Cahiers de recherches médiévales

Journal of medieval studies

15 | 2008

La Tentation du parodique dans la littérature médiévale

Du papegau au perroquet

Antonomase et parodie

Patricia Victorin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/5673>

DOI : 10.4000/crm.5673

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2008

Pagination : 145-166

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Patricia Victorin, « Du papegau au perroquet », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 20 juin 2011, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/5673> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.5673>

Tous droits réservés

Du papegau au perroquet : antonomase et parodie

PERROQUET n. m., dont la forme actuelle (1537) a remplacé *paroquet* (1395), est probablement dérivé de Perrot, diminutif affectueux (« hypocoristique ») du prénom Pierre, employé comme Margot pour la pie (→ perruche) et repris également par l'anglais *parrot*. Dans le premier texte où il est relevé, le mot est employé comme nom propre à côté du terme générique *papegaut*, altération de *papegai* (XII^e siècle) qu'il a évincé, mais qui se maintient dans certains dialectes. Le processus est comparable à celui qui mène de *goupil* à *renard* (*Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, sous la direction d'Alain Rey).

Abstract : This article intends to study the link between antonomasia and parody based upon the use of two words : « papegau » (popinjay) and « perroquet » (parrot). What does the substitution of one sign with the other actually mean and to what extent does the antonomasia have a parodic potential ? And lastly, is the parrot a preferred parodic figure ?

*Résumé : Cette étude est née d'une interrogation : pourquoi le potentiel parodique dont dispose le psittacus n'a-t-il pas été utilisé davantage et plus tôt dans la littérature¹ ? Pour esquisser quelques réponses, nous allons retisser un réseau de textes et de sens pour rendre compte du glissement sémantique ou de la métamorphose qui s'opère en passant du papegau à Parroquet et de Parroquet au perroquet. Pour ce faire, nous envisagerons de manière privilégiée un texte bref, inséré dans *Le Chevalier Errant* (1394) de Thomas de Saluces, dans lequel apparaît la première occurrence connue du mot « perroquet ». Il nous a semblé intéressant de voir si ce texte fonctionne comme un pivot dans la représentation de l'oiseau du fait du changement de signe et ce qu'un tel changement implique².*

¹ Notre hypothèse qu'il conviendrait de creuser serait que c'est le singe, figure grimaçante de l'homme, *semblance* déformée de l'humain, qui prendrait en charge cette part de l'imitation. Voir à ce sujet, le titre de l'ouvrage récent consacré à la question de la parodie : *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, GROUPAR éd., New York, Peter Lang, 1984. Nous renvoyons à la quatrième de couverture de l'ouvrage où le titre se voit explicité. Voici ce qu'on peut lire : « Nietzsche a écrit la phrase dont est tiré le titre de ce recueil : "On cherchait à éveiller le sentiment de la souveraineté de l'homme, en montrant sa naissance divine : ceci est maintenant un chemin interdit ; car à sa porte il y a le singe" (*Aurore*, 49). Singe exemplaire, dans son être de mime et dans sa position marginale (hors de la demeure, mais dans le passage), dans sa figure hilarante d'ancêtre et dans son incarnation de la mimésis inhabile, de ce qu'évoque la parodie aux marges de l'assemblée sérieuse des genres littéraires ».

² Au cours de cette analyse, nous emploierons le mot « psittacus » comme signifiant neutre – tout en sachant qu'il s'agit là d'un leurre – et les mots de « papegau » ou « perroquet » en respectant les usages dans les textes.

Après tout, le papegau /perroquet pourrait avoir un destin comparable à celui du goupil Renart. Dans les deux cas, le nouveau nom qui s'impose est le fruit d'un processus antonomasique et le fait que le nom propre ait finalement désigné l'animal goupil témoigne du succès retentissant du Roman de Renart, alors qu'on ne saurait en dire autant dans le cas du mot perroquet. Notre hypothèse – dont il conviendra de vérifier la pertinence – consiste à poser un lien entre l'écriture parodique, ou écriture de la renardie dans le cas du célèbre goupil, (on serait tenté de parler d'écriture de la papelardie pour le papegau) et le processus antonomasique. Dans quelle mesure la figure de l'antonomase ne génère-t-elle pas un discours de la dualité voire de la duplicité qui pourrait non seulement évoquer l'écriture parodique mais encore la provoquer ? Au cours de notre cheminement, on ne manquera pas d'établir quelques comparaisons avec le célèbre Renart, comme modèle du processus antonomasique réussi, et ce dès le Moyen Âge.

L'antonomase, mot attesté dès 1275 sous la forme anthonomasie, désigne dans les traités classiques (Quintilien, Donat, Isidore de Séville), un adjectif ou une appellation « mise à la place du nom ». « Le terme d'antonomase recouvre tout d'abord la désignation d'un individu, non par son nom propre mais par un appellatif qui exprime la quintessence de son individualité ; parallèlement, l'utilisation d'un nom propre pour exprimer un type, un parangon, et ainsi désigner d'autres individus, est usitée sous l'appellation de paradigme, exemplum ou imago », nous rappelle Sarah Leroy³. Cette figure se définit par un double aspect, puisqu'elle substitue aussi bien un nom propre à un nom commun que l'inverse et fonctionne de manière comparable à l'écriture parodique selon un processus de l'inclusion ou de « l'enchâssement du vieux dans le neuf », pour reprendre la formule de Linda Hutcheon.

Il nous a semblé intéressant de voir si un tel phénomène s'observe pour le papegau appelé à devenir un perroquet, après s'être incarné en Paroquet. Il conviendra d'interroger en quoi la figure du papegau-perroquet se prête à une écriture de la parodie et dans quelle mesure l'antonomase vient fixer cette mise en œuvre parodique et crée une fiction qui repose sur la dualité et l'inclusion d'un récit dans un autre, d'un symbolisme dans une nouvelle enveloppe.

Métamorphose du papegau en perroquet : vers l'invention d'une figure parodique ?

Noms d'oiseaux et nuances des signifiés : psittacus, papegay / papegau, perroquet

Si l'on commence par un petit détour lexicologique, on apprend que le mot papegai (attesté dès le XII^e siècle) issu de l'ancien provençal papegay, provient de

³ S. Leroy, *Entre identification et catégorisation, l'antonomase du nom propre en français*, thèse de doctorat nouveau régime en sciences du langage sous la direction de Paul Siblot, décembre 2001, Université de Montpellier III, p. 25 ; on consultera aussi l'article de Bernard Meyer et Jean Daniel Balayn, « Autour de l'antonomase de nom propre », *Poétique*, 46, 1981, p. 183-199.

l'arabe *babaga*, par l'intermédiaire du byzantin *papagas*⁴ ; on notera le redoublement de la syllabe *pa* ou son avatar *pe* qui renvoie peut-être de manière onomatopéique à la parlure de l'oiseau. Quant à la finale *-gai*, elle s'expliquerait plutôt par l'influence d'un autre oiseau, le geai, que par l'association avec l'adjectif gai comme cela a pu être soutenu. Parenté phonique et lignage étymologique s'établissent entre le geai et le papegai et de ce fait, le papegai subit par contre coup la mauvaise influence du geai connoté négativement et décrit comme un beau parleur dont la parole n'est qu'emprunt, dont la parole est seconde. Ainsi, le geai (jaseur) vient se substituer au corbeau et au choucas pour incarner l'oiseau vaniteux qui se pare des plumes du paon, avant d'être démasqué comme faussaire⁵.

Voici le *papegai* ou *papegau* – ce dernier finit par s'imposer – associé à l'idée de feinte, de fiction mensongère. On trouve notamment cette idée de manière très allusive dans la description de la robe de Blonde Esmerée sur laquelle le *papegay* ornemental figure à côté de deux hapax que sont l'*escramor* et l'*espapemor*⁶. Le papegau figure aussi sur le vêtement de Peronne⁷, l'aimée du poète du *Voir Dit*, cette Péronne dont le nom connaîtra une ultime muance dans la péronelle en raison de l'influence des *Lamentations Mattheoli* (fin XIII^e siècle), texte dans lequel l'auteur brossait un portrait de Peronnelle sous un jour très misogyne. Le passage de Péronne à Péronnelle est d'autant plus intéressant qu'il est le fruit d'un glissement antonomasique qui n'est peut-être pas si anecdotique qu'il en a l'air et que le prénom Péronne est, comme le prénom Perroquet, un dérivé hypocoristique de Pierre.

On voit déjà se dessiner la figure ambiguë et duelle du papegau, avant même son devenir de perroquet. Voyons plus précisément ce que nous offre la littérature.

Sans refaire l'itinéraire zoologique et poétique auquel nous convie Bernard Ribémont⁸, nous nous proposons d'envisager le glissement qui s'opère du *papegau*

⁴ Voir B. Ribémont, « Histoires de perroquets : petit itinéraire zoologique et poétique », *Reinardus*, 3, 1990, p. 155-171. Il souligne p. 164 que « Alexandre Neckam précise que l'oiseau est appelé vulgairement « papagabio » (*Psittacus, qui vulgo dicitur papagabio, id est, principalis seu nobilis gabio*) [...] L'étymologie peut lui avoir été suggérée par le latin « gaba » : raillerie, plaisanterie ».

⁵ Voir L. Harf-Lancner, « Métamorphoses d'une fable : d'Esope à La Fontaine : Le Geai paré des plumes du Paon », *Devis d'amitié, Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, études réunies par J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M.-C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 101-121.

⁶ Voir *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, Paris, Champion Classiques Moyen Âge, 2003, v. 5141-5154 ; on retrouve une idée comparable chez Brantôme qui associe le papegau à une figure imaginaire, « l'empereur Séverus ... ayant deffaict les Parthes ... ne garda rien pour luy fors un anneau de licorne, un papegaut blanc et un cheval tout verd, qu'il estima plus pour la rareté et couleur naïfve et belle que pour la valeur. » (cité d'après le *Dictionnaire du XVI^e siècle*).

⁷ Voir P. Victorin, « La dame à la souquenille et au chaperon azurés ornés de perroquets verts, ou les portraits de Toute Belle dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut », *Méthode !*, 1, 2002, p. 31-44.

⁸ Pour une étude et un relevé des papegaux dans la littérature médiévale, voir B. Ribémont, « Histoires de perroquets », art. cit.

au perroquet tant au niveau du signifiant qu'à celui du signifié, à travers quelques exemples littéraires qui nous semblent emblématiques.

Rappelons auparavant que dans la poésie latine, le *psittacus* est déjà valorisé pour son exotisme, sa couleur chatoyante et sa capacité langagière ; il ne renvoie pas encore à l'idée péjorée de la répétition. Martial voit en lui l'incarnation du bon poète ; il est aussi l'oiseau favori des dames et donne naissance à un genre littéraire consacré aux plaintes du poète sur la mort de l'animal aimé et dont le modèle se constitue dans *Les Amours* d'Ovide avec la célèbre élégie funèbre du *psittacus* de Corinne ; il apparaît de ce fait comme un double du poète. C'est sans doute à Ovide que l'on doit d'avoir ainsi fixé cette association entre le *psittacus* et l'amour, que l'on retrouve des troubadours jusqu'aux *Epîtres de l'Amant Vert* de Jean Lemaire de Belges.

La tradition médiévale fait sienne cette représentation du papegau qui réunit toutes les qualités des oiseaux : chant, discours, beauté du plumage, exotisme et rareté, comme s'il incarnait une sorte d'hyperonyme de l'oiseau. Le mot *papegay* peut être employé comme *senhal* de la dame, double métaphorique de la dame chez Guilhem Augier Novella, ou incarner la figure du ménestrel surnommé Papegai dans *Sone de Nansay*.

Présent dans la lyrique médiévale, le papegau apparaît aux côtés d'autres oiseaux qui chantent la reverdie et l'amour. Il figure notamment dans le cortège d'oiseaux qui entourent le dieu Amour dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, aux côtés du rossignol notamment, dont il est une sorte de double. Messager de l'amour et emblème de joie (ne dit-on pas « gay comme papegay » ?), au même titre que le rossignol, depuis la lyrique des troubadours, il se distingue toutefois du rossignol qui incarnerait la quintessence du chant alors que le papegau prendrait en charge le versant langagier du lyrisme amoureux, la rhétorique amoureuse⁹. Il endosse différents rôles, en raison de la grande plasticité d'emplois de l'oiseau, tour à tour auxiliaire du dieu Amour jusqu'à devenir son porte-parole dans la *Messe des Oiseaux* de Jean de Condé, texte dans lequel son long sermon ne va pas sans évoquer les conseils d'Amour dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Autre exemple intéressant, celui qu'offre le *Débat du Clerc et du Chevalier* (fin du XII^e siècle) qui tente de résoudre un problème de casuistique amoureuse : « à qui du clerc ou du chevalier faut-il donner la préférence en amour ? » Le rossignol y incarne le champion du clerc, tandis que le papegau défend le chevalier. Au terme du combat allégorique, le papegau s'avoue vaincu. La prouesse du chant l'emporte sur la prouesse de la geste ; le papegau n'a pas encore détrôné le rossignol.

⁹ Le chant du papegau peut aussi incarner une sorte de quintessence du chant au même titre que celui du rossignol, c'est du moins ce qu'indique l'affirmation de Jean de Salisbury qui, pour mieux critiquer la nouvelle esthétique musicale qui tend à s'imposer au cours du XII^e siècle, lui oppose le chant de ces deux oiseaux que sont le rossignol et le papegau. Dans une formule ironique, il compare la nouvelle esthétique à de « délicieux chans de tres plaisans seraines et non pas de hommes, et te merveilleras de la legiereté des voix, as quelles ne roussignol ne papegaut, ou se autre oysel plus cler sonnans est trouvé, ne se puet comparer en toutes leurs mesures et plaisans melodies » ; cf. *Policratique de Jean de Salisbury*, éd. K. S. B. Keats-Rohan, 1993, I, 6, p. 115-116 ; cité par J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2000, p. 221.

Beaucoup plus curieusement, on apprend dans le *Livre du Cuer d'Amours Espris* de René d'Anjou que sur le conseil de son médecin Confort, le dieu Amour a pour prescription de se nourrir exclusivement de cœurs de papegaux. On attendrait plutôt le cœur du rossignol qui enclôt l'essence du chant d'amour. Au Cœur qui s'étonne d'une telle coutume, Oiseuse explique que ce mets permet de « tenir en joye » le dieu Amour. Faut-il voir là une simple tautologie en raison de l'association papegay / gay ou une prise de distance par rapport à la tradition lyrico-courtoise, comme s'il s'agissait d'imaginer une tradition qui ne peut plus que se repaître d'elle-même, dans un processus répétitif et mortifère ? Ou bien de manière plus positive, peut-être s'agit-il d'enclorre la mémoire (le cœur pouvant être une allégorie de la mémoire) de la tradition lyrico-courtoise en une sorte de reliquaire...

Enfin, le *Conte du Papegau*¹⁰, roman arthurien tardif qui conte les « enfances » du jeune roi Arthur, accompagné dans ses aventures par un papegau, offre un exemple des plus intéressants de la richesse narrative de l'oiseau. Le papegau y endosse à la fois les fonctions de héraut de sa geste et de ménestrel dans sa cage reliquaire d'une tradition littéraire déjà ancienne. Il incarne aussi le déjà-lu et le déjà-écrit et se situe au point de jonction entre la figure lyrique et l'écriture psittacique.

La peinture nous offre aussi des rapprochements intéressants en faisant du *psittacus* une sorte d'allégorie de la pureté et de la virginité mariale ; le *psittacus* tient une place privilégiée aux côtés de l'enfant Jésus et de la Sainte Vierge¹¹. Ce symbolisme de la pureté ne lui vient-il pas de la croyance selon laquelle les papegaux vivent dans les pays à climat sec, car la pluie pourrait endommager et décolorer leur plumage ? C'est en tout cas une des pistes interprétatives possibles ; ainsi chez Pierre de Beauvais, le papegau qui échappe à la pluie et aux tempêtes représente l'homme qui vit dans le Bien et en accord avec Dieu. Il oppose dans son *Bestiaire* deux sortes de papegaux, le vilain papegau doté de trois doigts, allégorie de l'homme qui vit dans le péché et le papegau noble doté de cinq doigts, qui symbolise l'homme qui vit dans le respect de Dieu :

D'un oisel qui est apelés papegai.

Physiologes dist qu'il en i a de II manieres, et li uns sont asés plus gentils que li autre. Si nos fait entendre que li vilain ont III dois a lor piés, et les gentils en ont V a lor piés ; et ben sèvent parler s'on les aprent. Si est uns petit oiseaus I poi graindre que une pie, et si a longhe keue comme de pie ; et il est tos vers a I poi de bloue color entremellé. Si a corbe bec et tort comme espreviers. Si het moult la pluie, et il set tant de sa nature que il s'en garde ben que pluie ne grant tempeste ne le souprent defors le bois là [où] il hante et converse. Quer il est de tel nature que pluie li grieve moult, et que sa color moult enlaidist ; et por ce s'en garde comme sages oiseaus.

Ensi est à entendre del home. Li uns est asez plus gentieus que li autres : c'est à entendre esperituelement à vivre et Deu cremir et servir totes ores et adès. Li hom

¹⁰ *Le Conte du Papegau*, éd. et trad. H. Charpentier et P. Victorin, Paris, Champion Classiques Moyen Âge, 2004 ; voir notre introduction, p. 9-56.

¹¹ Citons notamment en guise d'exemples, Van Eyck, *La Vierge au chanoine Van Der Paele* ; Bellini, *Le Baptême du Christ* ; Veronese, *les Noces de Cana* ; Francisco Salviati, *La Vierge au perroquet*, mais cette liste est bien loin d'être exhaustive.

qui si vit est li gentieus papegai. Cil fuit la pluie et la tempeste d'infer ; cist ne s'embat mie defors le bos, il ne puet estre surpris de tempeste. Li hom qui pèce c'est li vilains papegai ; et cist est surpris en pluie et tempeste que moult li grieve et moult le enlaidist et tue par force d'orage. Il ne set eskiver la tempeste, il est trop loins de bos. C'est à entendre qu'il est surpris en péchié à sa fin, et muert en péchié et est perdus ; et demore à tos jors en la tempeste d'infer entre diables¹².

Outre ce symbolisme chrétien, de nombreux auteurs lui prêtent la capacité de saluer spontanément les empereurs et les rois, comme si le papegau à l'instar du *psittacus* était l'oiseau de cour par excellence, vivant dans l'entourage des grands qui se plaisent à être flattés par ses paroles.

On voit donc à travers ces quelques exemples qu'il conviendra de compléter par l'importante analyse qu'en propose Bernard Ribémont, que les signifiés du papegau sont nombreux et s'articulent surtout autour de la courtoisie et de l'amour, même si l'oiseau se prête aussi à des interprétations de morale religieuse. Néanmoins sa représentation conserve une part d'ambiguïté, puisque l'oiseau (mais est-ce bien le même ?) peut tour à tour symboliser la pureté aussi bien que son envers, la luxure¹³. Mais les choses se complexifient encore lorsque son nom change et que le papegau se mue en perroquet.

La faille : quand l'unité du signe se brise

La première occurrence du nom « perroquet », utilisé comme nom propre sous la forme Paroquet, se trouve dans la somme qu'est le *Chevalier Errant* de Thomas de Saluces, à la fin du XIV^e siècle ; elle apparaît dans un récit inséré, encadré dans le roman, une sorte de nouvelle que la critique a intitulée « Le conte de la dame et des trois papegaux » ; il est question d'une dame qui trompe son mari, plus âgé qu'elle, conformément à l'inusable motif de la mal mariée. Le mari, qui nourrit quelques soupçons, la fait surveiller durant son absence par trois papegaux acquis à sa cause. Après avoir reçu son amant durant la nuit, la dame se souvient de la présence des oiseaux qui ont tout vu, et entendu. Elle et sa servante dévouée, Margot (qui porte le prénom de la pie !) s'en assurent en interrogeant le plus jeune ; ce dernier rapporte à sa maîtresse toute sa nuit, son « déduit » et annonce qu'il répètera tout à son maître dès son retour. À l'initiative de la rusée Margot, les deux femmes étranglent le papegau trop bavard et accuseront le chat. Il en va de même du second papegau qui outre le fait d'avoir été spectateur et témoin de la nuit a aussi assisté à la mort de son frère et s'empressera de tout révéler au maître. Il subit le même sort. Enfin, vient le tour du plus âgé, qui prétend avoir tout oublié. Il ouvre son discours sur un éloge de la dame avant de conclure sur les bienfaits du silence.

Dans le « Conte de la dame et des trois papegaux », les signes tendent à se brouiller. Après tout, lequel des trois incarne le vilain papegau ? Celui qui ment pour satisfaire sa dame et endosse un discours courtois et trompeur (le courtisan) ou celui qui révèle les frasques de la dame et la condamne (le censeur) ? Lequel des deux

¹² Pierre de Beauvais, *Le Bestiaire* (version longue), éd. C. Cahier et A. Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, tome II, 1851, p. 186.

¹³ Chez Thomas de Cantimpré, *De natura rerum*, éd. Boese, p. 225 (cité par B. Ribémont, art. cit., p. 166). Déjà chez Aristote, on apprenait que le *psittacus* était porté sur la boisson.

incarne désormais la figure du « losengier » ? Le mot même de « losengier » se pare de deux sens différents : tour à tour opposant à l'amour et courtisan. On assiste à un glissement sémantique ou plus exactement à un chevauchement des signifiés.

La rupture s'opère bien dans le processus antonomasique : le papegau devient Perroquet, est nommé, et avec cette nomination se joue toute la problématique entre le dire et le taire. La disjonction ou le dédoublement du nom papegau / Paroquet met en jeu un processus de dédoublement du récit : le récit et sa propre fiction (fiction d'un récit autre, réinventé pour l'occasion). Le dispositif narratif dans lequel le « Conte de la Dame et des trois papegaux » vient s'insérer est assez complexe : on assiste à une série d'emboîtements successifs et de chevauchements des niveaux narratifs. Il y a d'abord le cadre pris en charge par un narrateur externe, dont la diégèse est authentifiée par les dires et témoignages des deux premiers papegaux, et par la présence d'un témoin intrus, le chevalier, hébergé cette nuit-là dans cette maison, qui assiste à la quasi-totalité des événements de la diégèse.

Si le récit joue sur la répétition d'une même situation et du discours, tout le sel repose en fait sur le troisième papegau qui doit éviter de subir le même sort que ses deux frères et donc varier le récit, inventer un autre possible de la diégèse.

On assiste à des glissements et variations dans la prise de parole des trois papegaux.

Le premier, le plus jeune, se contente de narrer ce dont il a été témoin à savoir l'empressement de la dame à embrasser son amant et à le mener dans sa chambre. Plus étrangement, il évoque aussi le déduit partagé en précisant :

La le receustes a grant plaisir,
Et moult feustes a bel loisir
Et toute nuit en grant deduit
Qui pou vous dura, si com je cuid,
A la maniere et au semblant
Qu'au mener li feustes monstrant.

Le second papegau accuse la dame à son tour, mais non pas tant sur la trahison qu'elle a commise à l'égard de son mari (il y fait une simple allusion), que sur la « grant fellonie » et sa « losangerie » à l'égard du jeune papegau :

Et fistes grant fellonie
Quant par vos losengerie,
Par beaulz dis et soustreant
Mon frere feustes engignant,
Car pour dire la verité
Cruellement l'avez tué.

Quant au dernier, tout se passe comme s'il n'avait rien vu du tout puisque son discours s'ouvre sur un éloge à la dame, digne d'un chant courtois. Certes, ce vieux Paroquet répète un discours, mais ce qu'il répète n'est rien d'autre qu'un discours en quelque sorte tout fait mais déplacé, sorti de son contexte lyrique.

Tres doulce dame debonnaire,
 Qui oncquez ne me feustes contraire,
 Ainz je vous doy tant amer
 Et chier tenir et honnourer.

Ce qui suit préfigure déjà la *Ballade des Flatteurs* d'Alain Chartier¹⁴ :

Maintes choses en mon temps vy
 Qu'en partie ay mis en oubli :
 Et qui tout veult raconter
 Maintes fois le suelt comparer ;
 Mais celui qui saiges sera
 En son cuer retiengne ja
 Que celui qui oit, voit et se taist
 Blandist le monde sanz nul plait.

Le premier oiseau s'en tient à la réalité des faits, fondant son discours sur ce qu'il a vu et entendu ; le second fait de même alors que le dernier fait figure de poète courtisan. Il semble bien qu'il ne s'agisse pas là d'un même oiseau, papegau nommé Paroquet et que les trois ne soient pas interchangeables. Seul le dernier est capable d'inventer une fiction, celle d'une dame « débonnaire » qu'il convient de « blandir », c'est-à-dire de louer et de flatter.

Dans ce texte, deux points posent problème : d'une part, le fait que les trois papegaux portent le même prénom sachant que le nom propre est censé renvoyer à un individu singulier. Le fait que les trois papegaux se nomment Paroquet tend à faire du mot Paroquet un équivalent de nom commun, dès lors qu'il perd sa fonction d'individuation, attaché qu'il devrait être à un référent unique. On assiste ici à un processus antonomasique qui n'est pas encore parvenu au stade du figement dans la lexicalisation¹⁵. De fait, l'antonomase se situe ici à la fois dans le nom propre et le

¹⁴ *Anthologie poétique française Moyen Âge*, 2, trad. d'A. Mary, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 198. Nous ne résistons pas à la tentation de livrer deux de ses strophes : « Qui ses besognes veult bien faire / Selon le temps qui ores court, / Dissimuler fault et soy taire / Du tout, ou au moins estre court / En parler, et faire le sourt / Quant on ot chose qui anuye, / Flater et c'on ne contredie / Aux seigneurs riens qui beau leur soit, / Maiz qu'à tous propos on leur die : « Monseigneur dit bien, il a droit ». « Car pour leur dire le contraire / A quel dommage qui leur court, / On ne leur peut fors que desplaire, / C'est la coustume de la court ; / Et pour ce, qui que m'en destourt, / Je vueil demener ceste vie / Et du tout dire a chiere lie / Soit a l'envers, soit a l'endroit, / Soit mençonge, soit flaterie : « Monseigneur dit bien, il a droit ».

¹⁵ Cf. S. Leroy, *op. cit.*, p. 108. Selon Meyer et Balayn, l'antonomase lexicalisée n'est plus une antonomase ; elle ne fonctionne plus en tant que figure de style et cela marque le passage à la catachrèse selon Gay-Prieur ; c'est la lexicalisation qui fait l'antonomase, l'antonomase vive, en discours constituant un emploi métaphorique du nom propre. Cette distinction et opposition pose le problème de la ténuité de la frontière entre antonomase discursive et antonomase lexicalisée ; sur cet aspect, cf. p. 121.

nom commun. Comment interpréter la co-présence des deux mots ? L'un vient-il gloser l'autre, traduire l'autre ?

D'autre part, comment expliquer que cette occurrence du mot Paroquet, dans un texte somme toute assez peu connu au regard du succès du *Roman de Renart*, ait réussi à détrôner un mot déjà bien installé dans la langue et dans la littérature, papegay / papegau ? Est-ce à dire que le nom propre Perroquet était très utilisé comme appellatif de l'oiseau ? Bref, les papegaux médiévaux s'appelaient-ils majoritairement Perrot ou Perroquet, alors que leurs descendants plus proches de nous auraient tendance à se prénommer Jacquot¹⁶ ou Coco ?

Plus sérieusement, rappelons que le prénom Paroquet, qui est utilisé indifféremment pour les trois papegaux est formé à partir du diminutif hypocoristique de Pierre, sous la forme Perrot ; ce choix présuppose un discours de la séduction ou de la diabolie de la part de la locutrice qui fait en sorte d'appâter par ses paroles les papegaux afin de les faire parler. La séduction est double, alliant le geste (elle apporte des friandises) à la parole mielleuse¹⁷. Face à ce discours de la séduction, deux possibilités s'offrent à l'oiseau : soit il anéantit la part séductrice en mettant à nu sa fausseté et en lui préférant un discours du *voir dit*, soit il lui oppose un discours de la *voisdie*¹⁸, un autre discours trompeur qui se calque en quelque sorte sur le mode séducteur de la dame, c'est le choix que fait le vieux papegau, choix le plus sage puisqu'il lui vaut d'avoir la vie sauve. Les trois papegaux tissent d'ailleurs dans leur discours tout un réseau centré autour du dire et du voir : « Dame, vous voulez que vos die / ce qui est voir sans menterie » (pour le premier des papegaux) ; le second oppose la « losengerie » de la dame, ses « beaulz dis », son « engin » à sa propre parole « car pour dire la vérité / cruellement l'avez tué ». Relevons aussi qu'à cette opposition entre vérité et mensonge s'ajoute un jeu de mots sur voir (verbe de perception), voir (vrai) et dire¹⁹ qui s'achève et se synthétise avec la sentence un brin cynique du vieux Paroquet :

Mais celui qui saiges sera
En son cuer retiengne ja
Que cellui qui oit, voit et se taist

¹⁶ Nom qui provient du diminutif populaire de Jacques ou onomatopée d'après le cri de l'oiseau. Nom du perroquet gris cendré. À noter une distinction selon le lieu de provenance de l'oiseau : le Jaco viendrait d'Afrique alors que le papegai viendrait d'Inde.

¹⁷ Voici ce qu'en dit le texte : « La dame y ala et sa damoiselle devant le soleil levant et pristrent aucune lecherie, si come de fruit, et vindrent aux papegaulz, et lor dist la dame : « Paroquet, paroquet, veez cy la bonne viande que je vous apporte ».

¹⁸ Sur l'opposition entre *voir dit* et *voisdie*, cf. J. Cerquiglini-Toulet, « Éthique de la totalisation et esthétique de la rupture dans le *Voir Dit* de G. de Machaut », *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 253-262.

¹⁹ Voir une variante de la réponse du plus jeune papegau :

Dame que voulez savoir
Et voulez que je die voir
Ce que bien est vérité,
Car bien l'avez esprouvé,
Bien vy anuit voyrement ...

Blandist le monde sanz nul plait.

Au commentaire des deux papegaux les plus jeunes qui critiquent l'attitude de la dame, succède le « comment taire » du vieux papegau, qui se réalise dans l'invention d'une *fabula* par opposition avec le récit des deux autres qui relevait de l'*historia*, récit des événements dont ils avaient été témoins. Autrement dit, pour pouvoir se taire, il faut aussi être capable d'inventer un discours autre, créé de toutes pièces. Le vieux Paroquet renoue ici avec un discours de la *fainture*, selon le mot de Brunet Latin.

In fine, qui est le perroquet, celui qui répète les événements tels qu'ils se sont produits ou celui qui emprunte et répète un discours courtois qui a pour seul but de flatter ? De même qui est le losengier, le papegau qui dénonce la conduite de la dame et sa rencontre avec son amant ou celui qui prétend louer sa dame, alors qu'il ne s'agit là que d'une stratégie pour échapper à la mort ? On assiste à un brouillage de signes. À mesure que le texte progresse la figure du papegau se complexifie et s'enrichit du point de vue littéraire aussi bien au sein de cette nouvelle que de *translatio* en *translatio*, d'un texte à l'autre.

« *L'enchâssement du vieux dans le neuf* »²⁰ comme mode d'actualisation de l'antonomase : (re)nommer et traduire

Répétition de la tradition et dévoiement : mémoire et translatio.

Ce synopsis que l'on trouve dans le récit inséré du *Chevalier Errant* est pourtant loin d'être original ; il puise à une longue tradition littéraire dont on peut retracer quelques étapes²¹ : les *Gesta Romanorum*, le *Dialogus creaturarum*, une version néerlandaise, et enfin la version du *Chevalier Errant* qui viendrait clore la chaîne de *translatio*. Dans ce cheminement, on assiste à un double processus de parodisation, selon notre hypothèse. D'une part, par rapport aux textes à visée morale, le récit inséré dans le *Chevalier Errant* procède à une recontextualisation du matériau, à une *amplificatio* et à un net changement de sens qui va de pair avec le passage d'un genre à l'autre, de l'*exemplum* à la nouvelle. D'autre part, on peut analyser ce récit comme une réponse inversée à la célèbre *Novas del Papagay*, cette fois la réécriture parodique s'effectue au sein d'un même genre, la nouvelle courtoise.

Dans les *Gesta Romanorum*²², le récit est un véritable *exemplum* : on trouve des coqs en lieu et place des trois papegaux et le récit est assorti d'une interprétation morale. En voici la fable :

²⁰ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, 36, 1978, p. 467-477.

²¹ Nous renvoyons à l'article de Paul Meyer, « Le conte des trois perroquets », *Romania*, 1887, p. 565-569 ; ainsi qu'à celui de Jan te Winkel, « Le conte des trois perroquets », *Romania*, 1974, t. XIX, p. 109-113, et enfin à Egidio Gorra, « La novella della dama e dei tre pappagalli », *Romania*, 1974, t. XXI, p. 71-78.

²² Il s'agit aussi de coqs dans le *Dialogus creaturarum* mais le contexte a changé puisqu'on a substitué un serviteur à l'épouse adultère des *Gesta*.

Gordianus regnavit, in cujus regno erat quidam miles generosus qui pulchram uxorem habebat, que sub viro sepius erat adulterata. Accidit semel quod maritus ad peregrinandum perrexit. Illa vero in continenti vocavit amasium suum. Domina illa quandam ancillam habebat que cantus avium intellexit. Cum vero amasius veniret, errant tunc temporis tres galli in curia. Media nocte, cum amasius juxta dominam jacuisset, primus gallus cantare cepit. Domina, cum hoc audisset, ait ancille : « Dic mihi, carissima, quid dicit gallus in cantu ? » Illa respondit : « Gallus dicit in cantu suo quod tu facis injuriam domino tuo. » Ait domina : « Occidatur gallus iste ! » Et sic factum est. Tempore debito, post hec, secundus gallus cantavit. Ait domina ancille : « quid dicit gallus in cantu suo ? » Ait ancilla : « Socius meus mortuus est pro veritate, et ego paratus sum mori pro ejus veritate. » Ait domina : « Occidatur gallus ! » Et sic factum est. Post hoc tercius gallus cantavit. Domina, cum audisset, dixit ancille : « Quid dicit gallus in cantu suo ? » Illa respondit : « Audi, vide, tacesi tu vis vivere in pace. » Ait domina : « Non occidatur gallus iste ! » Et sic factum est.

Le narrateur glose le récit en expliquant que le premier coq symbolise le Christ, tué pour avoir dénoncé les péchés des hommes, le second représente les martyrs de l'Église alors que le troisième coq serait le prêtre qui connaît la vérité mais craint de dénoncer les turpitudes des hommes dans ses prêches.

Il est intéressant de constater que c'est la servante qui traduit le sens du chant des oiseaux à sa maîtresse ; d'une certaine manière, la version du *Chevalier Errant* viendra légitimer ce curieux détail en associant la servante à l'univers des oiseaux, du fait du choix de son prénom Margot, qui l'assimile à la pie. Plus généralement, le fait que les oiseaux s'expriment dans une langue autre renvoie à l'idée d'un discours second, une sorte de discours sur le discours et participe déjà du fonctionnement parodique.

On trouve une autre variante, dans un récit néerlandais ; les papegaux s'expriment dans trois langues différentes : le premier parle le provençal : « Ou fayt tort nostre singoer (sic) » ; le second parle le français : « Pour dire la veritate / est mort nostre frate ! » ; enfin le dernier s'exprime en latin : *Audi, vide, tace, / si tu vis vivere pace*. L'utilisation de trois langues différentes tend à distinguer les trois oiseaux l'un de l'autre, mais surtout à créer un effet de démarcation par rapport au reste du récit. Ces trois langues apparaissent comme des intrusions hétérogènes dans la langue du récit.

Enfin, une autre version existe dans le *Cy nous dist*, recueil de récits pieux accompagnés de petites moralités et qui s'ouvrent systématiquement sur la formule « Cy nous dit ». Dans cette version-ci, les trois papegaux s'expriment d'une même voix dans la même langue que celle du maître, à savoir le provençal. La voici :

Ci nous dist comment il fu un Prouvencel qui avoit trois papegaulz, et amoit sa femme par amours. Si demanda a ces papegaux en ceste maniere :

- O mi oisel, comme vous estat ?

- A la mie foy, seignar, en no chambre entrade que no donne aqueil vituperade.

Lors si bati sa femme et elle tua le papegaut. Après revint de hors.

- O mi oisel, comme vous estat ?

- A la mie foy, seignar, pour dire veritade a esté mort no fraire.

Encore la rebati, et ele retua l'oisel. Après revint de hors et ala veoir les oysiaux.

- O mi oisel, comme vous estat ?

- A la mie foy, seignar, si veul vivre en pache : oie, voie et me tache.

Et pour ce dist le proverbe : « qui de tout se taist, de tout a paix. »

Mais on doit adès blâmer le mal et louer le bien, ou autrement l'en vit sans charité qui treuve a qui²³.

Ce synopsis fait donc l'objet de nombreuses formes de *translatio* : passage d'un genre à un autre, de l'*exemplum* à la nouvelle²⁴ ; de l'univers religieux à l'univers courtois. Le glissement générique se double d'une transformation de l'oiseau : d'abord du coq au papegau, puis du papegau au perroquet. Et chaque fois, le récit s'enrichit d'une dimension littéraire supplémentaire et accroît sa littérarité et sa dimension de fiction. À chaque version successive, la fiction s'amplifie à mesure que l'interprétation morale tend à se réduire. À cet égard, ne peut-on pas voir dans ce processus de *translatio* des points communs avec la parodie qui « se souvient sans s'oublier », selon Max Vernet : « Contrairement à l'Histoire qui voudrait se faire mémoire sans perte, restitution pleine par un sujet vide, la parodie se souvient sans s'oublier : elle est mise à jour, mise en scène, recontextualisation : elle est même peut-être de ce fait la meilleure démonstration de l'itérabilité d'un énoncé puisqu'elle manifeste toujours qu'elle est la jonction de deux textes²⁵. »

On peut aussi interpréter ce « Conte de la Dame et des trois papegaux » comme une réponse et un commentaire à la *novas* occitane voire une réécriture inversée de la *Novas del papegay* d'Arnaut de Carcassès²⁶, dans la mesure où les trois papegaux fonctionnent comme l'envers du papegay audacieux. Face à un même topos – une jeune femme mariée à un barbon – le papegay occitan et les trois papegaux offrent des réponses bien dissemblables. Il serait plus légitime de parler d'alternative plutôt que d'imitation, autre manière d'envisager l'écriture parodique selon Murray K. Morton qui écrit :

Parodies are generally considered to be a form of imitation. But what has not been generally grasped is **that parodies also present alternatives rather than mere copies**. One particular alternative, for instance, that each parody suggests is that someone else (the parodist) could have written the original – i. e., parody suggests an alternative originator of the style parodied. Also the possibility of alternative

²³ Curieusement dans cet *exemplum*, on a l'impression qu'il s'agit d'un seul et même papegau : « ele retua l'oisel », et « ala veoir les oysiaux », alors qu'il n'en reste plus qu'un seul si l'on tient compte du fait qu'il y en a trois à l'origine. Le récit semble mettre en scène sa propre répétition et s'auto-citer.

²⁴ Voir l'emploi que la dame fait du mot *nouvel* « compter de nouvel » ; de plus, l'*exemplum* est précédé par la formule « si advint une aventure laquelle je vous vueil raconter ». À noter que la version néerlandaise s'ouvrait ainsi : « Dits een exempel vrayen / Betekent bi III Papegayen », ce que Jan Te Winkel traduit par « C'est un bel exemple donné par trois perroquets ». Il faudrait traduire Papegayen par papegay et vrayen par véritable, vrai.

²⁵ Max Vernet, Introduction, *Le Singe à la porte*, éd. cit., p. X.

²⁶ Voir S. Thioliér-Méjean, « Le motif du perroquet dans deux nouvelles d'Oc », *Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Ph. Ménard*, 1998, t. II, p. 1355-75.

identity emerges here : the author of the parody, and perhaps we along with him, my feel that he could become the original author²⁷.

Alors que dans le récit bref occitan, le papegay incarnait l'émissaire et l'auxiliaire du dieu Amour, n'hésitant pas à incendier le château afin de permettre aux amants de se retrouver, les trois papegaux de la nouvelle sont devenus des figures d'épieurs, des losengiers dont le rôle est de surveiller la dame (mal mariée) et de rendre compte de sa conduite à son mari qui s'est absenté. Le papegau engagé est devenu un épieur, un perroquet qui ne se contente pas de répéter mais qui use aussi des ruses du langage, de *papelardie* pour flatter. La rupture est semble-t-il consommée entre le papegau (oiseau de la lyrique) et le perroquet papelard, oiseau de la redite certes, mais surtout de l'*engien*. En tout cas, il ne se réduit pas à une enveloppe vide, ou une simple incarnation du mimétisme.

Le nouveau signe « perroquet »

Le nouveau signe qu'est le « perroquet » a eu quelques difficultés à s'imposer, et ce, pour plusieurs raisons : pas de longue tradition littéraire mettant en scène un papegau / perroquet, mais un archipel de récits qui offrent des facettes multiples de l'oiseau. Deux textes médiévaux marquent un pivot ou une rupture par rapport à la représentation traditionnelle de l'oiseau : le *Conte du Papegau*²⁸ dans lequel l'oiseau vient imager de manière presque iconique l'écriture parodique et psittacique et le « Conte de la Dame et les trois Papegaux ». Ces deux récits réfléchiraient chacun à leur manière la question de la mémoire littéraire et de sa répétition.

Ainsi la co-présence des deux mots, *papegay / gau* et *perroquet* perdure tout au long du XVI^e siècle : sous la plume d'Ambroise Paré, les deux mots de *papegau* et *perroquet* semblent pouvoir commuter ou fonctionner comme synonymes : « Les papegaux et perroquets sont à louer sur tous, pour parler et prononcer les paroles qu'ils oyent » (*Livre des Animaux*, 20). Mais le mot de *papegay* continue à être utilisé de manière privilégiée dans la poésie de la Renaissance, sans doute parce qu'il s'inscrit dans une longue tradition lyrique.

Le symbolisme très riche et parfois incohérent du *psittacus* explique aussi cette difficulté à s'imposer : lyrisme, discours, beauté du plumage, rareté, pureté mais aussi son envers, la luxure. Son image est trop morcelée pour pouvoir être à même d'incarner une dimension humaine spécifique, comme Renart qui devient presque synonyme d'*engien* et le processus antonomasique n'est pas pleinement

²⁷ Morton M. K., « A Paradise of Parodies », *Satire Newsletter*, 1971 (cité par Sanda Golopentia-Eretescu, « Parodie, pastiche et textualité », *Le singe à la porte*, éd. cit., p. 127.) C'est nous qui soulignons.

²⁸ Sur *Le Conte du Papegau*, nous renvoyons notamment aux articles de Danielle Régnier-Bohler, « Arthur en enfances dans le *Chevalier au Papegau* », *PRISMA*, XIII/1, janvier-juin 1997, p. 91-106 ; à Lory Walters, « Parody and the Parrot, Lancelot references in the *Chevalier au Papegau* », *Translatio Studii*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 331-344 ; Élisabeth Gaucher, « Le Chevalier au Papegau : 'Enfances' ou déclin de la littérature arthurienne ? », *Actes du Colloque sur les Enfances arthuriennes* de Rennes II, dir. D. Hùe et C. Ferlampin-Acher, 6-7 mars 2003), Orléans, Paradigme, 2006, p.255-266.

achevé dans le cas du *Conte de la dame et des trois papegaux*, contrairement à ce qui se produit pour Renart :

Icil gorpil nos senefie
 Renart qui tant sot de mestrie
 Touz ceus qui sont d'engin et d'art
 Sont mes tuis apelé Renart.
 Por Renart et por le gorpil
 Mout par sorent et cil et cil.
 Se Renart set genz conchiër,
 Le gorpil bestes engignier. (*Roman de Renart*, éd. Ernst Martin, tome II, branche XXIV: voir *infra*, p.20).

Armand Strubel souligne que « Renart est à la fois le type au sens logique et le type selon l'exégèse typologique, et un surnom injurieux dénonçant les spécialistes du faux, terme emblématique d'un comportement social²⁹. »

Ce n'est qu'au XVI^e siècle que le perroquet est clairement associé à l'idée de la répétition et du psittacisme, qui aurait pu être l'un des sèmes dominants de l'oiseau *psittacus*. Cela témoigne-t-il d'un changement d'épistémé dans la mesure où la notion de répétition apparaît chargée de nouvelles valeurs, liées à la notion de réécriture ludique, burlesque ?

Sans doute afin de mieux appréhender ce qui se joue dans ce changement de signe faut-il ressaisir l'évolution de l'oiseau en perspective ; je ne retiendrai ici que deux exemples : le cas de l'Amant Vert et celui de Vert-Vert de Gresset.

Dans les *Epîtres de l'Amant Vert* de Jean Lemaire de Belges, on apprend que le *papegau* vert a quitté son Éthiopie natale pour rejoindre celle qu'il aime sur sa seule renommée (renouvelant le topos de l'amour de loin). Il apprend à la cour d'autres langues et joue différents rôles auprès de sa bien aimée, Marguerite d'Autriche : il est son secrétaire particulier, son valet de chambre ; amoureux indiscret mais silencieux, il entrevoit la nudité de sa dame à la toilette et surprend des scènes érotiques qu'il conserve celées en son cœur. Il incarne à plus d'un titre le successeur du *psittacus* de Corinne et l'amant-poète de la lyrique médiévale. Enfin, son dernier rôle n'est rien moins que celui de l'amant-martyr qui se suicide dans la gueule d'un chien, avant d'aller reposer auprès du *psittacus* de Corinne dans l'Ile Fortunée. On voit ainsi comment à partir d'un détail réel, la mort du papegau de Marguerite d'Autriche, dévoré par un chien, le poète a su retisser à grand renfort de matériaux littéraires une belle fiction allégorico-poétique sur la mort d'amour. Mais la parodie n'est jamais loin et « le singe est à la porte » du texte poétique. Il prépare d'ailleurs la venue de Vert-Vert (1734) dont le nom image la répétition parodique.

Ce perroquet sorti, comme il se doit de son Inde natale, est un oiseau chéri des nonnes d'un couvent ; « l'amant chéri mangeait au réfectoire », « plus mitonné qu'un perroquet de cour ». Ce « perroquet dévot », « gras comme un moine, et non moins vénérable, beau comme un cœur, savant comme un abbé » jouit de la plus grande estime jusqu'au jour où il part en voyage et en revient après avoir appris

²⁹A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal : la littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989, p. 232.

force jurons et blasphèmes ! Sommé de faire pénitence, Vert-Vert meurt saintement et s'en va à son tour rejoindre ses illustres semblables, notamment le *psittacus* de Corinne, au Paradis des Perroquets.

Au delà de la satire anticléricale, ce texte savoureux fait du perroquet une figure du psittacisme, mais un psittacisme déformant, ludique, bref, qu'on peut assimiler à une figure parodique.

Quant au mot papegau, il se fige par glissement synecdochique en désignant la cible de couleur verte du jeu du tir au papegau ou dans le domaine de l'héraldique pour désigner la figure du perroquet sous le mot « popinjay³⁰ ». Il est vrai que chez Rabelais notamment le mot papegau s'est prêté à une jolie imagerie et invention lexicale en raison de sa proximité avec le mot « pape » : « Des Prestregaux naissent les Evesgaux, d'iceux les beaux Cardingaux, et les Cardingaux si par mort n'estoient prevenus, finissoient en Papegaut » (V, 3). Même les mots « papelarder » et « papelardesque » sont rétrospectivement associés à « papegau », sans qu'il y ait toutefois la moindre origine commune. On voit donc se dessiner une ligne de partage entre le papegau qui se prêterait davantage à une invention lexicale tout au long du XVI^e siècle en tout cas, et pas uniquement chez Rabelais, et le perroquet qui devient pour sa part apte à incarner une figure parodique liée au psittacisme, à la répétition déformée, ludique ou contrapuntique, assez proche de la figure renardienne.

L'écriture parodique, une écriture de la « double inclusion »³¹ : renardie et papelardie

Ce qu'écrit Claude Reichler à propos de « la double inclusion » éclaire le questionnement sur l'écriture parodique, généralement appréhendée dans sa dimension contrapuntique, conformément à son étymologie qui renvoie à un discours qui conjoint relation d'opposition par rapport au texte modèle et relation d'apposition, le préfixe *para* signifiant dans le même temps « contre » et « le long de ». C'est cette même idée que l'on retrouve dans la définition que propose C. Reichler du texte qualifié de « séducteur » : « le texte séducteur [...] inclut dans son énoncé les termes d'un texte antérieur, mais sans en assumer les valeurs ; d'autre part il découvre dans ce texte le manège auquel lui-même se livre et le dénonce comme duplice³². »

Parentés :

Lignage : de Perrot à perroquet :

³⁰ À noter qu'en anglais, on trouve la même distinction entre *popinjay* et *parrot*.

³¹ Claude Reichler, *La Diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Editions de Minuit, 1979. Cet ouvrage qui nous semble très intéressant pour une approche sur l'écriture de la renardie mais aussi sur la parodie se construit d'ailleurs sur des figures littéraires célèbres dont tous les exemples relèvent du processus antonomasique, que ce soit Tartuffe, Don Juan, ou Renart. Ce phénomène ne nous semble pas relever de la simple coïncidence.

³² Cf. *Ibid.*, p. 16.

Perrot, qui son engin et s'art

Mist en vers fere de Renart (*Roman de Renart*, branche I, éd. J. Dufournet et A. Méline, v. 1-2).

Peut-être n'est-il pas anodin de rappeler que l'auteur renardien se prénomme Perrot, celui qui met son « engin » et son « art » à créer de toutes pièces le personnage de Renart, une créature vide (*rem*, rien) qui ne se construit que par art, comme le suggère Roger Dragonetti, l'art de son créateur. L'auteur renardien peut d'ailleurs être envisagé comme un des « masques de Renart³³ ». Par certains aspects, le Perroquet apparaît comme un avatar de Renart, car tous deux mettent en scène et en jeu un « dévoiement » du langage, sous deux formes, la papelardie et la renardie.

Cousinage : Renart et Perroquet : renardie et papelardie

Si le papegau est un des grands absents du *Roman de Renart*, il n'en a pas moins retenu les leçons du maître ès *engien* qu'est Renart³⁴, parmi lesquelles la ruse qui consiste à faire le mort pour échapper à la capture. Dans la même veine, il est un épisode savoureux dans le *Conte du Papegau*, dans lequel le papegau après avoir chanté, tombe comme mort, jouant de manière parodique la mort du rossignol dont on disait qu'il met tout son cœur dans son chant et en meurt.

On peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure il n'y aurait pas une forme de rivalité possible entre les deux figures car si l'oiseau est capable naturellement d'imiter la voix humaine ainsi que celle de tous les animaux³⁵, le langage de Renart repose sur une *fainture* ; son unique capacité particulière consistant à feindre d'être un chien en aboyant au milieu de la meute durant la chasse³⁶. Certes, le langage du perroquet relève « du pur jeu, du simple mime », comme le rappelle J.-M. Fritz³⁷, mais le perroquet se voit doté de capacités langagières qui excèdent – et de loin – celles du goupil. Ainsi, « les lexicographes du Moyen Âge n'hésiteront pas à mettre en rapport étymologique le poète (*poeta*), la pie (*pica*) et le perroquet (*psittacus*) ; selon Huguccio de Pise (vers 1200), tous ces termes dérivent du même verbe grec *poio*, *poiis*...³⁸ ».

³³ Voir Jean R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989, p. 237-238.

³⁴ La première occurrence du mot *papelard* apparaît évidemment dans le *Roman de Renart*.

³⁵ Trait mentionné dans *Cyranides* (version latine du XII^e siècle) : « Imitatur voces hominis omniumque animalium », *Textes latins et vieux français relatifs aux Cyranides*, éd. Delatte, Liège, 1942, p. 177, cité par J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 203.

³⁶ Voir J.-M. Fritz, *Paysages sonores*, *op. cit.*, p. 384. On trouve cette idée chez Alexandre Neckam, *De naturis rerum*, éd. T. Wright, Londres, 1863, II, 125, p. 204, Thomas de Cantimpré, *Liber de natura rerum*, éd. H. Boese, Berlin / New York, 1973, IV, 108, l. 39 ; et chez Albert le Grand, *De animalibus*, éd. H. Stadler, 2 vol., Münster, 1916-1920, XXII, 148, p. 1428.

³⁷ Dante oppose l'*imitatio* du perroquet à la *locutio* qui est le propre de l'homme, *De vulgari eloquentia*, I, 2, § 7 ; cité par J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 203.

³⁸ J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 219. Voir note 2 : Huguccio de Pise, *Derivationes*, ms BNF n. a. lat. 2042, fol. 175ra ; passage cité à partir d'un manuscrit de Florence par Fr. Mazzoni, *Contributi*

Ainsi non content de pouvoir imiter tous les oiseaux, le *psittacus* peut encore imiter tous les animaux et le langage humain et prendre en charge nombre de discours littéraires, autant de rêves auxquels Renart tente d'accéder avec force ruses et engiens tant son appétit de chair va de pair avec son appétit toujours inassouvi de mots, payant ses comparses de mots à défaut des mets promis³⁹. Le perroquet est ainsi apte à imiter tous les langages, tous les discours (littéraires notamment) ; cette capacité qu'on lui prête pourrait faire de lui une figure parodique privilégiée. Sans proposer d'étude approfondie de l'écriture renardienne et des rapports qui se tissent entre le *Roman de Renart* et la parodie, je souhaiterais m'arrêter sur un passage que commente J. R. Scheidegger, dans la droite lignée des travaux de Roger Dragonetti ; c'est un passage emblématique de ce processus de « double inclusion⁴⁰ » propre au *Roman de Renart* qui image le caractère de secondarité de la parodie, envisagée comme discours « parasite⁴¹ » ; j'aurais tendance à parler plutôt de discours « habité » pour ma part, à la manière d'une présence fantomatique.

Il s'agit de l'épisode célèbre dans lequel Chantecler, sombre dans un état second proche de la *dorveille* et fait un songe cauchemardesque (un véritable *coquemar*) : il se voit revêtir de force un « ros peliçon dont les goles estoient d'os » (v. 140-41).

Et del peliçon se mervelle,
Que la chevece ert en travers,
Et si l'avoit vestu envers.
Estrois estoit en la chevece
Si qu'il en a si grant destrece
Qu'a peines s'en est esveilliez.
Mes de ce s'est plus merveilliez
Que blans estoit desos le ventre
Et que par la chevece i entre,
Si que la teste est en la faille
Et la coue en la cheveçaille. (v. 146-156)

Voici une bien curieuse image que celle de Renart et Chantecler qui ne forment plus qu'un, un corps monstrueux⁴² où se « conjuguent à la fois le rien du discours creux mais séducteur de Renart et la plénitude du chant⁴³ » de Chantecler ;

di filologia dantesca. Prima serie, Florence, 1966, p. 202-204 (« Per il topos della gazza e del papagallo »).

³⁹ Sur cet aspect de la « logophagie » renardienne, nous renvoyons aux belles pages de Jean R. Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, éd. cit., p. 215-224.

⁴⁰ J. R. Scheidegger reprend ici une catégorie développée par C. Reichler ; cf. *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, p. 292.

⁴¹ Idée que l'on trouve dans les travaux de Margaret Rose, notamment. Voir *Parody/Meta-fiction. An analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and the Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.

⁴² *Roman de Renart*, branche II, éd. J. Dufournet et A. Méline, Paris, Garnier Flammarion, 1985 (cf. v. 125-235).

⁴³ Cf. J. R. Scheidegger, *op. cit.*, p. 292.

une figure impossible, proche de l'*adynaton* formé du prédateur et de sa victime traditionnelle : mais au delà de l'association entre le goupil et le coq, ce qui se joue plus profondément, c'est une sorte de métaphore de l'écriture renardienne.

À travers cette image du coq renardisé ou du renard *coquardé* (« dupé » en ancien français), et cet enchâssement des corps, se joue tout le processus de l'écriture parodique : inclusion, inversion (« vestu envers »), signaux ou embrayeurs de la parodie (la tête du coq qui apparaît dans la « faille » du goupil, tandis que la gueule du goupil est ornée des plumes de la queue du coq) et l'invention d'une fiction alternative, qui pourrait définir en partie la notion de parodie. « La parodie est structurellement un acte d'incorporation », écrit Linda Hutcheon. Or cet enchâssement rend compte de la modalité d'écriture parodique : surimposition d'un texte / d'un corps sur l'autre, chevauchement et jeu, « faille » entre les textes. Il y a bien là un processus de recouvrement et de disjointure qui introduit du jeu et fait de l'œil au lecteur. Enfin, on pourrait aussi interpréter ce curieux montage comme la métaphore du processus antonomasique.

Accointances : antonomase et parodie

Il y aurait donc bien selon notre hypothèse une parenté de fonctionnement entre le processus antonomasique et l'écriture parodique, que Linda Hutcheon définit comme « l'enchâssement du vieux dans le neuf », et ce, à deux niveaux : d'une part, la dimension dialogique qui caractérise aussi bien l'antonomase que la parodie, d'autre part, le processus d'enchâssement d'un discours dans un autre. Rappelons en effet que l'antonomase s'appuie sur des discours littéraires partagés et connus de tous, une sorte de mémoire commune, ce que Barthes suggère aussi en disant de cette figure qu'elle a quelque chose de mythique. Il en va de même pour la parodie qui « est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire, et *inclusion* de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé⁴⁴ ». Le procédé qui est en jeu dans l'antonomase me semble fort comparable ; dans sa thèse, Sarah Leroy propose l'exemple suivant :

« Amin, par exemple, *le Roméo de l'affaire*, est un benêt et un maladroit. Ici l'antonomase opère en raccourci, par l'intermédiaire de l'un des personnages, une comparaison entre les héros du film dont il est question dans l'article et les figures notoires de Roméo et Juliette. Par ce seul nom propre, l'auteur opère une identification du personnage désigné par le nom propre Amin, mais suggère également le ton du film, son sujet, ses protagonistes et son dénouement. Le dialogisme est ici lié à la praxis linguistique. Sous le discours principal assumé par E1, discours qui comporte l'antonomase, transparait un discours enchâssé (dont l'énonciateur est e1) constitué de l'ensemble des énoncés de l'histoire de Roméo et Juliette, convoqué et réactualisé par l'antonomase⁴⁵. »

⁴⁴ L. Hutcheon, « Ironie et parodie », art. cit. ; voir son autre article intitulé « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, 46, 1981, p. 140-155, dans lequel elle reprend certaines de ses observations.

⁴⁵ Cf. S. Leroy, *op. cit.*, p. 273.

L'antonomase draine avec elle tout un savoir qu'elle translate dans un nouveau contexte et qu'elle réactualise en lui donnant un nouveau sens ; ce faisant, elle agit aussi sur ce savoir ancien qu'elle transforme rétroactivement. « Le double texte du roman suppose donc une relation réciproque entre texte parodié et texte parodiant. *Renart* certes dévoile les genres dits nobles de la littérature médiévale ; mais du même coup, ceux-ci se trouvent « renardisés »⁴⁶. « Cela rejoint ce que dit Max Vernet pour qui le parodié est produit par le parodiant, et pour qui il y aurait la « même distance entre le parodié et le texte originel que du signifié au référent »⁴⁷.

Antonomase : de la figure à la fiction

Perroquet a un degré de fictionnalité moindre que Renart dans la mesure où le langage est chez lui « naturel », alors que pour le second il relève davantage d'une *fainture*⁴⁸. En effet, les deux figures s'inscrivent dans deux types de fables différents :

Isidore distingue deux types de fable, l'*Aesopica* dans laquelle les animaux et les êtres inanimés s'entretiennent par le discours, la *Lybistica* dans laquelle les hommes et les animaux entretiennent un commerce langagier⁴⁹.

On notera qu'alors que le *Roman de Renart* relève plutôt de l'*Aesopica*, les récits qui mettent en scène le papegau ou le perroquet s'apparentent à la *Lybistica* : c'est le cas de la *Dame et des trois papegaux*, du *Conte du Papegau*, de la *Novas del Papagay* notamment, mais on pourrait poursuivre la liste avec les *Epîtres de l'Amant Vert* ou bien encore *Vert-Vert* de Gresset. Cela laisserait penser que ces deux animaux, Renart et Perroquet ne relèvent pas de la même sphère de représentation et ne se prêtent pas au même type d'emplois littéraires. Il y aurait en quelque sorte une figuration double de la parole dans le cas de Renart, un travestissement permettant de mettre en scène des bêtes qui parlent, alors que dans le cas du perroquet, on assiste à une amplification, un processus hyperbolique d'une capacité réelle de l'oiseau.

Il convient maintenant de (re)venir aux origines de Renart, à ses enfances, à sa création littéraire : c'est le moment où se met en place le processus antonomasique et où se dit l'acte de naissance de la fiction renardienne par la transgression de deux niveaux : réalité/fiction. Le moment où la figure ouvre la porte à la fiction.

Selon la Genèse, Dieu crée les animaux en distinguant les utiles et les nuisibles, et c'est à Adam que revient le soin de les nommer. Les Enfances ajoutent un supplément qui va de pair avec le « desvoisement » de l'Écriture, comme l'a

⁴⁶ Cf. J. R. Scheidegger, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁷ Max Vernet, *Le singe à la porte*, éd. cit., p. 51.

⁴⁸ Voir *Livre dou Tresor* de Brunet Latin, III, 13, éd. Carmody, Berkeley, 1948, p. 331 : « La quinte coulour est apelee fainture, pour ce que l'on faint une chose ki n'a pooir de parler ne nature n'en a, autresi come s'elle parlast : si come nous poons oïr tousjours des gens qui dient ou de bestes ou d'autre chose en samblance qu'ele eust parlé et dit aucune chose » ; cité par Scheidegger, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 199

souligné Scheidegger⁵⁰. Dans les Enfances, Adam crée les animaux nourriciers, ceux dont l'homme a *mestier*, tandis qu'Eve prend en charge les animaux sauvages sinon nuisibles, parmi lesquels figure le goupil :

Entre les autres en issi
 Le gorpil, si asauvagi.
 Rous ot le poil conme Renart,
 Mout par fu cointes et gaingnart :
 Par son sens totes decevoit
 Les bestes quanqu'il en trovoit.
 Icil gorpil nos senefie
 Renart qui tant sot de mestrie
 Touz ceus qui sont d'engin et d'art
 Sont mes tuis apelé Renart.
 Por Renart et por le gorpil
 Mout par sorent et cil et cil.
 Se Renart set genz conchier,
 Le gorpil bestes engignier. (*Roman de Renart*, éd. Ernst Martin, tome II, branche XXIV, cf. vv.19-76).

Dans ce passage où a lieu la création et la nomination du personnage se joue toute l'ambiguïté propre à l'antonomase voire son acte de naissance qui mène ici du nom commun goupil, au nom propre Renart avant de retourner au rang de nom commun, un renard. Le narrateur brouille comme à plaisir les niveaux : il y a un goupil, un Renart, s'agit-il de l'homme ou de l'animal ? Sont-ils un, deux ou plus nombreux encore ?

Dans cette fiction originaire de la naissance de Renart se donne à voir toute la complexité des liens qui se tissent entre Renart et le goupil, entre le référent, le signe, le signifiant et le signifié. C'est cette complexité que souligne bien Scheidegger lorsqu'il écrit : « Ces deux-là, Renart et goupil, ne font qu'un. L'étymologie fictive que donnent les Enfances joue sur le tableau de l'anthropomorphisme, en l'ancrant dans sa genèse même. Un homme purement fictif donne son nom au goupil, un Renart fictif tire son nom d'un pseudo-prédécesseur humain. Deux signifiants pour le même animal littéraire, mais un seul être caractérisé par le pelage roux, l'engin et l'art, la ruse et la tromperie. Tout détenteur de ces caractéristiques n'est-il pas depuis nommé Renart ? [...] Qui en effet désigne qui ? Renart le goupil, ou le goupil Renart ?⁵¹ ». « L'origine mise en scène par le roman s'accuse comme reflet textuel ironique, fruit du travail de remodelage, de rassemblement auquel se livrent les auteurs successifs⁵² », conclut-il.

Or, on retrouve ce même type de flottement dans le « Conte de la Dame et des trois papegaux », pour désigner les trois oiseaux, tous les trois nommés

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

⁵² *Ibid.*, p. 193.

papegaux et prénommés Paroquet : dans l'acte de naissance de l'oiseau « perroquet » se met à nu le brouillage des signes, leur possible recouvrement de l'un par l'autre.

Mais au delà de ce travail de remodelage du matériau, on perçoit aussi deux aspects importants de l'antonomase : son ambiguïté originelle dans la mesure où elle semble jouer sur deux plans, sur deux niveaux, sa capacité à « enchâsser du vieux dans le neuf », comme le ferait la parodie, mais aussi et surtout sa part démiurgique, comme si plus qu'une autre figure, elle ouvrait la porte à la fiction, mais une fiction tournée radicalement du côté de la duplicité.

Si « la figure est un embryon, ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction », comme le soutient Gérard Genette, l'antonomase par son fonctionnement propre est au même titre que la métalepse, la métaphore ou la syllepse⁵³ un « mode renforcé ou aggravé » de la fiction, selon nous. Comme il s'emploie à le montrer, « une figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu'elle tient souvent en peu de mots, voire en un seul, et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l'exiguïté de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêchent de percevoir la hardiesse de son motif sémantique⁵⁴. »

L'antonomase, simple figure, serait une fiction en miniature, mais une fiction à forte potentialité parodique⁵⁵. Le mot de la fin revient à Gérard Genette, qui au moment de clore son ouvrage sur la métalepse en vient précisément à l'antonomase : « En vérité, la fiction est, de part en part, nourrie et peuplée d'éléments venus de la réalité, matériels ou spirituels : l'avarice d'Harpagon ou l'ambition de Rastignac ne sont identifiées comme telles qu'à partir d'une idée de l'avarice ou de l'ambition que l'auteur et son public se sont construite au contact de la vie réelle – et d'autres œuvres dramatiques ou romanesques. Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers : « cet homme-là est un véritable Don Juan⁵⁶. »

⁵³ Sur la syllepse qui a quelques points communs avec le fonctionnement de la métalepse et de l'antonomase, cf. M. Riffaterre : « la syllepse consiste à prendre un même mot dans deux sens différents à la fois, sa signification contextuelle et sa signification intertextuelle. La signification contextuelle, c'est le sens que demande la fonction du mot dans la phrase. La signification intertextuelle, c'est un autre sens possible [...] que le contexte élimine ou négativise, parce qu'il lui est grammaticalement et sémantiquement incompatible. Or cette élimination, comme le ferait un refoulement dans l'acception freudienne du terme, entraîne une **compensation : elle engendre un texte.** » (c'est nous qui soulignons). M. Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, p. 496-501.

⁵⁴ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 17. Il évoque rapidement le statut de l'antonomase, p. 40.

⁵⁵ S. Leroy, dans sa thèse sur l'antonomase, souligne bien l'importance quantitative de la figure dans les journaux satiriques car l'antonomase permet de jouer de la complicité avec le lecteur et des effets de décalage entre le modèle et son avatar. Il reste à mener une étude de fond sur antonomase et parodie.

⁵⁶ G. Genette, *Métalepse*, p. 131.

Ainsi, la figure du papegau et de son double déformé qu'est le perroquet (le perroquet comme parodie du papegau ?) nous entraîne bien au delà de nos questions initiales. Si la pertinence de l'hypothèse selon laquelle s'établirait un lien fort entre le processus antonomasique et l'écriture parodique n'est pas pleinement montrée dans le cas du perroquet, il semble bien que Renart offre un exemple plus probant. Cela tient-il à la figure du perroquet lui-même ? Je ne crois pas, mais plutôt à l'ombre portée de Renart qui occupe en quelque sorte cette scène de la littérature dans laquelle la réécriture contrapuntique, renardienne, faite de mélanges hétéroclites et de travestissements multiples à l'image du héros devient la norme. Le perroquet a en grande partie échoué à incarner une figure de la réécriture parodique, pour ce qui est de la littérature médiévale en tout cas. Figure parodique en devenir dans la littérature médiévale, peut-être en raison d'un processus antonomasique qui n'est pas encore parvenu à son plein achèvement, le perroquet accède à un nouveau statut dès la Renaissance en incarnant désormais une figure de la répétition.

Faisons un rêve : et si Perroquet était parvenu à détrôner Renart... On ne peut pas ne pas songer à la figure solaire de Loulou dans *Un Cœur simple* de Flaubert, alors que de Renart ne resterait que la pelisse qui enveloppe le père de Julien dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*⁵⁷. On pourrait voir comme un écho ironique, une sorte de réponse de Perroquet à Renart, voire une revanche de Perroquet sur Renart.

Patricia Victorin
Université Paul Valéry, Montpellier III

⁵⁷ Je remercie Sylvie Triaire pour cette suggestion.