PARODIE ÉROTIQUE ET ADAPTATION. FIFTY SHADES! THE MUSICAL PARODY

Alice DEFACQ[1]

Abstract: The paper investigates what has happened to the borrowed forms of *Fifty Shades! The Musical Parody* in the Québec adaptation. Imitation, transformation and sexuality are at the center of this production, which is none other than an exercise in derision, but whose distortion creates meaning. Parody calls for a cultivated spectator able to decrypt allusions and winks and nudges to truly appreciate the show. So the task of the adapters will try to consist of recreating the humorous intention of the parodist.

Keywords: parody, transformation, degradation, humor, adaptation

Introduction

Depuis sa sortie en 2011, le livre érotique d'E.L. James *Fifty Shades of Grey* (désormais *FSG*) est dans la mire des parodies. Nous retrouvons sur les étalages des librairies *Fifty Shades of Mr. Darcy* (2012), *Fifty Shames of Earl Grey* (2012) et *Fifty Shades of Oy Vey* (2013) qui tournent en dérision la relation sadomasochiste entre Christian Grey et Anastasia Steele. L'adaptation filmique n'est pas épargnée puisque nous avons *Fifty Shades of Black* (2016). Le librettiste Albert Samuels jette également son dévolu sur le livre érotique et écrit, en 2014, le *book*[2], relayé ensuite par la mise en scène. Après avoir vu le *musical*[3] à Los Angeles, Didier Morissonneau[4] décide d'en acheter les droits pour le produire au Québec. S'ensuit un travail de collaboration avec Amélie Veille[5], chargée d'adapter les chansons.

Notre réflexion part du postulat que la parodie est « *la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable […] exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique* » (Tran-Gervat 2006). Selon cette définition, l'écriture mimétique et la tonalité humoristique caractériseraient ce genre. Elle présenterait aussi l'avantage de s'appliquer à diverses formes discursives. Dès lors, si Samuels parodie James, quels sont ses moyens parodiques ? Et que restent-ils de ces clins d'œil dans une adaptation

[1] Université de Floride du Sud St. Petersburg, adefacq@mail.usf.edu

[2] Le *book* est souvent le fruit d'une écriture à plusieurs mains : le compositeur, le *lyricist* et le dialoguiste.

[3] Nous reprenons le terme anglais *musical.*

[4] Producteur et concepteur de spectacles connu au Québec pour ses *musicals* (*Joe Dassin*), ses productions théâtrales (*Le Journal d'Anne Frank*) et pour avoir présenté au Canada des artistes de variétés (Michel Sardou, Johnny Halliday).

[5] Auteur-compositrice-interprète. Elle compte quatre albums à son actif et de nombreux succès radiophoniques.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

destinée à un autre public ? Cet article entend donc analyser l'adaptation du *book* parodique pour la scène québécoise. Précisons d'emblée que ce terme l'emporte haut la main sur celui de *traduction* lorsqu'il s'agit de *musical*. En effet, les problèmes induits par la scène et la musique sont contraints de manière particulière. Bien que Morissonneau et Veille doivent prendre en compte le « devenir scénique » (Déprats 1990 : 34) du *book*, l'un se place dans une optique énonciatrice et l'autre chantable. Ils prennent ainsi le risque de s'écarter du texte source afin d'obtenir un texte cible efficace en termes de compréhension, chantabilité et jouabilité. Partant, nous envisageons l'adaptation du *book* parodique comme un exercice complexe dont les objectifs principaux consistent à transmettre l'esprit original et à recréer les mêmes effets humoristiques. En guise de préambule, nous définirons la parodie, pour ensuite nous diriger sur notre *musical*, avec une étude basée sur les six techniques parodiques regroupées par Dan Harries dans *Film Parody* (2000). Les réponses des adaptateurs nous aideront à comprendre leurs stratégies face aux procédés parodiques. Bien que notre réflexion ne repose que sur un *book*, nous tenterons de dresser quelques conclusions et de démontrer que l'adaptation du *musical* peut parfois dépendre du pays d'accueil. Terminons en ajoutant que le choix de *Fifty Shades! The Musical Parody* (désormais *FS*) n'est pas anodin : il allie sexualité, obscénité, jeux de langage et situations comiques. Son adaptation soulève ainsi une question: que doit écrire Samuels pour faire rire car « *humour is as essential to pornographic literature as yeast is to bread: without it, nothing is going to rise* » (Smith 2008).

1. Un embrouillamini terminologique

Les contributions théoriques sur la parodie ont fait couler beaucoup d'encre, plusieurs écrits et livres lui étant consacrés. Sans entrer dans de multiples définitions, l'expérience montre que la parodie se confond avec d'autres pratiques littéraires comme le pastiche ou la satire. Au risque de schématiser quelque peu, nous dirions que le premier est « l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits » (Aron 2008 : 5) tandis que la deuxième est « délibérément moral[e] dans ses intentions » (Hutcheon 1978 : 470). En somme, la parodie se distingue du pastiche par son renvoi constant à la cible et de la satire par la manière dont elle s'en prend à l'hypotexte[6]. À ce sujet, Sangsue précise que « la satire a une cible "extramurale", elle stigmatise par le ridicule les vices ou la bêtise de l'humanité, dans la perspective de les corriger » (1994 : 54). Elle dénonce ainsi la société, les catégories sociales et les coutumes. Toutefois la différence entre les trois formes n'est pas tranchée puisque des parodies basculent dans la satire et certains pastiches glissent dans la parodie. Pour autant c'est une pratique dont

[6] Nous reprenons la terminologie de Gérard Genette (1982).

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

la signification a changé à travers l'histoire. Elle renvoie aux rhapsodes de la Grèce antique qui récitaient des poèmes épiques en modifiant la diction ou l'accompagnement musical. Le désir d'amuser ses auditeurs remonte ainsi à l'Antiquité.

Au cours du 20ème siècle, l'activité parodique ne se cantonne plus à la littérature et la musique, mais désigne des pratiques cinématographiques et picturales. La parodie filmique serait « *the process of recontextualizing a target or source text through the transformation of its textual (and contextual) elements, thus creating a* new *text* » (Harries 2000: 6). En prenant appui sur les travaux de Margaret Rose et Rick Altman, Harries regroupe les procédés parodiques autour de six vocables : la réitération (*reiteration*), l'inversion (*inversion*), le détournement d'attention (*misdirection*), la littéralisation (*literalization*), l'inclusion étrangère (*extraneous inclusion*) et l'exagération (*exaggeration*). Ces techniques imitatives et transformatives de l'hypotexte permettent de le reconnaître et d'en offrir une version différente. Bien entendu, la parodie s'est attaquée au *musical*. Les librettistes choisissent des romans, pièces ou airs connus comme matière première pour élaborer leurs *books*. Là aussi, un amalgame entre parodie et pastiche réside puisque des spectacles comme *Grease* (1972), *Monty Python's Spamalot* (2005) ou encore *The Book of Mormon* (2011) « *aren't parodies. Well, they are, but they're also celebrations. […] They send up* and *make love to the good old-fashioned musical and in the process rejuvenate it* » (Brantley 2012: 15). Cette affirmation rappelle que même si la parodie ridiculise des formes singulières, elle les louange indirectement. L'étymologie du vocable annonçait déjà son caractère paradoxal : *parôdia* est composé de *para* (à côté de) et *ôdé* (le chant) signifiant *chanter à côté* ou *en contre chant*. « Les "grandes œuvres" soulèvent une admiration qui pousse le parodiste à […] détourner à son profit une partie de cette gloire » (Sangsue 1994 : 77). Les *musicals* s'inscrivent aussi dans cette lignée même si « *it is aesthetically risky as well. […] It invites comparisons between the quoted material and the new material, and audiences usually favor what is more familiar* » (Cohen et Rosenhaus 2006: 152). La mimésie ôte alors au compositeur la qualité de créateur. Pour terminer, précisons que le *musical* parodie et est parodié.

La contribution de Harries nous paraît ainsi adéquate car elle considère les éléments acoustiques et visuels nécessaires pour la scène. Ceci renvoie, dans son acceptation la plus large, au « verbo-corps » (Pavis 1990 : 151) qui est l'alliance du mot chanté et du geste. Nous nous adossons donc à ces six procédés, notamment ce qui a trait au détournement et à l'exagération, afin d'aborder la question de la traduction des procédés parodiques dans *FS*.

2. Un paratexte clin d'œil qui trompe

Attachons-nous d'abord au titre, élément paratextuel décisif dans la « réceptivité parodique » (Vernet 1984 : 42). C'est un signal censé aider le public à déceler l'hypotexte. En nommant le *musical FS*, Samuels offre un indice

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

textuel qui fonctionne sur l'identification d'une forme reconnaissable puisqu'il reprend les premiers éléments du titre original qu'il combine avec un sous-titre annonçant clairement son caractère parodique. L'insertion du point d'exclamation ne fait que renforcer son ironie. Ce paratexte devient un « contrat de lecture de la parodicité » (Sangsue 2006 : 18) avec le public car il lui fournit, en quelque sorte, des instructions sur la manière dont il devrait voir le *musical*, avant même que le rideau se lève. Il est ainsi informé que *FS* est « animé d'une intention parodique, c'est-à-dire que l'auteur avait bel et bien l'intention de transformer ou imiter un texte » (Dousteyssier-Khoze 2006 : 76). S'il n'est pas familier avec l'œuvre ciblée, il en connaît au moins le titre. Mais qu'est devenu ce signal en langue cible ? Morissonneau a d'abord repris *Fifty Shades*, puis il a rendu littéralement *musical parody* par « parodie musicale ». Cette traduction, à l'apparence innocente, lui a toutefois posé des problèmes inattendus. Écoutons-le :

> Le mot « parodie », qui est un mot assez simple, ne semblait pas être connu du public. Pour moi, ça ma paraissait évident car comment expliquer une parodie autrement qu'avec le mot ? En France, ils l'ont appelé *50 et des nuances*, mais personne ne savait ce que c'était. Ils n'ont repris ni le lettrage ni la couleur, ce qui fait que quand j'ai vu l'affiche dans le métro à Paris, je croyais que c'était une comédie sur la cinquantaine, comme *50 et des poussières*. Jamais je n'ai fait le lien. C'est pour ça que j'ai décidé d'être plus clair et de reprendre le même titre que les Américains.[7]

Désireux de pallier l'erreur faite en France, Morissonneau crut bien faire en inscrivant « parodie ». Il voulait amener le spectateur à identifier la mimésis et, par conséquent, l'humour au second degré qui lui était proposé. Il est vrai que l'ambition de Samuels, nous allons le voir, est de faire rire à partir d'un livre qui n'est au départ pas drôle. Le titre a donc ruiné la communication parodique car il a créé certaines attentes chez le public.

3. Une œuvre érotique au service de la scène

« Parodier […] c'est tout à la fois *faire comme* et *faire faux* » (Merminod 2017). Pour ce qui est du *faire comme*, Samuels préserve l'ossature du livre puisqu'il reprend les principales composantes de l'histoire : une rencontre entre Christian et Ana ; le désir du sadomasochiste d'avoir une nouvelle soumise ; la signature d'un contrat détaillé dans lequel Christian décrit ses préférences sexuelles ; et la punition finale causant leur séparation. Samuels garde ainsi les éléments qu'il suppose – à juste titre – reconnaissables par le spectateur. La préservation des anthroponymes, par exemple, sert « *to generate recognition and*

[7] Visioconférence du 13/01/2018 entre Didier Morissonneau et l'auteur de l'article.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

similarity » (Harries 2000 : 44). Cette réitération au point de vue lexical lui permet de nouer une connivence avec le public qui, « habile, informé et donc "compétent" saura lire les "marqueurs" de la parodie » (Thomson 1986 : 18). Il perçoit l'intention de Samuels de détourner sa cible. Précisons pour la suite de cette étude que *FS* renferme une mise en abyme : trois lectrices se réunissent pour discuter de *FSG* ; leur histoire s'enchâsse dans celle de Christian et Ana. Samuels ne se contente toutefois pas de départager ces deux intrigues mais il se complaît à jouer avec elles. Lorsque Christian s'apprête à dévoiler sa Chambre Rouge à Ana, il est inopinément interrompu par les lectrices qu'il chasse par un « DEHORS ! » (FSQ[8] : 40).[9] Cette intrusion sur scène se veut drôle car la mise en abyme, prévue au départ pour les départager, est délibérément brisée.

S'agissant du *faire faux*, Samuels transforme, détourne et déforme des éléments de l'hypotexte puisqu'il introduit de la différence dans un modèle connu. Prenons un exemple. Dans le parodié, Ana se réveille dans la chambre d'hôtel de Christian qui se tient face à elle en tenue de sport. Dans le parodiant, il « laisse tomber la robe de chambre et on le découvre en maillot de corps "moule-poche" » (FSQ : 27).[10] Le sadomasochiste est littéralement ridiculisé par Samuels qui s'attaque directement à son physique. Cette transformation corporelle à fonction dégradante provoque donc un rire, un sourire. En effet, « *the inclusion of extraneous costumes disrupts expectations of how that character should typically dress and creates a high level of parodic incongruity between conventionalized costumes and "outside" outfits* » (Harries 2000 : 79). Le plaisir comique tient donc, en grande partie, à l'extravagance et le ridicule du vêtement. Veille renchérit en disant que « ce qui déclenchait un ÉNORME fou rire à tous les coups, c'était l'arrivée de Christian Grey en tenue d'entraînement, interprété par un comédien de 50 ans et 180 kilos ».[11] Cette remarque a le mérite de rappeler que le *musical* est une « *performability* (jouabilité) [ce qui] renvoie à l'idée de jeu (du comédien) et de représentation au sens de réalisation scénique » (Gregory 2010 : 7). L'attitude de l'acteur est sans conteste déterminante dans la mise en scène de l'humour au second degré. À ce détournement corporel s'associe une déformation de traits de caractère :

1a | Christian. *I can't let you touch me.* Ana. *I wish you would. (she reaches out to touch him)* Christian. *(recoiling)* ***Ew!*** *(recovering)* (FS : 34)	1b | Christian. Une chose : je ne peux pas te laisser me toucher. Ana. J'aimerais tellement pouvoir… *(elle se rapproche et tente de le toucher)* Christian. *(reculant de dégout)* **Ark !**

[8] FSQ renvoie au *book* du Québec.
[9] *"Get outta there"* (FS : 35).
[10] *"He drops his robe to reveal his singlet"* (FS : 24).
[11] E-mail du 13/01/2018 entre Amélie Veille et l'auteur de l'article.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

(il se ressaisit) (FSQ : 39)

Sous ses allures d'homme viril, Christian s'impose comme l'exemple emblématique d'un individu aux allures légèrement efféminées. L'interjection *ew* est effectivement accompagnée d'une gestualité décalée car « *not only is this acting style highly clichéd, it is also incongruent with the acting styles we expect* » (Harries 2000 : 84). De ce fait, l'originalité du jeu parodique de Samuels est de situer l'humour dans la grandiloquence et la théâtralité du geste ce qui brouille les préférences sexuelles du dominant. En (1b), Morissonneau garde l'attitude risible de Christian et améliore, au passage, la drôlerie des échanges. Expliquons-nous. Afin de bien différencier la mise en abyme initiale, l'adaptateur décide de faire parler les trois lectrices en québécois et les personnages de *FSG* en français. Il remplit ici la fonction phatique du langage puisque les femmes s'adressent au public dans l'idiome qui est le sien. Morissonneau ne s'arrête toutefois pas là et choisit de jouer la carte de l'humour à fond en insérant sporadiquement des mots québécois dans l'histoire du roman. En (1b) donc, Christian décroche de son rôle puisqu'il échappe un mot régional alors qu'il est supposé jouer en français. Il surprend ainsi un public non averti.

Il est clair que *FS* se propose de divertir car les procédés employés, comme le détournement et l'exagération, amusent l'audience. Quant à *FSQ*, il acquiert une autre dimension ludique puisque l'adaptateur décide de jouer avec l'hypertexte en lui conférant une saveur québécoise unique. Autre fait notable : la parodie ne fonctionne que dans la reconnaissance partagée du modèle imité. Admettons que même si *FS* est destiné à une large audience, il s'adresse en priorité au spectateur capable d'apprécier les éléments extraits de l'hypotexte. En d'autres termes, celui qui reconnaît l'œuvre transformée partage une connivence avec Samuels alors que celui qui ne décrypte pas le parodié se sent exclu de cette complicité. Voici un exemple :

2a |	Kate. *And now you have to miss your graduation because of your stupid job at the hardware store?* Ana. *Ummm,* ***can you please put some panties on****, Katherine Kavanaugh?* (FS : 7)	2b |	Kate. Et maintenant tu vas manquer ta graduation pour ton job stupide dans une quincaillerie ! Ana. Katherine Kavanaugh, **s'il te plaît, mets une culotte**. (FSQ : 9)

Nous imaginons bien que le public non familier avec *FSG* ne rira pas face à cette demande particulière – tout au plus esquissera-t-il un sourire. En (2a), Samuels reprend le moment où Ana refuse de porter une culotte lors d'un dîner, pour mieux le détourner. Mais si le public ne repère pas ce marqueur,

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

l'effet parodique échoue. Ce disfonctionnement est le risque qui guette toute parodie. En (2b), il fut convenu de garder cet indice textuel qui « était tout aussi drôle pour les québécois ».[12] Adapter pour la scène revient à maintenir les buts recherchés du parodier.

Les exemples cités prouvent que « cette élévation "au 2ème degré" » (Deguy 1984 : 2) est le principal auxiliaire de la parodie. Disons plus simplement que l'humour, comme ses corrélats – le rire et le sourire – naissent du jeu parodique imaginé par Samuels. Nous rions lorsque Christian explique qu'il a été dominé sexuellement à 15 ans et quand il annonce : « je vais te mettre ceci [bracelet électronique] à la cheville. Comme ça je saurai toujours où tu es, tout le temps » (FSQ : 44).[13] Et nous rions quand Ana reçoit la fessée parce qu'elle n'a pas respecté les termes du contrat. *FS* fait rire, mais de quoi exactement ? Nous ne rions pas du harcèlement subit par cet adolescent ni du contrôle qu'il exerce sur cette femme. Nous ne rions pas davantage de voir Ana se faire frapper. Non, nous rions de l'absurdité des échanges, de l'incohérence des propos, de la manière dont l'humour désamorce des faits graves, comme la soumission, et de la façon dont Samuels déforme *FSG* :

3a| "You're very **young** to have amassed such an empire. To what do you owe your success?"
"Business is all about people, Miss Steele, and I'm very good at judging people. I know how they **tick**, what makes them flourish, what doesn't, what inspires them, and how to incentivize them. […]
"You sound like a **control freak**." […]
"I'm a very **wealthy** man, Miss Steele, and I have expensive and **absorbing** hobbies." […] "I like to build things. I like to know how things work: what makes things **tick**, how to construct and deconstruct. And I have a love of **ships**. What can I say?" […]
"Are you **gay**, Mr. Grey?" […]
"No, Anastasia, I'm not."
(FSG : 9-13)

3b| Ana. You're so **young** to have amassed such a huge fortune. What makes you so successful?
Christian. I like to know what makes things **tick**. I am very **wealthy**. I'm good at being the boss. I was adopted. I have **absorbing** and… unusual hobbies. On a side note, I like **ships**.
Ana. A **control freak** who likes ships eh? Are you **gay**, Mr. Grey?
Christian. No, why would you ask that?
Ana. Well **ships**, **seamen**, adopted. I just connected the dots.
(FS : 15)

[12] E-mail du 13/01/2018, déjà cité.
[13] *"And an ankle bracelet, just so I know where you are at all times"* (FS : 39).

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

La mise en parallèle de l'hypotexte (3a) et de l'hypertexte (3b) permet de découvrir que Samuels extrait des mots précis du parodié pour les insérer dans un nouveau dialogue. Ces échos verbaux amusent car chacun des termes, *young*, *freak*, *wealthy*, *tick*, *ships* et *gay*, sont repris et remaniés dans un but comique. Cet exemple suffit à démontrer que « parodier c'est utiliser les mots des autres » (Duchet 1984 : 138). En effet, Samuels garde les mots saillants de *FSG* pour les exploiter et accentuer le ridicule de l'interview. En (3b), une partie de l'humour tient aussi au calembour homophonique avec *seamen* /ˈsiːmɛn/ et *semen* /ˈsiːmɛn/, soit « marins » et « sperme ». Conscient qu'une perte est indéniable en langue cible, Morissonneau traduit ce passage en ces termes :

3c| Ana. Vous êtes **jeune** pour avoir amassé une telle fortune. Pourquoi avez-vous tant de succès ?
Christian. J'aime comprendre les choses qui ne fonctionnent pas. Je suis un bon meneur d'hommes. Je suis très **riche**. J'ai été adopté. J'ai des passe-temps très **particuliers** et… très intenses. Et en passant, j'aime la **décoration intérieure**.
Ana. **Un maniaque du contrôle** qui aime la déco. Êtes-vous **gay** monsieur Grey ?
Christian. Heu, non, pourquoi ?
Ana. Eh bien je ne sais pas, **déco**, adopté, intense. Je ne fais que rassembler les pièces du puzzle. (FSQ : 17)

Le rendu de cet échange découle de deux stratégies : d'une part, la traduction des phrases et des termes sélectionnés par Samuels ; d'autre part, le gommage du calembour obscène. Puisque l'équivalence fonctionnelle était impossible, Morissonneau opte pour une traduction-recréation qui est la reproduction de « l'ensemble, tout en conservant la structure de l'original. La T-R n'est pas possible sans sacrifices, sans transformations, sans additions » (Etkind 1982 : 22). L'adaptateur avoue :

> Je ne trouvais pas ce passage très drôle. Le lien qu'Ana fait entre « bateau » et « gay » surprend car ça n'a aucun rapport. J'ai donc repris cette même idée, c'est-à-dire que je lui ai fait dire des choses qui n'ont rien à voir et j'ai mis « décoration intérieure » qui peut faire sourire. Je ne suis donc pas allé chercher un jeu de mots qui vaille.[14]

Il est préférable de garder les traits grotesques du dialogue plutôt que de créer un jeu verbal forcé.

[14] Visioconférence, déjà cité.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

Analyser la transformation textuelle de *FSG* pour la scène en relation avec son adaptation, c'est parler de déformations et d'exagérations. Bien entendu, c'est aussi aborder la musique qui est essentielle au *musical*.

4. Des *musicals* dans le *musical*

La notion d'*hypercinématographie* est basée sur le vocable d'*hypertextualité* tel qu'il a été défini par Gérard Genette. Elle « correspondrait à la présence par transformation ou imitation dans un film, d'un ou d'autres films plus anciens » (Sorin 2010 : 34). Si cette pratique appartient au cinéma, ou plus largement au domaine artistique, elle pourrait également s'adresser au *musical*. *FS* est effectivement une parodie de *musicals* précis : *Les Misérables* (1980), *Sister Act* (1992) ou encore *The Phantom of the Opera* (1986) que nous prenons pour illustrer cette technique parodique :

4a |	All. *Follow him / Follow him into the Night* *Follow him / Follow him into the Night* Bev. *Get into / a Portland Gondola* Pam. *Perfect for / a late night fondle-a […]* Christian. *Now you've arrived / in Christian Grey's lair* Ana. *Aaaahhhh, Ahhhhhhh, Aaaahhhhh* Ana sings a high "Phantom" note, then pukes. Christian. *Go to sleeeeeeep.* (FS : 21-22)	4b |	Tous. Tu le suis / Tu le suis dans la nuit Tu le suis / Tu le suis dans la nuit Sarah. Monte à bord / de sa gondole noire Parfaite pour / les caresses du soir […] Christian. Tu es arrivée / dans l'antre de Christian Grey Ana. Haaa *Ana chante une note haute à la "Phantom", et vomit.* Christian. Va dormiiiiiiiiiiiiiiiir ! (FSQ : 24-25)

Ici, tout ce qui se produit sur scène ressemble incontestablement à la chanson phare du *musical* de Webber. Parmi l'élément le plus caractéristique, nous pouvons mentionner l'orchestration. Samuels emprunte ainsi certains motifs mélodiques pour coller ses *lyrics* et met un point d'honneur sur le *ah* final. Il récupère aussi des accessoires comme le demi-masque et conserve le déroulement du numéro. Le public imagine en effet les deux acteurs sur une gondole, allusion scénique renforcée par un Christian prétendant ramer. La

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

chanson est donc parodique parce que le numéro initial transparaît « sous sa version déguisée par le maintien de quelques repères évocateurs » (Leclercq 1990 : 64). Si nous examinons (4b), nous découvrons que l'adaptation fait preuve d'une grande fidélité au sens, même si quelques lignes furent problématiques. Veille raconte :

> Une note longue sur la syllabe "eu" ou "u", ce n'est vraiment pas l'idéal. Parfois, la directrice vocale souhaitait changer un truc pour faciliter la tâche d'une interprète, et je me battais, car ça changeait le sens ou le rythme de la blague, et je tenais mon bout. Donc oui, il y avait quelques négociations, pour le meilleur ![15]

Ses explications mettent en évidence que l'adaptateur n'est pas comme « un remplaçant ou un représentant de l'auteur mais comme [un] membre d'une équipe de création, à l'œuvre aux côtés des autres membres de la compagnie, tout au long du processus de production » (Gregory 2010 : 9). Ils travaillent tous en étroite collaboration afin de présenter au public un *musical* qui transmette des effets comparables. Le fait qu'Ana vomisse entraîne donc la bifurcation d'une note attendue à une note imprévisible. Cet exemple, certes limité, illustre l'écriture mimétique d'un numéro à partir d'un autre.

Conclusion

Au terme de ce rapide tour d'horizon, nous découvrons que *FS* est une parodie délibérée, mais dont l'humour échappe indubitablement aux « acheteurs potentiels de billets ».[16] Comme ils ne comprennent pas que le second degré est une pratique d'écriture sur laquelle Samuels s'appuie pour mieux se moquer d'un livre « cliché et maladroitement écrit »[17], ils se désintéressent complètement du projet. En somme, ceux qui n'avaient pas le recul nécessaire pour apprécier l'adaptation déformée de *FSG* l'ont simplement rejetée, tandis que ceux qui ont saisi les intentions du librettiste se sont pâmés de rire. Il est vrai que Samuels construit une parodie partielle en ce sens qu'il ne garde pas tous les éléments marquants du modèle, mais en sélectionne certains et en abandonne d'autres. Il explore aussi l'univers du genre car il choisit des *musicals* pour les transformer sur le plan de la musique. Nous observons donc une relation mimétique entre deux supports différents mais appartenant au même système de signes : le texte et la musique. L'humour est de ce fait aisé à percevoir étant donné que Samuels exploite maints procédés parodiques, tels que l'exagération, le détournement et la déconstruction. Tout comme le parodiste, les adaptateurs cherchent à amuser la salle. Pour ce faire, ils

[15] E-mail du 13/01/2018, déjà cité.
[16] E-mail du 25/01/2018 entre Didier Morissonneau et l'auteur de l'article.
[17] E-mail du 13/01/2018, déjà cité.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

préservent les moindres nuances parodiques, entendons par-là de les reproduire en langue cible. De plus, ils trouvent un décalque original qui permet de pimenter l'hypertexte en allant le chercher non pas dans une simple traduction, mais dans une adaptation personnelle et ludique. Ils insèrent effectivement une saveur québécoise unique puisqu'ils s'amusent avec la langue du spectateur. Le résultat de ce gain est une parodie plus drôle pour un public spécifique.

Bibliographie:

Corpus

James, E. L. (2011) : *Fifty Shades of Grey*, New York, Vintage Books.

Samuels, Albert (2014) : *Fifty Shades! The Musical Parody*, Los Angeles.[18]

____ (2014) : *Fifty Shades ! La parodie musicale*, trad. Didier Morissonneau et Amélie Veille.

Références

Aron, Paul (2008) : *Histoire du pastiche*, Paris, PUF.

Brantley, Ben (2012) : *Broadway Musicals*, New York, Abrams.

Cohen, Allen et Steven L. Rosenhaus (2006) : *Writing Musical Theater*, New York, Palgrave MacMillan.

Deguy, Michel (1984) : « Limitation ou illimitation de l'imitation », *Le Singe à la porte*, p. 1-11.

Déprats, Jean-Michel (1990) : « Texte et théâtralité », *Actes des sixièmes assises de la traduction littéraire*, p. 69-93.

Dousteyssier-Khoze, Catherine (2006) : « De la *parodicité* : l'exemple naturaliste », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, p. 65-79.

Duchet, Claude (1984) : « Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques », *Le Singe à la porte*, p. 135-142.

Etkind, Efim (1982) : *Un Art en crise – Essai de Poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Gregory, William (2010) : « Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable… traduisible ou intraduisible ? », *Traduire* 222, p. 7-21.

Harries, Dan (2000) : *Film Parody*, London, British Film Institute.

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

Leclercq, Guy (1990) : « Traduction/Adaptation/Parodie. Traduire *Alice* en toute justice », *Palimpsestes* 3, p. 49-77.

Merminod, Gilles (2017) : « Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives », *Fabula*, consulté le 24/11/2017.

Pavis, Patrice (1990) : *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.

Sangsue, Daniel (1994) : *La parodie*, Paris, Hachette.

____ (2006) : « Seuils de la parodie », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, p. 17-35.

[18] Les *books* nous ont été gracieusement confiés.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)

Smith, Rupert (2008) : « Dirty, sexy money : The writer Rupert Smith on his lucrative porn-lit sideline », *Independent*, consulté le 12/12/2017.
Sorin, Cécile (2010) : *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan.
Tran-Gervat, Yen-Maï (2006) : « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corps spécifique », *Cahiers de Narratologie* 13, consulté le 16/12/2017.
Thomson, Clive (1986) : « Problèmes théoriques de la parodie », *Études littéraires* 19, p. 13-19.
Vernet, Max (1984) : « Situation de la parodie », *Le Singe à la porte*, p. 35-56.

BDD-A28214 © 2018 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:53 UTC)