont la récurrence des éléments tend à masquer les lentes modifications que subissent leurs stéréotypes et clichés. Avant d'étudier plus en détail les stéréotypes hommes/femmes que ces productions renferment, il semble pertinent d'effectuer un survol de leurs éléments caractéristiques (format, thèmes, trame narrative, intrigues, univers spatiotemporel, dialogues, style, personnages) et de leurs changements au fil du temps.

Les *soap operas* se caractérisent d'abord par la place qu'ils occupent dans la plage horaire des télédiffuseurs. Contrairement aux séries télévisées diffusées aux heures de grande écoute à raison d'une journée par semaine et d'une trentaine de semaines par année (*prime-time serials* ou *mini-series*), les *soap operas* sont diffusés en semaine, entre 10h et 15h30, à raison de cinq jours par semaine et de cinquante-deux semaines par année (Modleski, 1982 : 77). Ceux qui bénéficient de budgets importants, comme *Dallas* et *Dynasty*, font toutefois exception à cette règle et sont diffusés en soirée, de façon à rejoindre un public plus diversifié. Quant à leur durée, elle passe de 15 à 30 minutes dans les années cinquante, puis de 30 à 60 minutes dans les années soixante-dix (Allen, 1985 : 169).

Plusieurs considèrent le *soap opera* comme un genre « féminin » (*women's genre*) étant donné la nature des sujets qu'il aborde et la constitution majoritairement féminine de son auditoire. Il faut toutefois préciser que ses scénaristes, ses réalisateurs et ses producteurs ne sont pas tous des femmes. Souvent, un duo mixte d'auteurs est à la tête d'une équipe de scénaristes qui se chargent d'écrire les dialogues et de trouver de nouvelles intrigues. À l'origine conçus pour les femmes au foyer susceptibles d'acheter les produits ménagers dont ils font la promotion¹¹³, les

¹¹³ L'un des premiers *soap operas*, intitulé *Painted Dreams* (1931), a d'ailleurs été conçu par Irna Phillips pour servir de véhicule publicitaire à la Montgomery Ward & Company (Allen, 1985 : 111).

feuilletons voient leur public se diversifier au fil du temps¹¹⁴, alors que le marché du travail s'ouvre graduellement aux femmes, que les crises économiques laissent de plus en plus d'hommes sans emploi et que de nouveaux dispositifs d'enregistrement permettent de regarder les émissions en différé. Ces transformations entraînent des modifications au niveau du contenu qui doit désormais correspondre aux goûts des spectateurs masculins en abordant, par exemple, plus de thématiques concernant le monde des affaires (Cantor et Pingree, 1983 : 12, 28 et 153).

6.2.1 Thématiques

Un *soap opera* se construit généralement à partir de thèmes universels tels que l'amour romantique, les relations humaines, la famille, la maternité, la paternité, la santé et la jalousie. À tous ces thèmes récurrents depuis les années trente s'ajoutent, au fur et à mesure que tombent les tabous, ceux de l'adultère, du divorce, de la sexualité, de l'alcoolisme, de la toxicomanie, de l'infertilité, etc. Malgré l'intégration de ces nouvelles thématiques, les *soaps* demeurent conservateurs, dans la mesure où ils s'adaptent aux nouvelles tendances sociales plus qu'ils ne suscitent les débats autour de sujets délicats (Cantor et Pingree, 1983 : 13 et 28). Selon Muriel Cantor et Suzanne Pingree, ils contribuent donc à maintenir les consensus sociaux autour de certaines valeurs et à normaliser certaines pratiques de plus en plus courantes comme les relations sexuelles avant le mariage et le divorce¹¹⁵ (1983 : 74-76).

¹¹⁴ Au début des années quatre-vingt-dix, 30% des spectateurs de *soap operas* étaient des hommes et 44% des spectatrices travaillaient à temps plein (Brown, 1994 : 47).

¹¹⁵ Au début des années 1980, la proportion de personnages divorcés ou ayant divorcé (souvent après moins d'un an de mariage) est plus élevée que dans la population américaine, et ce, malgré l'augmentation marquée des cas de divorce aux États-Unis durant la décennie précédente. Les *soap operas* dépeignent donc un portrait plus sombre de la vie maritale qu'il ne l'est en réalité. Il faut dire que la vie des célibataires et celle des divorcés sont plus susceptibles de pimenter les intrigues que la vie des personnages mariés (Cantor et Pingree, 1983 : 132).

Au fil des décennies, le mariage et la maternité apparaissent de moins en moins comme les buts ultimes d'une romance (Matelski, 1988 : 6). Même si ces thèmes sont encore présentés comme des remparts contre l'isolement, que ni l'argent, ni la gloire, ni la satisfaction sexuelle ne peuvent compenser, le mariage est de plus en plus dépeint comme une source de conflits perpétuels et la maternité, comme une source de tracasseries constantes. Selon Laura Stempel Mumford, l'importance accordée aux thèmes du mariage et de la famille continue toutefois à insinuer qu'il est nécessaire pour une femme de se marier et faire des enfants pour s'épanouir (1995 : 92 et 132). Ainsi, les *soap operas* des années quatre-vingt-dix remettent en question le caractère sacré de ces institutions traditionnelles, tout en reconduisant l'idée que le mariage et la famille sont primordiaux dans la vie de toute femme.

6.2.2 Trame narrative et intrigues

Depuis les débuts du genre, la trame narrative du *soap opera* se distingue de la trame narrative linéaire du cinéma classique hollywoodien¹¹⁶, dans la mesure où elle est ponctuée de constantes interruptions (*mini-cliffhangers*) qui viennent temporairement mettre un terme à des révélations-chocs ou à des confrontations. À la fin de chaque épisode, l'histoire est laissée en suspens (*cliffhanger*), de sorte à inciter le spectateur à être au rendez-vous le lendemain, et il en va ainsi pendant des décennies jusqu'à ce que le programme soit retiré des ondes. La complexité de la structure narrative des feuilletons s'est considérablement accrue depuis leur passage de la radio au téléviseur : alors que les romans-savons radiophoniques comportent rarement plus de deux ou trois intrigues simultanées, les feuilletons télévisés s'organisent autour d'une douzaine d'intrigues d'importance différente qui s'entrelacent, s'imbriquent ou se développent à leur propre rythme (Nochimson, 1992 : 144-145 ; Wittebols, 2004 : 3).

¹¹⁶ La trame narrative linéaire du cinéma classique hollywoodien comporte une crise majeure qui sert d'élément déclencheur à une série de péripéties et qui se résout lors d'un dénouement heureux [*happy ending*].

Pour éviter que le spectateur ne perde le fil des événements lorsqu'il manque un épisode ou une portion d'épisode (pour exécuter des tâches ménagères par exemple), les informations essentielles à la compréhension de l'histoire sont constamment répétées dans la récapitulation qui précède chaque épisode, dans les dialogues des personnages et dans les retours en arrière (*flashback*). Plutôt que de favoriser un rétablissement rapide de l'ordre, les *soap operas* retardent le plus possible la résolution des intrigues en incorporant nombre d'obstacles, de tergiversations et de mensonges (Modleski, 1982 : 93-95). Le rythme auquel les intrigues se déroulent s'est toutefois accéléré depuis leur passage de la radio à la télévision, étant donné le potentiel explicatif supérieur de l'image (Matelski, 1988 : 7). Par ailleurs, la trame narrative des *soaps* n'est pas conçue de façon à ce que son point culminant coïncide avec un retour à l'ordre (*happy ending*), mais plutôt de manière à ce que le climax concorde avec l'introduction d'un nouveau déséquilibre. Même le mariage est une source de conflits et non un élément de fermeture dans les feuilletons. Selon Laura Stempel Mumford, le plaisir à visionner un *soap* ne repose donc pas sur la satisfaction des attentes ni sur une restauration de l'ordre, mais bien sur la construction d'attentes et sur la présence d'un constant désordre (1995 : 68 et 72).

Les intrigues de *soap operas* s'articulent depuis toujours autour de la vie personnelle de gens prétendument ordinaires et relatent les moments importants de leur existence, leurs relations interpersonnelles, ainsi que leurs conflits familiaux et maritaux. Naissances, fiançailles, mariages, trahisons, séparations, sacrifices ultimes, confidences, disputes, conflits, dilemmes et problèmes professionnels, et crimes passionnels¹¹⁷ sont tous des situations qui se produisent fréquemment dans les *soap*

¹¹⁷ Les *soap operas* diffusés en fin de soirée intègrent plus d'intrigues qui comportent de l'action comme un crime, un procès, une chirurgie qui sauve la vie, un accident grave, etc. (Matelski, 1988 : 10).

operas depuis la naissance du genre¹¹⁸. À ces intrigues s'ajoutent, au fur et à mesure que s'assouplit le puritanisme de la société américaine, celles tournant autour d'une tromperie, d'un triangle amoureux, d'une grossesse non désirée, d'une guérison miraculeuse, de la reconquête d'une ancienne flamme et des obstacles d'une mère monoparentale (Alexander et Cousens, 2004 : 28; Ang, 1985 : 59; Cantor et Pingree, 1983 : 20 et 42-44). Quant aux problèmes sociaux liés aux conditions de travail, aux classes sociales et aux guerres de pouvoir, ils sont seulement abordés lorsqu'ils ont des conséquences dramatiques sur la vie personnelle des protagonistes. Les *soap operas* ont donc tendance à réduire les problèmes « structurels » à des problèmes individuels (Brown, 1994 : 38) et vont, en ce sens, dans un esprit contraire à celui du mouvement féministe selon lequel « le personnel est politique » (Lipovetsky, 1997 : 92)¹¹⁹.

En outre, les *soap operas* incorporent souvent à la trame narrative des situations catastrophiques improbables telles qu'une maladie rare, un écrasement d'avion, un enlèvement, une disparition, une poursuite judiciaire, une chirurgie qui sauve la vie, un accident qui rend un protagoniste amnésique, un retour à la vie inattendu ou encore la découverte d'un lien de parenté insoupçonné. Comme le fait remarquer Robert C. Allen, il n'y pas de limite à ce qu'un personnage peut vivre pendant la durée d'un feuilleton télévisé; même les plus importants peuvent mourir en cours de route (1985 : 77). Selon Ien Ang, l'accumulation démesurée d'évènements dramatiques, vécus par les protagonistes comme s'il s'agissait d'une vie normale, contribue à jeter le discrédit sur ce genre d'émissions, mais leur permet de survivre à plus long terme en maximisant leurs possibilités d'intrigues (1985 : 60).

¹¹⁸ Pour cette raison, certains considèrent les *soap operas* comme une sous-catégorie du mélodrame dont les thèmes principaux concernent eux aussi la famille et la romance (Stempel Mumford, 1995 : 22).

¹¹⁹ Contrairement aux *soap operas* américains et britanniques, les *telenovelas* sud-américaines abordent davantage des problématiques sociales comme l'environnement et la politique (Wittebols, 2004 : 214).

Qualifiés par ses détracteurs de « pornographie *soft* et émotionnelle » pour les femmes au foyer sexuellement frustrées, les *soap operas* mettent depuis toujours en scène des relations sexuelles entre les protagonistes (Haskell, 1973, citée dans Nochimson, 1992 : 22). Le statut des personnes impliquées et la nature des actes mis en scène ont toutefois considérablement changé depuis la naissance du genre. Dans les *soap operas* des années trente à cinquante, seuls les gens mariés peuvent avoir des relations sexuelles, car la virginité est hautement valorisée et l'adultère, fortement prohibé. À partir des années cinquante, les personnages ont de plus en plus souvent des rapports sexuels en dehors des liens du mariage, et ce, sans subir de punitions directes telles qu'une grossesse non désirée ou un scandale (Stempel Mumford, 1995 : 90). Les actes sexuels, y compris les caresses et les baisers, sont alors suggérés par des pauses, des soupirs, des conversations plutôt que montrés à l'écran. À la suite de la révolution sexuelle des années soixante, les caresses et les baisers commencent à être exposés sans pudeur au moins une à trois fois par heure, bien que le coût soit encore suggéré par une conversation, par un fondu au noir ou par l'image des amants nus enlacés. Quant aux punitions réservées aux protagonistes qui ont des aventures extraconjugales ou des relations sexuelles avant le mariage, elles s'amenuisent avec le temps, jusqu'à disparaître complètement (Cantor et Pingree, 1983 : 73-77 et 149).

Depuis la légalisation de l'avortement aux États-Unis dans les années soixante-dix, la traditionnelle intrigue consistant à mettre fin à une grossesse non désirée par une fausse couche est remplacée par une intrigue tournant autour de l'interruption volontaire de la grossesse. Dans la plupart des cas, le personnage féminin qui subit un avortement est toutefois accusé par le géniteur de bafouer ses droits envers l'enfant et rongé par le remords, jusqu'au point d'halluciner des cris de bébé comme c'est le cas d'Ashley dans *As the World Turns* (Phillips, 1956-2010). Selon Stempel-Mumford, les *soap operas* adaptent donc l'intrigue autour d'une grossesse non désirée à la législation en vigueur, tout en préservant subtilement la morale judéo-chrétienne qui condamne l'avortement (1995 : 105). La construction quasi obsessionnelle d'une intrigue

autour de l'identité incertaine du père d'un enfant est pour sa part interprétée par Stempel-Mumford comme le reflet d'une angoisse masculine profonde par rapport au pouvoir qu'ont les femmes de donner la vie et d'identifier le père de leur enfant. La plupart du temps, ce type d'intrigue se termine par la réunion des deux parents biologiques et par l'éveil, chez le père, de sentiments affectifs envers l'enfant et envers la femme qui l'a porté, peu importe la nature des sentiments qu'il avait pour cette dernière auparavant. Ainsi, la primauté de la triade père-mère-enfant est réaffirmée et les liens affectifs entre les parents biologiques et leurs enfants, naturalisés (Stempel-Mumford, 1995 : 95-103).

6.2.3 Univers spatiotemporel

L'histoire des *soaps* se déroule généralement à leur époque de diffusion en temps réel¹²⁰ et en ordre chronologique, à l'exception de quelques retours en arrière venant relater les événements du passé (Ang, 1985 : 40). Elle se situe d'ordinaire dans des banlieues américaines de petite ou moyenne envergure, dont la localisation géographique exacte demeure imprécise. De plus en plus de *soap operas* ont toutefois lieu dans de grandes villes depuis le début de l'exode rural au cours des années soixante-dix (Cantor et Pingree, 1983 : 73; Matelski, 1988 : 6). L'interaction entre les protagonistes se produit généralement dans des lieux privés, prestigieux et spacieux (reconstitués en studio), comme des ranchs, des manoirs, des maisons et des appartements luxueux. Puisqu'ils abritent généralement plusieurs familles ou plusieurs membres d'une même famille au regard indiscret, ces lieux privés sont souvent investis d'un caractère public. Depuis l'arrivée des protagonistes féminins sur le marché du travail, les intrigues se développent de plus en plus fréquemment dans des lieux publics (qui sont moins souvent recréés en studio), comme des restaurants, des hôtels, des hôpitaux et des bureaux. Propices aux rencontres et aux

¹²⁰ L'histoire des *soaps* se déroule à peu près au même rythme que la vie des spectateurs, ce qui donne à l'auditoire une impression d'immédiateté (Wittebols, 2004 : 3).

dialogues, ces endroits sont souvent le siège de confidences, de confrontations, voire de débordements d'émotions qui remettent en question la traditionnelle dichotomie sphère privée/sphère publique (Cantor et Pingree, 1983 : 104; Stempel Mumford, 1995 : 49-55). Quant aux cérémonies de mariage, elles prennent fréquemment place dans des lieux enchanteurs et des décors somptueux qui, selon Mary Ellen Brown, contribuent à nourrir l'imaginaire romantique des femmes et à transformer ce rituel traditionnel en véritable pratique de consommation (1994 : 57).

6.2.4 Traitement visuel et sonore

En ce qui a trait au traitement visuel, les *soap operas* privilégient généralement une esthétique de la « transparence » qui consiste à effacer le plus possible leurs marques d'énonciation afin de maximiser la vraisemblance et le caractère sérieux des représentations. Même s'ils expérimentent de plus en plus sur le plan esthétique depuis le début des années 2000, ils privilégient toujours les angles de prise de vue neutres, les mouvements de caméra discrets et les éclairages feutrés, plutôt que les cadrages inhabituels, les mouvements de caméra abrupts et les éclairages fortement contrastés (Timberg et Alba, 2011 : 169). Au niveau du montage, les coupes entre chaque plan sont effectuées au milieu de l'action et sont adoucies par des raccords de mouvements ou de regards, de sorte à préserver une illusion de continuité spatiale et temporelle. Toutes les règles de raccord sont en outre respectées afin d'éviter que des sauts d'axes (*jump cuts*) viennent brusquer le spectateur (Alexander et Cousens, 2004 : 33-34; Allen, 1985 : 64-66; Ang, 1985 : 9; Williams, 1992 : 77). Alors que les feuilletons des premiers temps cadrent plus souvent les protagonistes de la tête aux pieds, l'utilisation du gros plan visage, couplé à un montage de type « champs/contrechamps », s'est rapidement systématisée dans les *soap operas*, de manière à mieux rendre compte des nombreux échanges verbaux chargés d'émotions et de sorte à créer un effet de proximité (Nochimson, 1992 : 56 ; Modleski, 1982 : 92). Pour créer un effet de suspense, les épisodes se terminent souvent sur un gros plan figé du

visage d'un personnage en état de choc, qui vaut d'ailleurs au *soap opera* de nombreuses moqueries (Alexander et Cousens, 2004 : 34). Puisque les *soap operas* ne bénéficient pas d'importants budgets, les effets visuels et stylistiques sont la plupart du temps réduits au maximum (Allen, 1985 : 55). Jusqu'au milieu des années soixante-dix, les réalisateurs de *soap opera* n'avaient d'ailleurs pas la liberté de reprendre les prises ratées puisque les émissions étaient diffusées en direct (Cantor et Pingree, 1983 : 60). Étant donné les délais de production serrés, il arrive encore aujourd'hui que les réalisateurs conservent des prises de vue imparfaites, phénomène en partie responsable des reproches formulés vis-à-vis la piètre qualité du jeu des acteurs (Ford et coll., 2011 : 7).

En ce qui concerne la bande-son, le *soap opera* télévisé s'accompagne depuis toujours d'une musique d'ambiance extradiégétique, constante et discrète, qui préserve la continuité de la trame narrative en adoucissant les transitions et en couvrant les ellipses. Lors des moments chargés d'émotions, la musique prend toutefois une tonalité plus tragique pour aider le spectateur à comprendre la gravité de la scène (fonction narrative) et pour rehausser son intensité dramatique (fonction lyrique). En outre, la bande sonore commence et se termine généralement sur un thème musical qui sert de signature au programme et de toile de fond aux génériques (Allen, 1985 : 68). Seuls le style et la qualité de la musique changent au fil du temps : la bande sonore traduit de moins en moins littéralement les émotions des personnages et sa mélodie sirupeuse réalisée au moyen d'un orgue fait graduellement place à des compositions musicales sophistiquées qui sont jouées par un orchestre ou un synthétiseur (Williams, 1992 : 79). Alors que les *soap operas* radiophoniques ont constamment recours à un narrateur extradiégétique masculin qui fournit des précisions sur les situations et les personnages, les *soap operas* télévisés s'en servent uniquement pour introduire ou conclure l'émission, avec des formules comme « For the next full hour, *As the World Turns*... » ou « Tune in again tomorrow for *As the World Turns*... », et ont plutôt recours à des monologues intérieurs pour extérioriser

les sentiments ou les pensées complexes des personnages (Allen, 1985 : 68 et 154-155).

6.2.5 Dialogues

Contrairement à ce que l'on peut observer dans la plupart des genres télévisuels et filmiques, les dialogues des *soap operas* (qui occupent en moyenne 90 % du temps d'antenne) ne servent pas à expliquer, clarifier et simplifier les situations, mais plutôt à augmenter l'ambiguïté et la confusion, à multiplier les secrets et les non-dits, à créer des complications et à retarder le plus possible la résolution d'une intrigue (Allen, 1985 : 92; Brown, 1994 : 54). Les dialogues sont toutefois moins détaillés dans les *soap operas* télévisés que chez leurs ancêtres radiophoniques qui ne profitaient pas du pouvoir évocateur de l'image (Nochimson, 1992 : 147). Les dialogues renferment souvent des enseignements moraux qui correspondent aux valeurs et idéologies de l'époque. Dans les années trente à cinquante, il est courant d'entendre des phrases telles que : « A wife's place is in the home », « Why don't you stay home and do the housework, and I'll go out and earn the money? », « He's the master of the house now », « Whatever the cost, the family must be held together », « Your happiness cannot be complete without children », alors que depuis l'arrivée des personnages féminins sur le marché du travail, on entend de plus en plus des phrases comme : « You don't need to be with your son all the time » (Ang, 1985 : 123; Cantor et Pingree, 1983 : 93). Dans les années quatre-vingt-dix, l'expression des valeurs et des idéologies traditionnelles s'effectue plus subtilement à travers des expressions (comme « je porte ton enfant » ou « je te donne un enfant ») qui, selon Stempel Mumford, renforcent implicitement l'idée que les mères sont des réceptacles passifs sans véritable agentivité, alors que les pères sont des géniteurs actifs et des pourvoyeurs tout-puissants (1995 : 103-104). Les messages véhiculés par les dialogues des *soap operas* sont donc moins moralisateurs et prescriptifs

qu'auparavant, tout en préservant certaines idées traditionnelles sur le rôle des femmes et des hommes dans la procréation.

6.2.6 Personnages

En outre, le *soap opera* se démarque des autres genres filmiques ou télévisuels par sa vaste communauté de personnages généralement âgés de 20 à 55 ans, issus de la classe moyenne ou bourgeoise¹²¹, mariés (ou divorcés) et Caucasiens, malgré l'intégration de plus en plus fréquente de minorités visibles faisant écho au multiculturalisme grandissant de la société américaine (Cantor et Pindree, 1983 : 90; Stempel Mumford, 1995 : 131). Cette communauté de personnages se compose généralement de deux ou trois cellules familiales, qui se redéfinissent constamment au gré des mariages, des naissances et des séparations, qui comportent plusieurs générations vivant sous le même toit et qui, selon Carol Lopate, représentent une version idéalisée de la famille tricotée serrée dont les membres ne souffrent jamais de solitude (Lopate, 1977, citée dans Modleski, 1982 : 100).

L'identité des personnages repose d'abord sur leur niveau de conformité aux valeurs morales en place à l'époque de production. Durant les années trente à soixante, les personnages se situent presque toujours à l'un ou l'autre des extrêmes du spectre bonté-méchanceté. Malhonnêtes, jaloux, vindicatifs et égoïstes, les protagonistes méchants agissent sur la base de leur unique volonté sans donner l'impression d'éprouver quelconques remords ou d'être tourmentés. La plupart d'entre eux posent en outre des actes répréhensibles selon les valeurs judéo-chrétiennes relatives à la famille, l'entraide, la chasteté et la pureté. Ainsi, les personnages méchants sont personnifiés par des coureurs de jupons ou des femmes de carrière ayant des relations sexuelles en dehors des liens du mariage, mais jamais par des mères au foyer se

¹²¹ À cet effet les *soap operas* américains se démarquent des *soap operas* britanniques qui mettent davantage en scène des personnages issus de la classe ouvrière (Wittebols, 2004 : 214).

consacrant à leur famille (Cantor et Pingree, 1983 : 22). À la suite de la révolution sexuelle des années soixante, la bonté et la méchanceté des personnages sont non seulement redéfinis en fonction de valeurs laïques (respect, empathie, honnêteté, etc.), mais aussi redistribuées plus également entre les personnages, qui peuvent désormais changer de camp et qui ne sont plus aussi manichéens qu'auparavant (Matelski, 1988 : 16-19). Cette nouvelle tendance n'empêche toutefois pas certains *soaps* comme *Another World* (Phillips, 1964-1999) d'intégrer le personnage du jumeau diabolique [*evil twin*], séparé de son frère ou de sa sœur à la naissance (Williams, 1992 : 43). Dans les années quatre-vingt, les personnages méchants sont surtout ceux qui transgressent les règles de la communauté et qui servent à semer la zizanie dans le groupe, plutôt que ceux qui contreviennent à la morale (Ang, 1985 : 77).

L'identité des personnages se révèle aussi à travers la place qu'ils occupent au sein de leur famille (la matriarche, la mère attentionnée, le mari décent, la femme casse-pied, le fils ingrat, etc.) et de leur communauté (le riche séducteur, la femme au foyer, l'*outsider*, la femme à marier, etc.) (Alexander et Cousens, 2004 : 30). Elle se fonde enfin sur leur position socioéconomique (le parvenu, le banlieusard carriériste, le professionnel prospère, le retraité casanier, le travailleur frustré, etc.). Parmi les types de personnages qui sont le plus souvent mis en scène d'un *soap* à l'autre, on trouve celui du millionnaire qui peut être romantique et charmant, comme James Stenbeck dans *As the World Turns* (Phillips, 1956-2010), aristocrate et élégant comme Alan Spaulding dans *The Guiding Light* (Phillips, 1937-2009) ou paternaliste et assoiffé de pouvoir comme J.R. Ewing dans *Dallas* (Jacobs, 1978-1991). Le nombre de personnages millionnaires est toutefois en déclin depuis les années quatre-vingt, alors que les concepteurs cherchent à rapprocher l'univers des *soap operas* de la réalité des spectateurs (Matelski, 1988 : 23-30).

Avant de clore cette section, précisons qu'on ne reconnaît pas un *soap opera* à une seule des caractéristiques susmentionnées, puisque ce genre télévisuel partage des

éléments avec d'autres genres comme les *sitcoms* (intrigues multiples), les programmes sportifs (la redondance), les journaux télévisés (l'omniprésence de conflits) ou la télé-réalité (la romance) (Wittebols, 2004 : 4-5). C'est la mobilisation de plusieurs conventions « dominantes » telles que les intrigues multiples, le rythme lent et répétitif, la trame narrative sans fin ponctuée de constantes interruptions, la présence d'une communauté de personnages aux relations complexes, ainsi que l'omniprésence de dialogues qui permet de reconnaître un *soap opera*.

6.3 Stéréotypes hommes/femmes du *soap operas*

Retracer l'évolution des rôles sociaux, des traits de personnalité, des relations interpersonnelles, de la sexualité et du physique des stéréotypes hommes/femmes dans les feuilletons, depuis la naissance du genre à aujourd'hui, permet de comprendre qu'ils font preuve d'un minimum de flexibilité en s'ajustant aux contextes sociohistoriques, tout en préservant leur équilibre interne et celle du genre.

6.3.1 Rôles sociaux

Il est d'abord intéressant de constater que l'écart entre les positions sociales des personnages féminins et masculins tend à s'amenuiser au cours des décennies, de manière à refléter la place de plus en plus grande qu'occupent les femmes sur le marché du travail. En effet, les *soap operas* des premiers temps consolident l'idée que les femmes sont naturellement programmées pour entretenir une maison et élever des enfants, en confinant les personnages féminins dans le rôle d'une femme au foyer qui s'adonne avec bonheur à gestion de la maisonnée et à la réalisation des tâches domestiques.

Après la Deuxième Guerre mondiale et à la suite de l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail, l'attribution d'un emploi rémunéré aux personnages féminins

s'impose pour éviter qu'un fossé se creuse entre la réalité quotidienne de ces derniers et celle des spectatrices. Bien que les feuilletons télévisés s'ajustent rapidement au contexte de l'après-guerre en conférant à leurs personnages féminins une place sur le marché du travail, ils perpétuent la croyance selon laquelle les femmes détiennent des aptitudes et des compétences innées différentes de celles des hommes, en leur octroyant des emplois qui requièrent des aptitudes langagières (journalistes, secrétaires, etc.), des compétences relationnelles (infirmière, psychologue, etc.) ou une beauté exceptionnelle (mannequin, actrice, etc.), au moment même où leurs homologues masculins occupent des positions honorables et lucratives qui exigent un savoir-faire ou un esprit de commandement (avocat, entrepreneur, médecin, etc.) (Cantor et Pingree, 1983 : 88-89).

Il faut en effet attendre jusqu'aux années soixante-dix pour que les personnages féminins accèdent aux professions payantes et prestigieuses autrefois réservées aux hommes (médecin, femme d'affaires, etc.) et pour que l'éventail des métiers alloués aux protagonistes masculins s'ouvre à ceux de journaliste, de détective, de policier, d'artiste, de barman, etc. Selon Cantor et Pingree, l'octroi d'un emploi valorisant aux protagonistes féminins contribue à normaliser l'idée d'une femme de carrière et incite certaines spectatrices à rejoindre le marché du travail¹²² (1983 : 133). Puisque les personnages féminins sont moins souvent montrés en train d'accomplir des tâches liées à leur travail que leurs collègues masculins, ce stéréotype revisité reconduit néanmoins l'idée que la place des hommes sur le marché du travail est plus importante que celle des femmes (Cantor et Pingree, 1983 : 89).

Durant le *backlash* féministe des années quatre-vingt, les personnages féminins sont encore plus dévalorisés sur le plan professionnel qu'au cours des années soixante-dix. Certains d'entre eux, comme Hope dans *Thirtysomething* (Herskovitz et Zwick, 1987-

¹²² Ce qui est paradoxal, puisque l'arrivée des femmes sur le marché du travail est l'un des facteurs qui mènent à la dégringolade des cotes d'écoute du *soap opera*.

1991), Brooke dans *All My Children* (Nixon, 1970-2011), Monica dans *General Hospital* (Hustley et Hustley, 1963 à auj.) et Sharlyne dans *Another World* (Phillips, 1964-1999) décident même de quitter leur travail pour devenir mère à la maison sous prétexte qu'« être libérée signifie faire ce qui te rend heureux » (notre trad., Williams, 1992 : 107). Durant cette décennie, les *soaps* participent donc, de concert avec d'autres genres de productions médiatiques, à la réactualisation du fantasme de la reine du foyer ou de la fée du logis, dont le noble rôle est d'aménager un nid douillet pour les membres de sa famille (Faludi, 1991).

Au moment où s'enclenche la récession du début des années quatre-vingt-dix, la plupart de ces personnages retournent sur le marché du travail avec enthousiasme (Williams, 1992 : 106). Ils continuent néanmoins à dépenser toute leur énergie pour résoudre leurs problèmes familiaux, plutôt que pour faire avancer leur carrière, gagner de l'argent ou obtenir du pouvoir politique comme le font leurs collègues masculins (Stempel Mumford, 1995 : 108). De plus, les tâches domestiques telles que l'entretien de la maison, la planification des soupers, l'invitation des convives et l'éducation des enfants demeurent inégalement réparties au sein du couple. Même lorsqu'une maisonnée bénéficie des services d'une bonne, d'une gouvernante ou d'un majordome, ce sont les femmes qui demeurent responsables de la routine domestique et qui supervisent le personnel de service (Stempel Mumford, 1995 : 110). La disparité entre les rôles sociaux des hommes et des femmes est alors préservée par la version renouvelée des stéréotypes hommes/femmes. L'idée selon laquelle l'éducation des enfants relève d'une vocation féminine naturelle est pour sa part renforcée par le fait que les personnages féminins expriment plus souvent leur difficulté à concilier travail-famille que leurs homologues du sexe opposé.

Tous ces changements lents et superficiels semblent minimiser les risques de bouleverser les spectateurs et de devancer leurs habitudes de vie, de sorte que les

soaps et les stéréotypes hommes/femmes qu'ils véhiculent puissent conserver leur apparente naturalité.

6.3.2 Traits de personnalité

Afin que soit préservée la crédibilité des personnages de *soap operas*, leurs traits de personnalité et leurs aptitudes sont constamment ajustés en fonction de leurs nouvelles positions sociales. Conformément au modèle binaire de l'homme rationnel et de la femme émotive datant de plusieurs millénaires, les feuilletons télévisés des premiers temps présentent les femmes comme étant des êtres faibles, naïfs et ignorants, tout en dépeignant les protagonistes masculins comme les gardiens de la raison, du savoir et de la connaissance (Modleski 1982 : 3). Depuis le début du genre, les personnages masculins font toutefois preuve d'une sensibilité et d'une écoute empathique supérieure à celle des protagonistes masculins d'autres genres télévisuels ou filmiques et ébranlent, en ce sens, le traditionnel partage binaire de la raison et des émotions (Williams, 1992 : 118). À partir des années soixante-dix, les personnages féminins se voient attribuer un savoir-faire et un tempérament de chef similaires à ceux de leurs congénères masculins, mais demeurent plus obnubilés par leur vie amoureuse et distraits par leurs problèmes de couple durant les heures de travail que ceux-ci (Modleski, 1982 : 106). Si l'on se fie à Stempel Mumford, les feuilletons des années quatre-vingt-dix présentent eux aussi les femmes comme des « créatures dépendantes » qui passent le plus clair de leur temps à rêvasser à l'amour (1995 : 108). Même si la dissemblance de caractère entre les hommes et les femmes s'estompe au fil des décennies, l'idée millénaire que la femme est un « être *sensible* destiné à l'amour » et qu'elle est « prédisposée par nature aux passions du cœur » (Lipovetsky, 1997 : 23-24) se voit en quelque sorte reconduite par les versions renouvelées du stéréotype. Les *soap operas* continuent donc à nourrir le mythe qu'une femme ne peut s'épanouir sans la présence d'un homme dans sa vie, parce que

l'amour est sa seule raison de vivre et parce que son corps est animé par les « forces non maîtrisables de la reproduction »¹²³ (Lipovetsky, 1997 : 36).

Règle générale, la transformation du caractère des personnages féminins en fonction de leur nouvelle position sociale semble permettre au *soap opera* de maintenir une certaine cohérence interne, mais elle ne réforme pas en profondeur les dualismes sur lesquels reposent les stéréotypes hommes/femmes de leur époque. Les *soaps* misent donc sur la transformation progressive de leurs personnages, plutôt que sur des réformes majeures qui risqueraient de les dénaturer aux yeux des spectateurs.

6.3.3 Relation homme/femme

L'octroi aux personnages féminins d'emplois exigeants et prestigieux engendre aussi, par ricochet, la transformation de leurs relations avec le sexe opposé. Depuis la fin des années soixante-dix, les protagonistes féminins ne se contentent plus d'exprimer leurs frustrations par rapport à la domination masculine, mais se dotent également des moyens nécessaires pour arracher aux hommes le monopole du pouvoir et prendre la place qui leur revient dans la société (Nochimson, 1992 : 46). De plus, les personnages féminins s'imposent davantage lors de conversations avec les membres du sexe opposé et hésitent de moins en moins à donner des ordres ou des conseils aux hommes. Quant aux querelles entre époux, elles ne sont plus seulement attribuables au temps qu'accorde le mari à sa carrière au détriment de sa femme et de ses enfants, mais aussi à la difficulté de l'épouse à concilier travail-famille. Malgré ces changements, les personnages masculins continuent à donner plus d'ordres et de conseils aux femmes que l'inverse, et ce, autant sur des sujets dits « féminins » que

¹²³ Les protagonistes féminins font d'ailleurs preuve d'une grande naïveté en matière de reproduction : l'arrivée fréquente de grossesses surprises, diagnostiquées par un médecin après une consultation pour fatigue, nausée ou évanouissement, donne l'impression que les femmes sont incapables de reconnaître les symptômes d'une grossesse, qu'elles ignorent le fonctionnement de leur système reproducteur et qu'elles ne sont pas bien informées sur l'accès aux contraceptifs (Stempel Mumford, 1995 : 104).

sur des sujets dits « masculins » (Cantor et Pingree, 1983 : 92-93 et 103). Quant au rapport de domination entre les hommes et les femmes, il subsiste encore dans certaines scènes, comme celle de l'émission *Dallas* où Pamela sert du café à un groupe d'hommes pour répondre à la demande de son époux, même si elle n'en a visiblement pas envie (Ang, 1985 : 90). À partir des années quatre-vingt-dix, les relations quotidiennes entre les personnages de sexes « opposés » s'établissent sur un fond d'égalité et de respect mutuel. Les rapports de force structurels entre les hommes et les femmes sont toutefois maintenus d'une manière plus subtile. En effet, la plupart des personnages féminins (sauf celui de la méchante) exercent leur pouvoir par l'entremise de leur influence indirecte sur les hommes de la famille, ou en héritant d'une fortune, d'une propriété, ou d'une entreprise après un mariage, un divorce ou la mort de leur mari (Stempel Mumford, 1995 : 107-108).

Par ailleurs, rares sont les relations d'amitié entre personnes de sexes opposés qui ne dissimulent pas une romance dans les *soap operas* (William, 1992 : 34). Contrairement à ce que l'on trouve dans la plupart des genres médiatiques, le jeu de séduction entre les hommes et les femmes s'opère dans la mutualité plutôt que de prendre la forme d'une conquête masculine. Bien que les personnages féminins jouent depuis toujours un rôle actif sur le plan de leurs relations intimes en faisant elles aussi des manœuvres d'approche, il n'en demeure pas moins que les demandes en mariage et les déclarations formelles sont plus souvent effectuées par les personnages masculins. Le *soap opera* perpétue donc la dissymétrie des rôles affectifs en reproduisant les dogmes d'une « culture amoureuse » millénaire selon laquelle il revient à l'homme de courtiser la dame et de lui faire des promesses de mariage, alors que celle-ci multiplie les obstacles, se fait inaccessible et se laisse choyer par son prétendant (Lipovetsky, 1997 : 21 et 92). Toutefois, les stratagèmes déployés par les hommes pour séduire une femme prennent de moins en moins la forme d'une promesse de mariage théâtrale ou d'un discours donjuanesque, et reposent davantage sur une drague désinvolte, prosaïque, voire humoristique.

En ce qui concerne les relations homme-femme, les *soaps* privilégient encore une fois le changement dans la continuité et maximisent ainsi leurs chances de préserver leur illusion de naturalité.

6.3.4 Bonne mère versus méchante séductrice

Parmi les stéréotypes qui reviennent de manière récurrente depuis les années trente figurent celui de la « bonne mère » qui fait toujours passer les besoins de sa famille avant ses propres besoins et qui vit davantage pour les autres que pour elle-même. Ce stéréotype se situe à l'opposé du personnage de la « méchante séductrice » qui met constamment ses charmes à profit pour manipuler les hommes de son entourage à la manière de la femme fatale du film noir (Modleski, 1982 : 84). Force est toutefois de constater que les caractéristiques de ces deux stéréotypes se modifient au même rythme que les mœurs de la société nord-américaine se libéralisent.

En effet, les feuilletons télévisés des premiers temps glorifient les mères au foyer qui se sacrifient de bon cœur pour allaiter et éduquer leurs enfants, tout en demeurant attrayantes pour leur mari, et démontrent les personnages féminins qui refusent de fonder une famille pour se consacrer à leur carrière (Cantor et Pingree, 1983 : 91). Puisant leurs origines dans la morale judéo-chrétienne qui oppose la figure de la mère à celle de la putain, ces stéréotypes consolident l'idée que la sexualité féminine doit nécessairement être liée à la reproduction et laissent croire qu'il faut à tout prix être mère pour être une « vraie femme » (Stempel Mumford, 1995 : 132).

Après la révolution sexuelle des années soixante et l'accession des femmes à des emplois plus prestigieux, les feuilletons télévisés mettent davantage en scène des « bonnes mères » qui décrivent la maternité comme une source d'angoisses et de sacrifices (Ang, 1985 : 123). Quant aux méchantes séductrices, elles se servent de plus en plus fréquemment de la maternité pour forcer un homme à les épouser ou

encore pour le faire chanter¹²⁴. Cette redistribution plus équitable des caractéristiques entre l'un et l'autre des personnages apparaît non seulement comme un moyen d'empêcher le genre de devenir stérile, mais aussi comme une manière pour les *soaps* de ne pas être trop en décalage par rapport à la société américaine des années quatre-vingt, dans laquelle le modèle traditionnel de la « bonne mère » et celui de la « méchante séductrice » ne sont clairement plus viables.

6.3.5 Rivalité entre personnages du même sexe

La nature oppositionnelle de la relation entre la « bonne mère » à la « méchante séductrice » n'a toutefois pas disparu au fil des décennies. Puisque les intrigues de feuilletons se fondent sur des trahisons, des tromperies et des conflits interpersonnels, les relations entre femmes (mais aussi celles entre hommes) demeurent pour la plupart tendues, houleuses et triadiques, plutôt que cordiales et sereines (Williams, 1992 : 133). Depuis la naissance du genre, les *soap operas* présentent les femmes comme des rivales dans l'obtention du désir de l'homme, plutôt que des complices, des amies et des confidentes, même lorsqu'elles font partie de la même famille. Durant le *backlash* féministe des années quatre-vingt, les relations entre les personnages féminins se détériorent, dans la mesure où la rivalité entre femmes affecte désormais les rapports mère-fille (Williams 1992 : 134-135). À cet égard, les *soap operas* s'inscrivent dans la même lignée de discours que la théorie freudienne du complexe d'Électre qui, selon Irigaray, nuit à l'établissement de relations saines, sincères et durables entre les femmes (1984 : 106). Par ailleurs, la rivalité entre les personnages du même sexe ne s'actualise pas de la même façon du côté des hommes et du côté des femmes : les personnages féminins sont plus susceptibles de décevoir leurs proches ou leur faire de la peine, alors que les personnages masculins sont plus

¹²⁴ Ce faisant, précise Modleski, la méchante se réapproprie les éléments qui affaiblissent normalement la puissance d'agir des femmes pour la transformer en force de manipulation, ce qui en fait un personnage médiatique intéressant par rapport à ceux véhiculés dans la plupart des genres télévisuels et filmiques (2008 [1992] : 87).

enclins aux actes violents, comme les meurtres et les crimes passionnels (Cantor et Pingree, 1983 : 79). Encore une fois, les *soap operas* préservent les disparités de caractère entre les sexes en renforçant l'idée que les hommes sont par nature plus agressifs que les femmes.

6.3.6 Sexualité des personnages

Les personnages féminins des *soap operas* expriment davantage leurs frustrations et leurs désirs sexuels que ceux du cinéma classique hollywoodien, en plus d'avoir des relations sexuelles en dehors du mariage ou des aventures extraconjugales aussi souvent que leurs homologues masculins. Ainsi, les femmes ne sont pas uniquement présentées comme des objets de désir, mais comme des sujets désirants et désirés qui prennent la décision de se donner plutôt que d'être prises de force. Quant aux personnages masculins des *soap operas*, ils sont plus sensuels, doux, intuitifs et empathiques que le typique héros hollywoodien accomplissant l'acte sexuel de la même façon que l'on conquiert un territoire (Nochimson, 1992 : 84-85).

La révolution sexuelle des années soixante et l'avènement du féminisme amènent les personnages féminins à exprimer encore plus ouvertement leur attirance envers le sexe opposé, à multiplier les aventures extraconjugales et à préférer le concubinage au mariage. À cet effet, les *soap operas* prennent leur distance par rapport au « double standard » qui consiste à tolérer davantage les écarts de conduite sexuelle des hommes que ceux des femmes (Lipovetsky, 1997 : 21). Même si la sexualité des personnages féminins est libérée de son enfermement domestique et des contraintes morales, elle n'en demeure pas moins rattachée à un idéal romantique fondé sur l'idée d'« [a]imer à perdre la raison », plutôt que sur l'idée de « [j]ouir sans entrave » comme le prônent les féministes de l'époque (Lipovetsky, 1997 : 30). Puisque les liaisons passionnelles sont privilégiées par rapport aux histoires sans lendemain [*casual sex*], leur sexualité demeure liée à un investissement émotionnel et continue à

nourrir le fantasme du grand amour. Même si les femmes participent activement au jeu de la séduction en lançant des regards brulants et en faisant des moues sensuelles, force est de constater que le rôle d'entreprendre les rapports sexuels revient plus souvent aux hommes. Et bien qu'elle soit moins marquée que par le passé, la différenciation sexuelle entre les hommes et les femmes reste ainsi conservée.

Malgré la tolérance grandissante de la société nord-américaine à l'égard des gais et lesbiennes, les relations homosexuelles demeurent pour leur part sous-représentées¹²⁵ dans les *soap operas* des années quatre-vingt-dix, puisqu'elles font éclater la structure familiale sur laquelle repose le genre, et parce que la présence durable d'un personnage homosexuel requerrait une réforme en profondeur de ses intrigues (Nochimson, 1992 : 174 ; Stempel Mumford, 1995 : 131-132). Les feuilletons télévisés présentent donc un modèle alternatif de sexualité féminine par rapport aux représentations qui prédominent le paysage médiatique, tout en reconduisant le schème hétéronormatif.

En ce qui concerne la sexualité, les *soap operas* optent, encore une fois, pour une modification progressive des stéréotypes et pour le maintien d'un équilibre tradition-innovation, plutôt que pour une rénovation en profondeur des intrigues classiques sur lesquelles se fonde le genre télévisuel.

6.3.7 Apparence physique des personnages

Depuis leur passage à la télévision, les *soap operas* agissent de concert avec l'industrie de la mode et des cosmétiques pour renforcer les critères de beauté occidentaux, en valorisant entre autres la jeunesse et la minceur (Ang, 1985 : 55;

¹²⁵ Dès les années quatre-vingt, des intrigues amoureuses entre des personnages de même sexe sont néanmoins présentées dans des *soap operas* plus audacieux comme *All my Children* (Nixon, 1970-2011) et *One Life to Live* (Nixon, 1968 à auj.).

Stempel Mumford 1995 : 12). Avec le perfectionnement des techniques de chirurgie esthétique, de plus en plus d'acteurs et d'actrices recourent en outre à différentes procédures pour rehausser ou préserver leur beauté (Williams, 1992 : 81). Ce faisant, ils contribuent non seulement à naturaliser des traits physiques artificiels, mais aussi à rejeter la moindre imperfection ou ridicule du côté de l'anormalité.

Suivant avec rigueur l'évolution des modes (Modleski, 2008 : 17), les costumes, les coiffures et les maquillages mettent quant à eux en valeur la physionomie des actrices et sont d'une extravagance inhabituelle, surtout lors d'évènements importants comme un bal ou un mariage (dans *Days of our Lives*, la robe d'une mariée vaut la modique somme de 20 000\$). En ce sens, les *soaps* véhiculent l'idée que les femmes accordent énormément d'importance à leur apparence et servent les intérêts du capitalisme en incitant les spectatrices à dépenser des sommes colossales pour leurs vêtements et leur robe de mariée (Brown, 1994 : 56-57). Par ailleurs, il est intéressant de constater que les armes de séduction des personnages féminins résident essentiellement dans leur beauté, alors que celles des personnages masculins prennent des formes plus variées telles que l'argent, le prestige, le pouvoir et la notoriété. Les *soap operas* renforcent donc l'idée que les traits physiques des femmes ont une plus grande valeur séductrice que leurs traits de caractère et que leur condition sociale; ils réaffirment ce que Lipovetsky appelle le « primat de la beauté féminine » et en viennent à faire rimer la beauté avec la féminité (1997 : 123).

En somme, les variations du modèle générique s'effectuant au niveau des stéréotypes hommes/femmes suivent de près les dernières tendances du marché de l'emploi, ainsi que l'évolution des mœurs, des valeurs et des modes, sans pourtant ébranler les structures binaires profondes qui organisent la répartition des caractéristiques entre les hommes et les femmes. Ainsi, les *soap operas* semblent miser sur une lente transformation des stéréotypes pour maintenir son succès auprès du public, comme l'expliquent Alexander et Cousens :

Retaining an audience for a popular genre is always a careful balance between the comfort experienced in the recognition and repetition of familiar elements and the occasional surprise or shock, or violation of expectation, that keeps the viewer engaged, and successful soaps employ both tactics (Alexander et Cousens, 2004 : 28).

Il reste maintenant à vérifier si l'itérabilité des stéréotypes hommes/femmes engendre ou non leur naturalisation dans l'esprit des spectateurs.

6.4 Naturalisation des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*

Les études de réception conduites auprès des spectateurs de *soap operas* permettent de comprendre, d'une part, ce qui les incite à regarder ce genre d'émission et, d'autre part, l'influence des clichés et des stéréotypes de genre médiatiques sur leur conception des « réalités » féminine et masculine. Nous verrons que les réactions et les interprétations varient beaucoup d'un spectateur à l'autre selon leur contexte de visionnement et leur bagage personnel.

6.4.1 Motivations à regarder un *soap*

Parmi les raisons évoquées par les spectateurs pour justifier leur consommation de *soap operas* figure l'envie d'évacuer un trop-plein d'émotions, de se comparer à pire que soi ou encore de compenser son quotidien monotone en vivant sa vie par procuration. Les feuilletons permettent à d'autres de briser leur isolement social en les réinscrivant dans une communauté interprétative de spectateurs avec lesquels ils partagent certaines références. En lien avec la problématique qui nous concerne, certains disent regarder les *soaps* pour mieux comprendre leurs propres vies, pour tirer profit de leurs enseignements, pour trouver des modèles sur lesquels prendre exemple ou pour voir comment une femme devrait agir en société, tel que le démontre le commentaire suivant : « I notice that I use *Dallas* as a peg for thinking about what I find good and bad in my relations with others » (Lettre 23 citée dans

Ang, 1985 : 108). La plus fréquente motivation demeure toutefois celle de se divertir, de relaxer et de mettre ses problèmes de côté. Plusieurs théoriciens s'entendent par ailleurs pour dire que les *soap operas* créent une certaine dépendance, dans la mesure où ils encouragent la participation active du spectateur, suscitent son empathie et favorisent son implication profonde dans l'histoire des personnages (Compesi, 1977 et Herzog, 1944, cités dans Cantor et Pingree, 1983 : 127-130). Certains participants à l'étude de réception réalisée par Ien Ang¹²⁶ avouent d'ailleurs être « caught in the *Dallas* net » ou « hooked on it » (1985 : 15, 97).

6.4.2 Influence des *soap operas* sur la perception de la réalité

Un sondage mené par Buerkel-Rothfuss et Maye (1981) auprès d'étudiants montre que les consommateurs assidus de *soap operas* ont tendance à surestimer le nombre d'hommes ou de femmes médecins, avocats ou entrepreneurs, la quantité d'hommes ou de femmes qui divorcent, qui commettent des crimes, qui vont en prison ou qui ont des aventures extraconjugales et des enfants illégitimes, ainsi que le nombre de femmes qui restent à la maison ou qui se font avorter. Les chercheurs établissent donc un lien important, mais non causal, entre le visionnement de *soaps* et la tendance qu'ont les spectateurs à exagérer certains phénomènes :

There appears to be an important relationship between what a person watches on daytime serials and what he or she believes to be true about those aspects of the 'real world' which tends to be portrayed with exaggerated frequency on soap operas (Buerkel-Rothfuss et Maye, 1981 : 114).

Les jeunes semblent particulièrement vulnérables par rapport aux stéréotypes des *soap operas*. Une étude réalisée auprès de 34 adolescentes australiennes (13-14 ans)

¹²⁶ Après avoir fait paraître une petite annonce dans la revue féminine néerlandaise *Viva* demandant aux lecteurs pourquoi ils aiment regarder l'émission *Dallas*, Ien Ang a reçu quarante-deux réponses qu'elle analyse en détail dans son ouvrage *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985 : 10)

consommant régulièrement des feuilletons télévisés américains démontre que certaines adoptent des comportements et un maniérisme semblables à ceux des personnages (Cranny-Francis et Gillard, 1990 : 173). Cette même étude révèle que les *soap operas* influencent leur manière de se projeter dans l'avenir en articulant leurs aspirations autour du mariage et de la maternité. En outre, aucune des participantes à l'étude ne conteste le réalisme des *soaps* : lorsqu'on leur demande de rejouer une scène avec leurs camarades, leurs performances sont toujours sérieuses, plutôt que critiques et parodiques (Cranny-Francis et Gillard, 1990 : 174-175). Certains spectateurs plus âgés ont eux aussi tendance à concevoir les *soap operas* comme des miroirs du monde non fictionnel, comme c'est le cas d'une éditrice qui écrit, dans l'édition 1977 de la revue *The Official Soap Opera Annual* :

[I]n their faithful portrayal of all the happiness and the sadness, the triumphs and the tragedies, the successes and the failures in their characters' lives – prove once more that today's soap operas are indeed a reflection of life (Laub, 1977, citée dans Cantor et Pingree, 1983 : 69).

Beaucoup d'acteurs de *soap operas* se font d'ailleurs aborder sur la rue par des admirateurs qui ne semblent pas faire la différence entre eux et leur personnage, alors que les producteurs reçoivent des lettres de spectateurs qui s'adressent directement aux protagonistes (Cantor et Pingree, 1983 : 151).

En ce qui concerne la problématique qui nous préoccupe, les feuilletons peuvent avoir un impact sur la conception que les spectateurs se font d'un amour pur et authentique : « I really like watching it, and especially Pamela and Bobby because it comes across (in the film) like genuine love, even though it's only a film » (Lettre 6 citée dans Ang, 1985 : 128). Si l'on se fie aux commentaires de certains participants à l'étude d'Ang, la beauté des personnages peut quant à elle susciter fascination, admiration et envie (Lettre 1 citée dans Ang, 1985 : 47). Enfin, les *soap operas* semblent susceptibles d'influencer la conception que certains spectateurs se font de ce

que doit être une « vraie » mère, une « vraie » femme ou un « vrai » adolescent, tel que le démontre le témoignage d'un admirateur du programme *Dallas* :

Miss Ellie : very nice, sensitive, understanding, courageous, in other words a real mother. [...] Sue Ellen : just *fantastic*, tremendous how that woman acts, the movements of her mouth, hands, etc. That woman really enters into her role, looking for love, snobbish, in short a real woman. Pamela : a Barbie doll with no feelings, comes over as false and unsympathetic (a waxen robot). Bobby : ditto. Lucy : likeable, naïve, a real adolescent (Lettre 12 citée dans Ang, 1985 : 32).

Ce commentaire exemplifie néanmoins que le spectateur peut être hautement critique envers les personnages qui sont trop superficiels et souligner leur artificialité de manière explicite en utilisant des termes comme « Barbie » et « waxen robot ». Plusieurs participants à l'étude d'Ang (1985) jugent d'ailleurs les *soap operas* et leurs personnages en fonction de leur authenticité. Ils préfèrent les protagonistes crédibles aux personnages caricaturés et les situations réalistes à celles qui distordent la réalité, l'exagèrent ou la simplifient à l'extrême : « On the characters : Sue Ellen is definitely my favorite. She has a psychologically believable character » (Lettre 17 citée dans Ang, 1985 : 32).

Tous les spectateurs n'évaluent pas le réalisme des représentations à partir des mêmes critères. Pour certains, les *soaps* réalistes sont ceux qui font écho à la vie quotidienne de gens ordinaires et qui mettent en scène des personnages dans lesquels ils peuvent se reconnaître. Pour d'autres, les *soaps* réalistes sont ceux qui comportent des événements probables et cohérents, plutôt qu'exagérés ou simplifiés à l'extrême. À défaut de penser que les représentations réalistes véhiculent des connaissances adéquates de la réalité objective, ces derniers attribuent un certain réalisme aux représentations qui symbolisent des expériences de la vie ordinaire comme des disputes, des difficultés financières, des petits bonheurs et la misère. D'autres relient la vraisemblance des feuilletons télévisés à l'authenticité des émotions ressenties par les personnages et à la cohérence de leurs agissements, de leur personnalité et de leurs

valeurs. Pour ces derniers, l'illusion de réalisme n'opère pas tant au niveau cognitif qu'au niveau émotionnel ; elle ne repose pas sur le lien qu'entretiennent les représentations avec la réalité extérieure, mais sur la construction d'une « réalité psychologique » (Ang, 1985 : 35-47).

Tous les spectateurs ne perçoivent pas, non plus, les représentations des *soaps* comme des reflets de la réalité et leurs protagonistes, comme des modèles desquels s'inspirer. Certains demeurent critiques envers la manière dont les *soaps* dépeignent le caractère des hommes et des femmes, tel que le montre le commentaire ironique¹²⁷ suivant : « Every instalment the family members all go bawling on non-stop (only the women, of course, men aren't allowed to cry, apparently) » (Lettre 36 citée dans Ang, 1985 : 91). D'autres semblent pleinement conscients de l'influence que les *soap operas* peuvent avoir sur nos conceptions des classes et des rôles sociaux :

I find it a typical American programme, simple and commercial, role-affirming, deceitful. [...] You never have to think for a moment : they think for you (Lettre 31 citée dans Ang, 1985 : 91).

I find you can relax best with a programme like this, although you just have to keep your eye on the kind of influence such programme can have, it is role-confirming, class-confirming, etc. (Lettre 14 citée dans Ang, 1985 : 91).

Dans le même ordre d'idées, certains spectateurs perçoivent le caractère réducteur des rôles sociaux dans lesquels sont campés les personnages féminins : « she's supposed to be super, super brains, and the best she could get was [a job] as a secretary » (Jen citée dans Brown, 1994 : 164). D'autres discernent les rapports de domination à l'œuvre dans les relations entre les personnages féminins et masculins : « I also find it so disgusting that there are those perfect, beautiful woman in it who are really servile

¹²⁷ Comme le précise Ang, l'ironie opère souvent comme un « mécanisme de défense » permettant au spectateur de se distancer par rapport à ce genre de productions télévisées souvent dénigrées par l'élite et la critique (1985 : 109). Il est donc difficile de savoir si l'ironie à l'œuvre dans le discours de ce spectateur est bel et bien l'expression d'une critique.

too » (Lettre 31 citée dans Ang, 1985: 90). Quelques spectateurs posent même un regard analytique sur les *soaps* en dénotant, par exemple, le caractère essentialiste de la conception des femmes qu'ils véhiculent :

She was adopted when she was very young, and [...] her birth mother, when she finally found her, had exactly the same hair, same dress. What are they trying to say here? I mean that was really powerful. I thought, that they were trying to say family ties, the way you turn out to be, is not a socialized thing, it's the naturalized thing (Jen citée dans Brown, 1994 : 165).

Pour ce qui est des vêtements, coiffures et maquillages des personnages, ils peuvent autant fasciner les spectateurs qu'ils peuvent éveiller leur regard critique : « I don't believe an 18-year-old girl would be dressed up in that outfit that she had on » (Rita citée dans Brown, 1994 : 106). Certains font aussi preuve de discernement par rapport au fait que tous les personnages d'un *soap* sont systématiquement beaux et prospères, en notant le fait qu'ils sont « irréalistes »:

When the serial began I really disliked it because in my eyes the characters in it are totally unreal, certainly the women – in the whole of *Dallas* there's not one ugly woman, and these women always look good and that is disgusting, of course. Than the men. They are all successful businessmen and stinking rich. Woman crawl to them and act like that the whole time (Lettre 38 citée dans Ang, 1985 : 90).

La beauté artificielle de certains personnages ne plait d'ailleurs pas à tous les spectateurs : « I can't stand it that everyone (in the serial) finds [Pamela] sexy when she looks like Dolly Parton with those breasts » (Lettre 23 citée dans Ang, 1985 : 107). Le discours de ce spectateur est toutefois contradictoire, dans la mesure où il dépeint à la fois les personnages comme étant exagérés et représentatifs du peuple américain : « Actually they are all a bit stupid. And oversensational. Affected and genuinely American (money-appearance-relationship-maniacs-family and nation! Etc. » (Lettre 38 citée dans Ang, 1985 : 108). Certains spectateurs reconnaissent plus clairement le caractère stéréotypé des personnages et le fait qu'on ne peut faire une adéquation entre ceux-ci et les gens « ordinaires » : « The actors are rather clichéd

types, i.e. they keep up a certain role or attitude. Normal people are more complex » (Letter 42 citée dans Ang, 1985 : 35). D'autres décèlent même, en eux, un degré d'exagération propre à la caricature et soulignent leur caractère artificiel : « I find the characters appearing in the serial very caricatured [...] What I really can't stand though is the facial expression [J.R.'s wife] has on. [...] It looks as though her head is cast in plastic » (Lettre 41 citée dans Ang, 1985 : 30-31). Enfin, certains font une lecture « alternative » des *soap operas* en les interprétant à partir d'un autre cadre de référence ou en les transposant du registre sérieux au registre parodique :

In some sense this serial is a lot like [the parody] *Soap!* but less satirical [...] My feelings are mostly very superior, such as : what a lot of idiots. And I can laugh at it. Often too I find it over-sentimental. One thing in its favour : It's never dull. (Lettre 29 citée dans Ang, 1985 : 98-99).

De même, certains s'amuse à regarder les *soaps* en groupe pour s'en moquer en récitant des lignes, en imitant l'accent ou la voix des personnages sur un ton humoristique (Brown, 1994 : 133). Ils fabriquent alors leur propre parodie d'un feuilleton en surimposant sur lui leur regard critique ou moqueur.

Bref, certains spectateurs acceptent d'emblée les conceptions des femmes et des hommes véhiculées par les *soaps* et les perçoivent comme des reflets de la réalité, alors que d'autres y résistent ou les renégocient en leur attribuant un autre sens ou une autre fonction. La difficulté à cerner l'impact des *soap operas* sur les spectateurs repose donc en partie sur le fait que ceux-ci ne les interprètent pas tous de la même façon et n'effectuent pas nécessairement une lecture conforme à ce que le texte suggère.

6.4.3 Influence du contexte de visionnement

Les interprétations du spectateur et la manière dont il se laisse impressionner par les représentations des *soaps* peuvent être influencées par toutes sortes de facteurs, y

compris son contexte de réception immédiat, c'est-à-dire son niveau d'engagement, et la réaction des gens qui regardent l'émission avec lui. Selon Allen, les pauses de deux minutes, vingt-quatre heures et quarante-huit heures qui ponctuent la structure narrative des *soaps* fournissent d'ailleurs aux spectateurs de multiples occasions de discuter du texte avec leurs proches et de changer leurs interprétations à la lumière de ces conversations (1985 : 81). La situation personnelle de chaque spectateur peut aussi modifier son expérience de visionnement : une femme qui allaite son enfant en regardant un *soap* vit probablement cette situation différemment qu'une veuve regardant le programme en solitaire (Alexander et Cousens, 2004 : 39). La perception des spectateurs peut aussi être influencée par les commentaires et les critiques des leaders d'opinion (Katz et Lazarsfeld, 1955). Les magazines, les sites Internet et les blogues de fans sont autant de lieux où la voix de ces leaders résonne et influence les interprétations des autres spectateurs (Alexander et Cousens, 2004 : 40 ; Webb, 2011 : 222).

Par ailleurs, un spectateur n'entretient pas toujours la même relation avec le *soap opera* qu'il suit quotidiennement : il peut, à certains moments, se laisser envahir par un flot d'émotions et s'identifier aux personnages, tout comme il peut, à d'autres moments, adopter une attitude ironique ou prendre ses distances par rapport à ce qui lui est montré (Ang, 1985 : 61). Étant donné l'extraordinaire longévité des *soaps*, l'horizon d'attente du spectateur est susceptible de se moduler au fil de sa lecture. Rares sont ceux qui visionnent un *soap opera* dans son entièreté, mais la perception de ceux qui amorcent leur visionnement à l'adolescence et le terminent à l'âge adulte risque de se modifier considérablement au fur et à mesure que s'accumulent leurs expériences de vie (Allen, 1985 : 73). L'interprétation d'un *soap opera* peut aussi être influencée par l'ampleur de l'exposition du spectateur à ce genre d'émissions, par sa familiarité avec les conventions du genre et par ses expériences de visionnement passées. Il faut toutefois préciser que les conventions du *soap opera* circulent suffisamment dans les médias (les messages publicitaires, les parodies, etc.) et dans

d'autres genres médiatiques pour que la plupart des gens en aient une connaissance minimale (Stempel Mumford, 1995 : 6). Comme l'explique Allen, il est pratiquement impossible d'interpréter un *soap* de façon totalement objective et naïve, sans aucun préjugé ni idée préconçue (1985 : 8). D'ailleurs, l'esprit critique, les valeurs, les croyances et le bagage encyclopédique d'une personne peuvent aussi fortement teinter ses interprétations, comme l'exprime ce témoignage :

My leisure reading consists 90 per cent of feminist books, but when I'm watching *Dallas* with my girl friend and Pamela comes down the stairs wearing a low-necked dress, then we shout wildly : just look at that slut, the way she prances around, she ought to be called Prancela. [...] Lucy is too beautiful to be true. (Lettre 24 citée dans Ang, 1985: 100)

Une étude célèbre sur la réception de l'émission *Dallas*, conduite par Elihu Katz et Tamar Liebes (1985) auprès de cinq groupes culturels différents habitant en Israël, démontre enfin que l'origine culturelle d'une personne influence sa manière de raconter l'histoire d'un *soap* : les Arabes se concentrent davantage sur la linéarité des événements, les Russes, sur la morale de l'histoire, et les Américains, sur les personnages et les situations (Staiger, 2005 : 164).

Sans aller jusqu'à dire que les *soaps* sont responsables d'une multitude de maladies psychosomatiques (frayeurs nocturnes, anxiété, trouble de digestion, vertige, arythmie, etc.), tel que le prétend Louis Berg (1942, cité dans Cantor et Pingree, 1983 : 29), il semble plausible de penser que l'impact des *soap operas* sur notre perception de la réalité n'est pas négligeable et qu'une exposition répétée à leurs stéréotypes peut créer ou renforcer certaines conceptions que les spectateurs se font de la masculinité et de la féminité. Il ne faut toutefois pas concevoir la relation entre le *soap opera* et son spectateur en fonction du modèle manipulateur/manipulé ni penser qu'il impose sur eux des valeurs et des modèles de comportements, car l'auditoire ne se laisse pas « injecter » passivement le contenu idéologique des discours qu'il consomme comme le laisse croire le modèle théorique de la « seringue

hypodermique ». Effectivement, une panoplie de facteurs environnementaux, situationnels, démographiques et psychologiques sont susceptibles de court-circuiter, de limiter ou d'amplifier leurs effets (Alexander et Cousens, 2004 : 37).

6.5 Conclusion

Bref, plusieurs éléments se répètent d'un feuilleton à l'autre depuis la naissance du genre dans les années trente. Force est toutefois de constater que leurs thèmes, leurs intrigues, leur style et leurs stéréotypes hommes/femmes s'adaptent aux changements sociohistoriques qui ont marqué la société américaine, tels que l'intégration des femmes sur le marché du travail, la libéralisation des mœurs sexuelles, la légalisation de l'avortement, le perfectionnement des techniques de chirurgie esthétique et l'évolution des modes vestimentaires. Même s'ils détiennent la capacité de s'adapter aux contextes sociohistoriques et même si leur manière de représenter la sexualité se distingue de celle des autres genres médiatiques, les *soap operas* reconduisent à chaque époque les structures binaires sur lesquelles se basent les institutions traditionnelles de la famille, du mariage et de la maternité. Il semble donc plausible de croire que les conventions du *soap opera* se répètent assez souvent, se transforment assez lentement et évitent suffisamment les contradictions internes pour naturaliser, aux yeux de certains spectateurs, les rôles sociaux, les pratiques corporelles et les critères de beauté qui prévalent à leur époque de diffusion.

Nous avons toutefois vu que les spectateurs sont marqués différemment par les représentations des *soap operas* selon leur idiosyncrasie, leur contexte de visionnement, leur bagage de connaissances et leurs origines culturelles. Certains perçoivent leurs représentations comme des miroirs de la réalité et sont fascinés par la beauté de leurs personnages, alors que d'autres prennent plaisir à se moquer de leurs stéréotypes ou résistent aux idéologies qu'ils véhiculent en effectuant des lectures alternatives. Il demeure donc important de préciser que la naturalisation des

stéréotypes des *soap operas* est un effet possible et non assuré. Comme toutes les représentations médiatiques, les *soap operas* comportent un espace d'appropriation aux possibilités infinies que chaque spectateur peut actualiser différemment.

L'absence de transformations profondes dans le genre au cours des années quatre-vingt nous force en outre à admettre que ses parodies *Mary Hartman, Mary Hartman* (Adelman et coll., 1976) et *Soap!*¹²⁸ (Harris, 1977) ne contribuent pas autant au renouvellement du genre que le laissent présumer les théories des formalistes russes, de Bakhtine (1978) et d'Harries (2000). Puisque l'émission parodique *Soap!* soulève un tollé de protestations à sa sortie¹²⁹, entre autres parce qu'elle comporte un personnage homosexuel et parce qu'elle transgresse plusieurs tabous, il demeure toutefois possible de croire que la parodie peut ébranler certaines croyances fondamentales en ce qui concerne la nature des hommes et des femmes. C'est ce que nous chercherons à savoir au cours des prochains chapitres.

¹²⁸ À certains égards, l'émission *Soap!* (Harris, 1977) peut aussi être interprétée comme un hybride entre le *soap operas* et la *sitcom*. Sa créatrice elle-même ne la considère pas vraiment comme une parodie (Mittell, 2004 : 163).

¹²⁹ En 1977, la chaîne de télévision ABC reçoit 22 000 lettres de plaintes avant même que la diffusion de l'émission ne débute officiellement (Mittell, 2004 : 163).

CHAPITRE VII

ANALYSE DU POTENTIEL DE DÉNATURALISATION DE LA SÉRIE *LE CŒUR A SES RAISONS*

[Le cœur a ses raisons] joue avec les codes du langage et de la télévision. Tous les archétypes des feuilletons américains y passent. *Le cœur a ses raisons* possède sa propre logique interne, aux limites de l'absurde.

– Mathieu Charlebois, *L'actualité.com*

La série télévisée québécoise *Le cœur a ses raisons* est une parodie des *soap operas* américains absurde et loufoque créée par Marc Brunet, et dont la majorité des rôles sont interprétés par Marc Labrèche et Anne Dorval. L'émission a obtenu un grand succès populaire et a gagné plusieurs prix, en plus d'être exportée à l'international¹³⁰. Dans ce chapitre, nous procéderons à l'analyse qualitative du contenu de l'émission afin de vérifier si les stratégies et les procédés parodiques qu'elle déploie lui confèrent le potentiel de dénaturiser les conventions et les stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*. Plus précisément, nous chercherons à voir si ses

130 Sur la page Wikipédia de l'émission, on peut lire que le coffret DVD de la première saison s'est vendu à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires et que la deuxième saison a été commandée 828 300 fois avec la vidéo sur commande Illico. On peut également y lire que l'émission a reçu plusieurs prix dont celui du « meilleur premier rôle masculin dans une comédie » pour l'acteur Marc Labrèche au 20e, 21e et 22e Galas des Gémeaux, celui de la « comédie de situations de l'année » au Gala des Oliviers 2006, 2007 et 2008 et celui d'« émission de télévision de l'année – humour » au 28e gala de l'ADISQ. Par ailleurs, la série fut diffusée en France sur la chaîne NRJ 12 de 2008 à 2010, sur la chaîne MCM depuis 2010, en Belgique sur la chaîne Plug RTL depuis 2010, ainsi que sur TV5 Monde. Les trois saisons de la série furent enfin distribuées en DVD au Québec par *TVA Films* et en France par *France Télévision Distribution*.

procédés parodiques ébranlent la cohérence interne et l'équilibre différence/répétition des règles de ce genre télévisuel. Nous chercherons également à identifier les éléments qui favorisent la réussite de sa communication parodique et l'activation de son potentiel critique, tels que la présence d'indices para/péritextuels, l'imitation des éléments clés de la cible, l'intégration de procédés humoristiques non parodiques et l'utilisation de procédés réflexifs. Avant d'effectuer l'analyse du contenu de l'émission *Le cœur a ses raisons*, nous expliquerons plus en détail la méthode sémantico-syntaxico-pragmatique avec laquelle nous procéderons et présenterons sommairement les personnages de la série.

7.1 Méthodologie

De façon générale, l'analyse qualitative du contenu d'une œuvre médiatique consiste à étudier ses éléments intrinsèques (thèmes, personnages, structure narrative, style, syntaxe, etc.) pour répondre à une question ou pour vérifier une hypothèse de départ (Bonneville et coll., 2007 : 100; Aumont et Marie, 1988). Appliquée à une œuvre parodique, l'analyse de contenu implique d'y repérer les éléments qui évoquent la cible parodiée, ainsi que les procédés à partir desquels ces éléments sont imités et transformés. Puisque la parodie ne peut pas être isolée du système médiatique auquel elle réfère, l'analyse de son contenu implique toujours la prise en considération de ses liens intertextuels et des matériaux de la cible parodiée.

En s'inspirant de l'approche sémantico-syntaxique du genre filmique proposé par Altman (1987; 1999), Harries (2000) élabore une méthode d'analyse de contenu qui convient particulièrement bien à l'étude des parodies de genre audiovisuelles. En effet, cette approche prend en considération les trois plans de composition autour desquels s'articulent les genres médiatiques. Le plan lexical (*lexicon*) comprend les éléments signifiants qui caractérisent un genre, tels que le décor, les costumes, les personnages, les thèmes, l'iconographie, etc. Le plan syntaxique (*syntax*) renvoie,

pour sa part, à l'organisation des éléments lexicaux au sein du genre, qui peut être prise en considération en étudiant les intrigues, la structure narrative, la relation des personnages avec d'autres personnages, avec des objets ou des lieux, etc. Le plan stylistique (*style*) regroupe quant à lui tout ce qui relève de l'esthétique, des mouvements de caméra à la musique, en passant par les effets sonores, les trucages, le montage et la composition des images. Les divers éléments de ces trois plans de composition se combinent pour former le noyau dur d'un genre médiatique.

Lorsqu'il étudie le contenu d'une parodie, Harries (2000) cherche donc à comprendre comment les procédés parodiques (la répétition, l'inversion, la transformation soudaine, la littéralisation et l'exagération) agissent sur ces trois plans de composition pour générer de la similarité et de la différence par rapport au genre médiatique parodié. Puisque le texte parodique « absorbe » le texte parodié et le « re-présente » dans son discours en préservant certains de ses éléments et en transformant d'autres de ses composantes, Harries préfère concevoir la parodie comme une « surimposition », une « hybridité » ou une « juxtaposition » d'éléments étranges et familiers, plutôt que comme une structure duelle comportant un avant-plan explicite (le texte parodique) et un arrière-plan implicite (le texte parodié) (2000 : 24-25).

À notre avis, la méthode sémantico-syntaxique élaborée par Harries (2000) fournit des outils d'analyse précieux et un vocabulaire efficace pour étudier la manière dont la parodie pousse les conventions de son modèle aux limites du spectre différence-répétition en exploitant la conservation ou l'innovation. Puisque nous avons associé la stratégie parodique qui exploite la conservation à la répétition compulsive, à l'exagération, à la condensation et à la littéralisation, et puisque nous avons relié la stratégie parodique qui exploite l'innovation à la transformation soudaine, à l'inversion, à la refunctionalisation et à l'inclusion d'éléments étrangers, il sera plus facile de repérer ces stratégies à l'intérieur du texte parodique. Nous avons toutefois vu, au chapitre V, que l'association de ces procédés à l'une ou l'autre des stratégies

parodiques dépend du contexte dans lequel ils s'inscrivent, et qu'elle demeure une question de perception. Dans la mesure où cette méthode d'analyse considère l'organisation syntaxique des éléments lexicaux, elle favorisera en outre la détection de stratégies parodiques qui misent sur l'incohérence et qui consistent à semer le désordre entre les différentes conventions du genre médiatique parodié. La prise en considération des trois plans de composition (lexical, syntaxique, stylistique) permettra également de mieux comprendre comment plusieurs procédés parodiques peuvent agir simultanément pour imiter et transformer la cible parodiée au même instant.

Comme nous l'avons entrevu au premier chapitre, Harries suggère de coupler l'approche sémantico-syntaxique à une approche « pragmatique » lorsqu'il s'agit d'étudier l'acte de communication parodique en entier (2000 : 101). Parfois appelée « pragmatique textuelle » ou « pragmatique immanentiste », l'approche « sémio-pragmatique » consiste à prendre en considération les régimes de production et de réception d'une œuvre en se basant sur les informations fournies par le texte lui-même (Odin, 1988 : 83-90). Elle revient à étudier comment l'intention de l'auteur se transpose dans le texte à travers différentes « stratégies textuelles » ou comment le texte délimite les interprétations du lecteur au moyen d'instructions plus ou moins claires (Eco, 1979 : 77). Elle implique en outre d'analyser la manière dont le texte anticipe certaines compétences idéologiques de la part de son lecteur modèle, tout en admettant que les positions idéologiques personnelles de chaque lecteur influencent son actualisation des structures profondes de l'œuvre (Eco, 1979 : 105).

L'approche sémio-pragmatique se fonde également sur l'idée que l'interprétation est un processus inachevé (la « sémiose ») lors duquel les signes d'une œuvre sont constamment réinterprétés à la lumière de nouvelles informations et de nouveaux contextes (Peirce, 1931-1935, cité dans Eco, 1992 : 238). Dans cette optique, la signification potentielle d'un texte ne peut qu'être partiellement actualisée par le

lecteur selon son bagage encyclopédique, selon ses compétences inférentielles et selon les indices à partir desquels le texte guide ou contraint ses interprétations (Eco, 1979; Odin, 1983 : 68-69). Contrairement à la sémiotique structuraliste qui envisage l'interprétation du spectateur comme une « impureté méthodologique » et qui postule l'existence d'un sens immanent au texte, l'approche sémio-pragmatique admet qu'un texte peut mener à plusieurs interprétations valables, sans basculer dans un relativisme qui consisterait à les mettre toutes sur le même pied d'égalité (Eco, 1979 : 6). Selon Eco, la formulation d'interprétations aberrantes, qui font dire aux mots le contraire de ce qu'ils signifient, relève davantage d'un acte de « violence » que d'un acte interprétatif (1979 : 54). La validité d'une interprétation peut être mise à l'épreuve par sa concordance avec le texte, qui disqualifiera toujours les « conjectures hasardeuses » (Eco, 1992 : 41). La légitimité d'une analyse de contenu repose en outre sur sa « cohérence » interne et sur la « systématité » de son argumentation (Aumont et Marie, 1988 : 192).

Dans notre analyse, nous tenterons d'actualiser au maximum le contenu sémantico-syntaxique et le potentiel de dénaturalisation de l'émission parodique *Le cœur a ses raisons*, sur la base des connaissances que nous avons du genre féminin/masculin, du *soap opera*¹³¹ et des stratégies parodiques, sans prétendre connaître les intentions du réalisateur. En puisant de nombreux exemples dans la série, il s'agira de montrer que l'émission renferme plusieurs éléments pouvant susciter, chez le spectateur, des réflexions sur les conventions du *soap operas* et sur ses stéréotypes hommes/femmes. Nous relèverons également la présence, dans la série, de clés interprétatives semblant favoriser l'inférence de l'intention parodique, l'identification de la cible parodiée et l'actualisation du potentiel critique de la parodie. Nous consulterons également ses

¹³¹ Voir le tableau qui résume les conventions du *soap opera* dans l'appendice A et celui des caractéristiques de ses stéréotypes hommes/femmes dans l'appendice B.

principaux paratextes pour voir s'ils comportent des indices qui peuvent eux aussi aider la réussite de la communication parodique.

7.2 Description de la série et de ses personnages

Que ce soit par un lien de sang ou de mariage, tous les personnages principaux de la série télévisée *Le cœur a ses raisons* font partie de la richissime famille Montgomery. Lors du premier épisode, le patriarche de la famille, **Doug Montgomery** (Albert Milaire), meurt de façon suspecte dans son luxueux manoir de St-Andrews. Il s'ensuit une lutte de pouvoir acharnée et interminable entre tous les héritiers pour tenir les rênes de la Montgomery Internationale.

Fils chéri du patriarche, **Brett Montgomery** (Marc Labrèche) pratique la médecine à l'hôpital de St-Andrews en faisant preuve d'un professionnalisme exemplaire (même s'il ne maîtrise pas le vocabulaire ni les techniques médicales) et d'une polyvalence déconcertante (il est gynécologue, chirurgien, pédiatre, psychologue et parle couramment le langage des dauphins). Passionné par son métier, Brett est déchiré entre son envie de pratiquer la médecine en Afrique et son devoir de reprendre les commandes de l'entreprise familiale, réputée pour ses produits cosmétiques « qui transforment les bébés laids en adorables poupons *fashion* ». Fiancé à la charmante Criquette à la suite de nombreuses tergiversations, Brett est un amant attentionné qui n'hésite pas à s'engager dans des aventures périlleuses, telles qu'enfoncer une porte déjà ouverte et salir son pantalon pour sauver sa bienaimée des griffes de son assaillant, de ses ravisseurs ou du suicide. Brett est aussi un gentleman distingué, bien éduqué et vertueux qui adopte toujours de bonnes manières et qui fait preuve d'une grande compassion (sauf envers les handicapés et les enfants pauvres). Dans les moments de doute et d'adversité, Brett a toutefois tendance à se réfugier dans l'alcool, au risque de sombrer dans une dépendance aux conséquences aussi dramatiques qu'omettre d'utiliser sa serviette de table. Physiquement, il est un

homme élégant, d'apparence soignée et à l'hygiène impeccable : sa chevelure épaisse est toujours bien coiffée et son sarrau, d'un blanc immaculé, même lorsqu'il exécute les tâches les plus salissantes. L'uniforme de médecin, qu'il revêt pratiquement en permanence, cède parfois sa place à d'élégants tricots noués autour de son cou avec classe.

Son frère jumeau, **Brad Montgomery** (Marc Labrèche), se situe à l'extrême opposé de Brett, autant sur le plan de sa personnalité que sur celui des pratiques corporelles. Renié par le patriarche, Brad est un imposteur nonchalant et un arnaqueur hypocrite à la voix nasillarde qui cherche toujours à tirer son épingle du jeu. Son insatiable soif de pouvoir et d'argent le conduit d'ailleurs à bien des bassesses, telles que simuler la perte de ses bras pour réclamer l'argent des assurances et enterrer son frère jumeau vivant. Malgré son manque d'expérience flagrant en politique, il fait campagne pour la mairie de St-Andrews contre des adversaires féroces (un buisson et Coucou le clown avec la tête prise dans un derrière de cervidé). Sa victoire est toutefois assurée, car il détient un atout de taille : un diplôme de *l'Institut international en poignées de main de Genève*. Marié à Becky Walters, Brad est un époux négligent, stérile et macho, qui échoue à établir une relation saine avec sa femme et qui refuse de saluer les laides. Pour ce qui est de son apparence physique, sa moustache imposante, ses bijoux clinquants et ses vêtements de cuir, bruyants et aux couleurs sombres, contrastent de manière évidente avec le style propre de son frère jumeau.

Femme d'affaires redoutable et élégante, **Becky Walters** (Pascale Bussière) est appelée en renfort par Brad pour sauver la Montgomery Internationale de la faillite grâce à la commercialisation de sa crème de beauté révolutionnaire *Lady Coquette*. Manipulatrice chevronnée, Becky passe son temps à manigancer des plans maléfiques et à comploter contre les autres à voix haute, afin d'obtenir la direction de la compagnie. Pour parvenir à ses fins, elle tente d'assassiner Criquette et orchestre son kidnapping la journée même où cette dernière doit épouser Brett. Son visage affiche

la plupart du temps un air d'indifférence, sauf lorsqu'elle apparaît dans les médias ou lorsqu'elle met sa beauté au service de ses stratégies machiavéliques. Becky est aussi la mère d'un petit garçon de race noire qu'elle nomme **petit Chris** et dont elle attribue contre tout bon sens la paternité à Brad.

Reporter plantureuse, annonceuse des numéros gagnants de la loterie, artiste de vaudeville hors pair, chanteuse pour les malentendants, animatrice d'infopublicités, puis directrice de la programmation à la station de télévision de St-Andrews, **Criquette Rockwell** (Anne Dorval) est la fiancée de Brett et la mère du petit **Doug-Doug** qui est possédé par le diable. Victime de nombreuses tentatives de meurtre, Criquette tente malgré tout de mener une existence normale. Son tempérament énergique et combattant lui vaut souvent d'être mêlée à des situations héroïques et périlleuses telles que grimper une falaise pour sauver son fils des griffes de ses ravisseurs. Physiquement, Criquette se reconnaît à ses bijoux scintillants, à sa longue chevelure ébène coiffée de manière excentrique et à ses grosses lunettes à monture noire incrustées de pierres précieuses. Ses ongles d'une longueur impressionnante sont toujours peints d'une couleur mal assortie à celle de ses extravagantes tenues en dentelle, en soie, en plumes, en fourrure, en paillettes ou en imprimé animalier aux motifs dépareillés qui mettent en valeur sa poitrine aux rondeurs spectaculaires.

Sa sœur jumelle, **Ashley Rockwell** (Anne Dorval), est une infirmière diplômée, dévouée et extatique, dont l'enthousiasme est « inversement proportionnel à son bon sens » (épisode 33, 19 min). Véritable gardienne de la vertu, elle cherche constamment à découvrir la vérité et à rétablir la justice, mais sa grande naïveté et son étroitesse d'esprit transforment toujours ses bonnes initiatives en fiasco. Physiquement, Ashley se reconnaît à sa longue tignasse blonde couronnée d'une coiffe d'infirmière et à son uniforme de travail blanc ajusté de façon à mettre en valeur son énorme poitrine (38F) aux usages multiples (microphone, veste pare-balle, coussin gonflable, fourretout, support à verres, etc.). Dès les premiers épisodes,

Ashley s'entiche de **Peter Malboro** (James Hyndman), un policier rebelle aux méthodes peu orthodoxes dont la pire phobie est d'avoir l'air efféminé. Après la mort de Peter lors d'un tremblement de terre, Ashley se laisse séduire par son frère jumeau, **Pétèr Malboro #2** (James Hyndman) qui n'hésite jamais à se lancer dans l'action et saisit chaque occasion de prouver sa virilité.

Abandonnée à sa naissance dans une écurie par une mère jalouse de sa beauté, **Brenda Montgomery** (Marc Labrèche) est la sœur triplète de Brad et de Brett, qui surgit de manière impromptue au manoir au début de la deuxième saison pour prendre les rênes de la compagnie familiale. Même si elle fut élevée en jument, sa sublime beauté et sa grâce divine lui permettent de devenir un mannequin de renommée internationale. Constamment en quête d'amour maternel, Brenda est une femme de contradictions à la fois fragile et robuste, honnête et manipulatrice, empathique et malveillante. Prise de remords après avoir kidnappé le bébé de Criquette, elle décide de se convertir en religieuse (ou du moins de s'acheter l'uniforme). Physiquement, sa longue chevelure aux reflets cuivrés tombe en boucles de chaque côté de son visage aux traits masculins lourdement maquillé sur lequel apparait un grain de beauté semblable à celui de Marilyn Monroe. Ses vêtements et ses accessoires colorés aux motifs psychédéliques illustrent son intérêt pour la mode et renforcent la féminité de son corps massif. Brenda s'éprend du charismatique photographe, conseiller médiatique et aventurier **Bo Bellingsworthhhh** (Stéphane Rousseau). Ce bellâtre, au regard séducteur, au sourire parfait et à la chevelure dorée volatile, fait son apparition dans le cercle des Montgomery pour redorer l'image de Brad dans les médias et pour retrouver le bébé disparu. Dès son arrivée, il séduit son ex-fiancée, Criquette, à un moment où tous croient Brett mort dans le tremblement de terre. Contradictoire et ambidextre, Bo est amoureux à la fois de Brenda et de Criquette.

Mère indigne des triplets, **Crystale Bouvier-Montgomery** (Sophie Faucher) ressurgit après plus de dix ans d'absence à la suite de l'annonce du décès de Doug.

Ex-mannequin et archéologue alcoolique, elle cherche à préserver sa jeunesse et sa beauté en abusant des injections de *Botox* qui lui paralysent complètement le visage. Ses pommettes saillantes et ses lèvres gonflées à bloc ne laissent en outre aucun doute sur son recours à d'autres procédures de chirurgie esthétique. Souffrant d'amnésie sélective, Crystale peine à se souvenir de tout ce qui concerne ses enfants, mais est suffisamment présente d'esprit pour manigancer sa prise de contrôle de l'entreprise familiale.

Domestique loyale et bonasse qui répond aux mille caprices de la famille Montgomery depuis des décennies, **Madge** (Michèle Deslauriers) est pour sa part une femme sensible et lucide, qui donnerait littéralement sa vie pour sauver celle d'un Montgomery. Bien qu'elle soit indispensable au maintien de l'ordre et de la propreté du manoir et que Criquette la considère comme sa meilleure amie (lorsqu'elles sont seules dans la pièce), Madge est le souffre-douleur des Montgomery. Sur le plan physique, elle est reconnaissable à son uniforme de servante noir, son tablier blanc et sa courte chevelure rousse sur laquelle trône une coiffe blanche. Bien qu'elle soit une personne honnête et fidèle, Madge cache un énorme secret.

Parmi les personnages secondaires qui gravitent autour des Montgomery figurent **Lewis** (Patrice Coquereau), dévoué serveur du chic *Royal Coconut Grill Club* détenant une maîtrise en danse africaine et un doctorat en philosophie; **Britany Jenkins** (Élise Guilbault), ex-fiancée de Brad et 72^e meilleure détective privée de St-Andrews aux allures de *bond girl* à la poitrine pointue; **Ridge Taylor** (Pierre Brassard), ex-fiancé vindicatif de Criquette et lecteur arrogant du bulletin *Info Action 24 barre oblique 7* à la station de télévision de St-Andrews; **Brock Steel** (Antony Kavanagh), ex-fiancé afro-américain de Becky et le chirurgien plastique talentueux de Crystale; **Megan Barrington-Montgomery** (Macha Grenon), supposée ex-épouse dynamique, droguée et puérile de Brett qui remplace Criquette comme journaliste malgré son manque flagrant de compétence; le **révérend Macdougall** (Jean-Michel

Anctil), conseiller spirituel, médiateur, confident et exorciste au service de la famille Montgomery; **Bat Wilson** (Patrick Huard), ex-fiancé de Criquette et commandant de bord de l'avion dans lequel Brett et Criquette s'écrasent et enfin; **Brooke Gallaway** (Annie Dufresne), administratrice sexy au décolleté plongeant de l'hôpital St-Andrews. À la toute fin de la série, un nouveau personnage surgit au manoir. Il s'agit de **Clifford Montgomery** (Marc Labrèche), grand-père des triplets et ancien joueur de maracas prenant sa retraite en Floride. Recourbé dans sa tenue sportive recouverte de bijoux clinquants, Clifford profite de son court séjour pour délivrer le petit Doug Doug de sa malédiction et pour révéler le terrible secret de Madge : c'est elle la véritable mère des triplets! Ainsi se termine la « bouleversante saga de la tragédynastie des Montgomery » (Criquette, épisode 19, 6 min).

7.3 Contexte de production

La série parodie *Le cœur a ses raisons* a été présentée pour la première fois en 2001 sous forme de courtes capsules, dans le cadre du talkshow humoristique québécois *Le grand blond avec un show sournois* (Brunet et Labrèche, 2000). Ses créateurs ont ensuite produit trois saisons de treize épisodes qui ont été diffusés hebdomadairement sur la chaîne TVA, de février 2005 à décembre 2007. L'émission parodique a donc été créée à une époque où la popularité du *soap opera* s'essouffle et où le genre entre dans une phase de ralentissement. Puisqu'elle a été produite au Québec plutôt qu'aux États-Unis, on peut par ailleurs penser que son regard sur la société américaine et ses productions médiatiques est celui d'un observateur externe qui est familiarisé avec ses mœurs et ses conventions, mais qui fait preuve d'une plus grande distanciation critique à leur endroit. Parce que l'émission parodique a été diffusée sur la même chaîne de télévision que celle sur laquelle jouent quotidiennement *Les feux de l'amour* et *Top modèle*, on peut en outre supposer qu'elle s'adresse au même public cible que ce genre de séries télévisées.

7.4 Clés interprétatives

La parodie *Le cœur a ses raisons* mobilise presque tous les éléments qui peuvent, en théorie, aider le spectateur à inférer l'intention parodique, à reconnaître la cible parodiée et à actualiser son potentiel critique, c'est-à-dire les indices para/péritextuels, l'imitation de certaines conventions, les procédés humoristiques et les procédés réflexifs.

7.4.1 Indices para/péritextuels

La série *Le cœur a ses raisons* a probablement donné lieu à une myriade de synopsis, de commentaires et de critiques dans les guides horaires, les revues ou les journaux au moment de sa sortie sur les ondes de TVA en 2005. Puisque ces paratextes ne sont plus à la portée du grand public, nous considérerons seulement ceux qui sont accessibles en quelques clics dans Internet.

Sur le site web de son distributeur TVA (qui est ironiquement le diffuseur des *soap operas* auquel cette parodie s'attaque), l'émission *Le cœur a ses raisons* est décrite comme « une palpitante parodie de feuilleton télévisé populaire contenant tous les clichés qui se rattachent au genre »¹³². L'intention parodique de l'auteur et la nature de la cible parodiée y sont donc clairement énoncées. La suite du paratexte laisse quant à elle entrevoir le caractère hyperbolique, grotesque, manichéen et volontairement irréaliste de l'émission :

On y propose un univers complètement éclaté où sont poussés à l'extrême les intrigues amoureuses, les drames familiaux, les luttes de pouvoir, les trahisons, les complots, les histoires d'adultère et d'enfants illégitimes. Bref, là où se joue le classique combat entre le bien et le mal. Une tragique saga familiale comme on en voit à tous les coins de rue... ou peut-être pas!

¹³² <http://tva.canoe.ca/emissions/lecoeurasesraisons/index.html> [dernière consultation 15 août 2013]

Les spectateurs qui ne sont pas familiarisés avec les feuilletons peuvent prendre connaissance de leurs conventions grâce à ce rapide tour d'horizon. Ils se trouvent dès lors mieux outillés pour repérer les éléments du modèle dans la parodie et les stratégies parodiques. Pour une compréhension plus fine de la série, le spectateur peut même lire sur le site Internet du distributeur les descriptions de chaque personnage, le synopsis de chaque épisode et un résumé de « La petite histoire du clan Montgomery » (*background story*) qui permettent d'anticiper son ton humoristique et son caractère saugrenu.

On retrouve une description similaire de la série au verso du coffret DVD de la première saison et au verso du coffret DVD de la collection, en plus de la phrase suivante : « C'est le soap dans sa manifestation la plus abracadabrante ». Les coffrets DVD distribués en France comportent, pour leur part, des sous-titres évocateurs tels qu'*Amour, gloire et Botox - saison 1*, *Le destin de Brenda - saison 2* et *Les feux de l'humour - saison 3*. Ces sous-titres fournissent des indices supplémentaires sur la cible parodiée puisqu'ils font directement référence aux titres en français des *soap operas* *The Bold and the Beautiful* (*Amour, gloire et beauté*), *All My Children* (*La force du destin*) et *The Young and the Restless* (*Les feux de l'amour*). L'endos du coffret DVD de la saison 3 distribuée en France comporte en outre le commentaire du magazine *Elle* : « Des parodies aussi drôles, on en avait pas vues depuis *Les Nuls!* ». En plus d'inscrire l'émission *Le cœur a ses raisons* dans le registre de la parodie, ce paratexte la compare avec la série parodie *Les Nuls!* Il peut donc faire naître des attentes dans l'esprit de ceux qui sont familiarisés avec cette dernière et leur indiquer d'emblée quel mode de lecture adopter.

D'autres descriptions instructives de l'émission *Le cœur a ses raisons* sont disponibles sur le web, dont celle du site *Internet Movie Database (IMDb)* :

Le coeur a ses raisons is a breathtaking parody of some popular TV drama series (soaps), a tragical family saga with unbelievable intrigues and filled with completely absurd characters. [...] *Le coeur a ses raisons* opens up to a completely popped out universe where, pushed to extreme limits, one can witness the love intrigues, the family tragedies, the power struggles, the treachery, the plotting, the stories of adultery and where is also played the classical struggle between good and evil¹³³.

En explicitant le caractère parodique et absurde de la série, cette description peut non seulement faciliter la tâche interprétative du spectateur, mais aussi le préparer mentalement à pénétrer l'univers complètement disjoncté de l'émission *Le cœur a ses raisons*. La page *Wikipédia*¹³⁴ consacrée à la série comporte pour sa part une description de son concept (« une parodie des *soap operas* américains comme *Les Feux de l'amour* »), de son histoire, de ses personnages et de ses lieux, tout en fournissant de riches informations sur son contexte de production et de diffusion (équipe de tournage, prix décernés, distribution internationale, etc.). On y trouve également un arbre généalogique qui expose les liens de filiation entre les nombreux personnages de la série, ce qui peut être particulièrement utile pour démêler la nature de leurs relations. L'article de *Wikipédia* favorise enfin l'actualisation du potentiel de dénaturalisation de la série, en soulignant l'artificialité des conventions et des personnages du *soap opera* auxquels elle s'en prend :

Tous les archétypes de ce genre d'émissions sont présents, notamment les histoires aux nombreux rebondissements pas toujours crédibles, les personnages riches et beaux, les génériques où les personnages ont les cheveux agités par le vent (dans celui du *Cœur*, les personnages se trouvent pourtant *en intérieur*), les ambiances sonores et les costumes des *soap operas* (la tenue de Madge est la copie exacte de celle d'Esther dans *Les feux de l'amour*).

Tous ces paratextes peuvent aider le spectateur qui les consulte à se faire une idée du concept, des personnages et des histoires de la série *Le cœur a ses raisons*, mais

¹³³ http://www.imdb.com/title/tt0444950/?ref_=fn_al_tt_2 [site consulté le 15 août 2013]

¹³⁴ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_cœur_a_ses_raisons_\(série_télévisée\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_cœur_a_ses_raisons_(série_télévisée)) [site consulté le 15 août 2013]

peuvent aussi le disposer davantage à repérer les éléments parodiés, à identifier les stratégies parodiques et à activer le potentiel critique que renferme la parodie.

Parmi les indices péritextuels pouvant aider à déceler la nature de la cible parodiée et l'intention parodique se trouve le générique d'ouverture, qui reproduit le style et le contenu de celui des feuilletons télévisés comme *The Young and the Restless* (Bell et Bell, 1973 à auj.), *As the World Turn* (Phillips, 1956-2010) et *General Hospital* (Hustley et Hustley, 1963 à auj.). Pour ce faire, il imite non seulement leur thème musical instrumental et leur effet de flou et de halo autour des personnages, mais aussi la manière dont ils enchevêtrent par surimpression les plans rapprochés de chaque protagoniste qui pose pour la caméra, les cheveux au vent, alors que leur nom apparaît au bas de l'écran.



Figure 5 — Générique d'ouverture de la série *Le cœur a ses raisons*

Puisque les prénoms à consonance anglophone de plusieurs personnages sont les mêmes que ceux figurant dans *The Young and the Restless* (Brad, Ashley et Cricket), *Days of Our Lives* (Bo), *One Life to Live* (Becky) et *As the World Turns* (Brenda), le générique d'ouverture fournit un indice supplémentaire sur la provenance des conventions parodiées. Quant au nom « Montgomery », il peut être interprété comme une référence directe à une famille de *All My Children* (Nixon, 1970), tout comme il peut être perçu comme un clin d'œil à la *Montgomery Ward & Company* qui commanditait les premières émissions du genre dans les années trente.

Le générique d'ouverture donne aussi un avant-gout de la critique moqueuse des stéréotypes hommes/femmes que comporte l'émission grâce au procédé parodique de la condensation. En effet, tous les personnages y sont un après l'autre montrés en train d'accomplir des actions conventionnellement associées à leur sexe et à leur genre médiatique d'appartenance : le riche médecin fait voler un faucon, sa fiancée journaliste contemple son regard dans un miroir, son vilain frère jumeau ouvre une bouteille de champagne, sa sœur mannequin parle au téléphone, le policier pointe son arme, la méchante séductrice se parfume, la domestique nettoie une fourchette, etc. Le titre de la série télévisée, qui est lui-même une reprise parodique du célèbre énoncé « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point » de Blaise Pascal (1673), laisse quant à lui présager le caractère irrationnel, émotif et romantique des personnages de la série.

7.4.2 Imitation des conventions

Mis à part son format, *Le cœur a ses raisons* reproduit la plupart des caractéristiques dominantes d'un *soap opera* dont les thèmes récurrents (romance, famille, maternité, paternité, jalousie, sexualité, alcoolisme, stérilité), ainsi que l'entrelacement de plusieurs intrigues tournant autour de situations probables (naissance, fiançailles, mariage, trahison, dispute, confiance, dilemme, problème professionnel) et de situations improbables (écrasement d'avion, kidnapping, crime passionnel, explosion, incendie, retour à la vie inattendu, découverte d'un lien de parenté). Comme tous les feuilletons, l'émission s'articule autour d'une communauté de personnages dans la fleur de l'âge qui sont presque tous liés par des liens de sang ou de mariage. Parmi ces personnages figurent d'ailleurs plusieurs archétypes (bonne mère, méchante séductrice, patriarche, etc.) et types sociaux (le millionnaire, le médecin, l'infirmière, la mannequin et la femme d'affaires) que l'on rencontre souvent dans les *soaps*. La série *Le cœur a ses raisons* emprunte aussi aux feuilletons divers procédés comme les retours en arrière et les introductions récapitulatives en début d'émission annoncées

par la voix d'un narrateur omniscient (« précédemment dans *Le cœur a ses raisons* »). Elle imite également leurs phrases clichées telles que « tu n'es plus mon fils », « courage mon bel amour » ou « ma vie est à vos côtés », ainsi que leur trame narrative aux multiples intrigues dont le dénouement est constamment repoussé. Pour ce qui est du traitement visuel et sonore, *Le cœur a ses raisons* imite pratiquement tous les procédés stylistiques des *soaps* dont leur musique de fond, leurs éclairages adoucis, leurs nombreux plans rapprochés, leurs angles de prise de vue frontale à hauteur d'homme, leur utilisation fréquente du montage de type champ/contrechamp, de même que leur typique arrêt sur l'image d'un visage consterné.

Comme la plupart des feuilletons, *Le cœur a ses raisons* se déroule à l'époque de sa production dans une ville à la localisation géographique imprécise et au nom anglophone (St-Andrews). Ses intrigues prennent majoritairement place dans différentes pièces d'un lieu privé (le luxueux manoir des Montgomery) où résident la plupart des personnages de la série, ainsi que dans quelques lieux publics où les protagonistes travaillent et se divertissent (le chic restaurant *Royal Coconut Grill Club*, le cabinet de médecin de Brett, les couloirs de l'hôpital, le studio de télévision de St-Andrews). Le décor intérieur du manoir recrée quant à lui l'aspect chic et douillet de la majorité des lieux privés de *soap operas*, avec ses meubles victoriens, ses draperies brodées, ses tapis persans, ses objets de collection exotiques, ses vases à fleurs, ses lustres et ses chandeliers. L'imitation de toutes ces caractéristiques optimise les chances que le spectateur établisse un lien entre l'émission parodique *Le cœur a ses raisons* et les *soap operas*.

7.4.3 Procédés comiques

Outre les procédés parodiques, *Le cœur a ses raisons* déploie une multitude de procédés comiques pouvant non seulement susciter le rire (ou le sourire), mais aussi inciter le spectateur à ne pas prendre l'émission au sérieux.

Parmi les procédés les plus couramment utilisés figurent la bastonnade, qui se manifeste entre autres à travers les nombreux coups de bâton, coups de poing, coups de pieds, coups de pelle et gifles que les personnages s'infligent constamment les uns aux autres (l'épisode 31 enchaine en moins d'une minute une vingtaine de conversations qui s'entament avec une gifle). Puisque ces châtiments corporels sont administrés à la domestique, Madge, de manière abusive, cruelle et absurde, ils peuvent être interprétés comme une critique à l'égard de l'inégalité entre les classes sociales (la parodie sert alors de véhicule à la satire). Il en va de même pour les insultes gratuites lancées à la domestique, qui est sans arrêt traitée de « catin », de « marie-madeleine », de « suzie-sucette », de « dépravée sexuelle » et de « Lola lèche lolo », alors qu'elle est la seule dans le groupe à avoir un mode de vie exemplaire (épisode 21). Même si elle n'est pas laide, les protagonistes lui font souvent des commentaires désobligeants sur son physique tels que : « Douce Madge...vous êtes beaucoup plus qu'une domestique dévouée... vous êtes aussi le sosie d'un bulldog en dépressurisation... » (Criquette, épisode 28, 0.30 min).

Parmi les autres procédés comiques utilisés à satiété dans *Le cœur a ses raisons* se trouve la chute corporelle d'un personnage qui tombe de sa chaise, qui trébuche contre un obstacle, qui se cogne sur un mur ou qui est assommé par un objet lourd, illustrant particulièrement bien la théorie sur le rire et la mécanisation du vivant de Bergson (1940). Un humour obscène et scatologique – qui fonctionne sur le principe du rabaissement au bas matériel et corporel comme c'est le cas de la parodie médiévale (Bakhtine, 1965) – est lui aussi régulièrement mis à profit lorsqu'un personnage pète, rote, souille son pantalon, recrache son repas, accuse quelqu'un d'incontinence ou fait référence à son « sphincter de Fraisinette ». Quant à l'humour absurde, il est souvent employé lorsque les protagonistes s'embrassent sans se toucher les lèvres, lorsqu'un Brett soutire des informations à un dauphin en caoutchouc ou lorsque Brenda marche avec des souliers en pastèque. Plusieurs procédés du comique misant sur le renversement des attentes sont aussi déployés dans

cette série, comme c'est le cas lorsque Criquette et Becky commencent à boire leur thé avant que la domestique leur en offre. Il arrive fréquemment qu'un effet précède sa cause, comme c'est le cas d'une scène où Ashley se débat en ordonnant à Ridge de la relâcher alors qu'il ne la touche pas (épisode 7).

Au niveau des dialogues, *Le cœur a ses raisons* a fréquemment recours aux calembours, qui consistent à inverser le sens littéral et le sens figuré de certaines expressions telles que « Prenez un siège », « coup de téléphone », « bouchée de poulet » ou encore, à jouer avec la consonance de certains mots (guet/gay, pipe/pipe, père/pairs, en couche/accouche) :

Ma mère était amère, car mon père était maire. Mon père était maire et devint amer à cause de ma mère. C'était un père maire amer jusqu'à l'augmentation mammaire de ma mère (Brad, épisode 26 : 7 min).

Les dialogues comportent aussi nombre de comparaisons loufoques qui font parfois référence à un stéréotype ou au trait caractéristique d'un personnage : « Telle la présence d'un hétérosexuel dans une école de coiffure, l'annonce de ma grossesse est surprenante » (Criquette, épisode 20, 2 min). « Tel mon soutien-gorge, l'ascenseur est bondé ! (Ashley, épisode 35). À tous ces procédés comiques s'ajoutent la répétition excessive d'un mot ou d'une expression (« vraiment? », « empoisonné ! », « vivant ! »), ainsi que l'usage constant de métaphores insolites pour référer à l'acte sexuel : « Les flammes de la passion ravagent mon environnement de la demoiselle », susurre Criquette à Brett. « Je suis pressé, je ne peux laisser mon canon reproducteur projeter un obus masculin dans les retranchements érotiques de votre voisinage utérin », lui répond-il (épisode 9, 0.30 min). Ces métaphores peuvent d'ailleurs être interprétées comme une moquerie des tabous qui persistent dans les dialogues de *soaps*.

En plus de susciter le rire (ou le sourire) et d'insérer de la différence dans le modèle conventionnel du *soap opera*, ces procédés humoristiques contribuent à créer un climat absurde et délirant qui décourage toute tentative d'établir un rapport d'homologie entre *Le cœur a ses raisons* et le monde non fictionnel. L'omniprésence de procédés comiques confère en outre à l'ensemble de la parodie un ton plus humoristique qu'ironique, de sorte qu'elle ne semble ni s'inscrire dans le registre du conflit ni se poser comme une vérité absolue par rapport aux représentations médiatiques dont elle se moque¹³⁵.

7.4.4 Procédés réflexifs

Alors que les *soap operas* adoptent une esthétique de la transparence qui consiste à effacer au maximum les marques de l'énonciation, la parodie *Le cœur a ses raisons* fait tout le contraire en multipliant les occasions de dévoiler ses procédés de fabrication.

Pratiquement tous les procédés réflexifs sont mis à contribution dans *Le cœur a ses raisons*, du regard à la caméra à la diégétisation du perchiste, du caméraman et du machiniste, en passant par l'adresse au spectateur, la chute de la caméra, la traversée d'une division d'écran (*split screen*) par un personnage, l'entrée incongrue d'un personnage dans un retour en arrière (*flashback*), l'utilisation d'une doublure de mauvaise taille (à la musculature spectaculaire). À ces procédés réflexifs s'ajoutent : le décor qui s'effondre, les objets supposément solides qui se brisent, les trucages qui sont révélés, l'obstruction du champ de vision de la caméra, l'entrée en collision d'un personnage avec la caméra, le *flashback* au second degré, la pause d'une scène à l'aide d'une manette de télévision, l'octroi d'un prix d'interprétation à un acteur, etc.

¹³⁵ Notons au passage l'absence de rires préenregistrés qui aurait pu donner l'impression aux spectateurs de rire en groupe malgré leur isolement.

Lors du dernier épisode de la série, l'utilisation de procédés réflexifs est poussée à son paroxysme: mystifié par les effets spéciaux qui dédoublent son corps, Clifford scrute la caméra et sort du décor pour explorer le studio de production et la régie d'un air interrogateur. En outre, les protagonistes font fréquemment référence à l'émission, à son générique, à son script, à son développement dramatique, au caractère exagéré ou futile de ses intrigues ou même à une de leurs répliques : « L'art de bruler un *punch* révérend, je n'avais pas terminé ma réplique » (Brad, épisode 18, 6 min). Ce faisant, ils mettent en application la technique de distanciation développée par Bertolt Brecht qui, rappelons-le, consiste à sortir temporairement de son personnage pour court-circuiter le processus d'identification du spectateur et lui rappeler qu'il fait face à un acteur.

La série comporte également plusieurs mises en abyme, c'est-à-dire plusieurs « émissions dans l'émission » ou « parodies dans la parodie », dont le « Drame médical », dans lequel Ashley et Brett jouent leur propre rôle d'infirmière et de médecin d'une manière encore plus artificielle, ainsi que l'émission spéciale « Beauté & adversité, le destin tragique des Montgomery », dans laquelle Criquette et Brett racontent la tragédie du manoir en flammes et le sauvetage in extrémis de leurs sandwichs en triangle (épisode 27). La scène où Criquette anime une infopublicité sur des produits cosmétiques devant une assistance composée de trois personnes qui applaudissent avec enthousiasme lorsqu'on leur dit que la beauté permet « d'avoir des rapports sexuels tout en gardant la lumière allumée » renvoie au spectateur une image en miroir de lui-même qui peut le faire réfléchir sur sa tendance à se laisser facilement convaincre par la publicité (Brett, épisode 4, 19 min). Tous ces procédés réflexifs, ces mises en abyme et ces redoublements rappellent constamment au spectateur le caractère fictionnel de l'émission de sorte qu'il devient presque impossible pour lui de naturaliser leur représentation.

7.5 Dénaturalisation des conventions du *soap opera*

Dans *Le cœur a ses raisons*, plusieurs conventions du *soap opera* sont détournées de leur fonction ou de leur sens premier grâce à divers procédés parodiques qui contribuent à les dénaturer.

7.5.1 Thématiques

Le cœur a ses raisons met non seulement les thèmes centraux du *soap opera* en évidence en les reprenant à son compte, mais contribue aussi à court-circuiter leur portée idéologique en soulignant l'absurdité des messages qu'ils transportent.

La maternité y est par exemple dépeinte comme une source de « vergetures », plutôt que comme l'élément décisif qui donne un sens à la vie d'une femme (épisode 17, 3 min). Quant à la paternité, elle y est décrite comme une marque de virilité prouvant au monde entier que le père a eu une érection neuf mois plus tôt, et non comme la réalisation d'une vocation parentale (épisode 26)! Ces redéfinitions parodiques des thèmes clés du *soap opera* montrent, d'une part, que certaines femmes n'ont pas la fibre maternelle et, d'autre part, que le désir de se reproduire est parfois fondé sur une volonté de se conformer à un modèle de masculinité.

Puisque tous les couples de la série sont dysfonctionnels, le mariage est quant à lui représenté comme une source d'ennuis plutôt que comme une source de bonheur et d'accomplissement. En effet, Brad « déteste » son épouse, Becky, à un point tel que sa « présence [l]e fait vomir » (épisode 4, 6 min). Leurs problèmes maritaux poussent d'ailleurs cette dernière à avaler tout le contenu d'une bouteille de vitamines afin de mettre un terme à ses jours. Quant à Brett et Criquette, ils ont constamment recours aux services du révérend MacDougall pour régler leurs « difficultés » de couple (épisode 9, 11 min). Pour sortir de leur marasme sexuel, Brett et Criquette multiplient

des thérapies de couple aussi saugrenues que le lancer du « ballon de la complicité » conseillé par l'émission télévisée « *Voyage au centre de nous. Découverte de l'intimité érotique des couples en recherche d'intimité érotique* » (épisode 33, 9 min).

En redéfinissant les thèmes principaux des *soaps* grâce à des procédés aussi divers que la condensation, la littéralisation et à l'inclusion étrangère, l'émission *Le cœur a ses raisons* désacralise les institutions traditionnelles de la maternité, de la paternité et du mariage que les feuilletons ont tendance à glorifier.

7.5.2 Trame narrative et intrigues

Par ailleurs, l'émission *Le cœur a ses raisons* souligne la présence systématique de certaines intrigues dans les *soap operas* en banalisant leur cause, en modifiant certains de leurs éléments ou en multipliant leurs occurrences.

À titre d'exemple, Brad devient stérile après s'être trop déhanché lors d'un concours de danse disco et se sépare de son épouse, Becky, parce que leurs montres respectives ont une minute de différence! Quant à la traditionnelle intrigue portant sur la disparition d'une personne dans les feuilletons, elle tourne autour de la perte tragique d'une mitaine qu'Ashley tente désespérément de retrouver avant qu'elle ne tombe dans l'enfer de la prostitution (épisode 25)! Le procédé de la condensation est quant à lui mis à profit pour souligner l'invraisemblance avec laquelle le sort s'acharne sur les familles des feuilletons télévisés. En effet, les trois saisons de la parodie comportent autant de drames et de catastrophes qu'un *soap opera* s'étendant sur plusieurs décennies. L'accumulation démesurée d'intrigues improbables propre aux *soap operas* est d'ailleurs poussée aux limites de l'absurde, lorsque tous les personnages meurent assommés par une poutre dans un tremblement de terre, pour ensuite revenir un à un à la vie (épisode 13). La traditionnelle intrigue qui tourne autour de l'identité incertaine d'un père et qui a tendance à naturaliser les liens

affectifs entre les membres d'une famille est pour sa part déconstruite grâce à une inversion qui opère sur le plan syntaxique. Plutôt que de s'attacher à son enfant en raison des liens biologiques qui les unissent, Brad persiste à croire qu'il est le père d'un bébé noir, même s'il est blanc et stérile, et même si l'ex-fiancé afro-américain de son épouse a un visage identique à celui du nourrisson (épisode 10)! Le procédé humoristique utilisé pour mettre en évidence l'identité du père de l'enfant contribue d'ailleurs à souligner le caractère unique et singulier de chaque individu. Comme l'explique Bergson, le redoublement d'un visage fait rire (et réfléchir) parce qu'il tranche sur l'individualité qui est censée caractériser la vie (1940 : 26).



Figure 6 — Scène de l'épisode 10 où Becky présente son bébé à son ex-fiancé

Quant à la banalisation des raisons autour desquelles s'articulent les dilemmes amoureux, elle permet de réaliser que l'amour romantique et le choix d'un partenaire de vie se fondent trop souvent sur les considérations aussi superficielles que la bienséance et le physique : « Je ne sais lequel choisir entre mes deux cavaliers : Bo est si beau et Brett est si... ponctuel » (épisode, 16 : 17 min).

À l'aide de tous ces procédés, la parodie contribue à nous faire apparaître la trame narrative et les intrigues de *soap operas* comme des constructions fictionnelles qui ont tendance à naturaliser les relations amoureuses et familiales.

7.5.3 Univers spatiotemporel

L'univers spatiotemporel des *soap operas* n'échappe pas à la force dénaturalisatrice de la parodie. En effet, *Le cœur a ses raisons* se moque de leur tendance à faire un usage privé des lieux publics grâce aux procédés de l'exagération, dans les nombreuses scènes où les couples décident « d'emboîter leurs organes » au *Royal Coconut Grill Club* sous le regard outré des clients et de leurs jeunes enfants (épisode 11, 2 min; épisode 33). Même les éléments du décor des *soap operas* sont détournés de leur fonction habituelle. Plutôt que de servir à donner un aspect chic et romantique à la chambre des couples, la literie satinée transforme le lit de Brett en une « véritable glissoire de la mort » qui empêche les protagonistes de « copuler » (épisode 1, 2 min)!

7.5.4 Traitement visuel et sonore

Le traitement visuel et sonore des *soap operas* est pour sa part souligné à l'aide des procédés de l'exagération et de la transformation soudaine. La musique-paraphrase de l'émission *Le cœur a ses raisons* est beaucoup moins subtile que celle des feuilletons, dans la mesure où elle souligne à gros traits la tonalité émotive d'une scène en exacerbant à l'extrême les sentiments d'effroi, de colère, d'exaltation ou de désir des protagonistes. Le volume de la musique est parfois amplifié à un point tel que les personnages n'arrivent plus à s'entendre et qu'il devient pratiquement impossible de ne pas la remarquer. Les scènes qui conservent les ratés de tournage (*bloopers*), qui comportent des erreurs de raccord flagrantes ou des effets spéciaux de piètre qualité peuvent quant à elles être interprétées comme des clins d'œil à l'esthétique brouillon de plusieurs *soaps*. Même les éclairages feutrés du genre télévisuel se retrouvent dans la mire de la parodie, alors que les chandeliers allumés et les vêtements scintillants des personnages créent des reflets dans l'objectif qui nous rappellent constamment la présence de la caméra.

7.5.5 Dialogues

Dans *Le cœur a ses raisons*, les dialogues sérieux et dramatiques des *soap operas* sont souvent transposés dans le registre du comique grâce à un changement de tonalité¹³⁶, comme c'est le cas lorsque Brett annonce à Criquette la mort de sa sœur jumelle après avoir inhalé de l'hélium (épisode 23). En outre, les personnages ont souvent recours à des tournures de phrases ridiculement ampoulées, poétiques ou métaphoriques qui soulignent le caractère artificiel des échanges verbaux dans les feuilletons, telles que « Mon cœur est à la dérive sur un océan de larmes » (Becky, épisode 8, 3 min) ou « Laissez le fleuve de vos tracas se déverser dans le fiord de ma compassion » (Ridge, épisode 29, 1 min). Les enseignements moraux que véhiculent subtilement les dialogues de *soaps* sont pour leur part transformés en archaïsmes aussi absurdes que « votre place est à la maison auprès de notre enfant, là où vous pourrez vous adonner à des activités féminines telles que battre du beurre et labourer les champs » (Brad, épisode 10, 14 min)! Cette stratégie parodique peut laisser croire que les *soap operas* sont encore plus arriérés qu'ils ne le sont en réalité, tout comme elle peut mettre en évidence le caractère changeant des rôles sociaux attribués aux femmes d'une époque à l'autre. Enfin, les personnages soulignent constamment le caractère artificiel de leurs pratiques corporelles en employant des énoncés tels que : « J'aurai recours à une de mes fameuses moues sensuelles pour te séduire » ou « Pourriez-vous me répéter la phrase? Je n'ai pas réagi avec suffisamment de beauté » (Brenda, épisode 18 : 6 min).

¹³⁶ Ce procédé parodique millénaire était déjà utilisé en Grèce antique par les rhapsodes qui récitaient les poèmes épiques sur un autre ton.

7.5.6 Personnages

En ce qui concerne les personnages du *soap opera*, leur caractère manichéen est amplifié et énoncé de manière littérale dans *Le cœur a ses raisons*. Bien que la moralité de certains personnages de la parodie change en cours de route, on peut facilement classer la moitié d'entre eux dans le registre du mal en se fiant aux plans machiavéliques qu'ils élaborent à voix haute. Le caractère typé des personnages de *soaps* est quant à lui mis en évidence grâce au procédé de la littéralisation, alors que les protagonistes sont tour à tour montrés en train de lire des magazines aux titres aussi évocateurs que *Top pétasse* (Brenda), *Cocu* (Brett), *Rejet* (Bo), *Jolie Madame* (Criquette), *Babines de luxe* (Crystale) et *Meurtrière élégante* (Becky).



Figure 7 — Scène de l'épisode 16 où Brenda lit un magazine intitulé « Top pétasse »

En multipliant la présence de vrais jumeaux aux personnalités antithétiques (Brett/Brad et Criquette/Ashley), l'émission rappelle par ailleurs l'influence du contexte social (et non seulement de la génétique) sur la formation du caractère d'un individu.

Tous ces procédés sont autant de manières de pousser les codes du genre dans leur zone d'innovation (la disparition d'une mitaine, l'insertion de *bloopers*) ou dans leur zone de conservation (l'introduction d'archaïsmes, la mort de tous les personnages), de manière à défaire leur fragile équilibre différence-répétition au moyen de l'excès.

7.6 Dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*

Les stéréotypes hommes/femmes figurent parmi les cibles de prédilection de la série *Le cœur a ses raisons*, qui dévoile leur caractère artificiel en jouant sur des paramètres aussi variés que les rôles sociaux des personnages, leurs traits de personnalité, leurs relations interpersonnelles, leur sexualité et leur apparence physique.

7.6.1 Rôles sociaux

Dans *Le cœur a ses raisons*, les personnages principaux occupent tous des emplois traditionnellement associés à leur sexe : les hommes sont soit médecin, entrepreneur, policier ou maire, alors que les femmes sont soit infirmière, journaliste, domestique, mannequin ou conceptrice de produits cosmétiques. Le fait que plusieurs personnages portent en permanence leurs uniformes de travail et les accessoires qui s'y rattachent contribue d'ailleurs à souligner explicitement le caractère normatif de leur rôle social. Puisque Becky, Brenda et Crystale cherchent toutes les trois à prendre la tête de la Montgomery Internationale, la parodie souligne en outre les ambitions professionnelles des personnages féminins de *soaps* et leur volonté d'échapper à leur condition sociale. Ce faisant, elle indique que la disparité des rôles réservés aux hommes et aux femmes n'est pas un effet de nature et qu'elle peut évoluer. La parodie évoque d'ailleurs la possibilité de renverser le partage binaire des rôles sociaux lors d'une scène où Criquette ose commander au restaurant à la place de son fiancé, tout en reconnaissant le caractère anticonformiste de son acte : « Étant donné l'état de mon fiancé, je rejeterai toutes les conventions sociales établies et moi, une faible femme, commanderai notre repas au restaurant » (épisode 20, 3 min). Puisque Criquette reçoit plusieurs pierres sur la tête en guise de désapprobation, cette scène rappelle que les instigateurs des changements sociaux payent souvent le prix de leur audace en étant victimes de marginalisation. Force est toutefois de reconnaître que la

parodie ne rend pas justice à la version renouvelée des stéréotypes de feuilletons télévisés qui repose sur un partage plus équitable des positions sociales entre les hommes et les femmes. Lors du visionnement de la série, le spectateur peut en venir à croire que les *soaps* sont plus conservateurs qu'ils le sont en réalité.

Pour ce qui est des activités généralement associées aux hommes et aux femmes, il est intéressant de constater que les personnages explicitent fréquemment le caractère féminin ou masculin de leur action à l'aide d'énoncés comme : « Je quitte pour m'adonner à une activité féminine telle peindre des aquarelles ou parler de cellulite » (Criquette, épisode 19, 13 min), « Je place des fleurs dans un pot, c'est une belle activité féminine, la la la [...] » (Criquette, épisode 34, 5 min) ou « Je dois aller faire quelque chose de masculin tel que conquérir une nation ou uriner debout » (Peter épisode 12, 15 min). Le personnage de Peter est particulièrement intéressant à cet égard, dans la mesure où il pousse le stéréotype de l'homme viril et macho dans sa zone de conservation grâce à l'exagération et à la littéralisation. S'apparentant davantage à un personnage de série policière qu'à un personnage de *soap opera*, Peter cherche constamment à prouver sa virilité en se battant avec un ours, en voyageant sur le toit d'une voiture (la banquette arrière est faite pour les « mauviettes »), en trainant avec lui une porte pour pouvoir l'« enfoncer d'un coup de pied masculin » ou en tirant à bout portant sur un gobelet pour brasser un café (épisode 30 : 8.10). Il ressent le besoin de préciser que « prendre l'ascenseur ne fait pas de [lui] un homosexuel » et refuse de danser sous prétexte qu'il s'agit d'une activité faite « pour les hommes qui font de la couture en cachette et qui aiment la décoration intérieure » (épisode 35, 16 min). La cohésion interne du stéréotype de l'homme viril et macho est en outre ébranlée lorsque Peter est « lâchement blessé » par Becky et qu'Ashley interprète ce moment de faiblesse comme une preuve de son homosexualité (épisode 12 et 13).

Toutes ces stratégies parodiques contribuent à souligner le caractère arbitraire et absurde des conventions sur la base desquelles se construisent la féminité et la masculinité dans les médias.

7.6.2 Traits de personnalité

En ce qui concerne les traits de personnalité des protagonistes de feuilletons, *Le cœur a ses raisons* pousse fréquemment la naïveté, l'ignorance et la sensibilité des personnages féminins de feuilletons télévisés à leur paroxysme. En effet, Criquette, Megan et Brenda font souvent preuve d'une étonnante bêtise et semblent totalement dépourvues de discernement. Elles peinent à se servir convenablement d'un téléphone, confondent un centre de table avec un chapeau et se mettent à saigner du nez parce qu'elles ont trop pensé! La candeur légendaire d'Ashley est quant à elle explicitée dans une scène où Brad s'exclame à plus de six reprises « Dieu qu'elle est naïve! » (épisode 20, 12 min). Le personnage de Crystale rappelle toutefois qu'il ne faut pas se fier aux apparences pour juger les capacités mentales d'une femme, lorsqu'elle remet en question la théorie de la relativité d'Einstein (épisode 39)! L'émission parodique critique en outre le fait qu'une femme puisse compenser son manque d'intelligence par ses attributs physiques lorsque Brenda « lance un regard imprégné de [s]a foudroyante beauté » à chaque fois qu'elle ne connaît pas la réponse à des questions aussi simples que « Comment allez-vous? » (épisode 25, 7 min). Ce faisant, elle ébranle le « culte de la beauté féminine » qui a vu le jour durant la Renaissance et qui est souvent reconduit par des productions médiatiques comme les *soaps* (Lipovetsky, 1997 : 139).



Figure 8 — Scène de l'épisode 25 où Brenda lance un regard imprégné de sa foudroyante beauté pour éviter de répondre à une question

De nombreuses scènes propulsent par ailleurs le stéréotype de la femme émotive dans sa zone de conservation, alors que les personnages féminins pleurent avec « l'intensité d'un personnage de dessin animé japonais » (épisode 11, 12 min), « perdent connaissance avec fracas » (épisode 12, 4 min), s'arrachent les cheveux (épisode 14) ou deviennent complètement hystériques sans raison valable : « ne comprenez-vous pas qu'une femme puisse ressentir le désir de dialoguer. Je suis incomprise », vocifère par exemple Criquelette après que son fiancé lui ait tendrement suggéré de se confier à lui (épisode 22, 2 min). À cette stratégie parodique s'ajoute le bouleversement de sa cohérence interne du stéréotype de la femme émotive, dans la mesure où Criquelette se fait offrir le prestigieux poste de directrice à la station de télévision de St-Andrews malgré son hystérie. Il est par ailleurs intéressant de constater que les sautes d'humeur des personnages féminins sont souvent mises sur le compte de leurs « crampes de dame », de leurs « embâcles de lady » et de leurs « démangeaisons de la demoiselle mieux connues sous le nom de "l'éveil du volcan tranquille" » : « J'ai tort, mais j'ai mes règles », explique par exemple Ashley pour justifier son humeur changeante auprès de son bienaimé (épisode 3, 13 min). Dans un contexte sérieux, ce type de discours risquerait de réaffirmer l'existence d'un lien entre le taux d'œstrogène et l'hypersensibilité (alors que ce présupposé est remis en question dans les feuilletons grâce à la présence de personnages masculins sensibles). L'utilisation d'expressions farfelues pour qualifier les menstruations nous incite toutefois à prendre nos distances par rapport à ce type d'interprétations et à

questionner l'association entre la biologie et l'émotivité excessive. Les risques que comportent ces stratégies parodiques semblent en outre atténués lorsqu'elles sont mises en perspective avec des scènes qui inversent le modèle binaire de l'homme rationnel et de la femme émotive. Tel est par exemple le cas de la scène où Peter prétend d'un ton assuré que « les hommes ne pleurent jamais, contrairement aux femmes qui sont des créatures fragiles dont les émotions sont en constante ébullition », avant de laisser soudainement paraître les coulées de mascara peu subtiles qui ruissellent sous ses yeux (épisode 11, 12 min).



Figure 9 — Scène de l'épisode 11 où Peter dévoile soudainement les coulées de mascara sous ses yeux

Le stéréotype de la femme dépendante de l'homme par nature est quant à lui dénaturalisé grâce à la transformation soudaine et à la littéralisation, dans une scène où Criquette affirme sur un ton grave avoir besoin de la force de Ridge pour... ouvrir un pot de cornichons (épisode 1, 3 min) et dans une où Ashley avoue mentir pour plaire aux hommes parce qu'elle est « dépendante affective », avant de se jeter en bas d'une falaise (épisode 30).

Misant tantôt sur la répétition et tantôt sur la différence, les stratégies parodiques de l'émission *Le cœur a ses raisons* semblent détenir le potentiel de dénaturaliser le stéréotype de la femme naïve, émotive et dépendante en les poussant aux limites de la logique.

7.6.3 Relation homme/femme

Comme dans la plupart des *soap operas*, les relations entre les personnages féminins et masculins de la série *Le cœur a ses raisons* impliquent presque toujours une romance passée, présente ou à venir, à un point tel que la question suivante est lancée au spectateur lorsque Bat apparaît pour la première fois dans l'émission et que Criquette semble le connaître (épisode 25, 6 min) :

Est-ce que Bat fut jadis son:

- a) Fiancé
- b) Fiancé
- c) Fiancé
- d) Fiancé

La parodie ridiculise en outre les techniques de séduction employées par les personnages de feuilleton en insérant des éléments étrangers dans la syntaxe conventionnelle des scènes romantiques, comme c'est le cas lorsque Brett fait un massage sensuel à Criquette avec de la crème fouettée (épisode 1), lorsque Bo et Brenda boivent du champagne dans des bottes de ski (épisode 33) et lorsque Peter offre du gazon et du fumier à Ashley pour lui démontrer son affection (épisode 35). Dans les scènes romantiques de la parodie, les déclarations d'amour prosaïques des personnages masculins de *soaps* sont pour leur part remplacées par des énoncés donjuanesques tels que : « Je ne suis coupable que d'un seul vol, le vol... de votre cœur » (Bat, épisode 25, 6 min). Quant aux demandes en mariage, elles échouent toujours lamentablement, alors que Criquette s'étouffe avec la bague de fiançailles à chaque fois que Brett la dissimule dans sa nourriture (épisode 11). Une scène se déroulant au *Royal Coconut Grill Club* met pour sa part en évidence le caractère « rituel » du jeu de séduction entre les hommes et les femmes, alors qu'Ashley et Peter flirtent sous les regards curieux d'un groupe de touristes (épisode 36, 12 min). Les phases classiques d'une relation amoureuse de *soap operas* sont par ailleurs mises en évidence grâce au procédé de la condensation, dans un *flashback* où

Criquette fait la rencontre d'un homme et expérimente en une minute toutes étapes clés d'une relation de longue haleine, soit la séduction, la trahison, la thérapie de couple, la monotonie, le questionnement et les adieux (épisode 25). Tous ces procédés contribuent à souligner l'artificialité des romances entre les personnages féminins et masculins des *soaps* et peuvent même nous amener à mettre en doute l'authenticité de nos rapports amoureux.

En ce qui a trait aux chicanes de couple, *Le cœur a ses raisons* reprend à son compte la traditionnelle querelle reposant sur la difficulté d'une bonne mère à concilier travail-famille et contribue, par le fait même, à déconstruire le mythe de l'instinct maternel. Lorsque Criquette annonce à Brett qu'elle compte accepter le poste de directrice à la station de télévision de St-Andrews, ce dernier cherche à la persuader que « manipuler les selles d'un nouveau-né » est la « meilleure façon [pour elle] de s'accomplir » (épisode 21, 2 min). En associant le bonheur de la maternité à l'une de ses tâches les plus ingrates (que Brett refuse lui-même d'exécuter), cette scène rappelle non seulement que le partage des tâches domestiques entre les hommes et les femmes est inéquitable, mais aussi qu'il est absurde de réduire l'accomplissement personnel d'une femme à son rôle de mère sous prétexte qu'il s'agit d'une vocation naturelle.

La tendance des personnages féminins à s'affirmer davantage face aux hommes depuis les années quatre-vingt semble quant à elle tournée en dérision grâce à la transformation soudaine, dans une scène où Criquette se vante d'être une « femme forte et fière qui n'a pas peur de se tailler une place dans un monde d'hommes », avant de laisser Ridge triturer ses mamelons (épisode 21, 15 min)! Il en va de même dans une scène où Ashley entonne un long discours féministe, avant de servir docilement un café à Brett et à Peter :

Il fut une époque à laquelle mes fonctions d'infirmière diplômée m'obligeaient à me plier aux moindres caprices d'hommes et cette époque est révolue. Les femmes occupent maintenant des positions de pouvoir. Nous sommes respectées pour notre esprit dans la société contemporaine. Sucre? Lait? Mon rôle dans cet hôpital est crucial comme le vôtre. Vous êtes peut-être médecin, mais ma formation d'infirmière me permet de gonfler des oreillers. Pouvez-vous en dire autant? Non ! Un jour, les femmes se lèveront debout et feront tomber les chaînes de l'oppression. Et ce jour, nous descendrons dans les rues. Nous entonnerons des chants guerriers « Au combat mes sœurs prises dans les liens de l'oppression... (épisode 36, 3 min)¹³⁷.

Cette scène illustre en outre que la naturalisation est le seul moyen qu'ont trouvé les misogynes pour se défendre contre les féministes et pour réaffirmer leur supériorité, alors que Peter réagit à cette tirade en s'exclamant : « Et bien! Quelqu'un ovule aujourd'hui »! L'exagération des contradictions dans lesquelles sont plongés ces deux personnages féminins rappelle que l'équité entre les hommes et les femmes n'est pas encore tout à fait parachevée, dans un contexte sociohistorique marqué par l'illusion que les femmes ont fait suffisamment de gains. Certains pourraient toutefois interpréter ces deux scènes comme une critique à l'endroit des féministes venant prouver que la nature faible et dépendante des femmes finit toujours par prendre le dessus sur leurs velléités libératrices. Cette interprétation pourrait d'ailleurs être renforcée par une scène qui banalise les combats féministes, alors que Criquette s'indigne à la vue du siège relevé de la cuvette sous prétexte qu'il s'agit d'un symbole de la domination masculine (épisode 29).

7.6.4 Bonne mère versus méchante séductrice

Comme la plupart des *soap operas*, l'émission *Le cœur a ses raisons* met en scène les personnages de la bonne mère et de la méchante séductrice. La parodie rend toutefois évident les éléments qui les particularisent non seulement grâce à l'exagération et à la

¹³⁷ Cette scène rappelle d'ailleurs étrangement la scène de *Dallas* dans laquelle Pamela sert à contrecoeur du café aux invités de son mari.

littérialisation, mais aussi grâce à l'introduction de différences majeures dans les intrigues qui les concernent

« Engrossée comme une jacinthe du printemps » après une relation sexuelle de deux secondes avec son fiancé Brett (épisode 17, 16 min), le personnage de la bonne mère (Criquette) se demande à voix haute si elle doit « choisir entre sa carrière et être mère », avant de déclamer une ode à son embryon qui traduit sans équivoque son ambivalence à l'égard de la maternité :

Maternité, maternité,
 Enfant né de ma chair ou pirate de mon utérus
 Tu n'as pas de dents et tu ne contrôles pas tes sphincters
 Mais, je t'aime! (épisode 18, 9 min)

Déchirée entre son envie de laisser germer en elle la semence virile de son bienaimé et celle de faire profiter le monde entier de ses talents de reporter, Criquette demande conseil à Brenda. Cette dernière la décourage alors d'abandonner sa carrière pour être mère, sous prétexte que « le monde a besoin de plus de femmes d'affaires amères et moins d'enfants » (épisode 18, 13 min). Convaincue que son « destin de femme ne peut être comblé sans carrière », Criquette décide de retarder son accouchement d'un an pour accepter le poste de directrice à la station de télévision de St-Andrews! Après une longue gestation de quelques jours « remplie de rebondissements dramatiques, de revirements tragiques et de quelques flatulences fort gênantes », Criquette expulse néanmoins le bébé en une fraction de seconde sans même enlever ses bottes à talons hauts (épisode 20, 7 min). Malgré l'aide de sa vaillante domestique, elle est rapidement accaparée par la présence de son nouveau-né qui reste littéralement accroché à son sein, qui tente de l'étrangler et qui est possédé par le diable. En raison des responsabilités professionnelles qui lui incombent, elle doit redoubler d'efforts pour être une bonne mère et s'épuise jusqu'au point de s'endormir sur une couche pleine (épisode 37). Pour compenser son incapacité à assurer une présence constante auprès de son nouveau-né, Criquette se procure un pyjama pour bébé qui, selon la

publicité, augmente l'estime de soi, se plie facilement et « empêchera vos amis de criez "mauvaise mère enlevez-lui l'utérus" » (épisode 36, 17 min). En poussant aux limites de l'absurde la relation parasitaire entre une mère et son enfant et en énonçant de manière explicite sa difficulté à concilier travail-famille, Criquette « mécanise » le stéréotype de la bonne mère et incite à se demander pourquoi le personnage doit toujours faire face à ce dilemme. De plus, en déployant toutes sortes de stratagèmes absurdes pour être une bonne maman malgré ses engagements professionnels, Criquette souligne en outre le caractère artificiel des critères à partir desquels on juge parfois les qualités d'une mère.

À l'instar des méchantes séductrices qui sont mises en scène dans les *soap operas*, Becky se sert de la maternité pour manipuler Brad, prendre la direction de la Montgomery Internationale et hériter de la fortune familiale. Son rire « démoniaque » et sa tendance à comploter à voix haute ne laissent d'ailleurs aucun doute sur ses mauvaises intentions (épisode 25, 15 min). À la différence des méchantes séductrices de feuilletons, Becky persiste contre tout bon sens à attribuer la paternité de son enfant noir à son ex-mari blanc et stérile, et ce, même si un test d'ADN prouve hors de tout doute qu'il n'est pas le père. En poussant le stéréotype de la méchante séductrice dans sa zone d'innovation, Becky souligne l'absurdité de sa présence systématique dans les *soaps*. Puisqu'elle finit par abandonner son enfant et le revoir seulement quelques années plus tard (alors qu'il s'est transformé en fillette blanche), Becky illustre en outre qu'une femme peut être dépourvue de ce qui est communément appelé « l'instinct maternel ». Il en va de même pour Crystale qui inverse le personnage type de la bonne mère en donnant des martinis à son bébé et en lui faisant fumer la cigarette pour qu'il reste mince (épisode 8) : « Je n'ai jamais eu la fibre maternelle », admet-elle. « Pour moi les enfants ne sont qu'une réserve pour dons d'organes » (épisode 15, 12 min).

7.6.5 Rivalité entre personnages du même sexe

Comme dans plusieurs feuilletons télévisés, les personnages de la série entretiennent une rivalité constante avec leurs camarades du même sexe, qu'ils soient frères, sœurs ou encore, mère et fille.

En effet, Criquette suspecte sa sœur Ashley d'être la maîtresse de son fiancé, alors qu'aucune évidence ne prouve ce qu'elle avance. Crystale est pour sa part jalouse de la beauté surnaturelle de sa fille Brenda, à un point tel qu'elle l'a abandonné dans une écurie lorsqu'elle était encore enfant. Enfin, Becky tente d'étrangler Criquette parce qu'elle est jalouse de sa relation avec Brett, et ce, même si elles avaient développé une complicité féminine sur la base du fait qu'elles ne se sentent pas toujours « fraîches » (épisode 12, 4 min). La multiplication des rivalités entre les personnages féminins et la simplification de leurs causes concourent à leur dénaturalisation et peuvent inciter à se demander pourquoi les relations féminines s'articulent aussi souvent autour de la jalousie dans les *soaps*. Prise isolément, chacune de ces scènes comporte toutefois le risque de laisser croire que la jalousie entre femmes est une réalité avec laquelle il faut composer.

Alors que, dans les *soap operas*, les conflits entre hommes mènent plus souvent à la violence physique que les conflits entre femmes, c'est l'inverse qui se produit dans l'émission parodique. En effet, les nombreux prétendants de Criquette (Ridge, Bo et Bat) combattent leur principal rival (Brett) en lui donnant des tapettes dépourvues de virilité, en lui lançant du maïs soufflé au visage ou en faisant du ballet jazz (épisodes 16 et 25)! Le « sanglant combat de femmes » qui oppose Criquette et Brenda débute, pour sa part, avec une traditionnelle « attaque capillaire » et se termine par un viril combat à l'épée digne des héros masculins de bandes dessinées (épisode 25, 6 min.).



Figure 10 — Scène de l'épisode 25 où Criquette et Brenda se livrent un sanglant combat de femmes

Ces scènes questionnent l'association systématique des hommes à la violence et peuvent laisser croire que la division arbitraire des caractéristiques entre le genre masculin et le genre féminin pourrait être autrement.

7.6.6 Sexualité des personnages

Plusieurs scènes de l'émission *Le cœur a ses raisons* mettent en évidence la sexualité assumée des personnages féminins de feuilletons télévisés. C'est notamment le cas des scènes où Criquette exprime son désir ardent pour Brett en prononçant des phrases aussi crues que « Vite ! Emboitons nos organes » ou des énoncés aussi évocateurs que « Les flammes de la passion ravagent mon environnement de demoiselle » et « Le moindre de ses regards me faisait résonner les ovaires tels des bongos » (épisode 11, 2 min; épisode 9, 0.30 min; épisode 15, 0, 20 min). Grâce à ces énoncés sans équivoque, la parodie remet en question l'existence d'un lien entre le sexe biologique et la passivité sexuelle d'une manière encore plus prégnante que le font les personnages de feuilletons télévisés.

Le cœur a ses raisons se moque par ailleurs de la coutume selon laquelle les personnages masculins doivent constamment prendre les devants en matière de sexualité, alors que les personnages masculins s'y prennent en formulant des demandes aussi loufoques que « Laissez le touriste de mon pantalon franchir vos frontières et visiter votre capitale nationale » (Brett, épisode 34, 4 min) ou « Hasardez-

vous dans les méandres érotiques de mon bas-ventre vigoureux » (Peter, épisode 11, 16 min). Le personnage de Brenda renverse pour sa part cette règle lorsqu'elle somme Bo de lui « faire l'amour » avant de le soulever du sol, de l'étendre sur le bureau et de lui donner des claques sur le postérieur en rugissant comme un animal (épisode 16).



Figure 11 — Scène de l'épisode 16 où Brenda et Bo font l'amour

Puisque Brenda est interprétée par un acteur masculin (Marc Labrèche) et décrite par son ex-fiancé comme une « transsexuelle postopératoire », cette scène peut aussi être interprétée comme une innovation majeure par rapport au schème hétéronormatif des *soaps* (épisode 14, 16 min). Dans ce cas, l'idée que les hommes sont plus actifs en matière de sexualité demeure.

7.6.7 Apparence physique des personnages

Dans *Le cœur a ses raisons*, la beauté systématique des actrices et des acteurs qui incarnent les personnages de *soap operas* est soulignée au moyen de la littéralisation chaque fois qu'un protagoniste proclame sa beauté : « Ma beauté est un cadeau que j'offre au monde bénévolement », affirme par exemple Criquette. « Je suis trop belle pour marcher, qu'en penserait le peuple!? » (épisode 21, 2 min; épisode 27, 12 min). Brett déconstruit pour sa part l'idée que la beauté est nécessairement un avantage, en faisant un laïus interminable sur le fardeau de son physique parfait après avoir inspiré de l'hélium :

Je ne suis qu'un damné beau gosse. Toute ma vie j'ai porté le fardeau de la beauté. Condamné à un *sex appeal* à fleur de peau, je parcours les routes exsudant une sensualité virile. Combien de nuits ai-je pleuré devant mon miroir en criant : sois laid, sois laid. Soit ! Ma beauté est un blasphème. Seigneur pourquoi avoir fait de moi un indomptable "cutie"? (Brett, épisode 23, 2 min).

Le cœur a ses raisons montre par ailleurs que la beauté physique des personnages de feuilletons télévisés n'est pas toujours un don de la nature, et ce, dans de nombreuses scènes où les poitrines aux proportions surréalistes (38 F) des jumelles Ashley et Criquette rebondissent, se gonflent, se dégonflent, se coincent, disparaissent, ou explosent sous le choc d'un impact ou d'une trop grande pression. À l'effet de surprise provoqué par cette transformation soudaine vient s'ajouter le constat qu'une vraie poitrine ne peut être sujette à de tels phénomènes.



Figure 12 — Scène de l'épisode 11 où les seins d'Ashley se coincent dans une trappe d'aération

Le personnage de Crystale, avec ses pommettes démesurément saillantes et ses lèvres gonflées à bloc qui doublent de taille, puis explosent, attire lui aussi notre attention sur le recours fréquent des actrices de *soaps* à la chirurgie esthétique : « Je ne suis pas une grand-maman, j'ai le corps d'une femme de 20 ans », se défend-elle avant d'ajouter : « Je le garde dans le coffre de ma voiture pour des greffes » (épisode 37 : 13 min)! Son recours abusif aux injections de *Botox* qui lui paralysent le visage et qui la contraignent à utiliser une tranche de pamplemousse en guise de sourire est constamment ramené à notre attention avec des phrases aussi explicites que : « Si je pouvais, je sourirais, mais je me suis fait injecter des toxines. C'est comme si j'étais

morte » (épisode 3, 10 min) ou « Je n'ai plus l'usage de mes paupières. Pouvez-vous me cracher dans les yeux » (épisode 28, 7 min).



Figure 13 — Scène de l'épisode 11 où Crystale utilise un pamplemousse en guise de sourire

Tous ces procédés agissent comme une loupe qui grossit les caractéristiques physiques des stéréotypes féminins de *soaps* et mettent en doute le fait qu'elles soient naturelles.

Le caractère arbitraire de ce qui définit la féminité et la beauté dans les sociétés occidentales est quant à lui démasqué grâce au personnage de Brenda. Mannequin de renommée internationale, auteure d'un livre sur l'hygiène féminine et co-animatrice du *talkshow* « Au secours vous êtes laides » qui veut « redonner l'apparence humaine à des erreurs de la nature » en leur appliquant du rouge à lèvres (épisode 24 : 9.20), Brenda est la plus féminine des personnages de la série. Elle profite d'ailleurs de la moindre occasion pour faire une entrée remarquée en chantant et en dansant comme une déesse. Puisque l'acteur qui l'interprète (Marc Labrèche) lui confère une carrure robuste et des traits masculins, Brenda génère toutefois une incongruité chaque fois qu'un autre personnage proclame son extraordinaire beauté, la qualifie de « création céleste » ou souligne « sa grâce quasi surnaturelle » (épisode 18, 1 min). Le paradoxe qu'elle incarne est d'ailleurs renforcé par les nombreuses transformations soudaines de sa voix aigüe en voix rauque et par sa systématique maladresse. Toutes ses tentatives de se mouvoir avec sensualité, de se balancer comme une nymphe, ou de faire une « entrée remarquée » au son d'une harpe se terminent en effet par un

écartement de jambes disgracieux ou par une lamentable chute corporelle laissant entrevoir son slip blanc (Brenda épisode, 19 min 12).



Figure 14 — Scène de l'épisode 16 où Brenda expose son slip blanc en se croisant les jambes

Même sa « mystérieuse danse des sept voiles » ressemble davantage au numéro d'une *cowgirl* sans talent qu'à une arme de séduction (épisode 16, 9 min). Comme l'explique Butler (1990a) au sujet des dragqueens, voir Marc Labrèche surjouer le rôle d'une femme tout en laissant constamment transparaître ses attributs masculins rappelle le caractère imitatif du genre et le fait que sommes tous en quelque sorte des Brenda. Autrement dit, ce personnage nous permet de réaliser que les pratiques corporelles féminines sont des mascarades et que nous portons tous en quelque sorte un costume pour correspondre à l'idée que la société se fait de la femme. Ce procédé parodique misant sur l'inversion est d'ailleurs mis à contribution à maintes reprises dans la série lorsque le révérend MacDougall revêt une robe de mariée (épisode 9) ou encore lorsque Criquette se retrouve soudainement avec des mains d'homme poilues aux ongles peints (épisode 30).

Il est intéressant de constater qu'Ashley, Criquette, Crystale et Brenda présentent toutes des caractéristiques physiques propres à l'imagerie grotesque de la parodie carnavalesque (Bakhtine, 1965). En effet, la poitrine des jumelles et les lèvres de Crystale sont amplifiées à un point tel qu'elles apparaissent comme des protubérances et des excroissances anormales et repoussantes, alors que le visage aux moues

sensuelles exacerbées de Brenda s'apparente à la grimace figée d'un clown¹³⁸. Si l'on se fie à la théorie sur l'humour d'Henri Bergson, ces personnages font rire et réfléchir parce que la souplesse et la grâce de leur âme s'effacent derrière la rigidité de leur enveloppe corporelle (1940 : 38-40).

Avec son toupet dans le vent et son sourire éblouissant, Bo souligne quant à lui la présence systématique d'un bellâtre charmeur dans les feuilletons télévisés, tel que le confirme son prénom de manière explicite. Le secret de sa beauté est d'ailleurs dévoilé grâce à un procédé réflexif dans une scène où il affirme : « Je suis séduisant. Je sais. C'est grâce à ce ventilateur que je transporte toujours avec moi » (épisode 16, 9 min).



Figure 15 — Scène de l'épisode 16 où Bo pointe le ventilateur qui agite ses cheveux

L'artificialité des expressions faciales et des postures adoptées par les personnages féminins de feuilletons lorsqu'ils sont sur le mode séduction est enfin révélée dans une scène où Ridge enseigne à Brooke l'art de faire des moues sensuelles en mimant chacun des mouvements impliqués (épisode 9). Cette dissection des techniques de séduction est non seulement risible parce qu'elle mécanise des mouvements censés être spontanés, mais aussi parce qu'elle pousse à son apogée la tendance des

¹³⁸ Dans une entrevue accordée à dvdserie.net, Marc Labrèche explique que son inspiration pour incarner Brenda repose sur « un mélange entre Greta Garbo sur l'acide, Gloria Swanson sur l'extasy, une pintade, un appareil électroménager des années '60, et une de [s]es tantes paternelles, d'une fulgurante beauté, dont [il taira] le nom par respect pour son intimité ».

personnages de *soap operas* à mécaniser leurs mouvements lorsqu'ils tentent de charmer le sexe opposé.



Figure 16 — Scène de l'épisode 9 où Ridge enseigne à Brooke l'art de faire des moues sensuelles

Puisque ces pratiques corporelles sont performées par un homme, la scène permet aussi de comprendre que rien dans le code génétique d'une femme ne la prédispose davantage à effectuer ces mimiques.

L'extravagance des tenues portées par les personnages féminins de feuilletons télévisés est quant à elle mise en évidence grâce à la littéralisation. En effet, il arrive fréquemment qu'un personnage fasse directement référence à ses artifices de beauté : « Si ce n'était de ma superbe manucure, je vous giflerais! », affirme par exemple Criquette (épisode 6, 8 min). En maudissant les « parangons de l'élégance féminine », cette dernière rappelle d'ailleurs le caractère imitatif des performances ordinaires du genre féminin/masculin que l'on effectue chaque jour en copiant les pratiques corporelles des modèles de la féminité qui circulent dans les médias (mannequin, actrice, chanteuse, etc.). Une autre scène attire l'attention sur les artéfacts de la féminité grâce à la transformation soudaine, alors que les ongles d'Ashley restent coincés dans la bouche de Brett de manière à donner l'impression qu'il porte un dentier (épisode 2).

L'extravagance des costumes et des coiffures des personnages féminins de *soap operas* est quant à elle rendue manifeste grâce à l'exagération, dans une scène où

Criquette enfile, pour son mariage improvisé, une imposante robe blanche à pompons et arbore une coiffure en cascade d'un mètre de hauteur, ceinturée par deux couronnes de diamants (épisode 13).



Figure 17 — Scène de l'épisode 13 où Criquette revêt une imposante robe de mariée

Il en va de même dans une scène de bal où Criquette revêt une robe bleue à cinq étages et une coiffure en forme de cage dans laquelle se balance un petit oiseau (épisode 39). Le reste du temps, ses tenues flamboyantes et ultras *kitchs* au style dépaillé et anachronique génèrent une certaine incohérence par rapport à son statut de femme moderne et bourgeoise, en plus de rappeler le caractère évolutif des modes. En ce qui concerne les costumes, il est intéressant de noter que le sexe des poupons est toujours identifié à partir des vêtements qu'ils portent plutôt qu'en fonction de leurs organes génitaux. Lorsque Becky passe son échographie, Ashley se fie en effet au petit habit de matelot que porte le fœtus pour lui attribuer un sexe masculin (épisode 7).



Figure 18 — Scène de l'épisode 7 où Ashley identifie le sexe du bébé de Becky lors de l'échographie

Quant au bébé de Criquette, Brett se fie à la couleur bleue du pyjama qu'il porte à sa naissance pour déclarer qu'il s'agit d'un garçon (ou d'une fille daltonienne) (épisode 26). Sans adopter un ton moralisateur, ces deux scènes illustrent que l'assignation d'un sexe s'effectue dès la naissance sur la base d'éléments aussi futiles que la couleur d'un pyjama et le style des vêtements.

L'importante quantité de maquillage qui recouvre le visage des actrices de feuilletons télévisés est quant à elle pointée du doigt grâce à l'exagération et à la transformation soudaine, dans une scène où Brenda retouche son maquillage à l'aide d'un rouleau à peinture (épisode 22) et dans une scène où des coulées de mascara ruissellent sur les joues des protagonistes féminins avant de s'imprégner sur les vêtements de leur interlocuteur.



Figure 19 — Scène de l'épisode 3 où le maquillage d'Ashley s'imprègne sur le sarrau blanc de Brett

Bref, les pratiques corporelles des personnages de *soap operas* sont non seulement dénaturalisées par une réforme en profondeur des stéréotypes (une déesse de la beauté

qui trébuche avec inélégance, un prêtre en marié, etc.), mais aussi par des effets d'amplification et de grossissement rappelant l'imagerie grotesque de l'univers carnavalesque (des seins gigantesques qui se dégonflent, des lèvres énormes qui explosent, des moues sensuelles grimaçantes, des coulées de mascara disgracieuses, etc.).

7.7 Conclusion

L'analyse de la série *Le cœur a ses raisons* montre que celle-ci déploie un éventail varié de procédés parodiques permettant de dénaturiser les conventions et des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*. À l'aide de ces procédés, la série brise la cohésion interne des stéréotypes en générant des contradictions telles qu'une directrice hystérique, un policier viril blessé par une femme, une déesse de la beauté qui trébuche, une bourgeoise passée de mode, etc. La série parodique projette constamment les clichés et les stéréotypes en dehors de leur zone d'équilibre conservation/innovation en misant sur la l'exagération (un bébé qui s'accroche au sein de sa mère, des lèvres qui doublent de volume, une coiffure qui fait un mètre de haut), en misant sur l'insertion de différences (un homme qui fait des moues sensuelles féminines, la voix d'une femme qui devient grave) ou en misant sur les deux simultanément (des seins immenses qui explosent). Il arrive en outre que des procédés parodiques soient couplés à des procédés réflexifs (une chevelure volatile grâce à un ventilateur) et à des procédés comiques (le visage d'un père identique à celui de son enfant).

Nous pouvons donc conclure que l'émission parodique *Le cœur a ses raisons* détient bel et bien le potentiel de dénaturiser les conventions de genre (au double sens du terme). Il nous semble aussi plausible de croire que le potentiel critique des scènes parodiques augmente lorsque celles-ci entrent en résonance avec d'autres scènes de l'émission et lorsque leurs procédés parodiques sont couplés à des procédés réflexifs

ou à des tactiques humoristiques (bastonnade, jeux de mots, humour absurde, etc.) rappelant constamment le caractère fictionnel du discours. *Le cœur a ses raisons* comporte d'ailleurs la plupart des caractéristiques qui confèrent à une parodie un potentiel critique aux yeux des théoriciens, dont la technique de distanciation développée par Bertolt Brecht, une imagerie grotesque, ainsi que des performances hyperboliques de la féminité exécutées par des actrices. L'émission parodique semble en outre donner préséance à l'humour plutôt qu'à l'ironie et faire preuve d'autodérision plutôt que de se positionner sur un piédestal par rapport à sa cible. À l'instar de la parodie médiévale carnavalesque, son rire gargantuesque semble dirigé vers tous les aspects de la vie sociale et des médias plutôt que vers une cible en particulier dont il s'agirait de détruire la réputation. *Le cœur a ses raisons* parodie en effet d'autres formes discursives (les journaux télévisés, les infopublicités, les téléthons, les publicités, etc.) et sert de véhicule à la satire de phénomènes sociaux tels que la corruption en politique municipale, l'inégalité entre les classes et le manque d'éthique dans l'industrie de la mode et des cosmétiques. Les seuls éléments qui pourraient lui être reprochés par les théoriciens de la parodie sont ceux de manquer de subtilité et de basculer fréquemment dans le registre vulgaire en multipliant les scènes de bastonnade et en ayant fréquemment recours à l'humour scatologique. Puisque sa sortie dans les médias coïncide avec une importante perte de popularité du genre parodié, nous sommes toutefois en droit de se demander si l'entreprise de dénaturalisation à laquelle elle se livre n'est pas déjà entamée.

L'analyse de la série télévisée *Le cœur a ses raisons* démontre en outre que la parodie n'est pas un moyen de conscientisation sans risques. Certaines scènes peuvent renforcer les stéréotypes si elles sont prises isolément ou si elles sont interprétées au premier degré, entre autres parce qu'elles se moquent de clichés qui ont déjà été renversés par le passé. Pour favoriser les chances de succès de la communication parodique, il semble donc préférable de visionner la parodie dans son entièreté et de

consulter ses paratextes qui regorgent d'information sur la nature de la cible et sur le caractère absurde de l'émission.

Au terme de cette analyse, il est aussi possible de constater que le champ d'action de la parodie se limite à la dénaturalisation. Bien qu'elle ouvre la porte à la redéfinition des stéréotypes, la parodie ne permet ni de redistribuer plus équitablement les caractéristiques entre les stéréotypes masculins et féminins ni de mettre en place une répartition plus équitable des rôles entre les hommes et les femmes. La dénaturalisation qu'elle opère permet néanmoins de lutter contre les assignations du genre féminin/masculin, car sous l'effet de son action, les stéréotypes n'apparaissent plus comme les reflets de composantes biologiques et perdent leur force prescriptive.

Notre analyse sémantico-syntaxico-pragmatique de la série *Le cœur a ses raisons* s'efforçait d'actualiser au maximum le potentiel de dénaturalisation de cette parodie à l'aide d'outils méthodologiques (tableau des conventions du *soap*, liste des procédés parodiques) et de concepts théoriques (indices para/péri/textuels, réflexivité, itérabilité, systématité). Rares sont toutefois les spectateurs qui ont accès à de tels outils, qui détiennent un tel bagage encyclopédique sur les conventions du genre ciblé et qui décortiquent à ce point les stratégies parodiques. Bien qu'elle soit utile pour mieux comprendre comment la parodie peut dénaturaliser les stéréotypes en renversant les attentes des spectateurs, la pragmatique textuelle ne peut rendre compte de la diversité des interprétations pouvant être formulées à l'égard d'une parodie. C'est pourquoi il semble utile de coupler à cette analyse une étude de réception réalisée auprès de spectateur qui ont eux aussi visionné *Le cœur a ses raisons*.

CHAPITRE VIII

ÉTUDE DE RÉCEPTION SUR LA SÉRIE *LE CŒUR A SES RAISONS* ET ACTUALISATION DE SON POTENTIEL DE DÉNATURALISATION

Il y a des gens qui regardent [les *soaps*] comme si c'était la vérité incarnée et comme si les relations sociales étaient exactement comme ça. *Le cœur a ses raisons* tourne la chose en dérision et, parce que c'est hypercaricaturé, permet de faire une réflexion là-dessus et de se dire : est-ce vraiment comme ça ?

– Catherine, 30 ans, psychoéducatrice

Puisque nos connaissances du *soap opera*, nos ressources théoriques, nos outils conceptuels et nos objectifs de visionnement sont différents de ceux du spectateur ordinaire, il est nécessaire de se demander si ces derniers formulent des interprétations similaires aux nôtres en ce qui a trait au contenu de la série *Le cœur a ses raisons* et s'ils partagent nos impressions par rapport au rôle que joue cette parodie dans la critique des stéréotypes hommes/femmes. De surcroît, il semble pertinent de vérifier si le potentiel de dénaturalisation de cette parodie a des chances de s'actualiser dans un contexte de visionnement « normal ». Ce chapitre a pour but de mettre en perspective notre analyse de l'émission *Le cœur a ses raisons* avec les interprétations d'une trentaine de spectateurs qui l'ont visionnée dans le cadre de notre « étude de réception » et qui ont répondu à nos questions sans connaître le sujet de la recherche. À partir de leurs commentaires, nous vérifierons d'abord s'ils

reconnaissent l'intention parodique, s'ils identifient le genre parodié, s'ils discernent certains procédés parodiques et s'ils apprécient la parodie, puisque ces conditions semblent primordiales à l'actualisation du potentiel critique de cette forme discursive. Nous déterminerons ensuite si les indices para/péritextuels, les procédés comiques, les clins d'œil réflexifs et le contexte de visionnement aident à la réussite de la communication parodique et s'ils influencent son appréciation. Dans un deuxième temps, il s'agira de voir si les spectateurs décèlent d'emblée la présence d'une critique sociale dans l'émission. Nous verrons si leurs descriptions des personnages de l'émission *Le cœur a ses raisons* et si leur portrait du *soap opera* laissent transparaître une certaine dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes. Nous chercherons à savoir si les participants considèrent que leur perception des feuilletons a changé suite au visionnement de la série. Nous résumerons enfin leurs opinions sur le rôle de la parodie dans la conscientisation des spectateurs quant aux stéréotypes hommes/femmes et sur l'utilisation de la parodie comme instrument pédagogique.

Notre intention n'est pas de faire le portrait type du spectateur de la parodie, mais plutôt de constater l'éventail des interprétations qui peuvent être formulées à son égard, et de faire résonner, au sein d'énoncés polyphoniques, les voix des participants qui partagent des idées similaires. Il ne sera pas question de déterminer la fréquence à laquelle son potentiel de dénaturalisation s'actualise pour prouver hors de tout doute que la parodie est subversive. Il s'agira plutôt de renforcer ou d'ébranler nos intuitions sur la parodie, nos propositions théoriques et nos interprétations de la série *Le cœur a ses raisons*, afin de formuler différentes hypothèses sur son potentiel de dénaturalisation et sur les variables qui peuvent l'influencer. À notre connaissance, il n'existe qu'une seule étude de réception prenant pour objet une production parodique, soit celle portant sur la série d'animation *The Simpsons* réalisée par Jonathan Gray (2006). En fin de parcours, nous tenterons donc de voir si nos conclusions recourent les siennes.

8.1 Méthodologie

De manière générale, l'étude de réception s'intéresse aux effets d'une production médiatique sur les spectateurs, aux interprétations qu'elle suscite ou à l'influence du contexte de visionnement sur la formulation de ces interprétations. Elle ne consiste pas à prêter un sens à cette production, mais plutôt à se demander comment elle produit du sens, pour qui, dans quelles circonstances, et avec quels effets cognitifs, émotionnels, sociaux ou politiques (Staiger, 2005 : 2). De nos jours, les études de réception ne considèrent plus les spectateurs comme des êtres passifs qui absorbent sans discernement les contenus médiatiques, mais plutôt comme des interprètes actifs qui participent à la production du sens d'un texte en l'interprétant à la lumière de leur positionnement contextuel (2005 : 4-5). Dans le cas de la parodie, il ne s'agit pas de séparer en deux groupes ceux qui formulent de « bonnes » interprétations et ceux qui en élaborent de « mauvaises », mais plutôt de voir si les spectateurs infèrent l'intention parodique, repèrent la cible parodiée et aiment la parodie, et ce sans valoriser un mode de lecture en particulier (Harries, 2000 : 107). Il existe en effet plusieurs lectures possibles d'une parodie qui échappent à la catégorisation « bonnes/mauvaises » et qui varient selon les connaissances, les compétences et les objectifs personnels des lecteurs (divertissement, distraction, travail scolaire, etc.). Bien qu'on puisse faire l'économie d'une telle approche dans le cadre d'une recherche qui viserait seulement à comprendre les mécanismes internes de la parodie, il devient nécessaire de l'employer dans le cadre d'une étude qui cherche à vérifier si la parodie détient un potentiel de dénaturalisation et qui vise à cerner les conditions propices grâce auxquelles ce potentiel peut s'actualiser.

Les interprétations variées des spectateurs « ordinaires » peuvent être considérées à partir de divers outils (observation, entrevues, sondage d'opinion, groupe de discussion, etc.) (Bonneville et coll., 2007). Dans le cadre de notre étude de réception sur *Le cœur a ses raisons*, nous avons opté pour la réalisation d'entrevues semi-

dirigées auprès d'une trentaine de volontaires qui ignoraient tout du sujet de l'étude. Cette technique de collecte des données nous semblait plus appropriée que l'entrevue dirigée ou que le sondage pour laisser de nouvelles variables émerger du discours des participants. Elle nous semblait aussi plus convenable que le groupe de discussion (*focus group*) pour étudier les différentes interprétations possibles d'une parodie sans traiter les spectateurs comme un groupe homogène et sans qu'un leader d'opinion influence les témoignages des autres participants. Pour recruter des volontaires, nous avons diffusé une annonce sur notre page *Facebook* (voir l'appendice C) et nous avons encouragé les participants à regarder l'émission en tandem. Puisqu'il ne s'agit ni d'établir un lien de corrélation entre le visionnement d'une parodie et la dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes ni de généraliser nos constats à l'échelle de la population québécoise, nous avons choisi de constituer un échantillon « non probabiliste » (2007 : 93), tout en prenant soin de recruter des participants aux profils sociodémographiques variés pour que notre échantillon soit relativement équilibré (voir l'appendice D). Afin de faciliter le processus de consentement, nous avons dès le départ exclu les participants d'âge mineur de l'échantillon (voir le formulaire de consentement dans l'appendice E).

Grâce à la générosité du producteur de l'émission, *Zone 3*, nous avons pu acheter les coffrets DVD de la troisième saison au prix coutant et en distribuer à chaque participant. Puisque la troisième saison de la série *Le cœur a ses raisons* était la seule encore disponible, les participants ont dû débiter leur visionnement avec une histoire déjà entamée. Le premier épisode de la saison comporte néanmoins un récapitulatif des événements importants à connaître pour comprendre la suite de l'histoire. La troisième saison renferme nombre d'intrigues abordées dans le cadre de notre analyse, dont celles tournant autour de la maternité, de la conciliation travail-famille, du féminisme, de l'hypermasculinisme, de la chirurgie esthétique et de la beauté.

Nous avons demandé aux participants de visionner les treize épisodes de la troisième saison dans un délai de deux mois et avons mené, auprès d'eux, des entrevues téléphoniques de 45 minutes à partir d'une grille d'entretien comportant : des « questions informatives », visant à les mettre à l'aise et à mieux les connaître, des « questions larges et descriptives », les incitant à livrer leurs impressions, ainsi que des « questions de relance », servant à obtenir des informations supplémentaires et à les « accompagner » dans leur réflexion (Bonneville et coll., 2007 : 176). Loin de freiner l'établissement d'un climat propice à la conversation, l'utilisation du téléphone a permis aux participants de faire l'entrevue au moment et à l'endroit de leur choix.

Dans un premier temps, les participants ont été interrogés sur leur profil sociodémographique (âge et métier), sur leur expérience en analyse de productions médiatiques, sur leur situation de visionnement (en groupe ou seul, niveau d'attention, fréquence de visionnement, etc.) et sur leur appréciation générale de la série. Ces questions nous ont permis de mettre leurs réponses en perspective avec leurs compétences inférentielles et leur contexte de réception. Dans le but de déterminer s'ils attribuent d'emblée à la série une fonction critique, nous leur avons ensuite demandé s'il y a des leçons à retenir de l'émission *Le cœur a ses raisons*. Afin de vérifier s'ils identifient l'intention parodique et s'ils dénaturent les stéréotypes, nous les avons encouragés à décrire le concept de la série, ses thèmes, ses décors et ses personnages principaux (Criquette, Ashley, Brett, Brad, Bo, Crystale, Peter et Brenda). À la suite de leurs descriptions, nous avons demandé une deuxième fois, en d'autres mots, s'il est possible de tirer des apprentissages de l'émission. Nous leur avons par la suite révélé graduellement le sujet de la thèse et avons cherché à savoir s'ils étaient familiarisés avec les *soap operas* afin d'évaluer leurs compétences encyclopédiques et génériques. Nous leur avons demandé s'ils avaient l'impression d'avoir changé d'opinion à l'égard des feuilletons et si, d'après eux, ce genre télévisuel évolue dans le temps, et ce, dans le but de jauger les effets possibles de la

parodie sur leur perception de la cible. En dernier lieu, nous avons sondé leur opinion sur le rôle de la parodie dans la critique des stéréotypes hommes/femmes, en essayant de minimiser le plus possible notre influence (voir la grille d'entrevue dans l'appendice F). Toutes les entrevues ont été enregistrées à l'aide du logiciel *QuickTime*, retranscrites sous forme de *verbatim* et codifiées dans un tableau (voir l'appendice G).

La méthode retenue pour les étudier est une analyse de discours soucieuse des caractéristiques sémantiques de chaque témoignage, mais aussi des particularités sociodémographiques de chaque locuteur et du contexte d'énonciation. Afin de protéger l'anonymat des participants, nous avons utilisé les pseudonymes de leur choix pour référer à eux dans le texte¹³⁹. Puisque les spectateurs ne sont pas toujours conscients du changement qu'opère la parodie sur leur conception des stéréotypes hommes/femmes, et puisque ceux qui en sont conscients ne le précisent pas nécessairement dans leur discours, l'analyse du témoignage des participants comporte ses limites et ne nous permettra pas d'établir des conclusions fermes en ce qui concerne le potentiel de dénaturalisation de la parodie. Cette analyse nous sera toutefois utile pour énoncer un certain nombre d'hypothèses sur les facteurs textuels et contextuels qui renforcent le potentiel de dénaturalisation de la parodie et ses chances d'actualisation.

8.2 Analyse des facteurs influençant le succès de la communication parodique

Puisque l'actualisation du potentiel critique de la série *Le cœur a ses raisons* est intrinsèquement liée à la réussite de l'acte communicationnel parodique, nous avons d'abord vérifié si les sujets de notre étude discernent sa dimension parodique, puis

¹³⁹ Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a examiné notre protocole de recherche, l'a jugé conforme aux normes et nous a accordé un certificat d'éthique le 20 novembre 2012 pour conduire la recherche.

s'ils identifient ses liens aux *soap operas*, s'ils repèrent des procédés parodiques et s'ils ont tiré un certain plaisir du visionnement de la série. Nous avons ensuite cherché à voir si les indices para/péritextuels, les procédés comiques, les procédés réflexifs et le contexte de visionnement les ont aidés à y parvenir.

8.2.1 Identification de la parodie et de la cible parodiée

La majorité des répondants (23/30) identifient la série télévisée *Le cœur a ses raisons* comme une parodie de *soap operas*. Même si certains d'entre eux utilisent les étiquettes « imitation drôle », « satire », « exagération », « caricature », « pastiche », « comédie » ou « soap spaghetti »¹⁴⁰ pour la qualifier, on comprend bien, à la lumière de leur discours, qu'ils réfèrent bel et bien à ce que nous appelons la parodie de genre :

[*Le cœur a ses raisons*] est une satire des *soaps* américains *cheaps* aux scénarios prévisibles, avec des personnages ridicules, des jeux de mots et des personnages accentués (Ariane, 24 ans, étudiante en musique).

[*Le cœur a ses raisons*] est une façon drôle d'imiter les *soaps* en version hyperdramatique; les visages, la musique, les mises en situation et le fait qu'à la fin de chaque épisode, il y a toujours une nouvelle qui crée un suspense pour le prochain épisode (Cynthia, 30 ans, agente d'assurances).

Certains participants (4/30) considèrent davantage l'émission comme une satire que comme une parodie, car ils ont l'impression qu'elle s'attaque primordialement à des phénomènes et à des types sociaux. Anthony (42 ans, infirmier) et François (32 ans, opérateur de réseau électrique) considèrent le marché du travail, le monde professionnel, la mairie, la politique, la société en général, voire la « planète en entier », comme les sources principales des stéréotypes repris par la parodie, mais

¹⁴⁰ Cette expression, utilisée par Pascale (28 ans, intervenante psychosociale) sur un ton humoristique, fait référence au sous-genre « western spaghetti » servant à désigner les westerns italiens hautement stylisés entre autres réalisés par Sergio Leone.

finissent tous les deux par parler spontanément des *soap operas* lorsque nous leur demandons s'il y a un parallèle à faire entre cette série et d'autres personnages de l'univers médiatique. Stéphanie (24 ans, mère à la maison) et Ghyslaine (30 ans, adjointe administrative) identifient quant à elles *Le cœur a ses raisons* comme une « parodie du monde réel » et de la « bourgeoisie », sans faire référence aux *soap operas*. Comme l'explique Ghyslaine (30 ans, adjointe administrative) lorsque la nature de la cible lui est révélée, parodier les *soap operas* ou la bourgeoisie revient en quelque sorte au même, car ce genre d'émission met en scène des gens riches et célèbres. Ces témoignages rappellent à quel point la frontière entre la parodie et la satire est ténue, dans la mesure où les médias et la société s'influencent mutuellement. Ces témoignages corroborent en outre l'idée qu'à l'instar de la parodie médiévale, l'émission *Le cœur a ses raisons* se moque de tous les aspects de la vie plutôt que d'une cible en particulier. En décrivant le concept de la série comme « des stéréotypes de romans américains absurdes », Véronique (30 ans, technicienne en prévention d'incendie) rappelle, pour sa part, que la limite entre le stéréotype et la parodie est mince, alors qu'on peut facilement les confondre ou concevoir la parodie comme un stéréotype amplifié à l'extrême.

Les participants (5/30) qui n'identifient pas la parodie ni la satire dans *Le cœur a ses raisons* décrivent quant à eux l'émission comme une « comédie » : « C'est une émission dure à saisir. C'est une comédie avec différents types de comédie. Ce ne sont pas des *jokes*, mais des situations » (Samih, 20 ans, étudiant en ingénierie). Le témoignage de Samih montre qu'il est ardu de se faire une idée du concept de la série lorsqu'on ne détecte pas sa double structure. Dans le même ordre d'idées, Reina (55 ans, gérante d'une pâtisserie) dit déceler la présence d'éléments « à double sens » dans *Le cœur a ses raisons* sans pouvoir développer cette intuition. À défaut de pouvoir préciser le concept de la série, ces participants se rabattent souvent sur la description de ses intrigues :

Ça se passe dans un milieu bourgeois. Il y a la famille d'Ashley avec les frères et les sœurs. Il y a l'histoire du bébé qui est né de Criquette; le bébé qui est kidnappé. [...] Pis le *punch* à la fin est bon; le fait que c'est la bonne qui est la mère de Doug-Doug, si j'ai bien compris (Jacques, 66 ans, vendeur retraité).

L'analyse des entrevues avec les participants montre en outre que l'identification de la cible parodiée s'accompagne systématiquement d'une inférence de l'intention parodique. Tous les participants qui font le lien entre *Le cœur a ses raisons* et les *soap operas* comme *Dallas*, *General Hospital*, *Dynastie*, *Top modèles*, *Les feux de l'amour* ou *Days of our Lives* croient avoir affaire à une parodie. À l'inverse, les cinq participants qui ne perçoivent pas le caractère parodique de l'émission ne relèvent pas la présence d'éléments provenant des *soap operas*. Il est donc possible de croire que le repérage des caractéristiques de la cible parodiée influence considérablement l'identification de la parodie.

La plupart des participants qui ne décèlent pas les références au *soap opera* dans *Le cœur a ses raisons* ne connaissent pas suffisamment les conventions du genre télévisuel pour les percevoir en filigrane du texte parodique. Alors que Reina (55 ans, gérante d'une pâtisserie) a vaguement entendu parler des *soaps* par ses clientes, Henrielle (57 ans, coiffeuse) et Samih (20 ans, étudiant en ingénierie) ignorent tout de leur existence. Même si Stéphanie (24 ans, mère à la maison) et Ghyslaine (30 ans, adjointe administrative) ont déjà entrevu des émissions comme *Les feux de l'amour* et *Dynastie* en changeant les chaînes de leur téléviseur, leur connaissance limitée des feuilletons télévisés fait en sorte que la dimension satirique de l'émission est plus évidente à leurs yeux que sa dimension parodique. Comme l'explique Samih, il est difficile de voir la série comme autre chose qu'une comédie de la vie lorsqu'on n'est pas familiarisé avec la cible :

Moi, je pensais que c'était juste une émission de comédie qui rit de la vie, mais s'ils rient d'autres émissions, alors il y a sûrement des références que je ne connais pas.

- J'avais une interprétation complètement différente (Samih, 20 ans, étudiant en ingénierie).

Le discours de Samih montre à quel point la reconnaissance du modèle parodié est tributaire des connaissances encyclopédiques et des référents culturels que le spectateur acquiert au fil de ses expériences de visionnement. Sans ces connaissances, explique Bernadette, le spectateur risque de percevoir uniquement la dimension ridicule de la parodie :

Ce sont des archétypes ou des portraits très grossis de personnes ou de personnages-types qu'on rencontre dans les téléromans et les séries. Ça fait donc appel à notre connaissance des médias, à notre lecture des téléromans, des séries, des *soaps*. Si on a rien vu de tout ça, il y a toute une partie de l'humour qu'on peut difficilement saisir. On risque d'en rester au burlesque et au grotesque visible (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

Pour cette raison, Anthony doute que l'émission *Le cœur a ses raisons* s'adresse à un jeune public. À son avis, la plupart des adolescents n'ont pas suffisamment d'expérience pour poser une « équivalence » entre la parodie et les stéréotypes du mariage, de la mairie, de la politique, etc.

Les cas de Jacques et de Réginald laissent toutefois croire que la familiarité avec la cible n'est pas garante du succès de la communication parodique. Jacques a souvent été exposé à des *soap operas* comme *The Edge of Night* à l'époque où il vendait des téléviseurs dans un magasin d'appareils électroménagers. Puisqu'ils sont « tristes », lents et répétitifs, alors que *Le cœur a ses raisons* est « drôle » et rempli d'« actions », Jacques (66 ans, vendeur retraité) ne fait pas l'analogie entre les deux formes discursives, qui lui semblent à première vue très différentes. Quant à Réginald, il a dû visionner les premières émissions de la série *Le cœur a ses raisons* plus d'une fois avant de comprendre qu'il s'agissait d'une parodie, même s'il regardait assidument les *telenovelas* hispanophones ou italiennes traduites en français dans son Haïti natale :

Au départ, quand je commençais à regarder, ça me semblait bizarre *Le cœur a ses raisons*. Je ne comprenais pas trop ce qui se passait et j'ai dû revisionner pour essayer de me mettre dans le bain et savoir de quoi il s'agit. [J'ai fini par comprendre qu'il s'agissait d'une] parodie d'*Amour, gloire & beauté* et d'autres émissions télé. (Réginald, 22 ans, étudiant en sciences biomédicales).

Il faut par contre mentionner que le premier épisode de la troisième saison porte à confusion, car il se présente dans son entièreté comme une mise en abyme intégrant, à même la parodie du *soap opera*, une parodie des documentaires sur la vie des gens riches et célèbres.

Pour ce qui est des participants qui font le rapprochement entre *Le cœur a ses raisons* et les *soap operas*, la plupart ont une connaissance vague (et non exhaustive) du genre télévisuel, parce qu'ils en ont entendu parler, parce qu'ils les ont syntonisés au passage en zappant, parce qu'un membre de leur famille en regardait un ou parce qu'ils en suivaient un lorsqu'ils étaient plus jeunes. Comme l'explique Vincent, il existe une « connaissance tacite » autour de ce genre d'émissions, mais rares sont ceux qui en ont une connaissance approfondie (27 ans, étudiant/chercheur en philosophie). Cette remarque laisse croire qu'il n'est pas nécessaire d'être accoutumé aux conventions parodiées pour pouvoir inférer l'intention parodique; une connaissance superficielle du genre et de ses principales caractéristiques suffit pour déceler la parodie. Ce commentaire renforce aussi l'idée que *Le cœur a ses raisons* n'est pas une émission élitiste qui s'adresse uniquement à une poignée de spectateurs avertis, mais une série conçue pour un large public.

Il est par ailleurs intéressant de constater que les liens intertextuels effectués par les participants ne s'arrêtent pas aux *soap operas*. Certains d'entre eux font référence à des séries télévisées américaines ou québécoises diffusées aux heures de grande écoute comme *Grey's Anatomy*, *Place Melrose*, *Beverly Hills*, *Aveux*, *Mémoires Vives* et *Providence*, qui partagent certains éléments avec les *soap operas* tels que la présence de « surprises rocambolesques » (Marie-Christine, 27 ans, courtière en

assurances). D'autres font des rapprochements inusités entre les personnages de l'émission *Le cœur a ses raisons* et des figures médiatiques, tels que Criquette/Paris Hilton, Brenda/Céline Dion, Megan/Anne-Marie Losique, Bo/Indiana Jones, Bo/Spiderman, Peter/Peter Pan, Crystale/Michael Jackson, Ashley/la blonde stupide dans *Friends*, Peter/ le tireur au fusil dans *Miami Vice*, Brenda/l'aguicheuse de *Basic Instinct*, Brenda/la méchante belle-mère rousse dans *Le petit monstre*. Cette multiplication des associations intertextuelles et transmédiatiques montre que cette parodie incite les spectateurs à mettre en perspective l'ensemble de leurs référents culturels.

En ce qui concerne l'identification des procédés parodiques, il est intéressant de constater que tous les participants à l'étude de réception, y compris ceux qui ne discernent pas la parodie et le genre télévisuel parodié, perçoivent la présence des procédés qui misent sur la conservation (l'imitation, la répétition, l'exagération, le grossissement, l'amplification, l'excès, etc.) :

La parodie va chercher des personnages types qu'on voit dans les médias (probablement aussi socialement) et grossit leurs traits dans le but de les ridiculiser ou de faire rire (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

Une parodie consiste à prendre ce que tu trouves drôle (ce qui n'a pas de sens) et le pousser à l'extrême pour montrer à quel point c'est ridicule ou comique. Cela peut être autant une situation, une personne ou un trait de caractère (Marie-Christine, 27 ans, courtière en assurances).

Si l'on se fie à ces propos, le moyen par excellence de transposer des productions sérieuses dans le registre du comique consiste à « agrandir » (Vincent) ou « faire ressortir » (Evelyne) les traits importants de certaines situations ou de certains personnages. Le récit de Sylvain consolide pour sa part l'idée que la répétition peut produire un effet intéressant lorsqu'elle est utilisée de manière compulsive :

J'ai remarqué un moment où l'absurdité était un peu longue. C'était comme une répétition de l'absurdité; il y avait quelque chose qui se répétait infiniment. Au début, j'ai trouvé ça drôle. Après, je me suis dit : vont-ils aboutir? Finalement, je me suis rendu compte qu'un petit peu plus loin, j'ai trouvé ça drôle. Je ne sais pas si le fait de le répéter très souvent a fait que j'ai dépassé quelque chose moi-même (Sylvain, 48 ans, technicien en informatique).

Le commentaire d'Hélène confirme quant à lui que les procédés parodiques misant sur le grossissement provoquent davantage la distanciation du spectateur que son identification aux personnages :

Quand on regarde un téléroman, on s'identifie aux personnages, on rentre dans la famille, ils font partie de nos vies. Dans *Le cœur a ses raisons*, on ne peut pas vraiment s'identifier parce que c'est vraiment trop grossi (Hélène, 54 ans, secrétaire).

Plus rares sont les participants qui font allusion aux stratégies parodiques misant sur la transformation, telle que le « contraste » (Marc-André), l'insertion de « différence » (Vincent), l'« antithèse » (Lucie) et « l'inversion » (Anthony) :

[L'émission] prend une généralisation, un stéréotype (comme ils sont tous intelligents, ils cherchent tous l'argent, ils sont tous capables de régler les problèmes) et fait l'inverse. Il prend quelque chose et le tourne à 180 degrés (Antony, 42 ans, infirmier).

Lucie (54 ans, conseillère pédagogique) se sert quant à elle d'une habile analogie pour rendre compte de la même idée : « Une parodie, c'est comme une photocopie de quelque chose, mais la photocopieuse fonctionne mal, c'est-à-dire qu'il y a certains traits qui ne sont plus là et d'autres qui s'ajoutent ».

L'ensemble de ces commentaires met en relief la nécessité de prendre en considération autant les stratégies qui misent sur la répétition que celles qui misent sur la différence lorsqu'on étudie une parodie de genre. Dans le cas de la série *Le cœur a ses raisons*, ce sont clairement ces stratégies qui retiennent l'attention des participants et qui les incitent à multiplier les superlatifs (« exagérée au max », « à un

millième degré », « à l'extrême », « à outrance », « hyperstéréotypation », « hypercaricaturé », « trois fois trop grosse, énormément », etc.) pour décrire l'émission, ses personnages ou leurs caractéristiques. Il est possible de penser que certains participants perçoivent son importante variation sur le modèle du *soap opera* comme une forme d'« exagération », comme en témoigne cette remarque : « [Dans la parodie], on s'inspire de quelque chose, de faits réels, de faits vécus, mais on les porte à un autre niveau, à un niveau plus exagéré dans différents sens » (notre ital., Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique). Ce commentaire corrobore l'idée que la parodie pousse les conventions de sa cible à un niveau hyperbolique d'un côté ou de l'autre du spectre différence-répétition.

8.2.2 Appréciation de la parodie

De manière générale, un peu plus de la moitié des participants (17/30) apprécie l'émission *Le cœur a ses raisons*, alors que l'autre moitié entretient des sentiments mitigés ou négatifs à son égard. En plus d'être une entrave à la reconnaissance de la parodie, le fait ne pas détecter la cible parodiée semble nuire à l'appréciation de la série. En effet, parmi les six personnes qui n'identifient pas le lien aux *soap operas*, quatre n'ont pas de plaisir à visionner *Le cœur a ses raisons*, en raison de son caractère ridicule (Maxime) et « exagéré » (Henrielle). Comme l'explique Reina (55 ans, gérante d'une pâtisserie), il est aussi difficile de s'intéresser à l'émission lorsqu'on ne comprend pas ses références.

Il ne faudrait toutefois pas croire que l'échec de la communication parodique affecte nécessairement le plaisir que prennent les participants à visionner la parodie. En effet, Jacques et Samih apprécient les situations loufoques, les personnages, les dialogues et les clins d'œil autoréflexifs de la série *Le cœur a ses raisons*, même s'ils ne la perçoivent pas comme une parodie. À l'inverse, le succès de la communication parodique ne garantit pas une appréciation sans réserve de la parodie. Parmi ceux qui

aiment *Le cœur a ses raisons*, sept personnes expriment des réticences en ce qui concerne l'aspect « répétitif » (Anaïs) ou « redondant » (Catherine) de l'émission qui a, selon eux, tendance à « étirer la sauce » (Yves). Ces critiques de la série *Le cœur a ses raisons* rappellent l'importance pour le parodiste de trouver un bon équilibre entre l'innovation et la redondance. *Le cœur a ses raisons* semble toutefois éviter certains écueils qui font apparaître la parodie comme une forme dégradante, parasitaire, destructrice ou élitiste aux yeux de certains théoriciens. En effet, aucun des participants ne la conçoit comme une violation des droits d'auteur ou comme une série parasitaire qui profite de la popularité des *soaps* pour mousser son propre succès. Le témoignage d'Yves illustre bien la capacité des participants à faire la différence entre ce qui relève du plagiat et ce qui appartient au registre de la parodie.

[Parodier], c'est reprendre un concept ou un personnage, pas le copier, mais reprendre les mimiques, les exagérer et les pousser à l'extrême. Un peu comme un imitateur qui exagère les gestes. La parodie poussée à l'extrême ne se veut pas fidèle à l'original. C'est une exagération totale dans le but de faire rire (Yves, 31 ans, ingénieur).

Aucun des participants n'y décèle, non plus, un ton dénigrant, méchant, railleur ou belliqueux, qui nuirait au plaisir durant le visionnement.

8.2.3 Indices para/péritextuels

En ce qui a trait aux paratextes de la série, le coffret DVD de la troisième saison distribué aux participants de l'étude ne comporte pas d'indices sur le statut de l'émission. Par ailleurs, rares sont les participants qui ont consulté des discours portant sur la série *Le cœur a ses raisons*. Catherine, Ariane, Sophie et Marie-Christine se souviennent d'avoir lu sur l'émission et sur son contexte de production dans les journaux, les magazines ou les guides horaires, au moment de sa sortie sur les ondes de TVA en 2005, mais ne se souviennent pas des informations que contenaient les publications. Puisqu'elles décèlent toutes la dimension parodique de

l'émission, on peut toutefois penser que les paratextes de la parodie peuvent être utiles à son identification. C'est d'ailleurs ce que le témoignage de Geneviève porte à croire :

Je savais dès le départ [en quoi consiste *Le cœur a ses raisons*], car dès que l'émission a commencé à être diffusée, ils en parlaient dans les journaux et à la télévision. Ils disaient que ce serait une parodie des *soaps américains* (Geneviève, 23 ans, étudiante en communication).

En plus d'avoir lu sur la série par le passé, Geneviève a consulté sa page *Wikipédia* dans le cadre de l'étude et y a lu une définition dont elle ne garde aucun souvenir. Sa description de l'émission comporte toutefois plusieurs éléments qui se trouvent sur la page *Wikipédia*, dont le nom du réalisateur (Marc Brunet) et du diffuseur (TVA), ainsi que l'expression « parodie de *soap operas* américains ». Le paratexte semble donc avoir influencé sa manière d'appréhender la parodie. Marie-Christine (27 ans, courtière en assurances) précise quant à elle qu'il n'est pas nécessaire de consulter les discours entourant la série pour savoir que *Le cœur a ses raisons* est une parodie, puisque c'est « assez flagrant ».

Parmi les indices péritextuels qui semblent aider les participants à réaliser que *Le cœur a ses raisons* s'inscrit dans le registre des productions parodiques, on peut compter le générique d'ouverture :

[J'ai réalisé que *Le cœur a ses raisons* est d'une parodie] au début, quand ils présentent les personnages. Je me rappelle que c'est la même affaire dans *Days of Our Lives* que ma grand-mère écoutait. Tu y vois tous les personnages avec les cheveux dans le vent (Véronique, 30 ans, technicienne en prévention d'incendie).

Plusieurs procédés audiovisuels semblent aussi aider certains participants à faire l'analogie entre *Le cœur a ses raisons* et les *soaps américains*, comme les plans très rapprochés des visages (Catherine), les *zoom in*, les *flash-back* (Anthony, Reginald),

la musique (Evelyne, Reginald) et la « lentille de vaseline » créant le « flou *soap opera* » (Marc-André).

8.2.4 Procédés comiques

L'étude des entrevues réalisées avec les participants montre que les procédés comiques déployés dans *Le cœur a ses raisons* ne font pas l'unanimité et que l'actualisation de sa dimension humoristique ne vient pas nécessairement de pair avec la réussite de son acte communicationnel parodique.

Tous les participants à l'étude de réception reconnaissent la dimension comique de l'émission parodique. En effet, même ceux qui ne l'identifient pas comme telle la décrivent comme une « comédie noire » (Samih) comportant un « humour absurde » (Henrielle), un « humour noir » (Reina), des « situations comiques » (Jacques) et des « personnages ridicules » (Maxime). On ne pourrait toutefois pas en dire autant de sa dimension ironique, puisqu'aucun participant ne la mentionne explicitement. L'idée que la moquerie clownesque prend le dessus sur la raillerie ironique dans l'émission *Le cœur a ses raisons* semble donc se confirmer. Le témoignage de Stéphanie (24 ans, mère à la maison) renforce, par exemple, l'idée que la série fait preuve d'autodérision plutôt que d'affirmer sa supériorité sur la cible parodiée : celle-ci considère en effet *Le cœur a ses raisons* comme une moquerie « légère » qui « rit de sa propre critique ». Dans le même ordre d'idée, Marie-Christine (27 ans, courtière en assurances) constate qu'« une parodie, c'est fait pour être drôle et non pour être « méchant ».

Alors que l'humour absurde, grotesque et caricatural de l'émission *Le cœur a ses raisons* est une source de plaisir pour certains participants, comme Judith (24 ans, ergothérapeute) et Jean-Michel (30 ans, inspecteur urbaniste), sa présence excessive en rebute d'autres : « L'absurdité, des fois, je trouve que ça va un petit peu trop loin.

J'en ai assez, surtout quand l'absurdité est un petit peu trop longue » (Sylvain, 48 ans, technicien en informatique). Même ceux qui aiment généralement ce type d'humour ont l'impression qu'il est utilisé à outrance :

Je me considère comme quelqu'un qui a un très grand sens de l'humour excepté que l'élastique, un moment donné, quand on l'étire trop, il pète (Emmanuel, 32 ans, conseiller financier).

C'est très burlesque et j'aime le burlesque, mais pas en totalité. Chaque scène est toujours burlesque et les conversations n'ont souvent ni queue ni tête. Si c'était une fois de temps en temps, j'aurais sûrement aimé mieux ça qu'en continu tout le temps (Evelyne, 30 ans, enseignante en mathématique au secondaire).

L'humour grossier et scatologique est particulièrement impopulaire auprès des participants : « J'ai trouvé ça trop pipi, caca à mon gout. Quand ça rote cinq minutes de temps et que ça répète tout le temps. Ce n'est vraiment pas le genre d'humour qui me rejoint » (Hélène, 54 ans, secrétaire). Quant à la bastonnade, certains l'apprécient et l'associent à l'« humour noir » (qui souligne l'absurdité de certains phénomènes sociaux au moyen de la cruauté), alors que d'autres dénoncent son côté violent qu'ils jugent inapproprié dans le cadre d'une comédie :

Il y avait aussi un peu de violence : se donner des coups de pelle au visage et tout ça. Ce n'était pas un élément qui nous faisait sourire, mais un élément qui nous a fait décrocher. Si je regarde Bruce Willis dans un film où il y a plein de batailles et de poursuites, je m'attends à ce qu'il y ait de la violence. Mais dans une comédie, ça ne marche pas. Je ne trouve pas ça drôle. C'est dans ce sens-là que je mets l'émission dans la catégorie *trash*, poubelle, corbeille (Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique).

Le discours de Lucie illustre bien à quel point l'humour joue un rôle important dans l'appréciation de la parodie, jusqu'au point de provoquer son rejet lorsqu'il ne remplit pas sa fonction. L'humour criard de la série *Le cœur a ses raisons* empêche d'ailleurs Reina et Henrielle de s'intéresser à son contenu et les dissuade de visionner tous les épisodes de la troisième saison :

Ça crie fort. Tout est exagéré. Ça doit être ça la comédie, j'imagine, mais je n'embarquais pas là-dedans. [...] Si j'avais aimé et que j'y avais trouvé un intérêt quelconque, peut-être. Mais comme ça ne m'intéressait pas, je ne suis pas allée jusqu'au bout (Henrielle, 57 ans, coiffeuse).

Tous ces témoignages sur la dimension comique de l'émission font résonner les propos de l'Abbé Sallier (1733) pour qui il est préférable que la parodie adopte un style naïf plutôt qu'un style bouffon, afin de ne pas donner à la parodie un goût aigre ou amer. La plupart du temps, l'opinion des participants sur la dimension humoristique de la série *Le cœur a ses raisons* n'est pas tout noir ou tout blanc. En effet, plusieurs entretiennent des sentiments mitigés à son égard, dans la mesure où ils reconnaissent l'intérêt de certains procédés, tout en éprouvant une vive aversion pour d'autres :

Si on faisait abstraction des fameux coups, des personnages qui se fessent dessus, j'ai beaucoup aimé dans cette série les calembours, les anecdotes, l'exagération de certains personnages, le maquillage (Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique).

Les procédés comiques les moins appréciés semblent néanmoins remplir la fonction que nous leur avons attribuée au chapitre précédent, c'est-à-dire celle d'empêcher la naturalisation des représentations parodiques en mettant en évidence leur caractère « irréel » (Reina).

8.2.5 Procédés réflexifs

Pour ce qui est des procédés réflexifs, près de la moitié des participants (13/30) relèvent leur présence dans *Le cœur a ses raisons* en évoquant la diégétisation du dispositif (personnage qui « sort du décor » et qui se promène sur le « plateau »), la mise en abyme (« la parodie dans la parodie », « la série dans la série »), le « regard soutenu à la caméra », les décors « en carton » et les « marionnettes ». Puisque la plupart de ces participants (11/13) reconnaissent la parodie, il est possible de penser

que les procédés réflexifs aident son identification. Il ne faudrait toutefois pas croire que leur repérage assure la reconnaissance de la parodie. Maxime (31 ans, mécanicien), par exemple, remarque les jeux volontaires de « caméra 1, je regarde la 2, je regarde la 1, je regarde la 2, je regarde la 1,2,3 », sans pour autant discerner la parodie. Il en va de même pour Jacques, qui s'explique mal la présence des procédés réflexifs dans l'émission *Le cœur a ses raisons* :

Il y a des situations où Labrèche fait des *replays* et dit : « tu n'as pas vu ça, on va recommencer ». Ce sont des scènes qu'il recommence volontairement pour que le public saisisse. Comme si on dormait. [...] Il y a des gros plans qui sont commandés par les acteurs. J'ai juste vu ça là-dedans. Il y en a un dans lequel le grand-père, personnifié par Marc Labrèche, sort du décor et on voit les caméras. C'est vraiment loufoque, on ne voit ça nulle part [...] Je ne sais pas [pourquoi on voit les caméras] (Jacques, 66 ans, vendeur retraité).

Dans le même ordre d'idées, Samih (20 ans, étudiant en ingénierie) attribue les effets spéciaux de piètre qualité à un manque de budget plutôt que de les interpréter en lien avec l'esthétique rudimentaire des *soaps*. Ceux qui considèrent *Le cœur a ses raisons* comme une parodie prêtent une signification différente aux procédés réflexifs : « À la fin, ils font sentir la présence des caméras [...] Ils ne les cachent pas pour que ça ait l'air hypernaturel. C'est voulu » (Jean-Michel, 30 ans, inspecteur urbaniste). Ce témoignage renforce l'idée que les procédés réflexifs contribuent à dénaturer les représentations. Il est en outre intéressant de constater que les procédés réflexifs sont particulièrement appréciés par certains participants :

J'ai trouvé ça drôle le bout du grand-père; Marc Labrèche qui essaie d'aller dans les bras de Marc Labrèche et ça ne marche pas. J'ai trouvé ça le fun qu'ils le montrent au lieu de le cacher. Ça nous fait réaliser comment ils s'y prennent quand ils le font et ne nous expliquent pas comment (Stéphanie, 24 ans, mère à la maison).

Même ceux qui n'aiment pas la série *Le cœur a ses raisons* voient l'utilisation de ces éléments autoréflexifs d'un œil positif :

Les scènes [...] où s'installe la *joke* et le ridicule, puis *next*, on passe à la prochaine scène. Ça me fait décrocher. Ce qui m'a fait rire [...], c'est le père Montgomery, à la fin, quand il débarque et réalise qu'il y a un *set* en arrière, j'ai trouvé ça très drôle (Emmanuel, 32 ans, conseiller financier).

Les commentaires recueillis laissent supposer que l'emploi de procédés autoréflexifs augmente le plaisir des spectateurs et contribue à briser l'illusion de réalisme des représentations parodiques.

8.2.6 Contexte de visionnement

De manière générale, le contexte de visionnement¹⁴¹ des participants semble influencer la réception de la série parodique *Le cœur a ses raisons*. Ceux qui étaient moins attentifs lors du visionnage de la série et qui ont regardé seulement quelques épisodes plutôt que la troisième saison au complet reconnaissent moins souvent la parodie. Par ailleurs, le contexte de visionnement particulier de l'étude ne semble pas favoriser l'appréciation de ceux qui avaient déjà vu plusieurs épisodes dans le passé ou qui ont regardé les épisodes de la troisième saison en rafale afin de respecter les délais imposés :

Je n'ai pas eu un gros fun. C'est peut-être le rythme ou le fait que j'avais déjà vu les deux premières saisons. Je ne trouvais pas que ça se renouvelait et j'ai moins accroché (Yves, 31 ans, ingénieur).

De plus, commencer le visionnement de la série à la troisième saison semble nuire à la compréhension et à l'appréciation de la parodie chez certains participants :

¹⁴¹ Puisque les participants n'entretiennent pas tous le même rapport avec la culture québécoise et avec la culture américaine, et puisque certains d'entre eux sont nés dans d'autres pays que le Canada, nous éviterons de réduire le contexte de réception à celui d'une culture québécoise homogène qui se caractériserait entre autres par la popularité de l'humour et par un attachement aux productions télévisuelles locales.

J'aime l'humour absurde, mais ça c'est trop absurde. C'est peut-être parce que je n'ai pas écouté les autres saisons et que je ne connais pas vraiment les personnages. Il y avait un passé dont je n'étais pas au courant. Je ne comprenais pas tout le temps ce qui se passait, alors ça n'aide pas (Véronique, 30 ans, technicienne en prévention d'incendie).

En ce qui concerne l'impact de la communauté interprétative, il est intéressant de constater que les gens ayant visionné l'émission en tandem partagent souvent le même sentiment envers *Le cœur a ses raisons* : Ghyslaine et Maxime trouvent la série ridicule, Jean-Michel et Pascale apprécient davantage l'humour absurde qui prend par surprise que les gags répétitifs, Anthony et Catherine se plaisent à regarder la série pour une deuxième fois, Anaïs et Ariane aiment l'émission en général, mais trouvent la troisième saison redondante. Puisque nous ne connaissons pas la nature des informations qu'ils ont échangées, il est toutefois difficile de déterminer si leur opinion converge en raison de leurs affinités préalables ou en raison des consensus qu'ils établissent au fil de leurs discussions. Le cas d'Yves et d'Evelyne est particulièrement intéressant à cet égard : alors que cette dernière décrit son conjoint comme un « *fan fini* d'Anne Dorval et de Marc Labrèche qui rembobine les scènes des dizaines de fois », Yves affirme avoir eu « moyennement » de plaisir à regarder les épisodes dans le cadre de l'étude. Même s'il attribue ce phénomène à l'usure, on peut se demander à quel point les réticences d'Evelyne par rapport à ce « genre de série » ont affecté son propre plaisir. Les témoignages de Véronique et d'Emmanuel donnent à penser que l'interinfluence entre les spectateurs ne se fait pas toujours de manière consciente. Même s'ils sont convaincus de ne pas s'être influencés, tous deux jugent l'émission *Le cœur a ses raisons* « trop absurde » et font référence, au cours de l'entrevue, à un *soap opera* dans lequel un incendie dure une dizaine d'épisodes. À l'exception de Maxime, tous les participants en tandem décèlent la dimension parodique de l'émission *Le cœur a ses raisons*. Il est donc possible de croire que le partage d'informations entre les spectateurs et les discussions qui

accompagnent le visionnement de la parodie peuvent favoriser son identification. Une remarque de Réginald est particulièrement éloquente à cet égard :

Mon cousin m'a laissé entrevoir l'idée parce que je lui ai demandé des informations. Je lui ai demandé c'est quoi *Le cœur a ses raisons* et il m'a dit que c'est la parodie de certaines séries télévisées qu'il y avait dans le temps, mais il n'a pas précisé lesquelles. En les regardant, j'ai vu que ça avait l'air d'*Amour, Gloire & Beauté* (Réginald, 22 ans, étudiant en sciences biomédicales).

Deux témoignages consolident pour leur part l'idée que l'origine culturelle d'une personne peut influencer sa réception de la parodie. Anthony affirme en effet réagir différemment à l'humour noir en raison de ses origines anglo-saxonnes :

Du côté anglophone, l'humour noir est quelque chose de positif et d'encouragé, alors que du côté francophone c'est complètement l'inverse. Tu dis « humour noir » et c'est sérieux, on offense quelqu'un! L'humour des *shows* de Pérusse ou Labrèche, je le reçois et l'apprécie d'une autre façon. Quand je parle avec [ma conjointe] Catherine, des fois, je vois la différence ou le contraste entre la façon dont nous réagissons au même programme (Anthony, 42 ans, infirmier).

Une remarque de Geneviève (23 ans, étudiante en communication) laisse quant à elle croire qu'une parodie peut être mieux accueillie dans certains milieux socioculturels que d'autres : « J'ai vécu un an en Belgique et les gens connaissent cette série. Ils la trouvent super drôle, parce que dans l'humour et la culture belges, l'autodérision est très importante et l'absurdité aussi ».

Puisque les membres d'une famille¹⁴² ont tendance à réagir de la même façon à l'émission *Le cœur a ses raisons*, même lorsqu'ils ne la regardent pas côte à côte, il est possible de croire que l'éducation et les valeurs qu'une personne acquiert dans son contexte familial pèsent dans la balance. L'expérience en analyse de productions médiatiques semble aussi être un atout, dans la mesure où tous ceux qui en ont une

¹⁴²Dans notre échantillon, Maxime, Ghyslaine, Reina et Henrielle font partie de la même famille et n'aiment pas l'émission. Il en va de même pour Véronique, Emmanuel et Cynthia.

décèlent la présence de la parodie dans *Le cœur a ses raisons* (Voir appendice G). Quant au genre ou à l'âge des participants, ils ne semblent pas jouer de rôle significatif dans le succès de la communication parodique ou dans l'appréciation de la parodie, contrairement à leur niveau d'éducation et à leur familiarité avec les techniques parodiques. En effet, tous ceux qui n'identifient pas la parodie ou la cible parodiée n'ont pas fait d'études supérieures et ne semblent pas accoutumés à la parodie.

Il est enfin intéressant de constater que la majorité des participants baignent dans un environnement saturé de parodies et d'humour semblable à la « société humoristique » postmoderne dont parle Harries (2000) et Lipovetsky (1993 : 194). En effet, plusieurs d'entre eux effectuent des liens intertextuels entre *Le cœur a ses raisons* et une panoplie de films parodiques comme *Airplane!*, *Spaceballs* et *Police Academy*, ou encore à une myriade d'émissions satiriques et/ou parodiques britanniques (*Benny Hill Show*, *Monty Python*), canadiennes (*This Hour Has 22 Minutes*, *The Rick Mercer Report*), américaines (*Les Simpson*, *Family Guy*, *South Park*, *The Big Bang Theory*) ou québécoises (*La Petite Vie*, les *Bye Bye !* et *Les bobos*). Certains participants relient en outre l'humour absurde de la série à celui d'humoristes tels que Ding et Dong, RBO, Les Denis Drolet, François Pérusse et Claudine Mercier, ou encore à celui de productions humoristiques québécoises comme le magazine *Safarir*, *Les têtes à claques*, *La Fin du monde est à sept heures*, etc. Il semble plausible de croire que l'immersion des participants dans une culture humoristique les habitue aux stratégies parodiques et facilite leur reconnaissance de la parodie. Compte tenu de ce qu'avance Lipovetsky, on peut toutefois se demander si cette généralisation de l'humour populaire et branché désensibilise les gens aux contenus critiques que véhiculent les parodies (1993 : 208).

L'analyse des témoignages recueillis dans le cadre de notre étude de réception sur *Le cœur a ses raisons* permet de constater que les conditions propices à l'actualisation de

son potentiel critique, telles que l'inférence de l'intention parodique, la reconnaissance de la cible parodiée, l'identification de procédés parodiques, l'appréciation de la parodie, ainsi que la mobilisation des indices para/péritextuels, des procédés comiques et des procédés réflexifs, sont réunies pour la majorité des participants. Il reste maintenant à vérifier s'ils actualisent le potentiel critique de la parodie dans le contexte de visionnement propre à l'étude.

8.3 Analyse de l'actualisation du potentiel critique de la parodie

Afin de voir si les répondants semblent activer le potentiel critique de la série *Le cœur a ses raisons*, y compris son potentiel de dénaturalisation, nous vérifierons d'abord s'ils soulignent d'eux-mêmes sa dimension critique et s'ils déprécient les stéréotypes parodiés par les personnages. Nous chercherons ensuite à savoir s'ils perçoivent les conventions du *soap opera* négativement, s'ils leur attribuent un caractère évolutif et s'ils ont l'impression que leur perception de ce genre télévisuel a changé depuis le visionnement de la série.

8.3.1 Reconnaissance de la dimension critique

Un peu plus du tiers des participants (12/30) reconnaissent la dimension critique de la série *Le cœur a ses raisons*. Avant même que leur soit posées des questions sur le contenu de l'émission, certains font mention de « son regard critique au deuxième degré » (Bernadette) sur « certains types de séries et de comportements » (Vincent) qui semble dire : « Réveille-toi! Personne ne fait ça dans la vie, alors il faut faire attention! » (Anthony). Selon Catherine, *Le cœur a ses raisons* incite les spectateurs à être « autocritiques » envers la consommation médiatique des *soap operas* et à questionner leur vraisemblance grâce à son caractère hyperbolique :

Il y a des gens qui regardent [les *soaps*] comme si c'était la vérité incarnée et comme si les relations sociales étaient exactement comme ça. *Le cœur a ses raisons* tourne la chose en dérision et, parce que c'est hypercaricaturé, permet de faire une réflexion là-dessus et de se dire : est-ce vraiment comme ça? (Catherine, 30 ans, psychoéducatrice)

Bernadette (64 ans, conseillère pédagogique) est toutefois la seule à relever d'entrée de jeu la présence d'une « critique » envers les « modèles masculins et féminins » des *soap operas* qui montre leur ridicule et qui prend position par rapport aux faits de s'injecter du *Botox*, de « se faire gonfler les lèvres », d'être « obnubilé par la caméra », etc. Certains participants y décèlent toutefois « une critique sociale des stéréotypes » (Anthony) qui déborde du cadre des feuilletons télévisés et qui s'attaque, par exemple, à la convergence des médias d'information (Marie-Christine), au rôle d'exécutantes que détiennent les infirmières dans le milieu hospitalier (Anaïs), aux rapports entre les classes sociales, à la bourgeoisie et à la politique :

Quand on regarde la collusion qui se passe présentement, on pense que les maires sont des clowns et qu'un buisson a de meilleures chances de contrôler la ville que notre maire actuel! (Anthony, 42 ans, infirmier)

De plus, lorsque nous demandons aux participants si une leçon peut être tirée de l'émission, plusieurs répondent par l'affirmative en précisant que la série *Le cœur a ses raisons* tente « d'éduquer par rapport aux petites choses qui arrivent au quotidien » (Réginald), nous aide à mettre de l'ordre dans nos priorités (Sophie) ou critique le caractère utopique, manichéen et caricatural des *soap operas* :

C'est une série qui veut, au fond, dénoncer ce genre d'émissions *nunuches* faites pour les *nonos* où tout est rose et pas réel. Parce que dans la vraie vie, ça ne marche pas comme ça. Il n'y a pas les gens parfaits et des méchants. Tout est très caricatural (Anaïs, 52 ans, professeure en sciences infirmières à l'Université).

Pour plusieurs participants, la série montre à quel point les feuilletons télévisés peuvent eux-mêmes être « ridicules », « grotesques » (Marie-Christine), « absurdes » (Ariane) :

Que les téléséries du genre *Top modèle* ou autres sont absurdes [...] et qu'elles délirent elles-mêmes. Je pense que c'est ça le message : l'image qu'on peut se faire des problèmes de familles riches et ce genre de choses là (Vincent, 27 ans, Étudiant/chercheur en philosophie).

Certains participants ont davantage l'impression que la série peut nous apprendre quelque chose sur le « contenant » des *soaps* plutôt que sur leur « contenu » (Pascale, 28 ans, Intervenante psychosociale). En ce qui a trait aux stéréotypes, Lucie (54 ans, conseillère pédagogique) remarque que *Le cœur a ses raisons* dénonce la superficialité des sociétés où le paraître prend souvent le dessus sur l'être et montre à quel point il n'est pas « suffisant » de « bien paraître ». Le témoignage de Bernadette va dans le même sens, tout en rappelant que c'est à chacun de tirer ses propres conclusions :

C'est nous qui le tirons le message. Je ne sais pas si c'était dans leurs intentions, mais je pense que le fait de caricaturer à l'extrême ce qui déjà constitue une forme de caricature dans les comportements humains [...] nous oblige à développer un regard critique sur ce qu'on nous présente ou sur ce qu'on regarde nous-mêmes à la télé en dehors de ce type d'émissions là (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

La majorité des répondants (18/30) ne voient toutefois pas quelles leçons tirer de cette émission « ridicule » qui ne s'adresse aucunement aux « intellectuels » (Emmanuel, 32 ans, conseiller financier). Comme nous nous y attendions, les cinq participants qui envisagent *Le cœur a ses raisons* comme une comédie, plutôt que comme une parodie, ne dégagent aucune morale de la série. Ces répondants décrivent plutôt les situations qu'elle met en scène comme étant « immorales » ou attribuent à ses « stéréotypes » exacerbés une fonction semblable à celle que Cohen-Séat (1946) et Morin (1956) octroient aux stéréotypes filmiques, c'est-à-dire celle de « sécuriser » les spectateurs en les plaçant dans un contexte de visionnement « moins ambigu » (Jacques, 66 ans, vendeur retraité).

Il est toutefois intéressant de constater que, à la suite de leurs descriptions du concept de la série et de ses personnages, plusieurs participants (5/18) changent de discours. Après s'être prêtée à l'exercice, Judith (23 ans, ergothérapeute) en vient à penser que *Le cœur a ses raisons* peut inciter les spectateurs de « téléromans savon » à prendre conscience du caractère « exagéré » de ses intrigues. L'intuition de ceux qui perçoivent d'entrée de jeu la dimension critique de la série *Le cœur a ses raisons* a quant à elle tendance à se consolider au fur et à mesure qu'ils décrivent la série et ses personnages. En effet, Anthony (42 ans, infirmier) affirme par la suite et avec encore plus de conviction que *Le cœur a ses raisons* nous incite à élaborer nos conceptions de la vie en faisant fi des stéréotypes. De son côté, Sophie (36 ans, technicienne juridique) précise que l'émission nous fait voir les qualités valorisées par la société comme des défauts. Catherine réaffirme, pour sa part, la capacité de la série à rendre évidentes les lacunes des relations sociales représentées dans les *soaps*, en les exagérant à l'extrême :

Il y a quelque chose au niveau de la critique sociale certainement. C'est comme les gens qui font des caricatures : si tu n'exagères pas les défauts, les gens n'ont pas toujours tendance à les voir. La série exagère à outrance des caractéristiques de nos relations sociales, qui sont dépeintes dans le genre *soap opera*, et c'est ce qu'ils ont voulu faire ressortir probablement pour faire prendre conscience aux gens que [...] ça ne devrait pas aller jusque-là (Catherine, 30 ans, psychoéducatrice).

Il semble donc plausible de croire que le fait de discuter de la série parodique ou de prendre un moment pour y réfléchir favorise l'actualisation de sa dimension critique, comme le laisse croire cet autre témoignage :

À force d'en parler, ça oblige à réfléchir, mais à première vue, je l'ai pris pour du divertissement. Je n'avais jamais pris le temps d'y réfléchir, mais [...] il y a peut-être, effectivement, une leçon à en tirer. [*Le cœur a ses raisons*] montre des traits de personnalité, comme la superficialité, et les pousse à l'extrême. Par la bande, tu te dis qu'il ne faut pas trop donner là-dedans (Yves, 31 ans, ingénieur).

La plupart des participants qui attribuent une dimension critique à l'émission *Le cœur a ses raisons* ne l'envisagent pas comme un discours moralisateur ou pédagogique, mais la rangent plutôt dans la catégorie du « divertissement pur » (Marc-André) qui est fait pour « éteindre notre cerveau » (Stéphanie), « s'aérer l'esprit », « se changer les idées », « déconner à bloc » (Lucie), « s'amuser » et se « rendre la vie plus facile » (Sylvain). Ces témoignages renforcent l'idée que *Le cœur a ses raisons* ne détient pas seulement une fonction critique, mais aussi une fonction libératrice semblable à celle de la parodie médiévale carnavalesque (bien qu'ils ne lient pas explicitement cette fonction au poids des normes sociales). C'est aussi ce que laisse croire Jacques (66 ans, vendeur retraité) en affirmant que *Le cœur a ses raisons* apprend à « ne pas trop s'en faire dans la vie ».

À la lumière des différents commentaires formulés par les participants, l'actualisation du potentiel critique de la série *Le cœur a ses raisons* dans un contexte de visionnement « ordinaire » semble possible, mais loin d'être assurée. Quant à la reconnaissance d'une critique envers des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*, force est de constater qu'elle s'opère encore moins souvent. Parmi les éléments qui semblent nuire à l'actualisation du potentiel critique de la série figure la présence trop importante de procédés humoristiques grotesques et absurdes qui incite certains participants à l'interpréter au premier degré et qui détourne leur attention de ses significations profondes. Selon Pascale (28 ans, intervenante psychosociale), la critique des classes sociales que comporte l'émission se dissipe à force de voir les personnages battre la domestique. Réginald (22 ans, étudiant en sciences biomédicales) associe, pour sa part, l'émission *Le cœur a ses raisons* à la série d'animation *Family Guy* qui, à la différence de la série *The Simpsons*, est « tellement ridicule » qu'elle masque sa critique sociale et passe pour un simple divertissement. Au début du visionnement, il n'a d'ailleurs « pas prêté attention aux leçons qu'elle pourrait apporter ». Ce n'est qu'au fil des épisodes qu'il a réalisé que l'émission véhicule certains messages, en partie grâce à une scène où Criquette refuse de

descendre le siège de la toilette en criant à l'inégalité homme/femme (scène qui pouvait à notre avis être interprétée de deux façons). Contrairement à Réginald, certains participants en restent toutefois à leur première impression :

Je sais que [*Le cœur a ses raisons*] niaisait les différents styles de la société comme les personnes âgées et ce qui est superficiel, mais le but, la leçon, la morale... tout au long que j'écoutais la série, je me suis demandé s'il y a en avait un et je ne l'ai pas trouvé (Cynthia, 30 ans, agente d'assurances).

Parce que sa « critique sociale » s'effectue sous le couvert de l'humour et d'un « format » qui ne semble pas au premier abord « sérieux » (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique), il ne faudrait toutefois pas conclure trop vite que la parodie influence aucunement la perception des conventions et des stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*.

8.3.2 Perception des personnages de la parodie

Les descriptions des personnages faites par les participants qui considèrent *Le cœur a ses raisons* comme une parodie montrent non seulement que la majorité d'entre eux reconnaissent les types sociaux ou les stéréotypes du *soap opera* auxquels l'émission parodique s'en prend, mais aussi qu'ils sont relativement critiques à leur égard.

Plusieurs répondants attribuent aux personnages des caractéristiques que nous avons repérées lors de notre analyse de contenu. En effet, **Criquette** est dépeinte comme « la caricature de la femme parfaite qui a les moyens » (Stéphanie), comme la « parvenue » (Sylvain) « exubérante » (Lucie) qui se justifie par son compte de banque (Bernadette) ou comme la « bourgeoise avec de gros attributs » (Pascale). En lien avec les *soap operas*, elle est décrite comme « la caricature des femmes de *Top Modèles* super sexy et plantureuses qui rient de manière bizarre » (Vincent), qui sont « plus émotionnelles que rationnelles » (Anthony) et qui portent des « tenues

extravagantes et des peignures pas possibles » (Yves). Comme nous l'avons fait dans notre analyse, plusieurs participants soulignent les nombreux artifices qu'elle revêt :

Physiquement, Criquette est le stéréotype des personnages de téléseries américaines : des cheveux méga crêpés, les seins énormes à n'en plus finir, des ongles très très longs, des vêtements [...] qui ne sont pas à la mode et qui font très années quatre-vingt (Evelyne, 30 ans, enseignante en mathématique).

Bernadette (64 ans, conseillère pédagogique) remarque que son bébé est une sorte « d'anecdote », de « parasite » qui colle à son sein et qui sert à nous montrer sa pseudo détresse. Cette participante semble donc partager notre interprétation du personnage comme une exagération du stéréotype de la mère qui gère difficilement la maternité. Lucie (54 ans, conseillère pédagogique) constate, pour sa part, que la relation de Criquette avec les autres femmes est beaucoup plus tendue que sa relation avec les hommes :

[Criquette] avait aussi ce côté très dominatrice, très arrogante et ça curieusement, juste par rapport aux femmes. [...] Vis-à-vis les hommes, c'est comme si elle devenait tout miel, toute chaude, toute chose, mais pas vis-à-vis les femmes. Je ne sais pas si elle était en compétition, mais on voyait qu'elle était brusque, qu'elle répondait bien lorsque cela l'avantageait, mais qu'elle pouvait aussi carrément les envoyer paître jusqu'à fesser dessus comme dans le cas de Madge. (Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique)

Son interprétation fait écho à notre analyse du personnage comme étant un grossissement du stéréotype de la dépendante affective qui entretient une rivalité constante avec les autres femmes de son entourage.

Ashley est pour sa part décrite comme « la blonde idiote parfaite » (Lucie), la « *barbie* » niaiseuse (Ghyslaine), « nunuche » (Catherine), « naïve » (Ariane) aux cheveux « platine » (Pascale, Yves) et « aux gros seins, qui dit toujours des niaiseries » (Cynthia) et qui se soumet à la règle « sois belle et tais-toi » (Sophie). Elle est aussi dépeinte comme « la petite fille *cute* avec un côté innocent » (Jean-

Michel) et « la petite poupée craintive que certains hommes aiment bien » (Lucie). Personnage « uniforme » qui porte en permanence « l'uniforme » (Bernadette), Ashley est aussi perçue comme la « caricature de l'infirmière » (Stéphanie) qui porte un costume sexy qu'on ne voit jamais à l'hôpital (Emmanuel) et qui dénature l'image de cette profession (Anthony).

Mis à part Samih qui ne connaît pas l'actrice interprétant Criquette et Ashley, tous les participants semblent conscients que les seins de ces deux personnages sont « rembourrés » (Reginald). Il est d'ailleurs intéressant de constater que la grande majorité d'entre eux ne les trouvent pas séduisantes tellement leurs traits corporels sont exagérés :

C'est loin d'être érotique. On sait bien que les poitrines sont soufflées et on s'attend à ce que la balloune pète! C'est grotesque, on voit que ça fait partie de la comédie (Jacques, 66 ans, vendeur retraité).

Le témoignage de Jacques renforce l'idée que *Le cœur a ses raisons* déploie une imagerie grotesque similaire à celle de la parodie carnavalesque, en mettant en scène des corps aux excroissances rebutantes (Bakhtine, 1965). D'une manière évidente, l'émission ne suscite pas le désir, la fascination ou la jalousie des participants envers ces « clowns » (Yves) aux « horribles obus » (Bernadette), aux « tenues kétaines » (Judith) et au maquillage « excessif » (Anaïs). À cet effet, *Le cœur a ses raisons* pallie une faiblesse d'une approche pédagogique qui consisterait à montrer les stéréotypes pour ensuite les critiquer. Certains font remarquer qu'Ashley est plus belle que Criquette, dans la mesure où elle a « moins d'artifices » (Hélène, Cynthia), mais la grande majorité des participants trouve l'actrice plus jolie « sous ses attirails » (Pascale) et « sans ses attributs superflus » (Emmanuel), tel que l'explique Jean-Michel (30 ans, inspecteur urbaniste) : « Anne Dorval est une belle femme naturelle et avoir un tas de maquillage et de *guedilles*, ça ne la rend pas plus belle, au contraire ». En décrivant Anne Dorval comme une « belle femme naturelle » sans

préciser qu'elle se conforme elle aussi à un certain modèle de la féminité, ce témoignage laisse croire que le visionnement de la parodie dans un contexte « ordinaire » ne permet pas nécessairement de dénaturiser jusqu'au bout les critères de beauté et de faire réfléchir les spectateurs sur les pratiques corporelles des femmes au quotidien.

Crystale est le personnage dont l'évocation suscite le plus de rires et d'exclamations telles que « Mon dieu ! » « Verrat ! », « Ça fesse ! », « Calvince ! », « My god ! ». Certains participants la décrivent comme une mère dénuée d'émotions, qui est aussi froide à l'intérieur qu'à l'extérieur (Cynthia), et dont l'apparence évoque le souvenir de Krystle dans *Dynastie* (Lucie). Plusieurs répondants voient en elle le stéréotype de la « bourgeoise arrangée au *Botox* » (Vincent), qui est uniquement préoccupée par son apparence (Ariane) et qui multiplie les chirurgies esthétiques parce qu'elle « ne veut pas vieillir et mourir » (Cynthia), mais qui est complètement « affreuse » (Emmanuel) avec sa « face de plastique » (Pascale). Presque tous les participants font des remarques spontanées sur ses immenses lèvres artificiellement gonflées, en utilisant des superlatifs ou des pléonasmes pour les décrire (« très *fake* », « grosse, grosse », etc.). Le visage de l'actrice qui l'interprète est « modelé » (Sylvain) à un point tel que certains participants en viennent à douter qu'il s'agit d'une femme :

Ça nous a pris beaucoup de temps avant de comprendre qui était Sophie Faucher. On se disait : est-ce que c'est Guilda¹⁴³? Il est trop vieux, il doit bien être mort ! (Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique).

Ce témoignage démontre que les traits « féminins » de Crystale sont si exagérés qu'ils lui donnent l'apparence d'une travestie. Même si le personnage ne semble pas faire réaliser aux participants que la féminité repose sur l'imitation d'un modèle sans

¹⁴³ (Jean) Guilda est une dragqueen reconnue en France et au Québec pour ses spectacles de cabaret dans lesquels elle revêtait des tenues féminines extravagantes et imitait le maquillage, la démarche et le chant de célébrités comme Marlene Dietrich, Édith Piaf et Marilyn Monroe.

original, comme le suggère Butler (1990a) au sujet de la dragqueen, son visage grotesque ne suscite assurément pas l'envie et ne semble pas faire une bonne publicité à la chirurgie esthétique.

Le personnage de **Brenda** provoque quant à lui des réactions variées et mitigées. Certains participants la décrivent comme une « fraîche-pet » (Sophie) « prétentieuse » (Sylvain) à la « face psychotique » (Stéphanie). D'autres la présentent comme le stéréotype de « l'actrice » (Sophie) qui se met constamment en scène dans les médias, qui « cherche son moment de gloire et ne l'a jamais » (Emmanuel). Plusieurs soulignent le paradoxe qu'elle incarne, c'est-à-dire celui d'essayer d'être « sexy », « soignée » et « féminine » sans jamais y parvenir, parce qu'elle pète, rote et écarte les jambes de manière disgracieuse (Emmanuel et Cynthia) :

[Brenda] est une femme de contraste qui prône la délicatesse, mais qui va te roter dans l'oreille pendant cinq secondes ! [...] Physiquement, c'est le corps de Marc Labrèche habillé en femme, avec de grands cheveux longs et du maquillage très proéminent et pas toujours gracieux. [...] Il y a des éléments typiquement masculins dans le personnage de Brenda au niveau du manque de délicatesse (pet, rot, etc.). C'est très masculin comme éléments pour quelqu'un qui prône la beauté et c'est un peu paradoxal (Catherine, 30 ans, psychoéducatrice).

Le paradoxe qu'incarne Brenda se reflète d'ailleurs dans la description qu'en font certains participants. Jean-Michel (30 ans, inspecteur urbaniste) la présente comme « une rousse taille forte, pas grosse, mais carrée, avec une voix grave », mais la considère comme étant « crédible en tant que femme qui se trouve belle et que certains peuvent trouver belle ». Selon Marie-Christine (27 ans, courtière en assurances) et Geneviève (23 ans, étudiante en communication), le personnage serait moins drôle s'il était joué par une femme, puisque l'armature carrée et la démarche masculine de l'acteur font ressortir son côté rustre. Les réticences qu'exprime Vincent à l'égard de Brenda confirment, pour leur part, que l'incohérence et les

contradictions internes du personnage court-circuitent le processus d'identification du spectateur :

Je suis un peu bloqué pour entrer dans le personnage. [...] Elle est arrangée comme une belle fille, mais ne l'est pas parce que c'est Marc Labrèche qui est derrière et il ne le cache pas à 100%. Il joue comme si. Moi, j'embarque à moitié. [...] Je pense que les concepteurs se sont dit : on va l'arranger un peu, on va lui faire dire qu'elle est belle. C'est un propos qui revient, il le rappelle toujours oralement pour le rappeler à l'audience (Vincent, 27 ans, étudiant/chercheur en philosophie).

Selon Anthony (42 ans, infirmier), Brenda serait probablement mal accueillie par la communauté anglophone, puisque l'acteur qui l'interprète reproduit trop bien la féminité et effectue des actes à caractère sexuel :

Dans la culture anglophone, un travesti, ça ne passerait pas. Du côté anglophone, il y a beaucoup d'hommes qui se déguisent en femmes, mais les déguisements sont affreux. Ils ont des longs cheveux et une jupe, mais se comportent comme un homme. Marc Labrèche dévoile seulement son côté homme au public quand il s'assoit les jambes ouvertes, rote ou pète comme un gars [...] Côté anglais, ça dépasse la frontière : c'est trop sexuel, car il joue le côté séduisant (Anthony, 42 ans, infirmier).

Si l'on se fie aux réactions des participants, ce personnage ne dérange pas uniquement les anglophones. Bien qu'il soit particulièrement apprécié par plusieurs participants, certains le trouvent « provocant » (Judith), « perturbant » (Ariane), « physionomiquement bizarre » (Emmanuel), voire « dégueulasse » (Samih). Il faut toutefois préciser que le personnage inflige surtout un « supplice » visuel (Yves) aux répondants lorsqu'il prend des poses suggestives :

[Brenda] a des comportements à la *Basic Instinct*. Ce qui fait que c'est désagréable, c'est que l'entrejambe de Brenda n'est pas un entrejambe de femme, mais un entrejambe d'homme (Evelyne, 30 ans, enseignante en mathématique).

Ces participants semblent exprimer un certain dédain envers le mélange des attributs féminins et masculins sur un même corps qu'exploite la parodie pour générer de

l'incongruité. On peut donc se demander si le personnage risque de renforcer les préjugés à l'égard des transgenres et des intersexes, plutôt que de rendre les spectateurs plus tolérants par rapport à l'existence d'êtres qui échappent aux catégories binaires. Une remarque de Bernadette laisse croire que certains spectateurs peuvent tirer un enseignement à la vue du personnage, par rapport au caractère arbitraire des caractéristiques qui construisent la beauté dans la société occidentale :

Les attributs de la beauté c'est quoi : c'est être bien coiffée, être bien vêtue, avoir un bon maquillage. Souvent la beauté consensuelle, la beauté qui nous est présentée par les médias, c'est une beauté qui est fabriquée par un coiffeur, par un maquilleur, par un costumier. Il y a des espèces d'images clips. De ce point de vue, [Brenda] est une belle femme (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

Du côté des personnages masculins, **Brett** est présenté comme un médecin « traditionnel » (Marc-André) et « très fortuné de droite » (Pascale) qui n'est pas très beau, mais qui séduit les femmes avec son argent (Stéphanie). En lien direct avec les *soap operas*, il est dépeint comme « le gentil personnage du clan » (Judith), le chef de famille (Reginald), le « classique homme riche qui est toujours en contrôle de ses affaires » (Jean-Michel). **Brad** est quant à lui décrit comme l'« inversion » de Brett (Anthony), comme sa « partie sombre » (Geneviève) en « plus laid » et avec « moins de classe » (Cynthia). Il est perçu comme le jumeau « sournois » (Marc-André), « machiavélique » (Pascale) et « méchant » en quête de pouvoir (Judith) ou encore, comme le « *gino* » en pantalons de cuir (Evelyne). **Bo** est quant à lui dépeint comme le « macho » (Anthony), le « tombeur » (Judith), le « *playboy* », le « beau gosse » (Sylvain), le « don juan » (Marc-André) centré sur son apparence (Catherine) ou le « frais chié qui n'arrête pas de se vanter » (Sophie). Même s'il est interprété par un humoriste au physique avantageux (Stéphane Rousseau) qui n'est pas enlaidi par l'ajout de divers artifices, l'utilisation fréquente d'adjectifs péjoratifs pour le décrire laisse croire que les participants arrivent à prendre un certain recul par rapport à la beauté qu'il projette. Alors que Bernadette (64 ans, conseillère pédagogique)

l'associe aux superhéros aventuriers comme Indiana Jones ou Superman et remarque ses « tics de vedette » (port de tête, renvoi de la mèche de cheveux à l'arrière, etc.), Réginald le compare aux agents secrets charmeurs des temps anciens (Reginald). Ces rapprochements avec des figures médiatiques extérieures au *soap opera* montrent que la parodie peut amener les spectateurs à questionner les stéréotypes hommes/femmes d'autres genres médiatiques que la principale cible parodiée.

Peter est le personnage qui suscite le plus d'opinions divergentes. Certains le considèrent comme le plus « authentique » et le plus « terre à terre » du groupe (Catherine), alors que d'autres le perçoivent comme l'« antihéros » (Emmanuel) « mystérieux, qui a toujours un air cavalier » (Vincent), qui n'a « peur de rien » (Lucie), qui est « trop courageux » (Véronique) et qui « veut toujours sauver la situation » (Ariane). Plusieurs participants reconnaissent son besoin constant de prouver sa virilité :

[Peter est la] représentation de ce qu'on appelle « les hommes vraiment homme » : qui n'a pas de sentiment, pas de tact, pas vraiment le tour avec les femmes et qui compte beaucoup sur son *gun* pour refléter sa masculinité (Stéphanie, 24 ans, mère à la maison).

À défaut d'être fringant et superficiel comme les autres personnages, explique Cynthia (30 ans, agente d'assurances), Peter est « viril » : « il faut toujours qu'il montre que c'est un homme, un mâle, un vrai ». Ces deux témoignages au ton ironique résonnent avec notre analyse du personnage et semblent admettre l'idée que la masculinité se construit à travers une « performance » stylisée d'actes (Butler, 1990a : 264-265).

Il semble clair, aux yeux de la majorité des participants, que *Le cœur a ses raisons* ne fait pas l'apologie des valeurs, des traits de personnalité et des caractéristiques physiques de ses personnages. On ne pourrait toutefois pas en dire autant des

participants qui n'interprètent pas l'émission comme une parodie : « Ashley, c'est débile ça ! Personnifier une femme de même, ce n'est pas fort pour les femmes » (Jacques, 66 ans, vendeur retraité). Cette remarque spontanée illustre que l'échec de la communication parodique peut mener certains spectateurs à considérer les personnages parodiques comme des stéréotypes nuisibles. Ces participants ont en outre tendance à trouver Ashley « très jolie » (Jacques), Criquette « pas laide » dans ses « beaux habillements diversifiés » (Reina) et Anne Dorval « plus belle dans ses personnages » (Henrielle). Il est donc possible de croire que la parodie risque de renforcer certains critères de beauté si elle n'est pas interprétée comme telle. Il ne faudrait toutefois pas penser que les discours de ces participants sont dénués de toute critique à l'endroit des personnages de la série, car ils utilisent eux aussi des termes péjoratifs pour les décrire, tels que « spéciaux » (Samih), « imbus d'eux-mêmes » (Jacques), « prétentieux » (Maxime), « criards » (Reina), etc.

Il est par ailleurs intéressant de constater que plusieurs participants reconnaissent certains traits caractéristiques des personnages chez des gens de leur entourage. L'attitude de Brenda consistant « à prendre tous les moyens pour se faire remarquer et [...] pour se rendre intéressante » rappelle à Catherine (30 ans, psychoéducatrice) le comportement de certains élèves à l'école où elle travaille. Stéphanie (24 ans, mère à la maison) affirme pour sa part connaître quelqu'un qui, à l'instar de Peter, « compte sur son *pick up* (au lieu de son *gun*) pour avoir l'air d'un vrai homme ». Cynthia (30 ans, agente d'assurances) dit croiser régulièrement de belles filles qui manquent d'assurance comme Ashley, et Maxime (31 ans, mécanicien), des gens « *fancy* » et « *fake* » comme les personnages de la série. La plupart d'entre eux précisent toutefois que ces traits sont exagérés dans la parodie en employant nombre de superlatifs tels que « exposant 2000 » (Pascale). À la lumière de leur discours, il est possible de croire que la série *Le cœur a ses raisons* peut faire réfléchir les spectateurs sur les comportements et les pratiques corporelles que les hommes et les femmes adoptent au quotidien. On peut toutefois se demander dans quelle mesure la

série les incite à poser des jugements hâtifs sur les gens qu'ils rencontrent en leur fournissant les étiquettes supplémentaires pour les désigner (voici une « Brenda », un « Peter », une « Ashley », etc.).

8.3.3 Perception des conventions du *soap opera*

Lorsque nous demandons aux participants de décrire les *soap operas*, la grande majorité d'entre eux adoptent un discours très critique à leur endroit, en plus de dénoncer leurs stéréotypes et leurs clichés. Sur le plan du contenu, les participants condamnent leurs « scénarios invraisemblables où tout est noir ou blanc » (Anaïs), leurs « contes fantaisistes dans lesquels il arrive n'importe quoi » (Bernadette), leurs histoires interminables qui « tournent en rond » (Sophie), leur façon « d'étirer » un contenu de cinq minutes en une heure et de « copier-coller » les mêmes éléments dans un « contexte différent » (Emmanuel). À cet effet, les participants font souvent la distinction entre les *soap operas* et les séries télévisées qui passent aux heures de grande écoute, ou même les feuilletons québécois de Fabienne Larouche (Bernadette). En matière d'esthétisme, plusieurs dénigrent leur *kitsch* (Pascale), leurs « regards calculés », leurs dialogues artificiels (Catherine), leurs personnages « mal joués » (Anaïs) pouvant s'expliquer par leur budget restreint et leur mode de production rapide (François). Sur le plan moral, plusieurs relèvent leur « manque d'authenticité » (Catherine), leur « jeu du paraître » (Lucie), leur valorisation de l'argent, du pouvoir, du statut social, des biens matériels et du jeu de séduction (Hélène), en laissant entendre qu'ils n'approuvent pas ces valeurs (Vincent). Certains déplorent le fait qu'ils « prennent carrément les spectateurs pour des idiots » (Lucie) ou encore que certains spectateurs « gobent » leurs messages au lieu de les prendre à la légère (Emmanuel). Au niveau des stéréotypes hommes/femmes, les participants blâment les *soap operas* de mettre en scène des « Barbie refaites » (Ghyslaine) « aux gros seins » (Sophie) qui sont « surmaquillées » et « surcoiffées » (Sylvain) et « des hommes bien peignés avec la petite couette bien placée » (Sophie) :

Les filles sont tout le temps bien mises, la poitrine, les cheveux, les ongles et tout le *kit*. Les beaux garçons ont fière allure et les femmes qui tombent pour eux sont en amour par-dessus la tête (Judith, 24 ans, ergothérapeute).

Plusieurs participants brossent d'ailleurs un portrait plus sombre du *soap opera* et de ses dichotomies hommes/femmes qu'il ne l'est depuis les années quatre-vingt-dix. Certains pensent en effet que ses personnages féminins « gagnent moins d'argent que leur mari » (Geneviève), qu'elles agissent comme des « petites princesses » pendant que les hommes « sauvent la situation » (Sophie), qu'elles doivent « bien paraître » alors que « les hommes doivent avoir l'air cultivé » (Ghyslaine), qu'elles sont « à l'arrière-plan » alors que « les hommes sont plus en contrôle et occupent des postes de décision » (Marc-André), voire qu'elles « pleurent tout le temps » pendant que les « hommes sont des héros » (Vincent) et que leur « côté sexuel » est exacerbé, alors les hommes débordant de « testostérone » sont le « centre ou les maîtres de l'univers » (Anthony). Tous ces commentaires nous incitent à supposer que la parodie peut rendre les spectateurs extrêmement critiques envers la cible parodiée, mais aussi raviver à leurs yeux des stéréotypes hommes/femmes qui ont déjà été renversés :

Criquette sur le bord d'une falaise qui n'est pas capable de rien faire mis à part appeler à l'aide... d'un homme. Les hommes viennent à sa rescousse et elle est trop nounoune pour essayer de s'aider un peu. Ça, pour moi, c'est un stéréotype homme/femme. La femme faible qui veut se faire sauver par un homme fort (Marie-Christine, 27 ans, courtière en assurances).

Près du tiers (9/30) des participants ont d'ailleurs l'impression que les conventions et les stéréotypes de *soap opera* sont restés les mêmes depuis les années cinquante :

Dans les *soaps*, il y a toujours la bonne femme gentille, naïve, sans défense et vulnérable et la *bitch* manipulatrice et *evil*. C'est toujours le beau gars avec sa chevelure dans le vent. La *evil* et la gentille fille se battent pour avoir son cœur. Je ne pense pas [que les stéréotypes hommes/femmes ont changé] (Cynthia, 30 ans, agente d'assurances).

Même s'il est difficile de déterminer si la parodie y est pour quelque chose, le témoignage de Véronique (30 ans, technicienne en prévention d'incendie) exemplifie que certains spectateurs peuvent se fier à l'émission parodique pour juger de la fixité des stéréotypes : « S'ils sont capables de se moquer [des *soap operas*] aujourd'hui dans *Le cœur a ses raisons*, c'est que ça n'a pas vraiment changé ». Dans certains cas, la parodie semble donc créer l'illusion que les stéréotypes sont plus figés qu'ils ne sont en réalité. Ce risque semble d'ailleurs augmenter lorsqu'il y a échec de la communication parodique, dans la mesure où la plupart des répondants qui n'infèrent pas l'intention parodique considèrent les stéréotypes de *soap operas* comme étant immuables.

La moitié des participants (16/30) reconnaissent néanmoins que le *soap opera* s'ajuste au contexte sociohistorique et à la transformation des conventions hommes/femmes pour continuer à satisfaire le public :

J'imagine que [le *soap opera*] a beaucoup changé. Au niveau de la relation homme/femme, il a forcément changé parce que les mœurs et valeurs ont changé. Ça ne passerait pas bien, en 2013, de présenter une femme soumise et un homme qui rapporte l'argent à la maison comme dans les années cinquante. Je ne pense pas que les gens continueraient à les écouter (Ariane, 24 ans, étudiante en musique).

Même si le « noyau » (Judith), le « centre » (Emmanuel), le « fond » (Marie-Christine), « l'essence » (Jean-Michel) ou le « principe » (Catherine) du *soap opera* reste le même et qu'il continue à s'articuler autour d'éléments comme les « histoires d'amour », le « rêve américain », le « sexe » et la « trahison » (Emmanuel), les « jeux de séduction, de pouvoir et d'argent », les moyens pour s'y prendre changent (Catherine). En effet, de nouveaux éléments sont incorporés au modèle du *soap opera* selon « l'actualité » (Judith, Cynthia), selon les époques et selon l'évolution de la société américaine (Marie-Christine), afin de plaire aux différentes générations (Jean-Michel). Parmi les changements intuitionnés par les participants, on peut compter l'inclusion de personnages homosexuels et d'ethnies (Reginald), l'arrivée des

personnages féminins sur le marché du travail (Evelyne, Geneviève), l'avènement de la « femme de carrière » (Catherine) occupant des emplois traditionnellement masculins tels que chef d'entreprise, la présence accrue du père au sein de la famille (Marie-Christine), les « tabous » autour de la sexualité, les « rapports homme/femme » (Pascale) et l'augmentation du nombre de chirurgies esthétiques chez les acteurs et les actrices (Judith). La plupart de ces participants semblent reconnaître que les dichotomies hommes/femmes présentes dans les *soap operas* s'estompent au fil du temps, sans complètement s'annihiler, tel que l'illustre ce témoignage de Vincent :

Peut-être [que les *soap operas*] sont un peu moins sexistes avec le temps qui passe. Je pense qu'ils sont plus ouverts à ce qu'ils soient moins « genrés »; moins les gars font ça et les femmes font ça, les hommes qui reviennent à la maison et qui disent « chérie, je suis rentré » (Vincent, 27 ans, étudiant/chercheur en philosophie).

Emmanuel remarque quant à lui que les traits de personnalité des stéréotypes hommes/femmes évoluent plus rapidement que leurs traits physiques, afin de s'adapter à la société actuelle et de préserver leur plausibilité :

Physiquement, cela a toujours été les mêmes grands carrés blonds aux yeux bleus ou les brunes pulpeuses désespérées et désarmées. Au niveau des caractères et des personnalités, cela a changé. Ils sont moins plastiques et ils ont plus de défauts. C'est moins noir ou blanc comme ce l'était. C'est plus gris, parce qu'ils doivent faire face à ce qui se passe aujourd'hui pour avoir un minimum de crédibilité (Emmanuel, 32 ans, conseiller financier).

Bien qu'il soit difficile de déterminer dans quelle mesure *Le cœur a ses raisons* influence leur conception des feuilletons télévisés, le témoignage de Marc-André démontre que certains spectateurs peuvent se baser sur la parodie pour évaluer la manière dont les rapports de domination et les dualismes homme/femme sont reconduits dans les *soaps* malgré leur évolution :

Dans *le cœur a ses raisons*, Brett est médecin alors qu'Ashley est infirmière. On n'aurait pas vu l'inverse : Ashley médecin et Brett infirmière. Alors, c'est sûr que les rôles traditionnels sont souvent respectés dans les *soaps*. Il n'y a pas de place à la variation... Malgré que, des fois, Criquette se croit indépendante et se décrit comme une *business woman*, donc il y a quand même une certaine tentative de briser ces rôles. Mais, au final, c'est pris à la légère par les hommes qui maintiennent leur attitude condescendante envers les femmes (Marc-André, 30 ans, sexologue).

S'il est difficile d'évaluer l'influence de l'émission parodique, c'est en partie parce que la majorité des participants avaient déjà une opinion négative des *soap operas* avant de visionner *Le cœur a ses raisons*. Même si les *fans* de *soap operas* sont relativement nombreux au sein de la population québécoise¹⁴⁴, seuls Anthony, Cynthia, Geneviève et Hélène admettent avoir déjà tiré du plaisir à l'écoute d'un *soap opera*. Ceux qui regardent un feuilleton (ou qui en ont déjà regardé un) mettent cette activité sur le compte du hasard, du manque d'options ou d'un besoin de détente absolue :

Je suis obligée de dire que j'ai souvent [regardé des *soaps*], parce que l'après-midi il n'y a rien d'autre à la télévision. Surtout que je suis en congé de maternité [...] Ce n'est pas ce que je veux. C'est mon fond de télé pendant que je fais mon ménage et mon lavage pour avoir un son ambiant à la maison (Evelyne, 30 ans, enseignante en mathématique).

Malheureusement oui. Je tombais là-dessus en zappant à 4 heures, car il y avait seulement ça qui jouait. [...] Majoritairement, c'était pour mettre mon cerveau à *off*. Je trouvais ça drôle et je m'amusais à regarder certaines scènes et les fins d'intrigue. [...] J'étais quand même détachée de l'émission. C'était vraiment un divertissement. Je ne m'attachais pas aux personnages, mais la curiosité fait en sorte que tu te demandes ce qu'il va arriver (Judith, 24 ans, ergothérapeute).

D'autres précisent que leur appréciation des *soaps* relève d'un passé lointain (Hélène) et qu'ils ont, depuis ce temps, pris conscience du caractère redondant de la « recette »

¹⁴⁴ Plusieurs participants affirment d'ailleurs connaître des femmes qui suivent ou qui suivaient des *soap operas* avec assiduité, que ce soit leur belle-mère (Sophie), leur grand-mère (Véronique) ou leur ex-blonde (Emmanuel). Les « amies de fille » d'Anthony (42 ans, infirmier) les suivaient même « comme la bible et achetaient leurs magazines pour être à jour avec ce qui se passe ».

(Geneviève). Plusieurs femmes participant à l'étude disent avoir été forcées de regarder un feuilleton, car leur fille (Bernadette), leur grand-mère (Marie-Christine), leur mère, leur belle-mère (Sophie) ou leurs amies en suivaient un assidument (l'idée d'un public majoritairement féminin semble se confirmer). Tous ces témoignages justificateurs donnent l'impression qu'il existe une gêne, voire une « honte » (Pascale) associée au fait de regarder ce genre d'émissions que le visionnement de la série *Le cœur a ses raisons* viendrait possiblement renforcer.

Puisque leur perception des feuilletons était déjà très négative avant de participer à l'étude, la moitié des répondants (16/30) affirment que le visionnement de la série parodique *Le cœur a ses raisons* n'y a rien changé. Pour eux, *Le cœur a ses raisons* « résume » bien leurs préconceptions des *soap operas* (Judith) et leur donne ni plus ni moins le goût de les visionner (Maxime). L'autre moitié des répondants (14/30) admettent néanmoins que l'émission *Le cœur a ses raisons* a modifié leur perception ou leur niveau d'appréciation des feuilletons télévisés. Pour plusieurs, ce changement prend la forme d'un renforcement des sentiments négatifs qu'ils entretenaient à l'égard de ce genre d'émissions, dans la mesure où ils les trouvent encore plus « tristes » (Vincent), plus « nuls » (Anaïs), plus « kétaires », plus « ringards » (Marc-André), voire plus nocifs pour la santé mentale qu'auparavant :

Ça renforce ce que je pensais avant, c'est-à-dire que ce sont des thématiques qui ne me rejoignent pas. Je trouve que c'est toxique pour le cerveau et si tu ne fais pas la part des choses, ça peut être très intoxicant (Catherine, 30 ans, psychoéducatrice).

Le visionnement de la série *Le cœur a ses raisons* a en outre tendance à faire naître un « préjugé défavorable » à l'égard des *soap operas* (Yves) et à « mettre en lumière leur ridicule » (Pascale) chez ceux qui n'avaient pas d'opinion. Certains se sentent mieux outillés pour les comprendre grâce à la série parodique (Stéphanie) et souhaitent les regarder pour s'en « moquer » ou pour « voir ce qui a été imité » (Ariane). De manière générale, *Le cœur a ses raisons* donne toutefois « moins envie » aux

participants de regarder un *soap* (Ghylaine) et « rappelle » à ceux qui les ont déjà appréciés pourquoi ils ne les regardent plus (Cynthia). Un témoignage de Bernadette confirme en outre que *Le cœur a ses raisons* peut influencer le regard qu'on porte sur d'autres représentations médiatiques qui sont sur certains points semblables à celles des *soap operas*, tout en avançant l'idée qu'il s'agit là de son plus grand bienfait :

Je venais de finir la saison [de la série *Le cœur a ses raisons*] et je suis tombée sur quelque chose [...]. La télé était ouverte et c'était du même type d'insignifiance [que les *soaps*]. C'était une émission à *Série plus* ou quelque chose du genre. C'était le même genre de dialogues et je me disais : ah mon Dieu ! [*Le cœur a ses raisons*] est tellement collé à ça ! Pour moi, c'est à ça que [la parodie] sert. La meilleure utilité qu'elle peut avoir, c'est d'aiguiser le regard critique sur les autres productions ordinaires de la télé (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

Une autre de ses remarques illustre que les personnages de la série parodique peuvent laisser une forte impression sur les spectateurs et les inciter à parler, après coup, de l'artificialité des pratiques corporelles féminines ou masculines avec les gens de leur entourage :

J'en ai parlé hier [de la série *Le cœur a ses raisons*]. On parlait de *Botox* et ça m'a fait penser à Crystale avec son masque et ses babines surdimensionnées [rires]. On parlait des craques dans la devanture de la maison et on s'est mis à parler de ravalier des façades, de remonter des façades et de boucher des craques. J'ai vu le visage de Crystale et j'en ai parlé à ce moment-là pour faire allusion à son espèce de masque (Bernadette, 64 ans, conseillère pédagogique).

À la lumière de ce commentaire, il semble possible de croire que l'effet dénaturalisant de la parodie peut faire bouler de neige et entraîner la conscientisation d'autres individus que ceux qui la visionnent.

8.4 Opinions des participants sur la parodie comme outil de conscientisation

Après avoir vérifié si les participants actualisent la critique des stéréotypes hommes/femmes que comporte la série *Le cœur a ses raisons* en se fiant sur les

leçons qu'ils en tirent, sur leur description des personnages et sur le portrait qu'ils brossent des *soap operas*, il nous semble intéressant d'analyser leur point de vue sur le sujet de la recherche et sur la possibilité d'utiliser des parodies à titre d'outils pédagogiques.

Lorsque le sujet de la thèse est révélé aux participants (avec le plus d'objectivité possible), la grande majorité d'entre eux semblent agréablement surpris par la nature de l'étude et reconnaissent sa pertinence, y compris ceux qui avaient des réticences par rapport à la série *Le cœur a ses raisons* : « C'est un bon point que tu fais. Je trouve que c'est bon d'aller chercher les types de femmes et d'hommes. C'est une belle recherche et un bon travail! » (Reina, 55 ans, gérante d'une pâtisserie). Leur enthousiasme se traduit d'ailleurs à travers des expressions comme « Formidable! » (Bernadette), « Cool! », « Bonne idée! » (Geneviève), « Bonne question! » (Emmanuel, Vincent), « Effectivement! » (Evelyne), « Merci d'avoir eu cette idée! » (Lucie). Plusieurs s'étonnent même de ne pas avoir décelé plus tôt la critique¹⁴⁵ des stéréotypes hommes/femmes dans *Le cœur a ses raisons*, puisqu'elle leur paraît désormais assez flagrante:

Intéressant! C'est drôle, je n'ai pas pensé à ça tellement j'ai obsédé sur le contenant, mais c'est un super bon sujet ! [...] Je le voyais vraiment comme un divertissement. Je ne m'étais pas posé cette question au niveau des rapports de genre et pourtant, ça saute aux yeux! (Pascale, 28 ans, intervenante psychosociale)

D'autres se mettent à réfléchir à haute voix sur le sujet de la recherche et réalisent soudainement que *Le cœur a ses raisons* comporte une remise en question des stéréotypes de genre médiatiques :

¹⁴⁵ Le terme « dénaturalisation » n'a pas été utilisé durant les entrevues avec les participants pour faciliter leur compréhension de notre propos.

Le rapport homme/femme, je ne l'ai pas tant vu que ça, à part la relation entre Criquette et Brett. C'est vrai que Peter faisait beaucoup « moi Tarzan, toi Jane ». Après coup, quand on y repense, oui! La question est vraiment ça! (Lucie, 54 ans, conseillère pédagogique)

Tous ces témoignages montrent que le potentiel critique d'une parodie peut s'actualiser assez rapidement lorsqu'un leader d'opinion évoque la possibilité qu'elle déconstruise les stéréotypes hommes/femmes dans le cadre d'une discussion.

Dans le cadre des discussions ouvertes que nous avons eues avec les participants, la majorité reconnaissait que la parodie peut nous faire remarquer certains éléments de la « vie ordinaire » (Réginald), des *soap operas* ou des médias, qui passent généralement inaperçus tellement ils sont omniprésents, comme c'est le cas des injustices sociales ou des stéréotypes :

Je pense que les parodies peuvent effectivement amener les gens à voir les choses d'un autre point de vue, à mettre en lumière certaines façons de faire, certains stéréotypes qu'on n'aurait peut-être pas vus autrement parce qu'on baigne dedans. C'est comme quand quelqu'un montre à une autre personne ce qu'il fait dans telle situation avec une grimace et l'autre dit : ah, je fais ça moi? C'est un miroir de soi-même augmenté et ça peut nous permettre de réagir (Sylvain, 48 ans, technicien en informatique).

Certains admettent partager nos préoccupations par rapport aux stéréotypes de genre médiatiques, de même que nos impressions sur la capacité de la parodie à accentuer leurs traits pour les rendre plus visibles :

Je suis d'accord avec le fait que les représentations c'est toujours le même modèle. Je travaille dans la communauté gaie et il y a des revues adressées aux hommes gais qui présentent toujours le même modèle d'homme musclé, bronzé, épilé, donc c'est une préoccupation pour moi. Pour ce qui est de la parodie, je trouve ça intéressant parce que ça souligne en gros crayon gras les clichés qui sont présentés habituellement dans les médias (Marc-André, 30 ans, sexologue).

Beaucoup de participants demeurent toutefois nuancés dans leurs affirmations. Puisque l'émission ne semble pas, à première vue, véhiculer des enseignements, certains participants ont l'impression que le potentiel critique de l'émission a plus de chance de s'actualiser a posteriori (Judith, 24 ans, ergothérapeute). Même si la critique des stéréotypes hommes/femmes n'est pas discernée « momentanément », explique Yves (31 ans, ingénieur), les images et les idées véhiculées par la parodie peuvent nous rester « en tête » et « alimenter » nos réflexions ultérieures. Pour certains, le potentiel critique d'une parodie dépend surtout de la manière avec laquelle elle mobilise les procédés comiques et parodiques. Selon Anaïs (52 ans, professeure en sciences infirmières à l'université), la parodie doit pousser des comportements à « leur limite d'absurdité » pour forcer les gens à aller au bout du raisonnement. Emmanuel (32 ans, conseiller financier) et Lucie (54 ans, conseillère pédagogique) sont quant à eux d'avis qu'elle doit « doser » l'exagération pour que les stéréotypes hommes/femmes puissent « remonter à la surface ».

D'autres rappellent que « chaque personne peut réagir différemment » selon ses « connaissances de base », son « sens de l'humour » (Anthony), son âge (Geneviève), son « *background* » (Marie-Christine) et son « niveau d'éducation », qui ont forcément une influence sur sa capacité à « discerner la parodie » et à comprendre son « deuxième degré » de signification (Evelyne). Même si l'idée d'une parodie qui critique les stéréotypes hommes/femmes est « intéressante », explique Vincent (27 ans, étudiant/chercheur en philosophie), *Le cœur a ses raisons* court toujours le risque de créer « l'effet inverse », c'est-à-dire de les « banaliser » ou de les renforcer. D'autres se demandent si la série *Le cœur a ses raisons* attire un public autre que le spectateur « converti » (Anaïs), plus « libéral que conservateur » (Ariane), « habitué à ce genre d'humour satirique et déjà porté à critiquer la société » (Pascale). Les gens qui aiment les *soap operas* ne risquent-ils pas de faire du « déni », de ne pas regarder la série au complet (Catherine) ou d'ignorer la critique des stéréotypes plutôt que de remettre leurs goûts en question?

Si, par exemple, je montre [l'émission] à ma grand-mère de 86 ans qui écoute des *soap operas* depuis des années, elle pourrait être blessée et dire : « voyons c'est n'importe quoi, c'est niais ». Elle continuerait quand même à regarder ses *soaps* sans se poser des questions par rapport aux stéréotypes (Geneviève, 23 ans, étudiante en communication).

Selon cette perspective, l'émission ne parviendrait pas à rejoindre les amateurs de feuilletons et à les rendre plus critiques par rapport aux représentations médiatiques qu'ils consomment. Pour toutes ces raisons, plusieurs participants doutent que le spectateur « ordinaire » puisse percevoir la critique des stéréotypes hommes/femmes lorsqu'il est seul dans son salon et qu'il a pour objectif premier de se changer les idées en regardant *Le cœur a ses raisons* (Réginald et Hélène), à moins qu'il n'en discute avec d'autres personnes (Ariane).

Presque tous les participants, y compris ceux qui n'ont pas aimé l'émission, voient toutefois d'un œil positif l'idée d'utiliser *Le cœur a ses raisons* comme un outil pédagogique dans le cadre d'une « activité encadrée » (Lucie), où elle serait accompagnée d'une mise en contexte, d'un préambule, d'explications (Yves), d'indices (Judith) ou de questions qui viseraient à « guider » la réflexion et à la « pousser plus loin » (Bernadette) sans « dicter » une conduite interprétative (Evelyne). Comme l'explique Lucie (54 ans, conseillère pédagogique), il ne s'agit pas de former « des petits robots qui pensent tous pareil », mais d'amener les jeunes à réfléchir sur les valeurs, les principes et les idées véhiculées par les *soap operas*. Or, la parodie permet justement d'y parvenir parce qu'« elle ne se prend pas trop au sérieux ». Dans le même ordre d'idées, plusieurs participants soulignent la valeur ajoutée d'un apprentissage qui s'effectue dans un contexte léger, amusant (Marie-Christine), ou distrayant (Stéphanie), qui fait changement par rapport aux techniques traditionnelles (Judith) telles que l'utilisation de documentaires (Anthony) et qui rendent l'enseignement plus « dynamique » (Geneviève).

Pour intéresser les gens, l'humour c'est toujours gagnant. C'est peut-être moins lourd que de se pencher directement sur la question ou d'aller vers des films avec des modèles alternatifs. Je pense que c'est l'avantage de la parodie; un peu tout le monde peut y être intéressé, c'est plus léger et plus facile à assimiler par l'humour (Marc-André, 30 ans, sexologue).

Jean-Michel (30 ans, inspecteur urbaniste) croit, pour sa part, qu'il serait intéressant de « faire le parallèle » entre la parodie et le stéréotype en montrant que les deux ne sont pas si différents.

Selon Evelyne (30 ans, enseignante en mathématique au secondaire) et Pascale (23 ans, intervenante psychosociale), l'émission cadrerait relativement bien dans le cours d'Éthique et culture religieuse dispensé au secondaire, qui aborde entre autres choses la question des relations homme/femme et les représentations du genre féminin/masculin. Alors que certains jugent l'émission trop crue et trop vulgaire pour figurer au programme du ministère (Samih et Cynthia), Pascale (28 ans, intervenante psychosociale) rappelle que des questions aussi délicates que celle de l'excision sont abordées dans le cadre de ce cours, et Hélène (54 ans, secrétaire), que les jeunes sont « capables d'en prendre »! Certains considèrent les élèves du secondaire trop immatures pour faire la réflexion par eux-mêmes (Catherine) ou pour prendre la série parodique au sérieux (Évelyne), et proposent, en ce sens, de les « accompagner » davantage dans leur réflexion (Catherine) ou d'utiliser la parodie dans un contexte pédagogique collégial (Lucie) :

Les élèves de secondaire 1, 2 et 3 sont beaucoup trop immatures pour comprendre les subtilités de cette télésérie. Ils risquent de le prendre au premier degré et de rire parce que ça dit pipi, caca, poil ! Les élèves un peu plus matures en secondaire 4 et 5 seraient peut-être capables de faire une analyse plus poussée. Mais encore là [...], je la verrais plus dans un cours au cégep qu'au secondaire (Evelyne, 30 ans, enseignante en mathématique).

D'autres croient, au contraire, qu'il est préférable de « démystifier » les stéréotypes hommes/femmes à un âge où « l'univers des clichés est encore très fort » (Pascale) et

où les « problèmes d'intimidation » font rage (Henrielle). Pascale rappelle que les cours d'éducation à la sexualité se donnent actuellement dès la cinquième année du primaire et soutient que l'utilisation de la parodie auprès des jeunes du secondaire permettrait de faire de la prévention :

Si on veut l'analyser pour faire un portrait sociologique, c'est mieux de le faire au Cégep, mais si on veut s'en servir comme outil d'intervention, c'est mieux de le faire au secondaire (Pascale, 28 ans, intervenante psychosociale).

Lucie (54 ans, conseillère pédagogique) n'est pas certaine que les jeunes puissent s'identifier aux personnages adultes de la série. Le fait que plusieurs participants disent avoir regardé des *soap operas* durant leur enfance porte toutefois à croire que les jeunes sont encore plus concernés par ce genre d'émissions que les adultes. Bernadette (64 ans, conseillère pédagogique) pense d'ailleurs que la parodie est d'autant plus appropriée pour les adolescents que leur culture télévisuelle dépasse largement celle des adultes et qu'ils sont nés à une époque où les médias étaient omniprésents. Pour cette même raison, Emmanuel (32 ans, conseiller financier) doute toutefois que *Le cœur a ses raisons* parvienne à compenser la forte influence des émissions comme *Twilight* et des vedettes comme Britney Spears sur des jeunes manipulables et influençables qui sont, à son avis, « modelés » depuis l'âge de quatre ans. Puisque les jeunes changent constamment d'idée, il est selon lui préférable de les mettre en contexte et de les orienter pour susciter une réflexion plus profonde et une meilleure compréhension de la série.

Au terme de l'entrevue, plusieurs parmi ceux qui attribuaient seulement à la parodie la fonction de divertir expriment l'envie de regarder à nouveau la série avec un œil plus attentif afin d'y déceler la critique des stéréotypes hommes/femmes (Jacques, Lucie, Reina, Judith, Samih). L'éveil de plusieurs répondants au fil de notre discussion montre l'importance du discours qui encadre le visionnement de la parodie :

Par rapport aux stéréotypes de la femme riche, du gars riche, du serveur, du policier qui a l'air *cool* et tout ça, une fois que tu nous en parles, on voit d'autre chose et on pense à d'autres choses que ce qu'on avait comme idée première (Maxime, 31 ans, mécanicien).

Il est en outre intéressant de noter que certains adoptent une perspective autocritique par rapport à leur manière de parler des stéréotypes, en utilisant des formules comme « ça c'est un stéréotype » (Anthony), « je suis vraiment cliché moi-même » (Pascale), « je vais faire un beau stéréotype » (Yves),

Ce témoignage résume bien l'idée générale qui se dégage de notre discussion ouverte avec les participants : l'actualisation du potentiel critique d'une parodie et la dénaturalisation des stéréotypes hommes/femmes est loin d'être assurée dans un contexte de visionnement ordinaire en raison de divers facteurs, mais semble fort probable lorsque des questions ou des commentaires suscitant la réflexion l'accompagnent.

8.5 Discussion des résultats et conclusion

L'analyse des entrevues réalisées auprès des trente participants qui ont regardé *Le cœur a ses raisons* montre que cette émission parodique ne s'adresse pas seulement à une élite ou à des spectateurs « avertis », dans la mesure où seulement cinq d'entre eux n'infèrent pas son intention parodique, et parce que la majorité a du plaisir à la regarder. À cet égard, la série parodique semble pallier une faiblesse des représentations alternatives qui ne parviennent pas toujours à rejoindre un public élargi. Si l'on se fie à l'opinion des participants, un meilleur dosage de la bastonnade et de l'humour scatologique la rendrait accessible à un éventail encore plus élargi de spectateurs.

Même s'il ne semble pas nécessaire d'avoir une connaissance approfondie du *soap opera* pour déceler la présence de ses conventions dans *Le cœur a ses raisons*, l'échec de la communication parodique est souvent attribuable au fait que certains participants ne sont pas familiarisés avec les conventions du genre télévisuel. Ils ont alors tendance à l'interpréter comme une satire qui se moque des situations de la vie quotidienne ou encore, comme une comédie absurde qui n'a ni queue ni tête et qui comporte des stéréotypes nuisibles. Les commentaires de ces participants rappellent non seulement à quel point la différence entre la parodie et la satire, et entre la parodie et le stéréotype est mince, mais aussi que le brouillage de leurs frontières dans l'esprit du spectateur risque de nuire à sa compréhension et à son plaisir.

Les procédés parodiques qui misent sur la répétition tels que le grossissement et l'exagération retiennent nettement plus l'attention des participants que les procédés misant sur la différence tels que l'inversion et l'insertion d'éléments étrangers. Certains témoignages donnent toutefois à penser que les participants utilisent aussi les termes « grossissement » et « exagération » pour qualifier l'ampleur de la différence que comporte *Le cœur a ses raisons* par rapport au modèle du *soap opera*. Ce constat vient renforcer l'idée que le *modus operandi* de la parodie de genre consiste à pousser les conventions de son modèle à un extrême ou l'autre de son spectre différence-répétition.

D'après les commentaires recueillis, certaines variables sociodémographiques semblent avoir une influence sur le succès de la communication parodique, telles que le niveau d'éducation des participants, leur expérience en analyse de productions médiatiques et, possiblement leurs origines socioculturelles. Le genre des participants semblent influencer Plusieurs facteurs contextuels semblent aussi jouer un rôle dans la reconnaissance de la parodie, comme le fait de garder une attention soutenue durant le visionnement, de consulter le paratexte de la série, de visionner l'émission en tandem, d'en discuter avec les gens de son entourage et le fait d'être immergé dans

une culture médiatique humoristique qui accoutume le spectateur aux procédés comiques et parodiques.

À défaut de garantir l'inférence de l'intention parodique, les procédés de fabrication du comique semblent avoir eu sur nos participants un impact considérable quant à l'appréciation de la parodie. Les jeux de mots, le comique de situation et les techniques parodiques sont nettement préférés aux procédés de l'humour noir, absurde ou scatologique, qui irritent parfois les participants au point de les pousser à abandonner le visionnement de la série. Mis à part son aspect vulgaire et redondant, aucun des reproches que formulent les théoriciens à l'égard de la parodie ne lui est toutefois adressé. Les participants lui attribuent un rire moqueur, voire autocritique, braqué sur tout ce qui fait autorité (l'univers des médias, la marie, la bourgeoisie, les *soaps*, etc.), plutôt qu'un ton railleur, ironique, condescendant ou belliqueux envers une cible en particulier. À cet effet, *Le cœur a ses raisons* semble s'inscrire dans la lignée des parodies médiévales grotesques qui dirigent leurs moqueries vers tous les aspects conventionnels de la vie, y compris vers leur propre entreprise, plutôt que dans la lignée des parodies ironiques qui se posent en surplomb par rapport à leur cible. Quant aux procédés réflexifs, l'appréciation de leur présence au sein de la parodie fait l'unanimité sans pour autant certifier la réussite de l'acte communicationnel parodique. Certains témoignages donnent toutefois à penser que les procédés comiques et réflexifs créent tous deux un contexte propice à la distanciation du spectateur en venant briser l'illusion de naturalité des représentations parodiques.

À la lumière des entrevues réalisées avec les participants, le potentiel critique de la parodie et sa force de dénaturalisation semblent avoir plus de chance de s'actualiser lorsque le spectateur infère l'intention parodique, mais aussi lorsqu'il prend un temps d'arrêt pour réfléchir au concept de la série et discuter de ses personnages. Parmi les éléments qui semblent entraver l'actualisation de ce potentiel figurent la présence trop

importante de procédés humoristiques absurdes et le niveau trop élevé d'exagération, éléments qui semblent en distraire plusieurs du message que véhicule *Le cœur a ses raisons* et qui semblent les inciter à considérer la série comme étant un simple divertissement. Ce constat laisse croire que la parodie doit elle aussi trouver un bon dosage entre l'innovation et la redondance. Puisque ces éléments permettent à certains participants de prendre une pause des convenances imposées par la société et de « lâcher leur fou », la série *Le cœur a ses raisons* semble néanmoins détenir une fonction libératrice semblable à celle que Bakhtine (1965) attribue à la parodie médiévale. En outre, force est de constater que les participants reconnaissent davantage la critique dirigée vers l'aspect *kitsch* des feuilletons, contre les types sociaux et contre le vedettariat que celle dirigée vers les stéréotypes hommes/femmes. Il ne semble toutefois pas nécessaire de reconnaître ouvertement la présence de cette critique dans *Le cœur a ses raisons* pour réaliser que la parodie dénigre les caractéristiques des personnages mis en scène et pour adopter un ton réprobateur envers les stéréotypes hommes/femmes du *soap opera*.

Puisque la plupart des participants qui actualisent le potentiel critique de la parodie avaient déjà de fortes réticences à l'égard des *soap operas* avant de regarder la série, on peut se demander si *Le cœur a ses raisons* prêche pour les convertis, comme Jonathan Gray le fait à propos de la série d'animation *The Simpsons* (2006 : 157). Comme l'explique ce dernier, il n'est jamais vain de prêcher pour les convertis et c'est d'ailleurs ce que font les prédicateurs depuis le début des temps. Cette pratique permet en effet de ramener à la conscience certaines idées plus ou moins prégnantes et de les ancrer dans l'esprit des gens. À l'instar de la série *The Simpsons* (Gray, 2006 : 159), l'émission *Le cœur a ses raisons* ne semble pas « prêcher » au même titre que le fait un prêtre ou un gourou, comme en témoigne le discours de plusieurs participants qui la voient d'abord comme un divertissement et qui n'ont pas l'impression d'apprendre quoi que ce soit au fil de son visionnement.

Même si les descriptions que la plupart des répondants font des personnages de la parodie s'apparentent au portrait que nous en avons brossé dans l'analyse sémantico-syntaxico-pragmatique, force est de reconnaître qu'ils actualisent rarement leur potentiel de dénaturalisation jusqu'au bout en questionnant les performances ordinaires du genre féminin/masculin, les critères de beauté de la société occidentale et les processus à partir desquels ceux-ci se naturalisent. Autrement dit, l'adoption d'un regard critique envers les personnages de la parodie et envers les *soap operas* ne garantit en rien la transposition de cette critique sur les comportements imitatifs et sur les pratiques corporelles quotidiennes des hommes et des femmes. La parodie *Le cœur a ses raisons* semble en outre comporter certains risques dont celui de : 1) fournir des outils conceptuels supplémentaires aux spectateurs pour étiqueter les gens; 2) laisser croire que le modèle parodié est plus figé et archaïque qu'il ne l'est en réalité et 3) renforcer l'intolérance des spectateurs à l'égard des transgenres. Lorsque son acte communicationnel échoue, la parodie présente aussi le danger de consolider certains critères de beauté valorisés par la culture occidentale. Règle générale, cette parodie ne semble toutefois pas nourrir les fantasmes autour du corps des personnages et susciter l'envie d'imiter leurs pratiques corporelles. À cet effet, *Le cœur a ses raisons* semble minimiser les inconvénients d'une critique directe des stéréotypes qui attirerait l'attention sur des corps enviables et qui amènerait certaines personnes à s'y comparer.

Par ailleurs, les risques que comporte la parodie semblent pouvoir être atténués de manière considérable grâce à la présence d'un discours accompagnateur qui suscite la réflexion au moyen de diverses questions et qui l'approfondit à l'aide d'explications. Ce constat renforce l'idée que les leaders d'opinion (Katz et Lazarsfeld, 1955) peuvent jouer un rôle important dans l'activation du potentiel de dénaturalisation d'une parodie. Il vient aussi corroborer l'idée de certains philosophes qui, comme Hume (1740), considèrent la conversation, le dialogue et la confrontation comme des moyens de faire évoluer la connaissance (Saltel dans Hume, 1993 : 22).

Pour cette raison, l'idée d'utiliser la parodie comme outil pédagogique en contexte de classe, au secondaire ou au cégep, fait pratiquement l'unanimité auprès des participants qui soulignent la plus-value d'un apprentissage s'effectuant dans l'humour et dans la légèreté à la différence des méthodes plus traditionnelles. L'enthousiasme des participants les plus sceptiques à l'annonce du sujet de l'étude et l'éveil de leur curiosité au fil de nos discussions ouvertes donnent un aperçu des possibilités qu'offre la parodie en guise de matériel didactique.

CONCLUSION

C.1 Synthèse

L'idée de départ sur laquelle repose notre thèse est que les stéréotypes hommes/femmes de l'univers médiatique peuvent avoir des effets pernicioeux dès lors qu'ils sont envisagés comme des représentations d'une masculinité et d'une féminité « naturelles », puisque cette naturalisation renforce leur propension à dicter les comportements et à orienter les jugements. Il nous semblait alors pertinent de repenser le problème et les solutions concernant les stéréotypes hommes/femmes en fonction de la naturalisation du genre (au double sens du terme). Notre objectif central était double : étudier ce processus de naturalisation plus en détail et vérifier si la parodie de genre détient le potentiel de le court-circuiter. Afin d'y parvenir, nous nous sommes efforcée de comprendre les mécanismes sous-jacents à la naturalisation des deux types de genre, puis d'identifier les stratégies qui octroient à la parodie le potentiel de les dénaturiser. Nous avons aussi voulu cerner la spécificité du potentiel critique de la parodie de genre par rapport à celui d'autres moyens de contestation, tels que la dénonciation, la transgression et la sensibilisation. Puisque la naturalisation et la dénaturalisation du genre impliquent directement les spectateurs, nous nous sommes également intéressées aux conditions de production et de réception qui permettent à la parodie de faire son œuvre, mais également aux risques que comporte l'échec de la communication parodique en ce qui concerne la consolidation des stéréotypes. Cette réflexion sur les deux types de genre et sur la parodie ne s'est toutefois effectuée qu'au terme d'un long parcours théorique lors

duquel nous avons retracé leur histoire, leurs dimensions, leurs fonctions et leurs approches épistémologiques.

Tout au long de ce parcours, nous avons cherché à montrer que les productions culturelles comme les parodies, le genre féminin/masculin, le genre médiatique et les stéréotypes hommes/femmes se reproduisent dans la différence. Même si certains de leurs éléments perdurent, ces productions culturelles évoluent en fonction des valeurs, des idéologies, des coutumes et des goûts esthétiques qui prévalent à chaque époque.

Ainsi, les contours de la parodie se sont redessinés au fil des contextes sociohistoriques au gré des rapports que les sociétés entretiennent avec le noble, le sacré, l'imitation ou le comique, mais aussi en fonction des nouvelles formes discursives qui se sont ajoutées à son éventail de cibles. La parodie de genre a elle-même traversé les millénaires en adaptant ses techniques, ses stratégies et ses modèles en fonction des genres médiatiques et des procédés stylistiques en vogue. Il n'en demeure pas moins que la *parôdia* grecque, la *parodia sacra* médiévale, la parodie d'œuvres canoniques moderne, la parodie romantique et la parodie contemporaine opèrent toutes sur la base d'une imitation et d'une transformation d'un modèle discursif. Elles comportent toutes des procédés similaires (répétition, exagération, inversion, refunctionalisation, etc.) qui agissent conjointement sur les plans lexical, syntaxique et stylistique pour générer de la différence et de la similarité. Elles renferment toutes des dimensions comique, ironique, réflexive et intertextuelle. C'est d'ailleurs sur la base de ce *modus operandi* et de ces dimensions clés qu'on peut définir la parodie de genre comme une *réitération ironique des conventions d'un genre littéraire ou médiatique ayant un effet potentiellement comique*.

Pour que la parodie soit reconnue comme telle, encore faut-il que le récepteur infère l'intention parodique et identifie la cible parodiée selon son bagage encyclopédique, ses compétences inférentielles, son ouverture d'esprit et sa familiarité avec les

conventions génériques. C'est pourquoi la parodie ne peut pas être uniquement envisagée à partir de l'approche structuraliste, qui a tendance à la dissocier de son contexte sociohistorique pour se concentrer uniquement sur l'étude de ses procédés et sur ses liens avec la cible parodiée. La parodie doit également être envisagée à partir d'une approche sociolinguistique qui la replace dans son contexte de production, et d'une approche pragmatique qui s'intéresse à la manière dont elle convoque son lecteur au moyen d'indices para/péri/textuels.

Nous avons posé des constats similaires du côté du genre féminin/masculin, du genre médiatique et des stéréotypes hommes/femmes, que nous avons d'ailleurs choisi d'étudier à partir des mêmes concepts dans la mesure où ils sont tous des catégories culturelles fondées sur la récurrence de certains éléments et sur l'exclusion d'autres. Force est en outre de constater qu'ils subissent des mutations au fil du temps en fonction des courants esthétiques et idéologiques. C'est pourquoi l'approche essentialiste, qui les envisage comme des faits de nature, et l'approche fondationnaliste (ou structuraliste), qui les considère comme l'expression d'une essence, ne nous aidaient pas à les concevoir adéquatement. Pour se faire une idée plus juste du genre féminin/masculin, du genre médiatique et des stéréotypes hommes/femmes, il nous semblait nécessaire de se tourner du côté des approches constructiviste et pragmatique, qui les considèrent comme des productions sociales évolutives.

Notre étude des processus à l'œuvre dans les systèmes génériques révèle que les deux types de genre ont tendance à se naturaliser, à se normaliser et à devenir incontestables lorsque leurs conventions sont répétées avec une certaine régularité. Elle montre également que pour préserver leur apparente naturalité, les deux types de genre doivent s'adapter aux contextes sociohistoriques tout en maintenant un équilibre interne entre leurs diverses composantes. Nous avons alors avancé l'idée que tout genre et tout stéréotype se naturalise en obéissant à une logique de

répétition/différence à laquelle nous avons donné le nom d'« itérabilité », et en préservant une cohésion que nous avons appelé « systémativité ».

Le *soap opera* fournit une bonne illustration de ces processus. Depuis les années trente, sa trame narrative, ses intrigues et ses stéréotypes hommes/femmes s'ajustent aux transformations de la société américaine telles que l'arrivée des femmes sur le marché du travail, l'assouplissement des mœurs sexuelles, la légalisation de l'avortement, les modes vestimentaires et l'amélioration des techniques de chirurgie plastique. D'une époque à l'autre, le *soap opera* reconduit toutefois plusieurs disparités entre les hommes et les femmes, en associant davantage les personnages féminins à la sentimentalité, à la sphère domestique, à la conciliation travail-famille, etc. Notre étude sur le *soap opera* laisse donc supposer que ce genre réunit toutes les conditions nécessaires pour naturaliser les rôles sociaux et les pratiques corporelles de ses stéréotypes hommes/femmes : il répète les mêmes conventions avec régularité, il se transforme lentement et il assure l'harmonie entre ses diverses composantes. Certains spectateurs ayant participé à des études de réception semblent d'ailleurs admirer la beauté des personnages et les considérer comme de « vrais » hommes ou de « vraies » femmes. D'autres demeurent toutefois critiques envers les stéréotypes du *soap opera* et semblent remarquer leur artificialité. À la lumière de ces études, la naturalisation des stéréotypes de genre apparaît donc comme un effet possible et non automatique.

L'une des idées principales que nous souhaitons avancer dans le cadre de notre thèse était que la parodie exploite l'itérabilité et la systémativité du genre, de manière à les mettre en évidence. Avant nous, les théoriciens ont attribué à la parodie la fonction de moderniser les systèmes génériques, de mettre en doute la valeur de vérité des discours, d'alléger le poids des normes sociales, ou encore, d'ébranler les catégories de genre, de race ou de classe. Les formalistes russes envisagent la parodie comme un moyen de mettre à nu et de renouveler les procédés stylistiques sclérosés; Hannoosh

(1989a), Hutcheon (1985) et Rose (1979) la considèrent comme un moyen de critiquer l'adéquation fiction/réalité; Phiddian (1997) la conçoit comme une forme de déconstruction grossissant la *différence* que renferme chaque signe d'un système langagier; Bakhtine (1965; 1978) lui attribue la fonction de souligner la plasticité du langage; Harries (2000) lui confère le potentiel de défamiliariser tout produit culturel. Aucune de ces théories n'exploite toutefois l'idée que la parodie dénature le genre (au double sens du terme) et dévoile les processus responsables de leur naturalisation.

Nous avons pour notre part émis l'idée que la parodie révèle le caractère artificiel, ritualisé et flexible du genre (au double sens du terme) en bouleversant son fragile équilibre différence/répétition et sa cohésion interne. Nous avons dépeint la parodie comme un moyen de retourner contre les deux types de genre leurs propres armes, pour les détourner de leur fonction régulatrice et en faire l'objet d'un questionnement. Nous avons également envisagé la parodie comme un moyen de catalyser le lent processus autodestructif ou le lent processus de transformation qui permet aux conventions de genre et aux stéréotypes de préserver leur apparente naturalité. Il est donc apparu clairement que l'itérabilité grâce à laquelle le genre se naturalise peut devenir le processus grâce auquel le genre est dénaturé, lorsqu'elle est poussée à ses limites dans le cadre d'une stratégie parodique. Nous avons par ailleurs rattaché la spécificité de la parodie au paradoxe qu'elle comporte : celui de faire correspondre transgression et obéissance.

L'étude des théories sur la parodie et des reproches qui lui sont adressés nous a par ailleurs permis de dresser un certain nombre de caractéristiques qui rehaussent son potentiel critique (procédés réflexifs, procédés comiques, cibles conventionnelles, décence, ton autocritique, traces du modèle, confrontation des points de vue, véhicule à la satire, technique de distanciation, mélange des styles nouveau et ancien, etc.). À cette liste de caractéristiques, nous avons ajouté celle de pousser les stratégies

parodiques à un niveau hyperbolique et celle de compenser cet écart différentiel au moyen de répétitions littérales.

La série télévisée *Le cœur a ses raisons* fournit un bon exemple de parodie qui met à profit les stratégies exploitant la conservation, l'innovation et la contradiction au moyen de divers procédés, et qui renferme nombre de caractéristiques pouvant maximiser son potentiel critique (répétitions littérales, bastonnade, jeux de mots, humour absurde, imagerie grotesque, technique de distanciation, mise en abyme, diégétisation du dispositif, rire gargantuesque dirigé vers l'ensemble de la société, etc.). L'analyse sémantico-syntaxico-pragmatique de la série révèle que ces stratégies comportent le potentiel de dénaturiser les stéréotypes hommes/femmes du *soap opera* et d'atténuer leur force prescriptive. Quelques scènes semblent toutefois comporter le risque de consolider certains stéréotypes lorsqu'interprétées au premier degré, puisqu'elles tournent en dérision des clichés qui ont déjà été surmontés par le passé. Le champ d'action de cette parodie semble en outre se limiter à la dénaturalisation des stéréotypes, puisqu'elle ne redistribue pas de manière plus équitable les rôles sociaux et les traits caractéristiques entre les personnages masculins et féminins.

Afin de vérifier si des interprétations similaires peuvent être formulées par d'autres spectateurs et si le potentiel de dénaturalisation de la série télévisée *Le cœur a ses raisons* a des chances de s'actualiser dans un contexte de visionnement « ordinaire », nous avons réalisé une série d'entrevues téléphoniques semi-dirigées avec une trentaine de spectateurs. L'analyse de leurs témoignages montre que la série suscite l'intérêt de la majorité des participants, malgré les réticences de certains envers son usage abusif de procédés comiques liés à la bastonnade et à l'humour scatologique. L'analyse de leur témoignage a également permis de comprendre que le succès de la communication parodique repose surtout sur la familiarisation des spectateurs avec les conventions du genre parodié, mais aussi sur divers facteurs sociodémographiques

(niveau d'éducation, expérience en analyse, etc.) et contextuels (visionnement en groupe, consultation des paratextes, niveau d'attention, etc.). À la lumière du discours des participants, l'omniprésence de procédés comiques et réflexifs semble favoriser l'appréciation de la parodie, mais aussi enclencher le processus de distanciation et rompre l'illusion de naturalité des représentations. Les stratégies parodiques qui exploitent la conservation en répétant les conventions du *soap opera* de manière compulsive, mécanique et hyperbolique semblent captiver davantage l'attention des participants que les stratégies exploitant l'innovation. Toutefois, certains d'entre eux ont l'air de percevoir l'excès dans l'une et l'autre des stratégies, dans la mesure où ils y réfèrent au moyen du terme « exagération ».

Quant au potentiel critique de la série parodique, il semble avoir plus de chances de s'actualiser lorsque les conditions de félicité de la parodie sont remplies et lorsque le participant prend un moment pour réfléchir à la série. Même si plusieurs d'entre eux formulent des interprétations semblables aux nôtres en ce qui concerne l'artificialité des *soap operas* et de leur stéréotypes hommes/femmes, force est d'admettre que le potentiel de dénaturalisation de la série s'actualise rarement jusqu'au point de mettre en question les performances ordinaires du genre féminin/masculin et les critères de beauté. Plusieurs participants prennent la série pour un divertissement et ne cherchent pas à actualiser ses structures sémantiques plus profondes. À la rigueur, la série comporte même le risque de renforcer les critères de beauté et de générer une image plus négative du modèle parodié qu'il ne l'est en réalité. Ces dangers semblent toutefois minimes par rapport aux leçons que peuvent tirer les spectateurs sur l'esthétique *kitch* des *soaps*, sur leur incapacité à représenter la réalité adéquatement et sur le caractère superficiel de leurs personnages. En outre, ces risques semblent pouvoir être évités lorsque des commentaires critiques ou des explications pédagogiques encadrent le visionnement de la série et poussent plus loin la réflexion. Pour cette raison, l'idée de se servir d'une parodie pour sensibiliser des étudiants à la

problématique des stéréotypes hommes/femmes d'une manière amusante fait pratiquement consensus auprès des participants.

C.2 Hypothèses

Au terme de notre parcours théorique exploratoire, de notre analyse sémantico-syntaxico-pragmatique et de notre étude de réception, se dégagent les hypothèses suivantes :

- 1) Certaines parodies détiennent le potentiel de dévoiler le caractère artificiel du genre (au double sens du terme) et de révéler les processus à partir desquels le genre se construit et se naturalise. Ces parodies offrent une certaine forme de résistance aux modèles dominants de la féminité et de la masculinité.
- 2) Leur potentiel de dénaturalisation est d'autant plus important que la parodie comporte des procédés réflexifs, des clés interprétatives, des indices para/péri/textuels et un bon dosage de procédés comiques.
- 3) Leur potentiel de dénaturalisation a plus de chances de s'actualiser jusqu'au bout lorsqu'un discours l'accompagne et pousse plus loin la réflexion. En effet, la critique envers les stéréotypes hommes/femmes n'est pas un message simple à décoder. Sa reconnaissance nécessite parfois un contexte de visionnement propice à la réflexion ou l'apport d'un leader d'opinion.
- 4) Certaines parodies peuvent servir de matériel didactique en contexte présentiel pour soutenir une discussion sur les stéréotypes hommes/femmes. Compte tenu de son caractère divertissant, elles peuvent contribuer à créer un contexte d'apprentissage plus léger, à varier les formules pédagogiques habituelles et à éveiller l'attention des étudiants.

C.3 Ouverture

Les hypothèses que nous venons de formuler pourraient être mises à l'épreuve dans le cadre de recherches descriptives, de recherche-action ou de recherches expérimentales. Il serait par exemple possible d'entreprendre une étude quantitative pour démontrer l'effet dénaturisant de la parodie. Au moyen de divers indicateurs, il s'agirait alors de mesurer le niveau de naturalisation des stéréotypes hommes/femmes chez les spectateurs, avant et après le visionnement de la parodie. Il serait en outre intéressant d'utiliser la parodie comme outils de conscientisation auprès d'adolescents ou de jeunes adultes pour les sensibiliser à la présence des stéréotypes hommes/femmes dans l'univers médiatique et à la manière dont ces stéréotypes influencent leurs conceptions des rapports homme/femme. On pourrait enfin mettre cet instrument pédagogique en application dans un contexte de classe et voir s'il porte fruit.

Sur le plan théorique, il serait intéressant de développer les liens entre la parodie et le jeu en partant de l'idée que l'un et l'autre impliquent « l'invention d'une liberté dans et par une légalité » s'effectuant dans un cadre régulé (Duflo, 1997 : 57). Il serait en outre pertinent d'étudier plus en détail la fonction innovatrice de la parodie en soutenant l'idée qu'elle actualise la part « virtuelle » du genre parodié en y intégrant des éléments ou des combinaisons d'éléments qui n'ont jamais eu lieu et qui n'existent qu'en puissance. Il serait enfin intéressant d'approfondir l'idée de la parodie comme moyen d'augmenter sa puissance d'agir, en remontant au concept spinoziste de la *potentia agendi* sur lequel se fonde indirectement le concept butlérien d'agentivité (Nordmann et Vidal dans Butler, 1997 : 15). Chez Spinoza (1677), la puissance d'agir d'un individu varie non seulement en fonction de ses affects (la joie la fait augmenter et la tristesse la fait diminuer), mais aussi en fonction de son niveau de conscience et de compréhension des causes de ce qui affectent son corps, ses idées, son rapport aux autres et sa relation au monde (Caillois, 1954).

Enfin, dans le cadre de recherches futures, il serait intéressant d'analyser d'autres parodies commerciales et de vérifier si elles détiennent aussi le potentiel de dénaturiser les deux types de genre. Au fil de notre parcours théorique, nous avons d'ailleurs eu l'occasion d'entrevoir le potentiel de dénaturalisation de films parodiques comme *Austin Powers* (Roach, 1997), *Naked Gun* (Zucker, 1988) et *OSS 117* (Hazanavicius, 2006). Nous avons également vu que l'univers en ligne regorge de parodies qui sont produites par les internautes à peu de frais et qui se moquent des contenus, des environnements et des phénomènes du monde numérique. Le machinima *Among Blood Elves* (Britty, 2010) et *Barbie Girl* (Supercod, 2008), par exemple, dénoncent l'aspect superficiel de certains avatars féminins dans le jeu vidéo *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment, 2004), et le machinima *Im Too Sexy for my Short* (Bionic, 2006), de la musculature spectaculaire de certains avatars mâles. Le site Internet parodique *Désencylopédie* tourne pour sa part en dérision les articles portant sur l'homme et la femme dans *Wikipédia*, alors que le court-métrage parodique *Fotoshop by Adobé* (Rosten, 2012) critique sur un ton moqueur l'utilisation abusive du logiciel Photoshop pour retoucher les images publicitaires. Plusieurs internautes conçoivent et diffusent sur *YouTube* des clips parodiant les tutoriels de maquillage de sorte à souligner leur superficialité. Toutes ces parodies méritent qu'on leur accorde une attention particulière afin de voir si elles constituent un bon moyen pour les internautes de déployer leur agentivité dans le contexte contraignant du monde numérique, où les conventions du genre féminin/masculin se fixent dans un code de programmation rigide.

APPENDICE A

CONVENTIONS DU SOAP OPERA

Tableau 3
Évolution des conventions du *soap opera*

ANNÉES	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
Thèmes récurrents	Amour romantique / Relations humaines / Famille / Maternité / Paternité / Santé / Jalousie						Ajouts des thèmes : Adultère / Divorce / Sexualité / Alcoolisme / Dépendance à la drogue / Stérilité
Trame narrative et intrigues	<ul style="list-style-type: none"> • Constantes interruptions / Histoire laissée en suspens • Procédés récapitulatifs / Retours en arrière (<i>flash-back</i>) • Intrigues simultanées • Résolutions d'intrigues retardées • Absence d'<i>happy endings</i> • Vie personnelle de gens ordinaires • Situations catastrophiques improbables : maladie rare, viol, écrasement d'avion, enlèvement, disparition, poursuite judiciaire, retour à la vie inattendu, etc. • Importance de la triade père-mère-enfant • Mise en scène des moments importants d'une vie (naissances, fiançailles, mariages, conflits, confidences, disputes, crimes passionnels, etc.) • Relations sexuelles maritales ou punies 			<ul style="list-style-type: none"> • Multiplication des intrigues simultanées • Rythme accéléré • Ajout d'intrigues qui illustrent l'évolution des mœurs : tromperie, triangle amoureux, grossesse non désirée, guérison miraculeuse, obstacles d'une mère monoparentale, etc. • Peu de problèmes sociaux abordés • Relations sexuelles extraconjugales de moins en moins punies • Avortement mis en scène • Maintien implicite de la morale judéo-chrétienne 			
Univers spatio-temporel	<ul style="list-style-type: none"> • Époque réelle de diffusion • Ordre chronologique des péripéties • Situé dans des banlieues américaines moyennes • Lieux privés prestigieux (ranchs, manoirs, maisons luxueuses) • Lieux privés investis d'un caractère public 			<ul style="list-style-type: none"> • De plus en plus souvent situés dans de grandes villes américaines • Mises en scène de lieux publics (bureaux, hôpitaux, restaurants, hôtels) à la suite de l'apparition des femmes dans les milieux de travail 			
Traitement visuel et sonore	<ul style="list-style-type: none"> • Musique d'ambiance extradiégétique • Thème musical comme signature • Esthétique de la « transparence » (Angles de prise de vue neutres / Mouvements de caméra discrets / Éclairages feutrés) • Montage qui favorise la continuité spatiale et temporelle (coupes au milieu de l'action, raccords de regards et de mouvements) • Effets visuels et stylistiques réduits au minimum / Cadrage de la tête aux pieds • Musique comme fonction narrative et lyrique • Narrateur extradiégétique masculin • Diffusion en direct, pas de reprises des scènes 			<ul style="list-style-type: none"> • Recul de la fonction lyrique de la musique • Meilleure qualité de la bande sonore • Narrateur extradiégétique qui ne sert qu'à introduire et conclure l'épisode • Monologues intérieurs pour exploiter les émotions des personnages • Reprise des scènes limitées à cause des faibles budgets • Utilisation de gros plans • Montage de type champs/contrechamps 			
Dialogues	<ul style="list-style-type: none"> • Occupent 90 % de l'émission • Augmentent l'ambiguïté et la confusion afin de retarder la résolution de l'intrigue • Reflètent l'idéologie et les valeurs de leur époque • Très détaillés dans les soaps radiophoniques • Enseignements moraux directs 			<ul style="list-style-type: none"> • Plus concis • Reflètent les valeurs traditionnelles avec des formules telles que : « A wife's place is in the home », « Why don't you stay home and do the housework, and I'll go out and earn the money? », etc. 		<ul style="list-style-type: none"> • Messages véhiculés plus subtils, comme « je porte ton enfant » ou « je te donne un enfant », etc. 	
Personnages	<ul style="list-style-type: none"> • Vaste communauté de personnages / Âgés de 20 à 55 ans • Caucasiens / Mariés ou divorcés / Classe moyenne ou bourgeoise • Deux ou trois cellules familiales / Plusieurs générations vivant sous le même toit • Identité qui repose sur la conformité aux valeurs de leur époque • Identité définie en fonction de la position dans la famille, dans la communauté et en fonction du profil socio-économique • Deux classes de personnages : bons et méchants • Basés sur le respect ou la transgression des valeurs judéo-chrétiennes (famille, entraide, chasteté, pureté) 			<ul style="list-style-type: none"> • Intégration de minorités visibles • Recul du manichéisme • Redéfinis selon des valeurs laïques (respect, empathie, honnêteté) 		<ul style="list-style-type: none"> • Établissement de règles propres à la communauté et identité des personnages basée sur ces règles internes. 	

APPENDICE B

STÉRÉOTYPES HOMMES/FEMMES DU SOAP OPERA

Tableau 4
Évolution des stéréotypes hommes/femmes du soap opera

ANNÉES	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990
Rôles sociaux	<ul style="list-style-type: none"> Personnages féminins confinés au rôle de mère et femme au foyer Personnages masculins associés au pouvoir, au savoir-faire et au leadership 	<ul style="list-style-type: none"> Arrivée des femmes sur le marché du travail dans des emplois qui requièrent des compétences langagières, relationnelles ou une beauté physique 	<ul style="list-style-type: none"> Personnages féminins ayant accès aux emplois prestigieux (femmes d'affaires, médecins) Éventail des emplois masculins plus varié Hommes plus souvent montrés en train d'exécuter des tâches professionnelles 	<ul style="list-style-type: none"> Retour passager du stéréotype de la femme au foyer (Backlash) Femmes davantage préoccupées par les problèmes familiaux que par leur carrière (conciliation travail-famille) Répartition inégale des tâches domestiques 			
Traits de personnalité	<ul style="list-style-type: none"> Modèle binaire de l'homme rationnel (raison, savoir, connaissance) et de la femme émotive (faiblesse, naïveté, ignorance) Personnages masculins possédant une sensibilité et une écoute empathique supérieure aux représentations de l'époque 				<ul style="list-style-type: none"> Plus de savoirs et de leadership attribués aux femmes Femmes plus distraites de leur carrière par leur vie affective Femmes naïves et ignorantes en matière de sexualité et de reproduction 		
Relations homme/femme	<ul style="list-style-type: none"> Les femmes expriment certaines frustrations par rapport à la domination masculine, sans agir Querelles sur le temps que le mari accorde à son travail au détriment de sa femme et ses enfants Jeu de séduction qui s'opère dans la mutualité, mais l'homme courtise la femme et de lui faire des promesses de mariage 				<ul style="list-style-type: none"> Femmes s'imposent dans les conversations et donnent plus d'ordres ou de conseils. Querelles sur la difficulté de l'épouse à concilier travail-famille 	<ul style="list-style-type: none"> Apparence d'égalité et de respect Femmes possèdent seulement un pouvoir indirect (héritage) Drague plus désinvolte et prosaïque 	
Bonne mère vs méchante séductrice	<ul style="list-style-type: none"> « bonne mère » qui fait passer les besoins de sa famille avant ses propres besoins « méchante séductrice » met ses charmes à profit pour manipuler les hommes de son entourage 				<ul style="list-style-type: none"> « bonnes mères » qui décrivent la maternité comme une source d'angoisses et de sacrifices méchantes séductrices, elles se servent de plus en plus fréquemment de la maternité pour forcer un homme à les épouser ou encore pour le faire chanter 		
Rivalité entre personnages du même sexe	<ul style="list-style-type: none"> Femmes présentées comme rivales dans l'obtention du désir de l'homme Personnages masculins également rivaux et plus enclins à la violence 				<ul style="list-style-type: none"> Rivalité entre femmes plus fortes que jamais alors que s'établissent des relations malsaines entre mères et filles (Backlash) 		
Sexualité des personnages	<ul style="list-style-type: none"> Sujets féminins désirant et désirés Sexualité féminine assumée, non menaçante Personnages masculins doux, intuitifs et sensuels par rapport aux autres genres 				<ul style="list-style-type: none"> Sexualité féminine encore plus ouvertement exprimée, mais hommes plus entreprenants Femmes multiplient les aventures extraconjugales et préfèrent le concubinage au mariage Sexualité féminine libérée de l'enclave domestique, mais rattachée à un idéal romantique Reconduction du schéma hétéronormatif, car relations homosexuelles sous-représentées 		
Physique des personnages	<ul style="list-style-type: none"> Valorisation de la minceur et de la jeunesse Suivent rigoureusement l'évolution des modes Armes de séduction des personnages féminins résident essentiellement dans leur beauté, alors que celles des personnages masculins prennent des formes plus variées (argent, prestige, pouvoir et notoriété) 					<ul style="list-style-type: none"> Multiplications des chirurgies esthétiques qui naturalisent des traits physiques artificiels et rendent anormales les imperfections. 	

APPENDICE C

ANNONCE DIFFUSÉE SUR *FACEBOOK*

S.V.P., faire circuler ce message

Bonjour à tous. Je suis présentement à la recherche de participants pour réaliser une étude de réception sur la série télévisée « Le cœur a ses raisons » dans le cadre de ma recherche doctorale. Les participants auront deux mois pour visionner la troisième saison de la série (13 épisodes de 20 minutes chaque) et devront répondre à quelques questions lors d'une entrevue téléphonique d'environ 45 minutes. L'anonymat sera préservé lors de la diffusion des résultats grâce à l'utilisation de pseudonymes. Si vous connaissez des gens qui accepteraient de participer à l'étude et qui ne connaissent pas le sujet de ma thèse doctorale, je vous serais reconnaissante de me donner leurs coordonnées pour que je puisse les contacter. Merci beaucoup !

APPENDICE D

PROFILS DES PARTICIPANTS

Tableau 5
 Profils des participants à l'étude de réception

PARTICIPANT	ÂGE	OCCUPATION
Anaïs	52 ans	Professeure en sciences infirmières à l'Université
Anthony	42 ans	Infirmier
Ariane	24 ans	Étudiante en musique
Bernadette	64 ans	Conseillère pédagogique
Catherine	30 ans	Psychoéducatrice
Cynthia	30 ans	Agente d'assurances
Emmanuel	32 ans	Conseiller financier
Evelyne	30 ans	Enseignante en mathématique au secondaire
François	32 ans	Opérateur de réseau électrique
Geneviève	23 ans	Étudiante en communication
Ghyslaine	30 ans	Adjointe administrative
Hélène	54 ans	Secrétaire
Henrielle	57 ans	Coiffeuse
Jacques	66 ans	Vendeur retraité
Jean-Michel	30 ans	Inspecteur urbaniste
Judith	24 ans	Ergothérapeute
Lucie	54 ans	Conseillère pédagogique
Marc-André	30 ans	Sexologue
Marie-Christine	27 ans	Courtière en assurances
Maxime	31 ans	Mécanicien
Pascale	28 ans	Intervenante psychosociale
Réginald	22 ans	Étudiant en sciences biomédicales
Reina	55 ans	Gérante d'une pâtisserie
Samih	20 ans	Étudiant en ingénierie
Sophie	36 ans	Technicienne juridique
Stéphanie	24 ans	Mère à la maison
Sylvain	48 ans	Technicien en informatique
Véronique	30 ans	Technicienne en prévention d'incendie
Vincent	27 ans	Étudiant/chercheur en philosophie
Yves	31 ans	Ingénieur

APPENDICE E

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



**FORMULAIRE D'INFORMATION ET DE CONSENTEMENT
POUR PARTICIPANT MAJEUR**

ÉTUDE DE RÉCEPTION SUR LA SÉRIE TÉLÉVISÉE « LE CŒUR A SES RAISONS »

RESPONSABLES DE LA RECHERCHE

Gabrielle Trépanier-Jobin, doctorante en communication, UQAM

Charles Perraton, Professeur au Département de communication sociale et publique, UQAM

DESCRIPTION DE LA RECHERCHE

Réalisée dans le cadre de notre thèse de doctorat en communication avec l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), cette étude de réception sur la série télévisée « Le cœur a ses raisons » s'intéressera, de façon générale, à vos interprétations de la série télévisée et à ce que vous en pensez.

PROCÉDURE(S) OU TÂCHES DEMANDÉES AU PARTICIPANT

Votre participation consistera à visionner la troisième saison de la série télévisée « Le cœur a ses raisons » (13 épisodes de 20 minutes) dans un délai de 2 mois et à effectuer une entrevue téléphonique individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé, entre autres choses, de décrire la série télévisée et ses personnages, ainsi que d'en donner votre opinion. Cette entrevue prendra environ 45 minutes de votre temps et vous n'aurez rien à préparer au préalable. Nous conviendrons de la date et de l'heure de l'entrevue dès que vous aurez terminé le visionnement de la série télévisée. L'entrevue téléphonique sera enregistrée avec votre permission, et sa transcription ne permettra pas de vous identifier grâce à l'utilisation de pseudonymes.

AVANTAGES ET RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances et à une meilleure compréhension des interprétations et opinions que des séries télévisées telles que « Le cœur a ses raisons » peuvent susciter. Même si, en principe, les questions posées dans le cadre de cette recherche ne présentent aucun risque pour les participants, vous demeurerez libre de ne pas répondre à certaines questions ou de mettre fin à votre participation sans avoir à vous justifier. Je veillerai en outre à suspendre ou à mettre fin à l'entrevue, si j'estime que votre bien-être est menacé.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis durant l'entrevue seront confidentiels. Tout le matériel de recherche (enregistrements numériques, liste des coordonnées, formulaires de consentement) sera conservé dans un endroit où nulle autre personne que moi n'aura accès pour la durée totale du projet. Les enregistrements seront détruits immédiatement après leur transcription. Des pseudonymes seront utilisés pour

vous identifier dans les transcriptions et les publications de la recherche. Les formulaires de consentement seront quant à eux détruits cinq ans après les dernières publications.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de la recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que nous puissions utiliser aux fins de la présente recherche (articles, thèses, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

COMPENSATION FINANCIÈRE

Il est entendu que vous ne recevrez aucune compensation financière pour votre contribution au projet, mais que votre participation n'engendrera pour vous aucune dépense. Vous pourrez toutefois conserver le coffret DVD de la série télévisée « Le cœur a ses raisons ».

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Pour des questions additionnelles sur le projet, sur votre participation et sur vos droits en tant que participant ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec nous :

Gabrielle Trépanier-Jobin
Numéro de téléphone : 514 529-0951
Adresse courriel : gtrepan2002@yahoo.ca

Charles Perraton
Numéro de téléphone : 514 987-3000, poste 4510
Adresse courriel : perraton.charles@uqam.ca

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant la responsabilité des chercheurs au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidente du CERPE, Emmanuelle Bernheim, au numéro (514) 987-3000, poste 2433 ou par courriel au bernheim.emmanuelle@uqam.ca.

CONSENTEMENT

Je reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et je consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que la chercheuse a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité ni justification à donner.

Signature du participant : _____ Date : _____

Nom (lettres moulées) : _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la chercheuse : _____ Date : _____

Vous devez conserver un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé et me renvoyer l'autre exemplaire signé par la poste dans l'enveloppe-réponse affranchie.

MERCI D'AVOIR ACCEPTÉ DE PARTICIPER ! VOTRE PARTICIPATION À LA RECHERCHE EST PRÉCIEUSE POUR L'AVANCEMENT DES CONNAISSANCES.

APPENDICE F

GRILLE D'ENTREVUE

Tableau 6
Grille d'entrevue

QUESTIONS		VARIABLES EXPLORÉES
1.	Connaissez-vous le sujet de ma thèse doctorale? Si oui, qu'en savez-vous?	- Protocole
2.	Quel est votre sexe?	- Données sociodémographiques
3.	Quel âge avez-vous?	- Données sociodémographiques
4.	Quel est votre dernier diplôme obtenu ou en voie d'obtention?	- Données sociodémographiques
5.	Quel est votre emploi ou votre occupation actuelle?	- Données sociodémographiques
6.	Êtes-vous né au Québec? Sinon, où êtes-vous né et depuis combien d'années êtes-vous au Québec?	- Données sociodémographiques
7.	Dans le cadre de votre métier ou de vos études, vous est-il déjà arrivé de faire des analyses de films, de livres, de séries télévisées, etc.? <input type="checkbox"/> Jamais <input type="checkbox"/> Parfois <input type="checkbox"/> Souvent <input type="checkbox"/> Très souvent	- Compétences inférentielles
8.	Quand vous écoutez un film, une série télévisée ou que vous lisez un roman, vous arrive-t-il de prendre un moment pour réfléchir aux significations du contenu ou à l'esthétique? <input type="checkbox"/> Jamais <input type="checkbox"/> Parfois <input type="checkbox"/> Souvent <input type="checkbox"/> Très souvent	- Compétences inférentielles
9.	Combien d'épisodes de la saison 3 avez-vous regardés dans le cadre de l'étude? <input type="checkbox"/> Moins de 3 <input type="checkbox"/> Entre 3 et 6 <input type="checkbox"/> Entre 6 et 9 <input type="checkbox"/> Entre 9 et 13	- Fréquence de visionnement

10.	Les avez-vous visionnés : <input type="checkbox"/> Une seule fois <input type="checkbox"/> Deux fois <input type="checkbox"/> Plus de deux fois	- Fréquence de visionnement
11.	À quelle fréquence avez-vous regardé les épisodes dans le cadre de l'étude? <input type="checkbox"/> 1-3 épisodes/semaine <input type="checkbox"/> 4-6 épisodes/semaine <input type="checkbox"/> 7-9 épisodes/semaine <input type="checkbox"/> 10-13 épisodes/semaine	- Fréquence de visionnement
12.	À quand remonte le visionnement du dernier épisode que vous avez regardé? <input type="checkbox"/> Moins de 5 jours <input type="checkbox"/> Entre 5 et 10 jours <input type="checkbox"/> Entre 11 et 15 jours <input type="checkbox"/> Plus de 15 jours	- Temps écoulé depuis le visionnement
13.	Dans quel contexte avez-vous visionné la majorité des épisodes? Étiez-vous attentif, distrait, somnolent?	- Attention spectatorielle
14.	Avez-vous regardé la série avec d'autres personnes et en avez-vous discuté avec eux? Si oui, qu'en avez-vous dit?	- Influence de la communauté interprétative
15.	Avez-vous discuté de la série avec d'autres personnes? Si oui, qu'en avez-vous dit?	- Influence de la communauté interprétative
16.	Aviez-vous déjà vu des épisodes de la série avant de participer à cette étude? Si oui, combien? <input type="checkbox"/> Moins de 3 <input type="checkbox"/> Entre 3 et 6 <input type="checkbox"/> Entre 6 et 9 <input type="checkbox"/> Plus de 9	- Fréquence de visionnement
17.	Si oui à la question précédente, aviez-vous eu du plaisir à les regarder?	- Attitude spectatorielle
18.	Quelles étaient vos attentes ou vos appréhensions envers la série avant de débiter le visionnement pour cette étude?	- Attitude spectatorielle

19.	<p>Avez-vous visionné d'autres épisodes de la série télévisée après avoir terminé de visionner ceux que je vous ai fait parvenir pour l'étude? Si oui, combien?</p> <p><input type="checkbox"/> Moins de 3</p> <p><input type="checkbox"/> Entre 3 et 6</p> <p><input type="checkbox"/> Entre 6 et 9</p> <p><input type="checkbox"/> Plus de 9</p>	- Attitude spectatorielle
20.	<p>Pensez-vous faire partie du public cible de cette série? À qui s'adresse cette série selon vous?</p>	- Attitude spectatorielle
21.	<p>Vous considérez-vous comme un-e <i>fan</i> de la série <i>Le cœur a ses raisons</i> ou du travail de Marc Labrèche? Si oui, pourquoi?</p>	- Attitude spectatorielle
22.	<p>Avez-vous consulté le site Internet de la série télévisée? Si oui, quelles informations en avez-vous tirées?</p>	- Influence du paratexte
23.	<p>Avez-vous lu sur la série télévisée dans les journaux, magazines, guides horaires, sur Internet, etc.? Si oui, quelles informations en avez-vous tirées?</p>	- Influence du paratexte
24.	<p>Avez-vous eu du plaisir à regarder la série télévisée dans le cadre de l'étude? Avez-vous trouvé la série drôle?</p> <p>- Si oui, arrivez-vous à identifier ce qui vous plaît et ce qui vous fait rire?</p> <p>- Sinon, arrivez-vous à identifier ce qui vous déplaît et ce qui vous empêche de rire?</p>	<p>- Effet comique</p> <p>- Identification des stratégies parodiques</p>
25.	<p>Pouvez-vous me décrire le concept de la série télévisée <i>Le cœur a ses raisons</i>?</p> <p>- Quels sont les thèmes abordés, les intrigues principales?</p> <p>- Au niveau du décor? Est-ce que quelque chose vous a marqué?</p> <p>- Au niveau du traitement de caméra, est-ce que quelque chose vous a marqué?</p> <p>- La série véhicule-t-elle un message, une morale, une leçon à retenir?</p> <p>- À quelle catégorie d'émissions de télévision la série appartient-elle selon vous?</p> <p>- Ressemble-t-elle aux séries télévisées que vous avez l'habitude de regarder?</p>	<p>- Identification de la parodie</p> <p>- Reconnaissance de la cible parodiée</p> <p>- Identification des stratégies parodiques</p> <p>- Actualisation du potentiel critique</p> <p>- Présence d'indices</p>

26.	<p>Pouvez-vous me décrire le physique et la personnalité des personnages suivants :</p> <p>Criquette, Ashley, Brett, Brad, Bo, Crystale, Peter, Brenda?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Les trouvez-vous belles Criquette et Ashley? - Trouvez-vous Anne Dorval plus belle lorsqu'elle incarne ou non ses personnages? - Quelle impression cela vous fait de voir Marc Labrèche jouer une femme? - Est-ce que les personnages de la série vous semblent vraisemblables? - Est-ce que certains personnages ressemblent à des gens de votre entourage ou à des gens de l'univers des médias? 	<ul style="list-style-type: none"> - Identification de la parodie - Reconnaissance de la cible parodiée - Actualisation du potentiel de dénaturalisation
27.	<p>Pensez-vous que les gens peuvent apprendre quelque chose de cette série télévisée? Si oui, quoi? Avez-vous personnellement appris quelque chose?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Actualisation du potentiel de dénaturalisation
28.	<p>Le site Internet de TVA décrit <i>Le cœur a ses raisons</i> comme une « parodie ». Savez-vous ce que c'est? Si oui, pouvez-vous m'en faire une description ou m'en donner des exemples?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Connaissances encyclopédiques
29.	<p>La parodie reproduit des éléments provenant de livres, de films, d'émissions de télévision, en les exagérant ou en les transformant pour s'en moquer. Est-ce que cela correspond à votre perception de la série télévisée <i>Le cœur a ses raisons</i>?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Inférence de l'intention parodique
30.	<p>Pensez-vous que la série est perçue comme une parodie par la plupart des spectateurs (sans nécessairement qu'ils lui attribuent cette étiquette)?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Identification des stratégies parodiques - Présence d'indices textuels
31.	<p>Quels sont les éléments parodiés dans la série télévisée <i>Le cœur a ses raisons</i>? Au niveau des personnages?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconnaissance de la cible parodiée
32.	<p>Le site Internet de TVA décrit plus précisément <i>Le cœur a ses raisons</i> comme « une parodie de feuilletons télévisés ». Savez-vous en quoi consistent les feuilletons télévisés (aussi appelés <i>soap operas</i>)? Si oui, pouvez-vous m'en faire une description ou m'en donner des exemples?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Connaissance de la cible
33.	<p>Le feuilleton télévisé (<i>soap opera</i>) est une émission de télévision aux intrigues rocambolesques et comportant une multitude de personnages aux traits caractéristiques bien définis qui entretiennent des relations familiales, des relations d'amour, d'amitié et de rivalité complexes et houleuses. Est-ce que cela correspond à votre perception de ce qui est parodié dans la série télévisée <i>Le cœur a ses raisons</i>?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconnaissance de la cible parodiée
34.	<p>Quels sont les éléments parodiques dans la série télévisée <i>Le cœur a ses raisons</i>? Au niveau des personnages?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconnaissance de la cible parodiée

35.	Avez-vous déjà regardé des feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>)? <input type="checkbox"/> Jamais <input type="checkbox"/> Rarement <input type="checkbox"/> Parfois <input type="checkbox"/> Souvent	- Connaissance de la cible
36.	Aimez-vous regarder des feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>)? Pourquoi?	- Appréciation de la cible
37.	Votre perception des feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>) a-t-elle changé depuis que vous avez visionné <i>Le cœur a ses raisons</i> ?	- Actualisation du potentiel de dénaturalisation
38.	Votre appréciation des feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>) a-t-elle changé depuis que vous avez visionné <i>Le cœur a ses raisons</i> ?	- Actualisation du potentiel de dénaturalisation
39.	<i>Le cœur a ses raisons</i> vous donne-t-il envie de regarder des feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>)?	- Actualisation du potentiel de dénaturalisation
40.	Est-ce que vous savez en quoi consiste un stéréotype homme/femme? Si oui, pouvez-vous m'en faire une description ou m'en donner des exemples ?	- Connaissances encyclopédiques
41.	Un stéréotype homme/femme est un personnage typé selon les caractéristiques conventionnellement associées à son sexe d'appartenance et qui n'évolue pas au fil du récit. Est-ce que cela correspond à votre perception de ce qui est parodié dans <i>Le cœur a ses raisons</i> ?	- Identification de la cible
42.	Quels sont stéréotypes hommes/femmes parodiés dans l'émission <i>Le cœur a ses raisons</i> qui vous viennent à l'esprit?	- Identification de la cible
43.	Les feuilletons télévisés (<i>soap operas</i>) existent depuis l'arrivée de la télévision dans les années 50. Pensez-vous qu'ils ont changé depuis cette époque? Si oui, de quelle manière?	- Actualisation du potentiel de dénaturalisation
44.	Pensez-vous qu'il est facile pour les spectateurs d'identifier ce que <i>Le cœur a ses raisons</i> parodie? Si oui, pourquoi?	- Identification de la cible
45.	Est-ce que vous vous considérez comme un-e personne intellectuel-le (vous avez un penchant pour les activités de l'esprit)? Pourquoi?	- Posture spectatorielle
46.	Est-ce que vous vous considérez comme quelqu'un de politisé-e (vous êtes préoccupé-e par ce qui relève du politique)? Pourquoi?	- Posture spectatorielle
47.	Est-ce que vous vous considérez comme un-e personne féministe (vous êtes sensible aux inégalités entre les sexes et aux revendications des femmes)? Pourquoi?	- Posture spectatorielle
48.	Est-ce que vous vous considérez comme quelqu'un de conformiste (vous adhérez aux valeurs, normes, idées communément admises dans votre milieu)? Pourquoi?	- Posture spectatorielle

49.	Par quel pseudonyme souhaitez-vous être identifié dans les publications de la recherche?	- Protocole
50.	Acceptez-vous d'être identifié par ce pseudonyme, votre âge et votre métier?	- Protocole
51.	Voulez-vous approuver la transcription écrite de votre entrevue avant que je l'utilise à des fins d'analyse?	- Protocole
52.	Voulez-vous recevoir par courriel le chapitre de ma thèse portant sur l'étude de réception?	- Protocole
53.	Dans le cadre de ma thèse, je m'interroge sur le rôle de la parodie dans la critique des stéréotypes hommes/femmes. Je me demande si la parodie peut conscientiser les spectateurs au fait qu'on nous présente souvent les mêmes corps d'hommes et de femmes, qu'on les met souvent dans les mêmes rôles et qu'on leur attribue souvent des caractéristiques semblables. Mon opinion n'est pas encore faite. Qu'en pensez-vous?	- Opinion sur la parodie comme instrument de conscientisation
54.	Si un professeur de secondaire ou de cégep mettait la série au programme d'un cours d'éducation aux médias pour sensibiliser les jeunes à la présence des stéréotypes hommes/femmes, est-ce que ce serait une bonne idée? Est-ce que ça pourrait être un bon support pédagogique? - Serait-ce préférable de montrer les stéréotypes et de les critiquer directement? - Est-ce que le discours et le rôle du pédagogue sont importants?	- Opinion sur la parodie comme outil pédagogique

APPENDICE G

CODIFICATION DU DISCOURS DES PARTICIPANTS

Tableau 7
Codification du discours des participants

PARTICIPANT	ANAÏS	ANTHONY	ARIANE	BERNADETTE	CATHERINE	CYNTHIA
CARACTÉRISTIQUE						
Identification de la parodie	√ (exagération)	√ (satire)	√ (satire)	√ (pastiche)	√	√ (caricature)
Identification de la cible	√	√ (++)types sociaux	√	√	√	√
Identification des types	√	√	√	√	√	√
Identification exagération	√	√	√	√	√	√
Identification transformation	-	√ (inverse)	-	-	-	-
Reconnaissance de la critique Q1	√ (contradictoire)	√	√ (contradictoire)	√	√ (mitigée)	-
Reconnaissance de la critique Q2	√ (pour converti)	√	√ (amicale)	√	√ (selon l'appréciation)	-
Changement de perception	√	√	√ (envie de comparer)	-	√ (renforce)	√
Reconnaissance du changement	√	√	√	-	√	-
Reconnaissance pédagogique	√	√	√ (en contexte)	√	√ (au cégep)	-
Visionnement fréquent	√	√	√	√	√	√
Expérience en analyse	√ (non média)	-	√	-	√	√
Attentif	√	√	√	√	√	√
Connaissance de la parodie	+/-	√	√	√	√	√
Connaissance de la cible	√ (Dallas)	√ (General Hospital)	√	√ (Dallas)	√	√
Plaisir au visionnement	√ (répétitif)	√	√ (répétitif, grossier)	√	√ (répétitif)	- (vulgaire et exagéré)
Appréciation de la cible	-	√ (Dallas)	-	-	-	√ (avant)
Paratexte	-	-	√ (en 2005, ne se souviens pas)	-	√ (en 2005, ne se souviens pas)	-
Communauté interprétative	√ (rire)	√	√ (rire)	-	√ (rire)	-
Traces de réflexivité	√ (décors)	-	-	√	√ (mise en abyme)	-

Tableau 7 (suite)

PARTICIPANT CARACTÉRISTIQUE	EMMANUEL	EVELYNE	FRANÇIS	GENEVIÈVE	GHYSLAINE	HÉLÈNE
Identification de la parodie	✓	✓	✓ (satire)	✓	✓	✓
Identification de la cible	✓	✓	✓ (après)	✓	✓ (types sociaux)	✓
Identification des types	✓	✓	✓	✓	✓	+/-
Identification exagération	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Identification transformation	-	-	-	-	-	-
Reconnaissance de la critique Q1	-	-	-	✓	-	-
Reconnaissance de la critique Q2	✓ (contradictoire)	-	-	✓	✓	-
Changement de perception	-	-	-	✓ (plus drôle)	✓	✓ (autres raisons)
Reconnaissance du changement	✓	✓	-	✓	✓	-
Reconnaissance pédagogique	✓ (moins jeune)	+/- (plus vieux)	✓ (en contexte)	✓ (âge et éducation)	✓	+/- (en contexte)
Visionnement fréquent	+/- (une soirée)	✓	✓	✓	✓	-
Expérience en analyse	-	✓	✓	✓	✓	-
Attentif	✓	✓	-	✓	✓	-
Connaissance de la parodie	✓	✓	+/- (satire)	✓	✓	✓
Connaissance de la cible	✓	✓ (Feux de l'amour)	✓ (Dallas)	✓	✓ (Feux de l'amour)	✓ (Dynastie)
Plaisir au visionnement	- (répétitif et absurde)	+/-	✓ (répétitif)	✓	-	- (vulgaire)
Appréciation de la cible	-	+/- (Top Modèle)	-	✓ (avant)	-	✓ (Dynastie)
Paratexte	-	-	-	✓ (Wikipédia)	-	-
Communauté interprétative	✓	✓	-	✓ (négatif)	✓	-
Traces de réflexivité	✓ (diégétisation du dispositif)	-	-	-	-	-

Tableau 7 (suite)

PARTICIPANT CARACTÉRISTIQUE	HENRIELLE	JACQUES	JEAN-MICHEL	JUDITH	LUCIE	MARC-ANDRÉ
Identification de la parodie	-	-	√	√	√	√
Identification de la cible	-	-	√	√	√	√
Identification des types	-	-	√	√	√	√
Identification exagération	√	√	√	√	√	√
Identification transformation	-	-	-	-	√ (antithèse)	√ (contraste)
Reconnaissance de la critique Q1	-	- (immoral)	-	-	√	-
Reconnaissance de la critique Q2	-	√	+/-	√	-	√
Changement de perception	n/a	- (à la fin)	-	-	-	√
Reconnaissance du changement	n/a	-	√	√	?	√
Reconnaissance pédagogique	√	√ (en contexte)	√ (en contexte)	√	+/-	√
Visionnement fréquent	-	√	√	√	√	√
Expérience en analyse	-	-	√	√	√	√
Attentif	-	√	+/-	√	√	-
Connaissance de la parodie	√	+/- (satire)	√	√	√	√
Connaissance de la cible	-	√	√ (Feux de l'amour)	√	√ (Dynastie)	√
Plaisir au visionnement	- (trop exagéré)	√	√	√	- (violent)	-
Appréciation de la cible	n/a	-	√ (pour en rire)	√ (pour en rire)	-	-
Paratexte	-	-	-	-	-	-
Communauté interprétative	-	-	√ (bonne idée de parodie)	-	√ (pas aimer ensemble)	-
Traces de réflexivité	-	√ (diégétisation du dispositif)	√ (diégétisation du dispositif)	√ (adresse à la caméra)	-	-

Tableau 7 (suite)

PARTICIPANT	MARIE-CHRISTINE	MAXIME	PASCALE	RÉGINALD	REINA	SAMIH
CARACTÉRISTIQUE						
Identification de la parodie	√	-	√ (soap spaghetti)	√	-	-
Identification de la cible	√	-	√	√ (Amour, gloire & beauté)	-	+/- (la vie)
Identification des types	√	√ (après)	√	√	-	-
Identification exagération	√	√	√	√	√	√
Identification transformation	-	-	-	-	-	√
Reconnaissance de la critique Q1	√	-	-	√	-	-
Reconnaissance de la critique Q2	√	-	√	√	-	-
Changement de perception	√	√	√	-	n/a	n/a
Reconnaissance du changement	√	-	√√	√	n/a	-
Reconnaissance pédagogique	√ (en contexte)	√	√ (plus jeune)	√	√	√ (en contexte)
Visionnement fréquent	√	√	√	√	-	√
Expérience en analyse	√	-	-	-	-	-
Attentif	√	√	√	√	-	√
Connaissance de la parodie	+/- (satire)	+/-	√	√	-	+/- (satire)
Connaissance de la cible	√ (Dallas)	√ (Les feux de l'amour)	√	√ (Amour, gloire, beauté)	-	-
Plaisir au visionnement	√	- (ridicule, basie, répétitif)	√ (répétitif)	- (ridicule et exagéré)	-	√
Appréciation de la cible	-	-	√ (avant)	√	n/a	n/a
Paratexte	√ (en 2005)	-	-	-	-	-
Communauté interprétative	-	√ (pas aidé la compréhension)	√ (bonne idée de parodie)	√ (indice)	-	-
Traces de réflexivité	√	√ (jeux de caméra)	-	-	√	-

Tableau 7 (suite)

PARTICIPANT	SOPHIE	STÉPHANIE	SYLVAIN	VÉRONIQUE	VINCENT	YVES
CARACTÉRISTIQUE						
Identification de la parodie	√ (exagération)	√	√	√ (stéréotype)	√ (comédie)	√
Identification de la cible	√ (Top modèle)	√ (++types sociaux)	√	√	√	√
Identification des types	√	√	√	√	√	√
Identification exagération	√	√	√	√	√	√
Identification transformation	-	-	-	-	-	-
Reconnaissance de la critique Q1	√	-	-	-	√	-
Reconnaissance de la critique Q2	√	-	-	-	-	-
Changement de perception	-	-	-	-	√	√
Reconnaissance du changement	√	-	-	-	√	-
Reconnaissance pédagogique	√	√	√	√	√	√ (pas momentané)
Visionnement fréquent	√	√	√	+/- (une soirée)	√	√
Expérience en analyse	√	-	-	-	√	-
Attentif	√	√	√	-	-	-
Connaissance de la parodie	√	√	√	√	√	√
Connaissance de la cible	√ (Top modèle)	√	√ (Dallas)	√ (Days of Our Lives)	√	√ (Dallas)
Plaisir au visionnement	√	√ (répétitif)	√	- (trop absurde)	√ (trop exagéré)	+/- (répétitif)
Appréciation de la cible	√ (Top modèle)	-	-	-	-	-
Paratexte	√ (en 2005, ne se souviens pas)	-	-	-	-	-
Communauté interprétative	-	-	-	√	√	-
Traces de réflexivité	-	√ (dédoublément)	√ (décors)	-	√ (décors)	-

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et publications

- Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema : An Introduction.*, dans M. Aaron, *New Queer Cinema. A Critical Reader* (p. 3-14). New Brunswick et New Jersey : Rutgers University Press.
- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (1974 [1947]). *La dialectique de la Raison* (traduit par E. Kaufholz). Paris : Éditions Gallimard.
- Alexander, L. et Cousens, A. (2004). *Teaching TV Soaps*. Londres : British Film Institute.
- Allais, A. (1891). *À se tordre : histoires chatnoiresques*. Paris : Paul Ollendorff.
- Allen, R. C. (1985). *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Althusser, L. (1976). *Idéologie et appareils idéologiques d'État*. Dans L. Althusser, *Positions* (p. 67-125). Paris : Éditions Sociales.
- Altman, R. (1999). *Film/genre*. Londres : British Film Institute.
- Amengual, B. (1993). *Bon chic. Bon genre*. Dans M. Serceau, *Panorama des genres au cinéma. CinémAction*, 68, 198-203.
- Amossy, R. et Herschberg-Pierrot, A. (2005). *Stéréotypes et clichés : Langue, discours, société*. Paris : Éditions Armand-Colin.
- Andermahr, S., Lovell, T. et Wolkowitz, C. (1997). *A Glossary of Feminist Theory*. Londres : Arnold.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres : Éditions Methuen.

- Aristophane. (2008 [405 av. J.-C.]). *The Frogs* (J. Henderson). Newburyport : Focus Publishing.
- Aristote. (1990 [-335]). *La poétique* (traduit par M. Magnien). Paris : Librairie Générale Française.
- Arsenault, D. (2011). *Des typologies mécaniques à l'expérience esthétique : fonctions et mutations du genre dans le jeu vidéo* (Doctorat, Université de Montréal, Montréal, Canada).
- Auchatraire, A. (2002). *Traité de la nature humaine II, III, 1 « De la liberté et de la nécessité »*. David Hume. Paris : Éditions Ellipses.
- Aumont, J. et Marie, M. (1999 [1988]). *L'Analyse des films*. Paris : Éditions Nathan Cinéma.
- Austen, J. (1817). *Northanger Abbey*. Londres : Éditions John Murray.
- Austen, J. (1922 [1790]). *Love & Friendship and Other early works*. New York : Frederick A. Stokes Company.
- Austin, J. L. (1970 [1967]). *Quand dire, c'est faire* (traduit par G. Lane). Paris : Éditions du Seuil.
- Baditer, E. (1989). Féminisme. Dans I. N. Afanassiev et M. Ferro, *50 idées qui ébranlent le monde : dictionnaire de la glasnost* (p. 482-484). Paris : Éditions Payot.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style - Et autres procédés stylistiques*. Paris : Éditions Belin.
- Bakhtine, M. (1970 [1965]). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la renaissance* (traduit par A. Robel). Paris : Éditions Gallimard.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bakhtine, M. (1979 [1929]). *Poétique de Dostoïevski* (traduit par I. Kolutcheff). Paris : Éditions du Seuil.
- Bard, C. (2012). *Le féminisme au-delà des idées reçues*. Paris: Éditions Le Cavalier Bleu.

- Baril, A. (2005). *Judith Butler et le féminisme postmoderne : analyse théorique et conceptuelle d'un courant controversé* (Mémoire de Maîtrise, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, Canada).
- Barlett, C., Harris, R., Smith, S., et Bonds-Raacke, J. (2005). Action Figures and Men. *Sex Roles*, 53(11-12), 877-885.
- Barlett, C. P., Vowel, C. L. et Saucier, D. A. (2008). Meta-Analyses of the Effects of Media Images on Men's Body-Image Concerns. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 27(3), 279-310.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Basow, S. A. (1986). *Gender Stereotypes. Traditions and Alternatives*. Monterey : Éditions Brooks/Cole.
- Bateson, Gregory. (1977 [1972]). *Vers une écologie de l'esprit* (traduit par P. Drisso, L. Lot et E. Simion). Paris : Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée.
- Bazin, A. (1958 [1948, 1955]). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf.
- Ben-Porat, Z. (1979). Method in Madness : Notes on the Structure of Parody. Based on MAD TV Satires. *Poetics Today*, 1(1-2), 245-272.
- Berger, H. M. et Del Negro, G. P. (2002). Bauman's Verbal Art and the Social Organization of Attention : The Role of Reflexivity in the Aesthetics of Performance. *The Journal of American Folklore. Toward New Perspectives on Verbal Art as Performance*, 115(455), 62-91.
- Berger, P. et Luckmann, T. (1966 [1990]). *The Social Construction of Reality: a treatise in the sociology of knowledge*. New York : Éditions Anchor Books.
- Bergson, H. (1985 [1938]). *La Pensée et le mouvant : essais et conférences*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bergson, H. (2002 [1940]). *Le rire*. Paris : Éditions Quadrige / Presses universitaires de France.

- Bergson, H. et Worms, F. (2009 [1941]). *L'évolution créatrice* (11^e édition). Paris : Presses universitaires de France.
- Bessalel, J. (1991). Onze concepts clés : lexique. *CinémAction*, 58,158-173.
- Bessenoff, G. R. (2006). Can the Media Affect Us? Social Comparison, Self-Discrepancy, and the Thin Ideal. *Psychology of Women Quarterly*, 30, 239-251.
- Bettella, P. (1998). Discourse of Resistance : The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola. *MLN*, 113(1), 192-203.
- Bonneville, L., Grosjean, S. et Lagacé, M. (2007). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Gaëtan Morin Éditeur.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison : Wisconsin University Press.
- Borges, J. L. (1944). Pierre Ménard, auteur du Quichotte. Dans J. L. Borges, *Fictions* (traduit par P. Verdevoye). Paris : Éditions Gallimard.
- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43(43), 58-63.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2002) *Metamorphoses : Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge : Polity Press.
- Braudy, L. (1976). *The world in a frame : what we see in films*. New York : Anchor Press.
- Brown, M. E. (1994). *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Brumberg, J. J. (1997). *The body project: An intimate history of American girls*. New York : Éditions Random House.
- Brundson, C. (2000). *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*. Oxford : Clarendon Press.
- Burch, N. (1991). *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*. Paris : Éditions Nathan.

- Burch, N. et Sellier, G. (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Buerkel-Rothfuss, N. L. et Maye, S. (1981). Soap Opera Viewing : The Cultivation Effect. *Journal of Communication*, 31(3), 108-115.
- Butler, J. (1990b). Lana's "Imitation": Melodramatic Repetition and the Gender Performative. *Genders*, 9, 1-18.
- Butler, J. (2004). Faire et défaire le genre. Conférence donnée à l'Université de Paris X-Nanterre (Paris, 25 mai). Site consulté le 4 septembre 2013 à http://www.iref.uqam.ca/upload/files/prog_3cycle/textes/Butler_Genre_action.pdf
- Butler, J. (2004 [1997]). *Le pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif* (traduit par Charlotte Nordmann). Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2005). *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens* (traduit par J. Vidal et C. Vivier). Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2006 [1990a]). *Trouble dans le genre* (traduit par C. Kraus). Paris : Éditions La découverte.
- Butler, J. (2006 [2004]). *Défaire le genre* (traduit par M. Cervulle). Paris : Éditions Amsterdam.
- Butler, J. (2009 [1993]). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (traduit par C. Nordmann). Paris : Éditions Amsterdam.
- Bessenoff, G. R. (2006). Can the Media Affect Us? Social Comparison, Self-discrepancy, and the Thin Ideal. *Psychology of Women Quarterly*, 30, 239-251.
- Caillois, R. (1954). Introduction., Dans B. Spinoza, *L'éthique*. Paris : Gallimard.
- Canguilhem, G. (1979 [1966]). *Le normal et le pathologique*. Paris : Éditions PUF.
- Cantor, M. G. et Pingree, S. (1983). *The Soap Opera*. Beverly Hills : Éditions Sage.
- Caplen, R. A. (2010). *Shaken & Stirred: The Feminism of James Bond*. Bloomington : Éditions Xlibris.

- Carrière, J.-C. (1990 [1963]). *Anthologie de l'humour 1900*. Paris : Éditions 1900.
- Casetti, F. (2008 [1993]). *Les théories du cinéma depuis 1945* (traduit par S. Saffi). Paris : Éditions Armand Colin.
- Cawelti, J. G. (1975) *The six-gun mystique*. Bowling Green : Bowling Green University Press.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press.
- Cervantès, M. (2001 [1605]). *Don Quichotte* (traduit par Aline Schulman). Paris : Éditions du Seuil.
- Chapelain, J. (1656). *La Pucelle, ou la France délivrée, poème héroïque*. Paris : Augustin Courbé.
- Chevallier, J. (1983). L'ordre juridique. Dans Centre universitaire de recherches administratives et politiques Amiens, *Le droit en procès* (p. 7-48). Paris : Presses Universitaires de France.
- Chklovski, V. (1973 [1925]). Le roman parodique : Tristram Shandy de Sterne. Dans V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (traduit par G. Verret, p. 221-244). Lausanne : Éditions l'Age d'Homme.
- Cixous, H. (2010 [1975]). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Éditions Galilée.
- Claycomb, R. (2007). Staging Psychic Excess : Parodic Narrative and Transgressive Performance. *Journal of Narrative Theory*, 37(1), 104-127.
- Cohen-Séat, G. (1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Cossette, L. (2012). *Cerveau, hormones et sexe. Des différences en question*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Clover, C. J. (1993). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton : Princeton University Press.
- Colebrook, C. (2004). *Irony*. Londres : Éditions Routledge.

- Collins, J. (1992). Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity. Dans J. Collins, H. Radner et A. P. Collins, *Film Theory Goes to the Movies* (p. 242-263). New-York : Éditions Routledge.
- Combe, D. (1992). *Les genres littéraires*. Paris : Éditions Hachette Supérieur.
- Conan Doyle, A. (1903 [1887]). *Un crime étrange*. Paris: Éditions Hachette.
- Corneille. (1648). *Le Cid*. Paris : Augustin Courbé.
- Cranny-Francis, A. et Palmer Gillard, P. (1990). Soap opera as gender training : teenage girls and TV. Dans T. Threadgold et A. Cranny-Francis, *Feminine/Masculine and Representation* (p. 171-189). Sydney : Éditions Allen & Unwin.
- Creton, L. (2005). *Économie du cinéma, perspectives stratégiques*. Paris : Éditions Armand Colin.
- D'Abo, M. et Cork, J. (2003). *Bond Girls are Forever : The Women of James Bond*. New York : Harry N. Abrams.
- Darwin, C. (1859). *The origin of species*. Londres : John Murray.
- De Beauvoir, S. (1976). *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*. Paris : Éditions Gallimard.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* (traduit par M-H. Bourcier). Paris : La Dispute/Snédit.
- De Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris : Éditions Payot.
- Deguy, M. (1984). Limitation ou illimitation de l'imitation. Dans Groupar, *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie* (p.1-11). New York, Berne, Francfort : Éditions Peter Lang.
- Delepierre, O. J. (1870). *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains, et chez les Modernes*. Londres : N. Trübner et cie.
- Deleuze, G. (1965). *Nietzsche*. Paris : Presses universitaires de France.

- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dentith, S. (2000). *Parody (The New Critical Idiom)*. New York : Éditions Routledge.
- Derrida, J. (1972). *Marges. De la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1978). *Éperons, les styles de Nietzsche*. Paris : Éditions Flammarion.
- Derrida, J. (1986). La loi du genre. Dans J. Derrida, *Parages* (p. 249-287). Paris : Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1990 [1972]). Signature, événement, contexte. Dans J. Derrida, *Limited Inc.* (p. 17-51). Paris : Éditions Galilée.
- Despentes, V. (2006). *King Kong Theory*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Détienne, M. et Vernant, J.-P. (1974). *Les ruses de l'intelligence; La métis des Grecs*. Paris : Éditions Flammarion.
- Dill, K. E. et Thill, K. P. (2007). Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles : Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions. *Sex Roles*, 57, 851-864.
- Dixon, W. W. (2003). *Straight: Constructions of Heterosexuality in the Cinema*. Albany : State University of New York Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York : Éditions Routledge.
- Dostoïevski, F. (2001 [1859]). *Le bourg de Stépantchikovo et sa population* (traduit par A. Markowick). Paris : Actes Sud.
- Dousteyssier-Khoze, C. (2006). De la *parodicité*, l'exemple naturaliste. Dans C. Dousteyssier-Khoze, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* (p. 65-79). Bern : Éditions Peter Lang.

- Dubois, J. (1986 [1978]). *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Bruxelles : Éditions Labor et Paris : Éditions Nathan.
- Duchet, C. (1984). Aspects et fonctions de la parodie chez les «petits-romantiques». Dans Groupar, *Le singe à la porte. Vers une ironie de la parodie* (p. 135-142). New York/Berne/Francfort : Éditions Peter Lang.
- Duflo, C. (1997). *Jouer et philosopher*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dumas, A. (1962 [1844]). *Les trois mousquetaires*. Paris : Éditions Gallimard.
- Dyer, R. (1993). The role of stereotypes. et Seen to be believed., Dans R. Dyer, *The Matter of Images* (p. 11-51). Londres : Éditions Routledge.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte* (traduction de C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev). Paris : Éditions du Seuil.
- Eco, U. (1992). *Les limites de l'interprétation* (traduit par M. Bouzaher). Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.
- Eco, U. (1985 [1979]). *Lector in fabula*. (traduit par M. Bouzaher). Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.
- Eichenbaum, B. (2001 [1925]). La théorie de la « méthode formelle ». Dans T. Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (p.29-74). Paris : Éditions du Seuil.
- Faludi, S. (1991). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York : Éditions Crown.
- Fayard, N. (2006). The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes. *French Studies*, LX(1), 63-77.
- Flaubert, G. (1999 [1881]). *Bouvard et Pécuchet*. Éditions Gallimard.
- Ford, S. A. De Kosnik et L. Harrington. (2011). *The Survival of Soap Opera : Transformations for a New Media Era*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1976a). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Éditions Gallimard.

- Foucault, M. (1976b). *La volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits I*. Paris : Éditions Gallimard.
- Freud, S. (1988 [1905]). *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient* (traduit par D. Messier). Paris : Éditions Gallimard.
- Gabbard, K. et Luhr, W. (2008). *Screening Genders*. Jersey City : Rutgers University Press.
- Gadamer, H-G. (1996 [1960]). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil.
- Gardies, A. (1994). Le genre coopérateur. *Cinémas*, 4(3), 43-55.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris/Québec: Méridiens Klincksieck/Presses de l'Université Laval.
- Genette, G. (1986). Introduction à l'architexte. Dans G. Genette, H. R. Jauss et J.-M. Schaeffer, *Théorie des genres* (p. 89-159). Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gery, J. (1999). Subversive Parody in the Early Poems of Gwendolyn Brooks. *South Central Review*, 16(1), 44-56.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York : Anchor Books.
- Grant, B. K. (1996). *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin : University of Texas Press.
- Gravina, V. (1708). *Della Ragion Poetica*. Naples : Presso il De Bonis.
- Gray, J. (2006). *Watching with "The Simpsons": Television, Parody, and Intertextuality*. New York : Éditions Routledge.
- Grosz, E. (1990). Inscriptions and Body-Maps : Representations and the Corporeal. Dans Threadgold T. et Cranny-Francis, A. (éd.) : *Feminine, Masculine, and Representation*. Sydney Sydney: Allen & Unwin.
- Groupe Mu. (1982). *Rhétorique générale*. Paris : Éditions du Seuil.

- Guarini, B. (1593). *Il Verato secondo*. Florence : Per F. Givnti.
- Gubin, E. et coll. (2004). *Le siècle des féminismes*. Paris : Éditions de l'Atelier.
- Habermas, J. (2000). *On the Pragmatics of Communication*. Cambridge : MIT Press.
- Hacking, I. (1999). *The Social Construction of What?* Cambridge : Harvard University Press.
- Hannoosh, M. (1989a). *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus : Ohio State University Press.
- Hannoosh, M. (1989b). The Reflexive Function of Parody. *Comparative Literature*, 21(2), 113-127.
- Harries, D. (2000). *Film Parody*. Londres : British Film Institute.
- Harrison, K. et Cantor, J. (1997). The Relationship Between Media Consumption and Eating Disorders. *Journal of Communication*, 47(1), 40-67.
- Haskell, M. (1973). *From Reverance to Rape : The treatment of women in the movies*. Chicago : University of Chigaco Press.
- Hauser, A. (1982). *The Sociology of Art*. New York : Éditions Routledge.
- Heidegger, M. (1986 [1927]). *Être et temps*. Paris : Éditions Gallimard.
- Herzog, H. (1944). What do we really know about daytime serial listeners? Dans P. F. Lazarsfeld, *Radio Research* (p. 2-23). Londres : Éditions Sage.
- Heywood, L. L. (2006). *The Women's Movement Today. An encyclopedia of Third-Wave Feminism. Volume 1*. Wesport et Londres : Greenwood Press.
- Hirata, H., Laborie, F., Le Doaré, H. et Sénotier, D. (2004). *Dictionnaire critique du féminisme*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hirsch Jr., E. D. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven : Yale University Press.
- Hodge, R. et Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. New York et Ithaca : Cornell University Press.

- Homère. (1999 [~850 av. J.-C.]). *Odyssée*. Paris : Éditions Gallimard.
- Homère. (1972 [~850 av. J.-C.]). *Iliade*. Paris : Le Livre de poche.
- Householder, F. W. Jr. (1944). « Π ΑΡΩ ΙΑ ΙΑ », *Journal of Classical Philology*, 29(1), 1-9.
- Hugo, V. (1864 [1827]). *Cromwell*. Paris: Éditions Hetzel et Houssiaux.
- Hugo, V. (1980 [1826]). *Odes et Ballades*. Paris : Éditions Gallimard.
- Hume, D. (1983 [1748]). *Enquête sur l'entendement humain* (traduit par A. Leroy). Paris : Éditions Flammarion.
- Hume, D. (1983 [1739]). *Traité de la nature humaine* (traduit par A. Leroy). Paris : Éditions Flammarion.
- Humm, M. (1990). *The Dictionary of Feminist Theory*. Columbus : Ohio State University Press.
- Hutcheon, L. (1978). Ironie et parodie : stratégie et structure. *Poétique*, 36, 467-477.
- Hutcheon, L. (1986). The Politics of Postmodernism : Parody and History. *Cultural Critique*, 5, 179-208.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge The Theory and Politics of Irony*. Londres et New York: Éditions Routledge.
- Hutcheon, L. (2000 [1985]). *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York et Londres : Methuen.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum et l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1983). *L'oubli de l'air*. Paris : Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1980). *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris : Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1989). *Le temps de la différence, pour une révolution pacifique*. Paris : Librairie générale française.

- Jakobson, R. (1960). *Essais de linguistique générale* (traduction de N. Ruwet). Paris : Éditions de Minuit.
- Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique* (traduit par N. Ruwet). Paris : Éditions du Seuil.
- James, W. (2006 [1911]). *Introduction à la philosophie*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press.
- Kaplan, A. E. (dir.). (1998). *Women in Film Noir*. Londres : British Film Institute.
- Katz, E. et Lazarsfeld, P. (1955). *Personal Influence, the Part Played by People in the Flow of Mass Communications*. New York : The Free Press.
- Katz, E. et Liebes T. (1985). « Mutual Aid in the Decoding of Dallas: Preliminary Notes from a Cross-Cultural Study ». In Phillip Drummond & Richard Patterson (Eds.): *Television in Transition*. London: British Film Institute, pp. 187-198.
- Kitses, J. (1969). *Horizons West : Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship Within The Western*. Londres : BFI Publishing.
- Kolly, G., Luissier, R., Murienne, B. et Nguyen, E. (2008). Ulysse et l'intelligence rusée. Site consulté le 25 août 2013 à http://cdh.epfl.ch/files/content/sites/cdh/files/shared/shs/medit_ulyse.pdf
- Kramarae, C., Russo, A. et Treichler, P. A. (1985). *A Feminist Dictionary*. Boston, Londres et Henley : Pandora Press.
- Kramarae, C. et Treichler, P. A. (1985). *A Feminist Dictionary*. Boston/Londres/Henley : Pandora Press.
- Krayer, A., Ingledew, D. K. et Iphofen, R. (2008). Social Comparison and Body Image in Adolescence : a Grounded Theory Approach. *Health Education Research*, 5(23), 892-903.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*. Paris : Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

- Labre, M. P. (2002). Adolescent boys and the muscular male body ideal. *The Journal of Adolescent Health*, 30, 233-242.
- Laforgue, J. (2000 [1887]). *Moralités Légendaires*. Paris: Flammarion.
- Lanis, K. et Covell, K. (1995). Images of Women in Advertisements : Effects on Attitudes Related to Sexual Aggression. *Sex Roles*, 32, (9-10), 639-649.
- Lanson, G. (1895). La parodie dramatique au XVIII^e siècle. Dans G. Lanson, *Hommes et Livres* (p. 261-293). Paris : Legène, Oudin et Cie, Éditeurs.
- Laub, B. (1977). *The Official soap opera annual*. New York : Ballantine Books.
- Lecointre et Le Guyader, (2006). *Classification phylogénétique du vivant*. Paris : Belin.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1962) *La pensée sauvage*. Paris : Presses Pocket.
- Lippmann, W. (2007 [1922]). *Public Opinion*. Minneapolis : Filiquarian Publishing LLC.
- Lipovetsky, G. (1983). *L'ère du vide*. Paris : Gallimard.
- Lipovetsky, G. (1997). *La Troisième femme : permanence et révolution du féminin*. Paris: Éditions Gallimard.
- Lopate, C. (1977). Daytime Television : You'll Never Want to Leave Home. *Radical America*, 11(1), 33-51.
- Lovell, T. (1981). Ideology and *Coronation Street*. Dans R. Dyer, C. Geraghty, M. Jordan, T. Lovell, R. Paterson et J. Stewart, *Coronation Street* (p. 51). Londres : British Film Institute.
- Lowood, H. et Nietzsche, M. (dir.). (2011). *The Machinima Reader*. Cambridge: The MIT Press.
- Lyotard, J-F. (1979). *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- Mackinnon, C. (1993). *Only Words*. Cambridge : Harvard University Press.

- Madières, P. (1912). *Les poètes parodistes : anthologie de parodies du XVIIe siècle à nos jours*. Paris : Éditions Louis-Michaud.
- Matelski, M. J. (1988). *The Soap Opera Evolution : America's Enduring Romance With Daytime Drama*. Jefferson : McFarland & Company.
- Mathieu, N.-C. (1989). Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre. Dans A.-M. Daune-Richard et coll., *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques* (p. 109-148.). Aix-en-Provence : CÉFUP.
- Matthews, N. (2000). *Comic Politics : Gender in Hollywood Comedy After the New Right*. Manchester : Manchester University Press.
- Maupassant, G. D. (2003 [1888]). *Pierre et Jean*. Paris : Éditions J'ai lu.
- Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Paris : Éditions Larousse.
- Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Éditions Méridiens Klincksieck.
- Milkie, M. (1994). Social world approach to cultural studies: Mass media and gender in the adolescent peer group. *Journal of Contemporary Ethnography*, 23, 354-380.
- Milton, J. (1883 [1644]). *Milton's Tractate on Education : A Facsimile reprint from the Edition of 1673*. Whitefish : Kessinger Publishing.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television : From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York : Éditions Routledge.
- Modleski, T. (2008 [1982]) *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York : Éditions Routledge.
- Moine, R. (2008). *Les genres du cinéma*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Éditions de Minuit.

- Morreall, J. (dir.). (1987). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany : State University of New York Press.
- Morrison, T. G., Kalin, R., et Morrison, M. A. (2004). Body-image Evaluation and Body-image Among Adolescents : A Test of sociocultural and Social Comparison Theories. *Adolescences*, 39, 571-592.
- Mulvey, L. (1992 [1975]). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans G. Mast, L. Braudy et M. Cohen, *Film Theory and Criticism* (p. 746-753). New York : Oxford University Press.
- Neale, S. (1990). Questions of genre. *Screen*, 31(1), 45-66.
- Nicholson, L. (1999). Interpreting "Gender". Dans L. Nicholson, *The Play of Reason. From the Modern to the Postmodern* (p. 53-77). Ithaca : Cornell University Press.
- Nietzsche, F. (1991 [1888]). *La volonté de puissance*. Paris : Librairie Générale Française.
- Nietzsche, F. (1996 [1887]). *Généalogie de la morale*. (traduit par E. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach et P. Pénisson). Paris : Éditions Flammarion.
- Nochimson, M. (1992). *No End to Her. Soap Opera and the Female Subject*. Los Angeles : University of California Press.
- Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*, 1, 67-81.
- Odin, R. (1988). Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique. *Iris*, 8, 121-139.
- Odin, R. (1990). *Cinéma et production de sens*. Paris : Éditions Armand Colin.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles : Éditions De Boeck.
- O'Donnell, V. (2007). *Television criticism*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, 23, 147-181.
- Pascal, B. (1873). *Pensées, opuscules et lettres de Blaise Pascal : publiées dans leur texte authentique*. Paris : Henri Plon.

- Peirce, C. S. (1958 [1931-1935]). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge : Harvard University Press.
- Perkins, T. E. (1979). Rethinking Stereotypes. Dans M. Barrett et coll., *Ideology and Cultural Production* (p. 135-159). Londres : Éditions Croom Helms.
- Phiddian, R. (1997). Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing? *New Literary History*, 28(4), 673-696.
- Pidduck, J. (1995). The 1990s Hollywood Fatal Femme: (Dis)Figuring Feminism, Family, Irony, Violence. *Cineaction* 38, 64-72.
- Pidduck, J. (2004). New Queer Cinema and Experimental Video., Dans M. Aaron, *New Queer Cinema. A Critical Reader* (p. 3-14). New Brunswick et New Jersey : Rutgers University Press.
- Piotrovski, A. (1996 [1927]). Vers une théorie des ciné-genres. Dans *Le formalistes russes et le cinéma*. Leningrad.
- Pincemin, B. (1999). Construire et utiliser un corpus : le point de vue d'une sémantique textuelle interprétative. *Actes du colloque TALN'99*, 26-36. http://icar.univ-lyon2.fr/membres/bpincemin/biblio/pincemin_taln99.pdf
- Pinel, V. (2006). *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Éditions Larousse.
- Platon. (2002 [-315]). *La république* (traduit par G. Leroux). Paris : GF Flammarion n° 653.
- Poirier, R. (1968). The Politics of Self-Parody. *Partisan Review*, 35, 339-353.
- Popper, K. (1959 [1934]). *The Logic of Scientific Discovery*. New York : Éditions Routledge.
- Prédal, R. (2008). *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Éditions Klincksieck.
- Propp, V. (1970 [1928]). *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Racine, J. (2006 [1668]). *Les plaideurs*. Paris : Éditions Folio.
- Revel, J. (2002). *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Éditions Ellipses.

- Rey, A. (2001). *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken : Writing as Re-vision. *College English*, 34(1), 18-30.
- Richelet, P. (1759 [1732]). *Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne*. Lyon : Duplain Frères.
- Rickman, G. et Kitses, J. (2004). *The Western Reader*. Montclair: Limelight Editions.
- Riffaterre, M. (1980). La trace de l'intertexte. *La Pensée*, 215, 4-18.
- Rose, M. A. (1979). *Parody/Meta-fiction : An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*. Londres : Éditions Croom Helm.
- Rose, M. A. (1993). *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Rushdie, S. (1988). *The Satanic Verses*. New York : Viking Press.
- Sadoul, G. (1948 [1945]). *Histoire générale du cinéma. Tome I : L'invention du cinéma 1832-1897* (2^e édition augmentée). Paris : Éditions Denoël.
- Salih, S. (2006). On Judith Butler and Performativity. Dans K. Lovaas et M. M. Jenkins, *Sexuality and Communication in Everyday Life* (p. 55-68). Beverly Hills : Sage Publications.
- Sallier, Abbé. (1733). Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie. Dans *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et des Belles-Lettres* (t. VII). Paris : Imprimerie Royale.
- Sangsue, D. (1994). *La parodie*. Paris : Éditions Hachette.
- Sangsue, D. (2006). Seuil de la parodie. Dans C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes, *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* (p. 17-35). Bern : Éditions Peter Lang.
- Sartres, J.-P. (2003 [1939]). *L'enfance d'un chef*. Paris : Éditions Gallimard.
- Scarron, (1648-1653). *Virgile travesti*. Paris : Toussaint Quinet et Guillaume de Luyne.

- Schaeffer, J.-M. (1986). Du texte au genre. Notes sur la problématique générique. Dans G. Genette et coll., *Théorie des genres*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Éditions du Seuil.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres : Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. Columbus : Éditions McGraw-Hill.
- Schlegel, F. von. (1968 [1800]). *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms* (traduit par E. Behler). University Park : Pennsylvania State University Press.
- Schor, N. (1993, avril). Cet essentialisme qui n'(en) est pas un. *Multitude Web*. Site consulté le 25 août 2013 à <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article993>
- Schweinitz, J. (2011). *Film and Stereotype : A Challenge for Cinema and Theory*. New York : Columbia University Press.
- Shugart, H. A. (2001). Parody as Subversive Performance : Denaturalizing Gender and Reconstituting Desire in *Ellen*. *Text and Performance Quarterly*, 21(2), 95-113.
- Simondon, G. (2005 [1964]). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Éditions J. Millon.
- Sloan, C. A. (2000). Caricature, Parody, and Dolls : How to Play at Deconstructing and (Re-)Constructing Female Identity in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*. *Pacific Coast Philology*, 35(1), 35-48.
- Sorin, C. (2010). *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*. Paris : Éditions l'Harmattan.
- Spinoza, B. (1954 [1677]). *L'éthique* (traduit par R. Caillois). Paris : Gallimard.
- Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York : New York University Press.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literature : from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor : UMI Research Press.
- Stam, R. (1989). *Subversive pleasures : Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

- Stempel Mumford, L. (1995). *Love and Ideology in the Afternoon Soap Opera, Women and Television Genre*. Bloomington : Indiana University Press.
- Sterne, L. (1759). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Grande-Bretagne : Ann Ward.
- Strasburger, V. C. (1989). Adolescent Sexuality and the Media. *Pediatric Clinics of North America*, 36(3), 747-773.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. Londres et New York : Éditions Routledge.
- Tasker, Y. (1998). *Working girls: gender and sexuality in popular cinema*. Londres: Éditions Routledge.
- Timberg, B. M. et Alba, E. (2011) The rhetoric of the camera in television soap opera. dans S. Ford, A. de Kosnik et C. L. Harrington, *The survival of soap opera : transformations for a new media era* (p. 163-174). Jackson : University Press of Mississippi.
- Thompson, C. R. (1984). Parody/Genre/Ideology. Dans M. Vernet, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie* (p. 95-103). New York : Éditions Peter Lang.
- Todorov, T. (1968). *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1976 [1970]). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (2001 [1965]). *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Tomachevski, B. (2001 [1925]). Thématique. (traduit par T. Todorov). Dans T. Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (p.263-307). Paris : Éditions du Seuil.
- Trépanier-Jobin, G. (2011). *Représentations alternatives de la subjectivité féminines dans le cinéma féminin québécois*. Montréal : Cahiers de l'IREF.

- Trépanier-Jobin, G. (2011). Ruser avec la mécanique des règles. Dans C. Perraton et M. Bonenfant, *La ruse. Entre la règle et la triche* (p. 82-96). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Threadgold, T. et Francis, A. C. (1990). *Feminine/Masculine and Representation*. Sydney: Éditions Allen & Unwin.
- Tudor, A. (2003 [1973]). *Theories of film*. New York : Viking Press.
- Tynianov, I. (1969 [1919]). Destruction, parodie (traduit par L. Denis). *Change 2*, 74.
- Tynianov, I. (1975 [1929]). Dostoevsky and Gogol. Dans V. Erlich, *Twentieth-Century Russian Literary Criticism* (p.102-116). New Haven et Londres : Yale University Press.
- Tynianov, I. (2001 [1927]). De l'évolution littéraire (traduit par T. Todorov). Dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris : Édition du Seuil.
- Vasterling, V. (1999). Butler's Sophisticated Constructivism : A Critical Assessment. *Hypatia*, 14(3), 17-38.
- Vernet, M. (1984). Situation de la parodie. Dans Groupar, *Le singe à la porte* (p.35-56). New York : Éditions Peter Lang.
- Veron, E. (1989). Contrepoint. *Hors-cadre*, 7, 93-98.
- Veyrat-Masson, I. (2008). *Télévision et Histoire : la confusion des genres*. Bruxelles: Éditions De Boeck.
- Vidal, C. (2012). Cerveau, sexe et préjugés., dans L. Cossette *Cerveau, hormones et sexe. Des différences en question* (p. 11-28). Montréal: Éditions du Remue-Ménage.
- Waggoner, Z. (2009). *My Avatar, My Self: Identity in Video Role-Playing Games*. Jefferson : Éditions McFarland.
- Ward, L. M., Hansbrough, E et Walker, E. (2005). Contributions of Music Video Exposure to Black Adolescents' Gender and Sexual Schemas. *Journal of Adolescent Research*, 20(2), 143-166.
- Warshow, R. (2001 [1962]). *The Immediate Experience*. New York: Éditions Atheneum.

- Wellek, R. et Warren, A. (1948). *Theory of Literature*. San Diego : Éditions Harcourt.
- White, R. (2007). *Violent femmes: women as spies in popular culture*. New York : Éditions Routledge.
- Williams, C. T. (1992). *It's Time for My Story. Soap Opera: Sources, Structure, and Response*. Wesport: Éditions Praeger.
- Wittebols, J. H. (2004). *The Soap Opera Paradigm : Television Programming and Corporate Priorities*. Lanham : Éditions Rowman & Littlefield.
- Wittgenstein, L. (1986 [1961]). *Tractatus logico-philosophicus suivi d'Investigations philosophiques* (traduit par P. Klossowski). Paris : Éditions Gallimard.
- Wittig, M. (2007 [1992]). *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Wright, W. (1975). *Six Guns and Society : A Structural Study of the Western*. Berkeley : University of California Press.
- Young, I. M. (2007). Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social. *Recherches féministes*, 20(2), 7-37.

Pages Web

- Bard, C. (s.d.). Du mythe à l'histoire, ou ce qui relie le soutien-gorge à l'antiféminisme. Site consulté le 30 août 2013 à http://www.archivesdufeminisme.fr/article.php?id_article=183
- IMDb. (s.d.). Le cœur a ses raisons. Site consulté le 25 août 2013 à <http://www.imdb.com/title/tt0444950/>
- Le cœur a ses raisons (série télévisée). (s.d.). *Wikipédia*. Site consulté le 25 août 2013 à [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_cœur_a_ses_raisons_\(série_télévisée\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_cœur_a_ses_raisons_(série_télévisée))
- Éillet, A. (s.d.). Interview de Marc Labrèche (Le cœur a ses raisons). *DVD Séries*. Site consulté le 25 août 2013 à http://www.dvdseries.net/interviews/interview_mars_labreche.php
- TVA. (2013). Le cœur a ses raisons. Site consulté le 25 août 2013 à <http://tva.canoe.ca/emissions/lecoeurasesraisons/>

Articles gouvernementaux

Federal Bureau of Investigation. (s.d.) Victims. Site consulté le 25 août 2013 à www.fbi.gov/about-us/cjis/ucr/hate-crime/2011/narratives/victims

Instituts de recherche en santé du Canada. (2012). Les statistiques de l'intimidation au Canada. Site consulté le 25 août 2013 à www.cihr-irsc.gc.ca/f/45838.html

Statistiques Canada. (2012). Les crimes haineux déclarés par la police, 2010. Site consulté le 25 août 2013 à www.statcan.gc.ca/daily-quotidien/120412/dq120412b-fra.htm

Articles de journaux

Charlebois, M. (2010, 2 septembre). Marc Labrèche et Marc Brunet : le duo à l'œuvre. *L'actualité*. Site consulté le 30 août 2013 à <http://www.lactualite.com/culture/marc-labreche-et-marc-brunet-le-duo-a-loeuvre/>

Gauthier, V. (2011, 3 décembre). Intimidation à l'école : une victime part en croisade. *La Presse*. Site consulté le 25 août 2013 à www.lapresse.ca/le-nouvelliste/actualites/201112/02/01-4474190-intimidation-a-lecole-une-victime-part-en-croisade.php

Gauthier, V. (2012, 4 avril). Émanuelle Després dépose un mémoire. *La Presse*. Site consulté le 25 août 2013 à www.lapresse.ca/le-nouvelliste/actualites/201204/04/01-4512338-emanuelle-despres-depose-un-memoire.php

MÉDIAGRAPHIE

Films

- Abrahams, J. (1991). *Hot Shots!* États-Unis.
- Abrahams, J. (1998). *Mafia!* États-Unis.
- Abrahams, J., Zucker, D. et Zucker, J. (1980). *Airplane!* États-Unis.
- Abrahams, J., Zucker, D. et Zucker, J. (1984). *Top Secret!* États-Unis et Grande-Bretagne.
- Allen, W. (1972). *Everything You Always Wanted to Know about Sex But Were Afraid to Ask.* États-Unis.
- Allen, W. (1983). *Zelig.* États-Unis.
- Brooks, M. (1974). *Blazing Saddles.* États-Unis.
- Brooks, M. (1977). *High Anxiety.* États-Unis.
- Brooks, M. (1987). *Spaceballs.* États-Unis.
- Burton, T. (2012). *Frankenweenie.* États-Unis.
- Chaplin, C. (1936). *Modern Times.* États-Unis.
- Chaplin, C. (1940). *The Great Dictator.* États-Unis.
- Cline, E. F. et Keaton, B. (1921). *The Boat.* États-Unis.
- Cline, E. F. et Keaton, B. (1921). *The High Sign.* États-Unis.
- Coe, G. et Lover, A. (1968). *The Dove.* États-Unis.
- Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now.* États-Unis.

- Craven, W. (1996). *Scream*. États-Unis.
- Craven, W. (1997). *Scream 2*. États-Unis.
- Craven, W. (2000). *Scream 3*. États-Unis.
- Craven, W. (2011). *Scream 4*. États-Unis.
- Cronenberg, D. (1993). *M Butterfly*. États-Unis.
- Crosland, A. (1927). *The Jazz Singer*. États-Unis.
- Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. États-Unis.
- Despentès, V. (2000). *Baise-moi*. France.
- Dragoti, S. (1979). *Love at First Bite*. États-Unis.
- Eastwood, C. (1992). *Unforgiven*. États-Unis.
- Edison, T. (1886). *Garden scene*. États-Unis.
- Fosselius, E. (1980). *Porklips Now*. États-Unis.
- Frawley, J. (1976). *The Big Bus*. États-Unis.
- Friedberg, R. (1996). *Spy Hard*. États-Unis.
- Friedkin, W. (1973). *The Exorcist*. États-Unis.
- Greenaways, P. (1982). *The Draughtsman's Contract*. Grande-Bretagne.
- Hawks, H. (1953). *Gentlemen Prefer Blondes*. États-Unis.
- Hazanavicius, M. (2006). *OSS 117 : Le Caire, nid d'espions*. France.
- Hazanavicius, M. (2009). *OSS 117 : Rio ne répond plus*. France.
- Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*. États-Unis.
- Hoffman, M. (1991). *Soapdish*. Canada.

- Horne, J. W. (1937). *Way Out West*. États-Unis.
- Huston, J. (1941). *The Maltese Falcon*. États-Unis.
- Huston, J. et coll. (1967). *Casino Royale*. Royaume-Uni.
- Jackson, P. (1994). *Heavenly Creatures*. Nouvelle-Zélande.
- Keaton, B. (1924). *Sherlock Jr.* États-Unis.
- Keaton, B. (1925). *Go West*. États-Unis.
- Kelly, J. (1969). *Hello, Dolly!* États-Unis.
- Kleiser, R. (1980). *The Blue Lagoon*. États-Unis.
- Levant, B. (1994). *The Flintstones*. États-Unis.
- Linder, M. (1922). *The Three Must-Get-Theres*. États-Unis.
- Livingston, J. (1990). *Paris Is Burning*. États-Unis.
- Logan, B. (1980). *Repossessed*. États-Unis.
- Lumière, L. (1885). *L'arroseur arrosé*. France.
- McKimson, R. (1959). *Bonanza Bunny*. États-Unis.
- Mitchel, M. (2010). *Shrek Forever After*. États-Unis.
- Nakoula, N. B. (2012). *Innocence of Muslims*. États-Unis.
- Neame, R. (1972). *The Poseidon Adventure*. États-Unis.
- Peirce, K. (1999). *Boys Don't Cry*. États-Unis.
- Porter, E. S. (1900). *Uncle Josh at the Moving Picture Show*. États-Unis.
- Porter, E. S. (1903). *The Great Train Robbery*. États-Unis.
- Reiner, R. (1984). *This is spinal tap*. États-Unis.
- Roach, J. (2002). *Austin Power in Goldmember*. États-Unis.

Roach, J. (1997). *Austin Power : International Man of Mystery*. États-Unis.

Roach, J. (1999). *Austin Power : The Spy Who Shagged Me*. États-Unis.

Seaton, G. (1970). *Airport*. États-Unis.

Segal, P. (1994). *Naked Gun 33 1/3 : The Final Insult*. États-Unis.

Sirk, D. (1959). *Imitation of Life*. États-Unis.

Spheeris, P. (1992). *Wayne's World*. États-Unis.

Stanton, A. (2008). *Wall-e*. États-Unis.

Verhoeven, P. (1992). *Basic Instinct*. États-Unis.

Wayans, K. I. (2000). *Scary Movie*. États-Unis.

Welles, O. (1947). *The Lady from Shanghai*. États-Unis.

Whale, J. (1931). *Frankenstein*. États-Unis.

Williamson, J. (1909). *The Big Swallow*. Grande-Bretagne.

Wilson, H. (1985). *Rustler's Rhapsody*. États-Unis.

Wilson, H. et coll. (1984). *Police Academy*. États-Unis.

Young, T. (1962). *Dr. No*. Royaume-Uni.

Zucker, D. (1988). *The Naked Gun*. États-Unis.

Zucker, D. (1991). *The Naked Gun 2 1/2*. États-Unis.

Zucker, J. (1999). *Ghost*. États-Unis.

Séries télévisées et émissions de divertissement

Adelman, J., Browne, D. G. et Marcus, A. (1976-1977). *Mary Hartman Mary Hartman*. États-Unis.

- Bahr, F. et Small, A. (1995-2009). *Mad TV*. États-Unis.
- Beaudet, M. (2006 à auj.). *Têtes à claques*. Canada.
- Bédard, R., Duceppe, J. et Béliveau, J. (1966-1977). *Rue des Pignons* [Série télévisée]. Canada.
- Bell, W. J. et Bell, L. P. (1973 à auj.). *The Young and the Restless*. États-Unis.
- Bell, W. J. et Bell, L. P. (1987 à auj.). *The Bold and the Beautiful*. États-Unis.
- Boucher, S. et Desrosiers, C. (2009). *Aveux*. Canada.
- Brunet, M. (2005). *Le cœur a ses raisons*. Canada.
- Brunet, M. (2006). *Le cœur a ses raisons : saison 2*. Canada.
- Brunet, M. (2007). *Le cœur a ses raisons : saison 3*. Canada.
- Brunet, M., Labrèche, M. (2000). *Le grand blond avec un show sournois*. Canada.
- Cadieux, C. (2013 à auj.). *Mémoires vives*. Canada.
- Cadieux, C. (2005-2011). *Providence*. Canada.
- Chicoine, A. (2011). *Bye Bye*. Canada.
- Chicoine, A. (2012). *Bye Bye*. Canada.
- Chicoine, A. (2013). *Bye Bye*. Canada.
- Corday, T. et Corday, B. (1965 à auj.). *Days of our Lives*. États-Unis.
- Crane, D. et Kauffman, M. (1994-2004). *Friends*. États-Unis.
- De Greef, A. (1988 à auj.). *Les Guignols de l'info*. France.
- Dobson, J. et Dobson, B. (1984-1993). *Santa Barbara*. États-Unis.
- Groening, M. (1989 à auj.). *The Simpsons*. États-Unis.
- Hamilton, J. (1867-1978). *The Carol Burnett Show*. États-Unis.

- Harris, S. (1977-1981). *Soap*. États-Unis.
- Herskovitz, M. et Zwick, E. (1987-1991). *Thirtysomething*. États-Unis.
- Hill, B. (1955-1991). *The Benny Hill Show*. Angleterre.
- Hummert, F. et Hummert, A. (1933-1960). *Ma Perkins*. États-Unis.
- Hursley, F. et Hursley, D. (1963 à auj.). *General Hospital*. États-Unis.
- Jacobs, D. (1978-1991). *Dallas*. États-Unis.
- Jacobs, D. et Robin, M. M. (2012 à auj.). *Dallas*. États-Unis.
- Labine, C. et Mayer, P. A. (1975-1989). *Ryan's Hope*. États-Unis.
- Labrèche, M. (1997-2000). *La fin du monde est à 7 heures*. Canada.
- Labrèche, M. et Brunet, M. (2012 à auj.). *Les Bobos*. Canada.
- Lorre, C. et Prady, B. (2007 à auj.). *The Big Bang Theory*. Canada.
- Lunz, G. et Mercer, R. (2004 à auj.). *The Rick Mercer Report*. Canada.
- MacFarlane, S. (1998 à auj.). *Family Guy*. États-Unis.
- Mann, M. (1984-1989). *Miami Vice*. États-Unis.
- Marlens, N., Black, C. et Rosenthal, D. S. (1994-1998). *Ellen*. États-Unis.
- Meunier, C. (1993-1998). *La Petite Vie*. Canada.
- Michaels, L. (1975 à auj.). *Saturday Night Live*. États-Unis.
- Nixon, A. (1968 à auj.). *One Life to Live*. États-Unis.
- Nixon, A. (1970 à auj.). *All My children*. États-Unis.
- Parker, T. et Stone, M. (1997 à auj.). *South Park*. États-Unis.
- Phillips, I. (1937-2009). *Guiding Light*. États-Unis.

- Phillips, I. (1956-2010). *As the World Turns*. États-Unis.
- Phillips, I. et Bell, W. J. (1964-1999). *Another World*. États-Unis.
- Rhimes, S. (2005 à auj.). *Grey's Anatomy*. États-Unis.
- Shapiro, R. et Shapiro, E. (1981-1989). *Dynasty*. États-Unis.
- Star, D. (1992-1999). *Melrose Place*. États-Unis.
- Star, D., Spelling, A., et Vincent, E.D. (1990-2000). *Beverly Hills 90210*. États-Unis.
- Walsh, M. (1993 à auj.). *This Hour Has 22 Minutes*. Canada.
- Winsor, R. (1951-1986). *Search for Tomorrow*. États-Unis.

Vidéos Youtube

- Bionic. (2006, 22 décembre). *Im too sexy for my shirt*. Repéré à
http://www.youtube.com/watch?v=N_òKaCL-OA8
- BrittyMachinies. (2010, 31 juillet). *World of Warcraft Machinima : Among The Blood Elves, Days 1-2*. Repéré à
<http://www.youtube.com/watch?v=wMLjXHMOpM>
- Rosten, J. (2012, 9 janvier). *Fotoshop by Adobé*. Repéré à
http://www.youtube.com/watch?v=S_vVUIYOmJM
- Supercod. (2008, 24 janvier). *World of Warcraft – Barbie Girl*. Repéré à
<http://www.youtube.com/watch?v=bwHv822sPvg>