

YEN-MAI TRAN

*École Normale Supérieure (Paris)*

Roman et parodie :  
*Le Télémaque travesti* de Marivaux  
et *Joseph Andrews* de Fielding

---

La naissance du roman moderne, ou *novel* par opposition à *romance* en Angleterre et en France, est couramment située par les historiens du genre<sup>1</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Si l'on s'accorde généralement pour voir en l'auteur du *Paysan parvenu* (1736) et de *La Vie de Marianne* (1731-1736) l'un des principaux inspirateurs d'un des pères anglais du *novel*, Fielding, on néglige souvent le rôle de Marivaux dans l'émergence de ce « nouveau » roman en France, et ce dès les années 1713-1714, alors qu'il est l'auteur de deux romans parodiques, *Pharsamon* et *Le Télémaque travesti*<sup>3</sup>. Dans la mesure où le premier roman de Fielding, *Joseph Andrews* (1742)<sup>4</sup>, peut aussi être considéré comme parodique, avec pour cible première la *Pamela* de Richardson (1740)<sup>5</sup>, il semble pertinent de s'interroger sur la place de cette forme et de ce principe d'écriture qu'est la parodie dans le projet romanesque, au moment où semble naître un nouveau roman, de part et d'autre de la Manche.

Le point de départ du *Télémaque travesti* est la lecture abusive des *Aventures de Télémaque* de Fénelon (1694)<sup>6</sup> par un jeune « bourgeois de province » et son « mentor » d'oncle, qui les incite, tels des Don Quichotte du XVIII<sup>e</sup> siècle, à vivre des aventures similaires<sup>7</sup>; Joseph, le héros de Fielding, est quant à lui le frère de la Pamela de Richardson,

prêt à suivre ce modèle de vertu et à en incarner le pendant masculin.

Nous avons bien conscience que le terme de «parodie» suscite une certaine méfiance en critique littéraire<sup>8</sup>, du fait de l'emploi galvaudé et «passe-partout» qu'on en aurait fait. C'est pourtant le terme qui s'impose à la lecture du *Télémaque travesti* et de *Joseph Andrews*, avec de préférence un sens suffisamment large pour comprendre les procédés variés auxquels ont recours Marivaux et Fielding. Dès lors, la première question qui se pose est la suivante : qu'entendent les romanciers eux-mêmes lorsqu'ils utilisent ce terme ? En suivant le projet explicite de chacun d'eux, et en identifiant le plus précisément possible leurs procédés, on pourra parvenir à une définition satisfaisante du principe parodique tel qu'il est appliqué au roman, en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, par deux de ses plus illustres représentants en Angleterre et en France.

#### «Pré-textes» et «parodie»

On peut en effet parler dans les deux cas de projet explicite, dans la mesure où Marivaux et Fielding font tous deux précéder leurs romans respectifs d'un «pré-texte»<sup>9</sup> relativement long, où ils exposent leurs intentions, voire la conception générale de la littérature dans laquelle ils inscrivent leurs œuvres. C'est l'«Avant-propos de l'auteur» chez le premier, la «Préface» chez le second ; on peut y ajouter tout le début du Livre I du *Télémaque travesti*, vaste introduction des «Aventures de Brideron le Fils» à proprement parler (*T.T.*, p. 717-729), ainsi que le tout premier chapitre de *Joseph Andrews* (Book I, Ch. I).

Dans ces textes, les deux auteurs définissent théoriquement l'écriture et le ton qu'ils ont mis en pratique dans leur roman. Ils nous renseignent précieusement sur ce qu'était

alors, dans leur esprit, ce que nous appelons ici un « roman parodique », et nous invitent à relire sous cet éclairage les deux romans.

Le mot « parodie » apparaît en toutes lettres dans l'un et l'autre textes : Marivaux parle de son œuvre comme de « cette Parodie burlesque » (*T.T.*, p. 717), et Fielding évoque « *those Parodies or Burlesque Imitations* », en faisant particulièrement référence aux descriptions de batailles que l'on trouve dans son roman (*J.A.*, p. 4). Cependant, on le voit, le mot recouvre, dans les deux cas, deux réalités différentes : il est quasiment générique chez Marivaux, où il désigne *Le Télémaque travesti* dans son ensemble, alors que Fielding, qui l'emploie d'ailleurs au pluriel, lui donne un sens beaucoup plus restreint, proche de ce qu'on appelle aujourd'hui « pastiche héroï-comique », faisant essentiellement référence à *des passages stylistiquement parodiques*.

D'entrée de jeu, la confrontation entre Marivaux et Fielding, doublée de la mise en parallèle des langues française et anglaise<sup>10</sup>, pose donc le problème d'une définition de la parodie, conçue par l'auteur du *Télémaque travesti* comme une *transformation* (l'accent est mis sur la différence), et par celui de *Joseph Andrews* comme une *imitation* (avec une insistance sur les ressemblances, stylistiques en l'occurrence). Il convient ici de souligner l'importance de cette distinction « structurale » dans la définition moderne de la parodie : en effet, pour G. Genette, il n'existe pas au sens strict de « parodie » à structure imitative ; en un sens, Fielding fait donc du mot un usage impropre. Il reste cependant qu'ici, le même mot<sup>11</sup> est employé par les deux auteurs dans leur préface, avec deux sens différents. C'est sur cette différence, et peut-être sur les points communs qui s'expriment malgré tout dans ces textes, qu'il faut d'abord s'attarder. D'autre part, la confrontation entre ces « pré-

textes» théoriques et les textes parodiques eux-mêmes permettra d'illustrer, voire de nuancer les propos des deux auteurs.

«*Hypotextes*»

Qui dit «parodie» dit «texte parodié» ou, selon la terminologie de G. Genette, «hypotexte». Or, de la même manière qu'ils donnent un sens différent au mot «parodie», Marivaux et Fielding présentent différemment leurs hypotextes. Il est évoqué d'emblée, et de manière parfaitement explicite dans le «pré-texte» marivaudien; on comprend dès lors que le rapport avec l'«Ancien» sera au centre de sa réflexion et de l'écriture du roman. Dans ce cas précis, il serait plus exact de parler d'hypotextes (au pluriel), puisque malgré l'apparente clarté de son titre la parodie de Marivaux concerne autant les poèmes homériques que l'épopée de Fénelon, qui se présentait comme la suite du Livre IV de *L'Odyssee*. Le parodiste pense même *d'abord* au poète grec, qui est au centre de son avant-propos<sup>12</sup>. Ici, le futur auteur du *Paysan parvenu* semble devoir défendre sa démarche parodique face aux «dévots du Divin Homère» (*T.T.*, p. 717). Par là, non seulement il confirme ses convictions de «Moderne» dans la «Querelle d'Homère» qui fait alors rage<sup>13</sup>, mais il réhabilite le genre parodique même, en refusant de manière ironique d'être vu comme un «Esprit impie», auteur de «Crimes», créateur de «Monstres» (*T.T.*, p. 718).

Son rapport avec le texte de Fénelon se présente donc avant tout comme lié au problème du modèle homérique. C'est Homère qui est visé, à travers son digne successeur, Fénelon<sup>14</sup>. La référence réelle aux *Aventures de Télémaque* n'est introduite en fait que dans le corps même de la parodie, au début du Livre I, où Marivaux expose très

clairement sa démarche : « On trouvera dans cette Histoire même liaison et même suite d'aventures que dans le vrai Télémaque. Je fonde la réputation du mien sur celle du premier » (*T.T.*, p. 722). Puis, après une mise en situation parodiant le livre IV de l'*Odyssee*<sup>15</sup>, il met ces propos en pratique.

De son côté, Fielding part d'une réflexion beaucoup plus générale, théorique et générique, sur la « conception du roman »<sup>16</sup>. Il reprend méthodiquement les catégories aristotéliennes, pour donner une définition mixte de son œuvre comme une « Épopée Comique en Prose »<sup>17</sup>. Cet aspect, primordial, du roman de Fielding a déjà été copieusement étudié<sup>18</sup>. Il ne nous sert ici qu'à montrer la différence des perspectives, nette dès avant le début de leurs romans, de Marivaux et de Fielding. Ici, l'hypotexte et sa parodie, pourtant annoncés par le titre, puisque le héros éponyme de Fielding porte le même nom de famille que la Pamela de Richardson, sont absents de la préface, pour n'apparaître que dans le premier chapitre du roman. Cependant, bien qu'indirectement, Fielding est lui aussi amené à définir un rapport particulier entre son texte et un hypotexte, en distinguant sa « province » (*J.A.*, p. 6), celle du comique et du ridicule, de provinces voisines mais étrangères à son projet, celle du burlesque, et celle du *romance*.

### *Le burlesque*

« Parodie burlesque », « Imitations Burlesques », telles sont, avons-nous dit, les expressions utilisées par nos deux auteurs pour désigner, l'un son œuvre, l'autre certains passages « parodiques » de la sienne. Malgré les divergences concernant la conception de la parodie, force est de constater ici une convergence évidente, associant à la notion de « parodie » celle de « burlesque ».

Le burlesque est au sens strict, sur le modèle du *Virgile travesti* de Scarron (1648-1652), le genre qui consiste à faire parler les personnages nobles ou héroïques en langage vulgaire ; Boileau, à l'occasion du *Lutrin* (1674), se vantait d'avoir inventé « un burlesque nouveau dont je me suis avisé en notre langue », qui en est le symétrique inversé : il s'agit d'appliquer à une situation vulgaire les principes d'écriture normalement réservés aux personnages nobles de l'épopée ou de la tragédie ; le sous-titre de l'édition de 1701 du *Lutrin* a donné son nom à ce genre : « poème héroï-comique »<sup>19</sup>. Si les critiques actuels, tels G. Genette, tiennent à distinguer nettement le burlesque de l'héroï-comique, ce n'était le cas ni du temps de Boileau, ni au XVIII<sup>e</sup> siècle : était alors burlesque tout *contraste* comique entre le *sujet* et la *diction*, quel que soit le procédé choisi<sup>20</sup>.

Les deux œuvres ont bien recours à ce contraste, conformément à leurs projets respectifs : c'est le trait essentiel du *Télémaque travesti*, qui vise d'abord à une démythification du modèle homérique de narration ; c'est une technique épisodique chez Fielding, où le burlesque se fait davantage clin d'œil, presque respectueux dans la co-casserie.

La déformation burlesque du *Télémaque* de Fénelon est systématique chez Marivaux. Les premières pages du livre I, destinées à « préparer le Lecteur à la différence des personnages » (*T.T.*, p. 722), exposent parfaitement (et méthodiquement) cette transposition burlesque. Chacun des personnages de Fénelon se voit ainsi adjoindre un double, du fait tantôt d'une imitation consciente de la part des personnages eux-mêmes (c'est le cas de Brideron et de Phocion), tantôt d'un heureux hasard (les autres personnages n'ont pas lu *Télémaque*). Ce procédé répond au projet de « démasquer » les héros d'Homère, en leur ôtant le

support de l'hyperbole épique et en les réduisant à l'humanité la plus ordinaire : c'est le principe traditionnel du burlesque, dans la lignée de Scarron. Le langage des personnages, en accord avec leur changement de condition sociale<sup>21</sup>, est particulièrement révélateur de cette volonté de démythification. On voit ainsi Brideron et Phocion, qui prétendent au statut de héros épiques comme les partisans des Anciens à celui de grands auteurs à l'ancienne mode, incapables de renoncer au langage qui est le leur et celui de leur époque, jurant avec prosaïsme, et démentant par là même la noblesse de leurs actes : des jurons comme « Par-guienne », « Morguenne », « Morbleu » ponctuent ainsi plaisamment leurs discours, dans les moments qu'ils voudraient les plus solennels.

Dans le détail du texte, la confrontation avec l'original épique de Fénelon illustre parfaitement ce fait : le burlesque est présent à toutes les pages, fondé sur le contraste entre les prétentions héroïques des « héros » et la réalité prosaïque dans laquelle ils évoluent. Soit cet extrait du Livre III :

*Aussitôt que le Soleil eut le lendemain percé les vitres de la chambre de Brideron, et que ce bel astre eut réjoui de ses premiers rayons la Terre ; Phocion, en se frottant les yeux, et s'étendant, dit : Ah, morbleu, que le métier d'un homme sage est pénible ! Je ronflerais bien encore une ou deux heures ; mais vite, hors de notre couverture, Brideron, et moi aussi. Retournons à Mélicerte, elle vous attend sans doute. Il me semble déjà la voir entourée de ses filles. Hier au soir, plus sucrée que de la réglisse, sa bouche vous donnait des qualités que vous n'aurez jamais. Ah ! Brideron, défiez-vous de ces paroles entortillées dans un miel, qui vous en fait avaler le sens comme un goujon avale l'eau. A l'entendre, Polichinelle, Arlequin, Scaramouche et Télémaque, n'étaient que des Pygmées en mérite auprès de vous ? Ah ! la traîtresse, elle vous pelote, elle se gausse,*

comme disent nos paysans ; car elle sait bien que vous n'êtes encore qu'au maillot de la sagesse. Ceci dit, ils allèrent à l'appartement de Mélicerte. (*T.T.*, p. 768)

Et le texte dont il s'est inspiré :

*Aussitôt que Phébus eut répandu ses premiers rayons sur la terre, Mentor, entendant la voix de la déesse qui appelait ses Nymphes dans le bois, éveilla Télémaque.*

– Il est temps – lui dit-il – de vaincre le sommeil. Allons retrouver Calypso : mais défiez-vous de ses douces paroles ; ne lui ouvrez jamais votre cœur ; craignez le poison flatteur de ses louanges. *Hier elle vous élevait au-dessus de votre sage père, de l'invincible Achille, du fameux Thésée, d'Hercule devenu immortel.* Sentîtes-vous combien cette louange est excessive ? Crûtes-vous ce qu'elle disait ? Sachez qu'elle ne le croit pas elle-même : elle ne vous loue qu'à cause qu'elle vous croit foible et assez vain pour vous laisser tromper par des louanges disproportionnées à vos actions.

Après ces paroles, ils allèrent au lieu où la déesse les attendait. (*T.*, p. 178-179 ; Livre IV)

Le travestissement burlesque, tel qu'il est ici illustré, est le sens restreint que l'on donne généralement à la parodie. C'est la technique la plus immédiatement repérable, souvent considérée par les théoriciens comme le « degré zéro » de la parodie ; elle n'en constitue pas moins l'un des ressorts comiques les plus fréquents et les plus efficaces chez Marivaux et Fielding, qui se réclament tous deux de Scarron et de Sorel. Le décalage comique apparaît d'autant plus nettement que le parodiste est plus proche de l'original, comme c'est le cas dans le *Télémaque Travesti* en général, et dans ce passage en particulier. Les situations nobles de l'épopée fénelonienne y sont systématiquement reprises et adaptées au contexte vulgaire. Mais, contrairement à la

tradition scarronienne, le burlesque n'est pas immédiat dans cette «parodie mixte»<sup>22</sup> qu'est en fait *Le Télémaque travesti*. On a ici affaire à un contraste burlesque au second degré, qui dépend de la «folie romanesque» des personnages : ils se *croient* les porte-paroles d'un sujet noble, mais cette illusion de grandeur se heurte continuellement à la bassesse de leur condition réelle. Dans cet extrait, l'effet burlesque est produit par la juxtaposition d'une part, de pastiches du style noble (dans la narration) et d'autre part, de la transposition en style direct du discours prosaïque de Phocion (passages soulignés). En particulier dans l'énumération, l'ironie et le ridicule sont encore plus clairs si l'on met les deux versions en regard :

*Fénelon*

Ulysse («votre sage père»)  
Achille  
Thésée  
Hercule

*Marivaux*

Polichinelle  
Arlequin  
Scaramouche  
Télémaque

L'énumération chez Fénelon évoque quatre héros de la guerre de Troie, tout droit sortis de l'épopée homérique ; Marivaux y substitue une liste bien singulière, à la fois burlesque et ironique<sup>23</sup>. La touche burlesque est bien entendu celle qu'apporte l'introduction de trois personnages de la comédie italienne, alors très populaire et très appréciée<sup>24</sup>. Hausser ces personnages bouffons au rang de héros, par le recours héroï-comique à l'énumération hyperbolique et à la comparaison superlative, c'est du même coup, pour Phocion, faire dire à Méricerte exactement le contraire de ce que dit son modèle divin, et faire de Brideron un bouffon qui surpasse tous les modèles du genre.

Mais le contraste burlesque est encore renforcé par le dernier terme de l'énumération, qui constitue la chute

ironique, le clin d'œil appuyé de Marivaux à son « modèle ». Le héros de Fénelon, que tout concourt dans ses *Aventures* à identifier comme le digne fils d'Ulysse, se trouve ici mis sur le même plan que des personnages de comédie bien connus du public ; nous ne saurions dire s'il est de ce fait rabaissé ou haussé à leur niveau (car il est fort possible que la hiérarchie personnelle de l'auteur de *La Double Inconstance* place un Arlequin au-dessus d'un Achille), mais il est certain qu'il y a ici un saut qualitatif significatif et une inversion de la hiérarchie littéraire classique. Le contraste est d'autant plus marqué que, formellement, il pourrait passer inaperçu, le nom de Télémaque, avec ses trois syllabes et des sonorités voisines des trois autres noms, n'étant finalement choquant que pour qui sait à quel personnage renvoie tel patronyme (ce qui est et était le cas de tout le monde à l'époque).

Chez Fielding, le burlesque, qu'il tolère dans le style mais exclut pour les personnages<sup>25</sup>, est presque exclusivement lié au pastiche héroï-comique. C'est dans une intention ludique, plus que polémique<sup>26</sup>, qu'il introduit de tels passages dans son roman. Nous pouvons ainsi analyser de plus près un passage pseudo-épique, comme celui, célèbre, de la bataille contre les chiens, au chapitre 6 du Livre III, qui fait lui-même suite à la description de la massue de Joseph, à la manière d'Homère<sup>27</sup>. Voici le texte dans sa traduction française :

Or donc, Rockwood avait solidement happé les basques du pasteur, l'arrêtant dans sa fuite. Ce que voyant, Joseph lui assena sur la tête un coup de son gourdin, qui l'étendit à terre. Jowler et Ringwood s'attaquèrent alors au manteau d'Adams et auraient immanquablement fait choir celui-ci, si Joseph, rassemblant toutes ses forces, n'avait donné un tel coup sur le dos du chien que celui-ci

lâcha prise et s'enfuit en hurlant dans la plaine. Un sort plus dur t'attendait, ô Ringwood ! Ringwood, le meilleur limier qui jamais poursuivit un lièvre, lui qui jamais ne donna de la voix sur une fausse piste ; habile à la traque et infaillible sur la route [...], Ringwood tomba sous les coups de Joseph. Thunder et Plunder, et Wonder et Blunder furent les victimes suivantes de sa colère et mesurèrent le sol. Alors, Fairmaid [...] se rua furieusement sur Joseph et lui fixa ses crocs dans la jambe : il n'y avait pas de chien plus féroce [...] ; mais ce fut alors un combat inégal, et elle aurait partagé le sort de ceux dont nous avons déjà parlé, si Diane (le lecteur le croira ou ne le croira pas selon qu'il lui plaira) ne s'était interposée à cet instant et, sous la forme du piqueur, n'avait saisi sa favorite dans ses bras (*J.A.*, p. 213-214)<sup>28</sup>.

Tous les ingrédients stylistiques du combat épique sont réunis : le courage et la force du héros sont soulignés par le nombre (énumération) et la valeur (répétitions, hyperboles, superlatifs) de ses adversaires, eux-mêmes soutenus par l'intervention du merveilleux (Diane, pseudo-divinité ayant revêtu l'aspect d'un homme ordinaire, comme Phocion-Mentor chez Marivaux...<sup>29</sup>).

Cependant, aucune description théorique ne vaut la confrontation des textes eux-mêmes. Or l'énumération des guerriers ennemis, parce que caractéristique de l'épopée homérique, est sans doute l'un des aspects les plus imités et parodiés du style épique. À cet égard, il est à la fois éloquent et passionnant de gratter les couches successives du « palimpseste », pour remonter de Fielding à sa source grecque, en passant par d'autres possibles hypotextes, eux-mêmes parodies de la couche antérieure... Parmi ceux-ci, on trouve deux autres textes en prose : *Le Télémaque Travesti* de Marivaux<sup>30</sup> et *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon...

Voici la version marivaudienne de la même scène :

Ce premier coup d'essai enhardit Brideron ; il cherche Araste, il veut le poindre et lui *faire vomir son âme*, dit-il, comme une médecine. En le cherchant, il mutile *une quantité de combattants* ; il tue Hillée le fermier, qui ne donnant à son maître que *mille francs de tout son bien, avait le secret d'en gagner mille encore*. Moléon est par lui *terrassé* : c'était *ce fameux tireur de fronde* ; le Barbier Crantor *n'est pas plus heureux, il descend dans les Enfers*, dans le temps qu'il comptait retourner bientôt pour faire la barbe à son Maître ; Mécrate se voit aussi renversé par terre ; *il n'y avait point dans tout le pays de meilleur laboureur, et de plus infatigable*. Georges Dandin est bientôt *du nombre des morts, lui qui s'était arraché au plaisir de voir son épouse, et à la jalousie que lui donnait certain godelureau qui la fleurait de près* ; Élante, *le jeune paltoquet, qui en partant de sa chaumière, avait embrassé la jeune Perrette en lui promettant de venir l'épouser dans quelques jours*. (T.T. p. 929 ; Livre XIV)

Le texte de Marivaux, comme l'ensemble du *Télémaque travesti*, suit strictement la structure de son modèle fénélo-nien, au Livre XV des *Aventures de Télémaque* :

Ensuite *il cherche Adraste dans la mêlée ; mais, en le cherchant, il précipite dans les enfers une foule de combattants* : Hilée, qui avoit attelé à son char deux coursiers semblables à ceux du Soleil et nourris dans les vastes prairies qu'arrose l'Aufide ; Démoléon, qui, dans la Sicile avoit presque autrefois *égalé Éryx* dans les combats du ceste ; Crantor, qui avoit été *hôte et ami d'Hercule*, lorsque ce fils de Jupiter, passant dans l'Hespérie, y ôta la vie à l'*infâme Cacus* ; Ménécrate, qui *ressembloit, disoit-on, à Pollux dans la lutte* ; Hippocoon Salapien, qui *imitoit l'adresse et la bonne grâce de Castor* pour mener un cheval ; [...] Cléanthe, *qui devoit épouser la jeune Pholoé, fille du fleuve Liris*. [...] et, pendant que Pholoé, se préparant à un doux hyménée, attendoit impatiemment Cléanthe, elle apprit qu'il avoit

suivi Adraste dans les combats et que *la Parque avait tranché cruellement ses jours*. (T., p. 489-490)

Si l'on remonte encore le cours du temps, si l'on gratte encore ce parchemin épique, on trouve Virgile, qui au Livre X de l'*Énéïde*, par exemple, imite l'énumération homérique, source-mère<sup>31</sup> de tous les textes que nous venons de citer. Cette chaîne à rebours donne un aperçu du jeu vertigineux dans lequel s'inscrivent les parodistes, lorsqu'ils s'exercent au pastiche héroï-comique, dont le texte de Fénelon, que Marivaux comme Fielding, on l'a vu, distinguent peu de son modèle grec, pourrait constituer l'hypotexte commun.

Le pastiche, dans les deux extraits, repose sur le principe burlesque d'une utilisation des traits propres au style épique, que nous avons rapidement évoqués à propos du texte de Fielding, pour la description d'une scène vulgaire. Ainsi, une meute de chiens, qu'un noble campagnard du temps de Fielding possédait immanquablement<sup>32</sup>, et une bande de villageois hauts en couleurs, comme Marivaux, bien avant d'avoir créé Marianne et Jacob, sait déjà les peindre, remplacent les héros mythiques, surhumains et surnaturels, des poèmes homériques. Cela contribue à une dédramatisation parfois extrême, qui permet au lecteur de sourire : l'affrontement titanesque, terrible, entre héros cède la place chez Fielding à une scène légère, où la distanciation à l'égard de la violence évoquée est facilitée par le passage au règne animal, avec des noms typiquement canins. De plus, l'idée même de mort disparaît, ôtant à la scène tout *pathos*. Notons que si Fielding s'amuse, comme ici, à pasticher le style épique, c'est sans idée d'opposition : cette sorte de parodie n'a rien de dégradant pour Joseph, qui n'en continue pas moins à incarner le courage et la vertu.

On trouve la même démythification dans le texte de Marivaux, à travers des noms qui sont à la fois très proches des noms héroïques originaux<sup>33</sup> et liés à une réalité patronymique française. Mais, contrairement au pastiche fieldingien, celui de Marivaux, loin de dédramatiser la scène de bataille, lui donne une dimension pathétique supplémentaire, en l'ancrant dans un contexte quotidien, historiquement et sociologiquement proche de son lecteur : le fermier, le tireur de fronde, le barbier, le laboureur, Georges Dandin et le jeune paltoquet amoureux de Perrette sont, par la réalité quotidienne ou par l'imaginaire littéraire, susceptibles d'éveiller une identification chez le lecteur. Il serait peu surprenant que derrière cette parodie se cache chez Marivaux un désir de dénoncer l'irréalisme des batailles traitées sur le mode épique, et peut-être leur anti-humanisme<sup>34</sup>. Du même coup, la parodie ne demeure burlesque que mise en rapport avec son modèle fénelonien, d'un point de vue stylistique. Autrement, c'est une vraie vision de la mort et de la guerre, dans leur horreur quotidienne, qui est offerte au lecteur, et non leur aspect adouci et comique, comme chez Fielding, ou une vision inhumaine à force d'être surhumaine, comme dans l'épopée. Dans ce sens, à cause du réalisme qui domine la parodie de Marivaux, on pourrait aussi bien lui appliquer la restriction que signale Fielding dans sa préface : celle d'un burlesque limité à la « diction ».

À ce propos, et à l'occasion de la comparaison avec Marivaux, on peut se demander si l'auteur anglais met bien en pratique sa volonté de réserver le burlesque à certains passages pastichant le style épique ou courtois. En effet, il y a aussi dans *Joseph Andrews* une transposition de personnages sérieux : ceux de Richardson. Quelle différence y aurait-il entre celle-ci et celle des personnages de Fénelon

par l'auteur de l'*Homère travesti*, que nous avons située dans le registre burlesque ? Fielding prétend que son traitement des personnages est à mettre dans la catégorie du *ridicule*, et non du burlesque. Peut-être, en étudiant de plus près cette notion que Marivaux revendique également, arriverons-nous à trouver ce qui sépare les deux auteurs sur ce point.

### *Le comique, le ridicule*

Si, dans l'ensemble, la théorie développée par Fielding dans sa préface est largement néo-classique, fondée sur les catégories esthétiques d'Aristote, sa « modernité » s'y exprime également, et d'une manière assez semblable à celle de Marivaux : à travers sa conception du comique et l'introduction, face à la tradition du burlesque, d'une catégorie non-aristotélicienne, qui est celle du « ridicule »<sup>35</sup>.

Le ridicule, dit en substance Fielding dans sa préface, a sa source dans l'« affectation », qui résulte de deux causes, la « vanité » et l'« hypocrisie » (*J.A.*, p. 6). C'est dans la peinture du ridicule, qui n'est que pure imitation de la nature, que réside selon lui le vrai comique. Ce parti pris d'imitation de la nature semble donc s'inscrire dans un projet étranger à la parodie qui, elle, est essentiellement inter-textuelle<sup>36</sup>. Mais, même si Fielding lui-même ne permettrait pas de résoudre ce problème par sa métaphore du « Livre de la Nature »<sup>37</sup>, Marivaux, qui plus de vingt ans plus tôt exprimait dans son Avant-Propos du *Télémaque travesti* une conception similaire du comique<sup>38</sup>, permettrait de le relier à l'écriture parodique.

À sa conception du comique, Marivaux associe en effet son projet littéraire, qui consiste à faire un « Livre qui démasque <les> héros <d'Homère> ». C'est donc que l'imitation de la nature dans une forme littéraire se fonde

sur une opposition, qui peut être explicite (c'est-à-dire qui peut afficher en soi son contre-modèle), à un autre texte. Alors, a lieu la parodie. Comment Marivaux et Fielding ont-ils donc recours au mode parodique pour dénoncer le ridicule ? On en repère des manifestations à plusieurs reprises, dans l'une et l'autre œuvres, lorsque la réalité (la nature) vient soudain contredire l'ambition théorique (la vanité, l'hypocrisie) qu'illustre un certain modèle littéraire.

C'était déjà le principe du *Quichotte*, c'est aussi celui du *Télémaque travesti* tout entier. Combien de fois l'imitateur de Mentor, voulant parler comme son modèle divin, se heurte à l'incompréhension générale, ce qui donne lieu à une scène où il est ridicule. Combien de fois également la nature du bon vivant reprend le dessus dans les réactions de Brideron et lui vaut les réprimandes de son tuteur. Nous citerons ici un seul de ces passages, où la mise en relation entre l'hypertexte et l'hypotexte est même intégrée à la narration. Ainsi, Brideron a du mal à tenir sa langue, au grand déplaisir de son Mentor, lorsque lui et son oncle sont secourus par le bateau « phénicien » :

Pendant que Brideron parlait avec cet inconnu, Phocion pestait dans l'âme. La raison qu'il en avait était que son écolier, après l'aventure dans le château de Mélicerte, devait être muet comme un poisson, ainsi que Télémaque l'était quand il fut reçu dans le bateau phénicien, car c'était Mentor qui portait la parole alors.

Ce bon homme impatient de voir transgresser les règles, lui dit : Or ça, causeur, taisez-vous ; c'est bien à vous à jaser, vraiment, après vos folies. Lisez Télémaque, et vous verrez, si vous ne devez à présent avoir votre langue en poche, ou bridée. (*T.T.*, p. 813 ; Livre VI)<sup>39</sup>

Le ridicule, dans ces lignes, apparaît effectivement à travers les effets d'une imitation de la nature (Brideron), qui

se heurte au désir acharné de Phocion de «respecter les règles», en bon défenseur des Anciens

Il est certain que la forme et le principe même de ce roman parodique de Marivaux, à hypotexte unique, permettent cette sorte de parodie au deuxième degré, comme on l'a déjà vu pour le burlesque. On trouve pourtant le même genre de démythification du texte pris dans sa littéararité, dans *Joseph Andrews*, qui est un hypertexte beaucoup plus diversifié, où l'imitation, auto- ou hétéro-diégétique, n'est jamais aussi systématique que dans *Le Télémaque travesti*.

Le texte visé est bien entendu la *Paméla* de Richardson, en particulier au début et à la fin du roman. C'est ici que reparaît le problème d'un traitement des personnages de Richardson qui, pour répondre aux théories exposées par Fielding dans sa préface, devrait éviter le burlesque, pour se limiter, dans la charge, à la dénonciation du ridicule. Ce qui le distingue des principes de Marivaux, c'est la différence de traitement des personnages dans les textes parodiés eux-mêmes.

En effet, Fénelon, dans son entreprise d'écrire la suite en prose de l'épopée homérique, ne pouvait prétendre à un quelconque réalisme. De plus, son roman poursuivait l'objectif affiché d'être une vaste métaphore, destinée à éduquer, par l'identification, le dauphin dont il avait la charge. En transposant dans la France rurale contemporaine une situation qui se voulait épique, donc des personnages nobles et héroïques de l'Antiquité, Marivaux avait forcément recours au burlesque, dont c'est la définition même. Au contraire, le roman épistolaire de Richardson mettait déjà en scène des personnages contemporains, voire de même condition sociale ; et il prétendait en outre, comme l'illustre son sous-titre, peindre d'après nature la Vertu en action.

Fielding place donc sa parodie sur le même terrain que Richardson et souhaite montrer à travers ses propres personnages l'hypocrisie de Paméla, en peignant lui aussi (au contraire de Richardson, plutôt) d'après nature. Ses personnages se veulent le reflet d'attitudes observables autour de nous, non déformées par la littérature. Pour cela, Fielding entreprend de montrer le vrai visage de Paméla et des personnages qui l'entourent dans le roman incriminé. Il a bien sûr recours à l'ironie, qui donne à son roman ce ton si plaisant, tout en renforçant la difficulté que nous avons à définir le type de procédé « comique » utilisé. On voit donc ce qui distingue le « parodique » fieldingien du travestissement burlesque, à hypotexte antique.

Le comique que Fielding met en œuvre se distingue en outre d'une forme de burlesque à hypotexte contemporain qu'il a lui-même expérimentée avec une certaine réussite dans *Shamela* (1741). Ce dernier texte est une satire grinçante, systématique, du roman de Richardson : l'« éditeur » prétend avoir découvert des lettres cachées de Paméla, contemporaines de la correspondance qui forme le roman original, mais qui révèlent les vrais desseins, peu honorables, de la servante de M. B...<sup>40</sup> Le côté systématique de l'inversion des situations et des valeurs est ce qui, de manière moins subtile mais néanmoins semblable à la démarche de Marivaux dans *Le Télémaque travesti*<sup>41</sup>, permet de ranger cette parodie dans la catégorie du burlesque.

Au contraire, le comique dans *Joseph Andrews* réside non pas dans l'inversion systématique des valeurs, mais dans un démenti au second degré de ces valeurs, face à la « réalité ». On rejoint alors le cas du contraste déceptif, observé chez Marivaux. On voit ainsi Joseph désireux d'imiter sa sœur (qui est aussi le personnage de fiction) dans la préservation à tout prix de sa Vertu, c'est-à-dire, selon la morale richard-

sonienne lue par Fielding, sa chasteté. Exposé aux avances de sa maîtresse Lady Booby, il lui fait donc une réponse digne de sa sœur, sans se douter du tour ridicule que prend une telle argumentation dans une bouche masculine, ce que la bonne Lady Booby ne se prive pas de lui faire remarquer, d'ailleurs<sup>42</sup>...

Pour ce qui est du ridicule né de l'hypocrisie, les différents Ministres que rencontre Adams au cours de son voyage l'illustrent parfaitement, mais plus sur le mode de la *satire* (sans arrière-plan textuel) que sur celui de la parodie. La dénonciation de l'hypocrisie par la *parodie* se produit lorsque Fielding introduit dans son roman la Paméla de Richardson et le Squire B... (devenu Booby, ce qui signifie «stupide») qui l'a épousée<sup>43</sup>. Le peu de personnalité de Paméla, son égoïsme devant les problèmes que rencontre son frère, ses réticences à accepter dans «sa» famille, anoblie par son mariage avec le Squire en question, la jeune servante de campagne qu'est Fanny, tout cela constitue une parodie «comique», et non plus burlesque, du roman de Richardson. Le démenti de la nature s'incarne dans le personnage généreux et vertueux qu'est Fanny, anti-Paméla par excellence, d'autant que, la fin du roman nous le révélera, elle est sa sœur naturelle.

À chaque fois, que ce soit chez Marivaux ou chez Fielding, ce n'est pas tant le contraste comique en soi qui est identifié comme parodie, que la relecture au second degré d'un texte antérieur. La distinction dans les textes est cependant beaucoup plus complexe que la distinction théorique ; c'est pourquoi nous avons jugé indispensable de nous arrêter sur ce problème, à l'occasion des réflexions sur les types de «comique» exprimées par les auteurs mêmes dans leurs «pré-textes». Dans les scènes que nous venons de citer et qui, autrement, se rattachent plutôt à la

*satire*, c'est donc cet effet de *discours littéraire rapporté* qui est proprement *parodique*.

On voit donc que la seule étude des «pré-textes» de chacune des deux œuvres nous permet déjà de rendre compte d'une certaine variété de l'écriture parodique : les deux auteurs citent leurs «hypotextes» et définissent les relations qui les lient à eux, sur le plan stylistique (pastiche, travestissement burlesque) ou sur un plan plus moral, ayant trait au traitement des personnages (la transposition, le procédé que nous avons appelé «déceptif»...). Cela permet par la même occasion de distinguer clairement la «province» du parodique d'autres provinces, satirique ou simplement ironique : ce point commun aux deux œuvres, ces divers ponts qu'elles lancent vers des textes antérieurs, l'usage «intra-littéraire» qu'elles font des procédés comiques, ironiques ou simplement allusifs traditionnels, leur donnent du même coup une dimension proprement «moderne»<sup>44</sup>.

On a cependant pu constater la différence de pratiques parodiques, correspondant à la différence des buts affichés par chacun des deux romanciers dans ces «pré-textes». Le burlesque domine chez Marivaux, comme le meilleur moyen de dénoncer l'idéalisme et l'anachronisme du modèle épique de narration. Au contraire, Fielding, qui se réclame de ce modèle dans la création de son roman, utilise plus volontiers la parodie pour dénoncer le ridicule dans les comportements de ses contemporains, représentés par les personnages de Richardson : il a donc un objectif plus satirique, et la parodie n'intervient qu'à un second (ou troisième) degré, dans la mesure où c'est un autre texte qui sert de support à ces attitudes.

D'autre part, de même que nous avons dû tenir compte du contexte historique pour définir la notion de burlesque,

une définition élargie du phénomène parodique semble nécessaire, à partir du moment où l'on met en relation les domaines français et anglais. On y a ainsi inclus les techniques d'imitation (pastiche héroï-comique) que Fielding identifie comme «parodies», bien qu'une telle définition soit exclue par l'usage de ce terme en français, que ce soit par l'écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle, Marivaux, ou par le critique du XX<sup>e</sup> siècle, Genette.

#### NOTES

1. I. Watt, *The Rise of The Novel*, London, Chatto & Windus, 1957.
2. Même si le mot «*novel*», qui vient du français «nouveau», ne se généralise dans le vocabulaire critique que vers la fin du siècle, la distinction entre les deux formes est clairement établie dès 1692 par William Congreve dans sa préface de *Incognita : A Novel* (texte cité par G. Day in *From Fiction to Novel*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 1-2).  
Texte que je traduis ainsi :  
«Les «romances» sont généralement composés des Amours constantes et des manifestations de l'invincible courage de héros, d'héroïnes, de rois, de reines et d'autres mortels de premier ordre ; un langage noble, des hasards miraculeux et des exploits impossibles y élèvent l'âme du lecteur et le surprennent en un plaisir fabuleux [...]. Les «novels» sont d'une nature plus familière ; ils se font proches de nous et nous représentent des intrigues vraisemblables, nous charment par des accidents et des événements étranges, qui ne sont pas totalement inhabituels et extraordinaires, mais qui, plutôt, en réduisant la distance avec notre croyance, rapprochent en même temps ce plaisir de notre expérience.»
3. Publiés par Frédéric Deloffre dans les *Œuvres de jeunesse* de Marivaux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972. Nos références au *Télémaque travesti (T.T)* renverront à cette édition.
4. H. Fielding, *The Adventures of Joseph Andrews and of his Friend M. Abraham Adams*, Oxford, World's Classics, 1991. Nous y ferons référence sous la forme abrégée *J. A.*
5. S. Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, Everyman's Library, 1991.

6. F. de Salignac de la Mothe Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Classiques Garnier, 1987 (T).
7. Ce principe fait de ce roman de Marivaux le prototype de la «parodie mixte» telle que la définit G. Genette dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 194-198. J'ai étudié les catégories de Genette dans le cadre d'un travail d'ensemble sur la question : *Le Télémaque travesti et Joseph Andrews : étude comparée de deux «romans parodiques» de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes soutenu en juin 1993 à l'Université de Paris IV-Sorbonne.
8. En particulier depuis la typologie très stricte des pratiques intertextuelles par G. Genette, *Ibid.*
9. Ce terme commode que nous forgeons ici pour désigner les préfaces et les textes qui s'y apparentent, précédant la narration proprement dite, est à distinguer d'«hypotexte», terme de G. Genette désignant le texte original parodié. Il se distingue également de la notion de «paratexte», dans la mesure où les textes retenus débordent la limite des seules préfaces.
10. G. Genette (*Op. Cit.*) souligne que l'anglais n'adopta que tardivement le mot français «pastiche», ce qui contribue à une extension – abusive selon lui – du mot «parodie».
11. Le *Dictionary of the English Language* de S. Johnson (11th edition, 1816) signale que le mot «parody» a été emprunté au français «parodie» : c'est donc bien le même mot, et non deux dérivations parallèles du mot grec originel.
12. Cette prise de position prend tout son sens dans le contexte de la seconde querelle des Anciens et des Modernes. C'est ainsi que Marivaux rapporte le discours supposé des défenseurs des «Anciens», indignés du traitement infligé à Fénelon : «Ce n'est pas ainsi qu'en a agi le grand homme qui n'a pas dédaigné de tirer des portraits de la sagesse et de l'héroïsme d'après les modèles que lui fournissait notre *Homère*» (T.T, p. 718).
13. Voir aussi la préface de son *Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques* (1717), où Marivaux rappelle explicitement les circonstances de la querelle entre Mme Dacier, traductrice d'Homère, et La Motte, *adaptateur* de l'*Iliade*, accusé par cette dernière d'avoir trahi «le divin Homère». Marivaux y prend position contre Mme Dacier : «Eh! madame, on n'a jamais fait expérience de ce que vous nous dites; la nature ne concourt point à justifier les raisons par lesquelles vous

justifiez Homère ; moi, tous les hommes avec moi, nous méritons toute la stupidité qu'on attribue à M. de La Motte.» (*Œuvres de Jeunesse*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 965).

14. À noter que Fielding, dans sa préface de *Joseph Andrews* (p. 3), établit la même filiation : « “Thus the *Thelemachus* of the Arch-Bishop of Cambrai appears to me of the Epic Kind, as well as the *Odyssey* of Homer.” Il est intéressant de constater ce fait que ni Marivaux ni Fielding ne considèrent le rapport parodique qui existe entre *Les Aventures de Télémaque* et le poème d'Homère : la distance temporelle, le passage à la prose (que constate Fielding) et le projet didactique de Fénelon en sont pourtant des éléments évidents.
15. «Voici l'équivalent de ces suppositions». *T.T.*, p. 722. C'est un préalable nécessaire, puisque le *Télémaque* de Fénelon se présente lui-même comme la suite du livre IV de l'*Odyssee*.
16. Je traduis ainsi « *Idea of Romance* » (*J.A.*, p.3).
17. « *An Epic-Poem in Prose* » (*J.A.*, p. 4).
18. Voir par exemple R. Alter, *Fielding and The Nature of The Novel*, Harvard University Press, 1968.
19. En anglais : *mock-heroic* ou *mock-epic*, pour désigner par exemple le principe de *The Rape of The Lock*, de Pope (1712-1714).
20. Voir par exemple la définition de Marmontel dans l'article « Burlesque » de *L'Encyclopédie* (article repris dans : Marmontel, *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Paris, Née de la Rochelle, 1787, T. V, p. 394-407) : « De ce contraste du grand au petit, continuellement opposés l'un à l'autre, naît, pour les âmes susceptibles de l'impression du ridicule, un mouvement de surprise et de joie si vif, si soudain, si rapide, qu'il arrive souvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout seul aux éclats [...] »
21. Un changement dont Marivaux ne souligne pas l'originalité dans sa préface, et qu'il ne distingue pas du principe de travestissement burlesque hérité de Scarron.
22. Notion forgée par G. Genette et expliquée précisément à propos de ce roman de Marivaux dans *Palimpsestes*, p. 209-216.
23. Elle est aussi satirique, si l'on rapproche cet extrait d'un passage de la Préface de *L'Homère travesti* (1717) dirigé contre Mme Dacier et sa critique de *L'Iliade* de La Motte : « Là-dessus, pour ridiculiser cet endroit de M. de La Motte, qui fait durer l'erreur où l'on est à l'égard de Patrocle jusqu'au moment de sa chute, vous citez l'Arlequin de la comédie italienne, qui, sachant qu'on veut lui donner des coups

de bâton, persuade à Scaramouche de changer d'habit avec lui [...]. Achille peut-il ici ressembler à votre Arlequin et Patrocle à Scaramouche ? » (*Œuvres de jeunesse*, p. 972-973)

24. On sait que Marivaux lui-même collabora activement avec les comédiens italiens, qu'il mit en scène dans ses propres comédies.
25. Voir la préface de *J.A.*, p. 4 : « In the Diction I think, Burlesque itself may be sometimes admitted ; of which many Instances will occur in this Work [...]. But though we have sometimes admitted it in our Diction, we have carefully excluded it from our Sentiments and Characters : for there it is never properly introduced, unless in Writings of the Burlesque kind, which this is not intended to be. »
26. Alors que Marivaux utilise la parodie en « moderne », Fielding se pose donc plutôt en « ancien », représentant ainsi une période de la littérature anglaise qualifiée d'« augustéenne ».
27. *J.A.*, p. 213 : « It was a Cudgel of mighty Strength and wonderful Art, made by one of Mr. Deard's best Workmen, (...) ». Une vingtaine de lignes suivent, parodiant la description du bouclier d'Achille (*Iliade*, XVIII, 478 et sq.).
28. *Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams*, traduction de Francis Ledoux, in Henry Fielding, *Romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 239-240.
29. Je pense en particulier à la métamorphose finale de Mentor en Minerve, réalisée *in extremis* par Phocion, grâce à un changement de bonnet précipité (*T.T.*, p. 953).
30. Même s'il est peu probable que Fielding ait pu lire cette œuvre de jeunesse, publiée anonymement en 1736 et toujours reniée par Marivaux.
31. Voir par exemple *Iliade*, XX (Livre de poche, p. 483).
32. Il suffit de penser aux scènes de chasse peintes par ses contemporains, comme Hogarth, mais aussi aux parties de chasse qu'affectionne tout particulièrement le Squire Western de *Tom Jones*.
33. Cette forme de transformation minimale correspond à ce que G. Genette appelle la « parodie stricte » : « Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale » (*Palimpsestes*, p. 40)
34. Cependant, l'horreur de la scène est aussi perceptible chez Fénelon qui, comme Marivaux, déplore par la bouche de son personnage principal la folie meurtrière des hommes.

35. Les deux auteurs peuvent avoir tiré cette notion d'une source commune, les *Réflexions sur le ridicule et les moyens de l'éviter*, de l'abbé Bellegarde (1696), autorité en la matière des deux côtés de la Manche ; Fielding y fait allusion dans sa préface de *J. A.*, p. 6.
36. Par opposition à la satire, dont la cible est extra-textuelle.
37. *J.A.*, p. 8 : « every thing is copied from the Book of Nature ».
38. Il avertit ainsi son lecteur (p. 718) qu'il connaîtra à travers son livre « le néant d'une grandeur profane et la facilité qu'il y a de donner une face risible à des choses qui, malgré l'imposteur et brillant aspect avec lequel on vous les représentait, ont, pour principe, le ridicule le plus grossier et le plus méprisable, qui est la vanité » (je souligne). Plus loin, dans la première phrase du Livre I (p. 721), il rattache également le comique au « naturel », ou du moins au réel : « Il arrive des choses si comiques dans le monde, qu'il en est qui, quoique vraies, ont de la peine à se faire croire. »
39. Voir *T.*, p. 249 (Livre VII).
40. Ayant une liaison avec le Ministre Williams, elle cherche avant tout à se faire épouser du riche notable, afin de s'assurer une existence confortable avec son amant. Son vrai nom est Shamela (de *shame*, honte), mais elle se fait appeler Paméla ; de même, elle ne fait que feindre la vertu, qui sous sa plume devient « *Vartue* » ; quant à la fameuse scène où le Squire B... se cache dans sa chambre pour surgir et la surprendre pendant son sommeil, dans une lettre hilarante calquée sur l'originale, Fielding « révèle » que c'est en fait un vaste coup monté par Mrs Jervis, pour piéger et « tester » les élans amoureux du jeune maître (*Shamela*, Lettre VI, p. 329 (éd. anglaise citée) / *Pamela*, Lettre XXV, p. 49-50).
41. Mais chez Marivaux, cet aspect « systématique » est amplifié par le côté linéaire de la parodie.
42. *J.A.*, I, 8, p. 34-36 / *Paméla*, Lettre XV.
43. *J.A.*, à partir de IV, 6 (p. 263 et suivantes).
44. Non plus, au sens du XVIII<sup>e</sup> siècle, opposé à « ancien », mais au sens d'« avant-garde », dans la perspective « moderniste » de l'écriture romanesque (début du XX<sup>e</sup> siècle).