

## PARODIE ET VALEUR ROMANESQUE

Si l'on admet que l'œuvre littéraire est régie par trois instances, le pôle de la création, le pôle de la réception et le pôle de la critique, il apparaît que l'histoire de la valeur du roman est marquée par un immense hiatus entre la manière dont ces trois instances la considèrent : genre toujours apprécié par le lectorat, il a en revanche dû se battre pour se voir reconnaître une légitimité traduite par une existence critique. Déprécié, privé de droit de cité du monde des lettres jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, puis de lettres de noblesse jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman n'a pas eu d'autre choix, en l'absence de lieu d'évaluation critique, que de prendre en charge sa propre théorisation et donc, sa propre évaluation. Parmi différents procédés lui permettant de réfléchir sur lui-même (les préfaces, la réflexivité, la polyphonie...), la parodie occupe une place de choix. Sans entrer dans de complexes distinctions terminologiques, on peut définir la parodie comme la reprise détournée, comique et critique d'un texte, d'un genre, d'un sous-genre ou plus généralement d'une esthétique<sup>1</sup>.

On va voir que la parodie, derrière des dehors univoques qui en feraient une pratique purement destructrice, est en fait fondamentalement double : à la fois hommage et déboulonnement, destruction et création, œuvre tournée vers le passé et vers l'avenir. La parodie commence par se tourner vers le passé et prendre pour cible une œuvre ou une esthétique, dont elle repère les traits récurrents ; une fois cette mise au jour accomplie, elle reprend ces caractéristiques, les accentue et les caricature, de manière à dévaloriser le modèle qu'elle combat ; mais la démarche parodique ne s'arrête pas là : par cette critique même, la parodie laisse aussi entrevoir en creux une nouvelle esthétique qui pourrait présider, dans l'avenir, au renouvellement du genre.

Son lien avec la question de la valeur est donc évident : la parodie a pour dessein de montrer qu'une œuvre qui possède une valeur « marchande », dirait-on aujourd'hui, soit qui a connu un grand succès, ne possède en fait pas de valeur littéraire, ou, du moins, possède des défauts, des manques, des valeurs en négatif, qu'il faudrait restaurer pour créer une œuvre de valeur. Remettant en question la valeur des œuvres qui l'ont précédée, la parodie est aussi un laboratoire où s'évaluent les différentes possibilités offertes au genre pour accroître sa valeur esthétique. Le rôle de la parodie dans la réflexion sur la valeur du genre romanesque tient

---

<sup>1</sup> Pour une synthèse sur les pratiques d'imitation, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1982.

donc à cette dimension de destruction et de reconstruction : dévalorisant un sous-genre, la réflexion qui préside à la critique parodique permet de penser la valorisation et l'évolution du genre romanesque.

Dans un premier temps, on rappellera la place à part du roman dans l'histoire de la critique, avant de voir le rôle d'évaluation que revêt la parodie dans l'histoire du roman, ainsi que sa posture concomitante de dévalorisation et de revalorisation du genre.

## **Roman et critique du genre romanesque**

Pourquoi traiter le roman à part ? Pourquoi parler de la parodie spécifiquement dans le roman et pas seulement dans la littérature ? Parce que le roman a, dans le paysage des genres littéraires, un caractère singulier qui explique qu'il cherche sa valeur autrement que les autres genres.

### ***Le refus originel de reconnaître une valeur au roman***

En comparaison avec les deux autres grands genres, la poésie et le théâtre, le roman est longtemps considéré comme inférieur : bien que beaucoup lu et apprécié, on lui dénie sa valeur. Trois reproches lui sont adressés, tous trois corrélés :

- Il est d'abord *lawless*, selon la formule qu'emploie le narrateur des *Faux-Monnayeurs* de Gide, Édouard. *Lawless*, c'est-à-dire irrégulier. Le roman est un genre sans règles, ce qui constitue le grand reproche que lui adressent les doctes pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. En effet, c'est le seul des trois grands genres à ne pas figurer dans *La Poétique* d'Aristote. Sans cette origine aristotélicienne, le roman est considéré comme exclu de la théorisation, et, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, restera ainsi dévalorisé, car irrégulier.

- La question de l'ascendance du roman – qui ne trouve pas de trace chez Aristote – rejoint le deuxième reproche qu'on lui oppose : le roman serait, selon l'expression de Marthe Robert, un genre bâtard. L'origine du roman pose grandement problème car on ne sait pas véritablement d'où il vient. Or, sans lieu de naissance, pas de modèle, à l'inverse de l'épopée qui trouve son origine dans *l'Iliade* et *l'Odyssee* ou du théâtre qui découle de la triade Sophocle-Eschyle-Euripide. Les tentatives menées au XVII<sup>e</sup> siècle de rapprocher le roman de l'épopée ne rendront d'ailleurs pas compte du caractère protéiforme du genre.

---

<sup>2</sup> Sur ce point, voir l'étude passionnante de Camille Esmein, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris Champion, 2008.

- Le troisième reproche est alors que, n'ayant pas de modèle antique de référence, il est un genre « parasite », toujours selon Marthe Robert, qui emprunte par-ci par-là aux autres genres existants, un genre papillonnant qui n'aurait pas d'unité, mais une tendance naturelle au pillage. La diversité de pistes que les chercheurs donnent pour expliquer l'origine du roman sans arriver à se mettre d'accord prouve d'ailleurs que ce reproche est certainement justifié : il est tantôt rattaché à des cérémonies religieuses, à l'historiographie, à la comédie nouvelle, à l'épopée, au récit de voyage, à la biographie, etc. Et de fait, le roman tire son origine de la combinaison de toutes ces influences.

En bref, ce que l'on reproche au roman est une absence de modèle et de théorisation originelles. Cette absence en fait un genre longtemps méprisé, parce que non théorisé, et, de ce fait, longtemps privé de théorisation, dans une sorte de cercle infernal qui interdit au roman de s'approprier quelque valeur que ce soit. Par rapport aux autres genres dont les textes théoriques discutent les valeurs, le roman, lui, doit pendant longtemps se débrouiller tout seul.

### ***Le roman, meilleur défenseur de lui-même***

Cette nécessité du roman d'évoluer par ses propres forces explique la multiplication, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, de préfaces à visée apologétique, telle celle d'*Ibrahim*, des Scudéry, préfaces qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, deviennent de plus en plus non des apologies mais des réflexions ludiques sur le genre romanesque et ses conventions, jusqu'au jeu ultime des préfaces auquel se livre Laclos dans *Les Liaisons dangereuses*.

L'avis au lecteur qui précède *Manon Lescaut* en donne un bon exemple : Prévost semble y défendre la portée morale de son roman, au motif qu'il offre « un exemple terrible de la force des passions » et qu'il a pour dessein « d'instruire le lecteur en l'amusant ». L'ouvrage serait « un traité de morale, réduit agréablement en exercice<sup>3</sup> ». On voit bien ici que cette préface a une portée apologétique – devançant le reproche d'immoralité qui ne va pas manquer de tomber sur le roman –, mais elle est également une manière de promouvoir un type d'œuvre romanesque (Prévost parle d'ailleurs « d'un roman de cette nature »), le roman à intention morale. Le roman prend donc en charge sa propre défense en action, de manière à satisfaire les censeurs. Mais tout lecteur de *Manon Lescaut*, au-delà de la préface qui dicte la ligne « officielle » de défense du roman, verra bien aussi que la poétique romanesque réelle de Prévost s'expose dans le roman lui-même, selon une stratégie « officieuse », qui diffère de la préface : Prévost a beau affirmer qu'il veut seulement proposer un contre-modèle, il est

---

<sup>3</sup> Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, « Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité* », Paris, Petits classiques Larousse, 2002, p. 6.

bien évident, à la lecture de ce roman criblé d'ironie, que Prévost n'a pas un dessein d'édification morale et préfère l'amusement à l'instruction. Deux stratégies concurrentes mais aussi complémentaires sont donc ici en jeu, dans un roman qui assure sa poétique en lui-même, l'une lui permettant de passer les fourches caudines de la critique, l'autre lui assurant de faire le roman de ses vœux.

Le cas des œuvres parodiques, qu'elles constituent de bout en bout une parodie (un roman parodique, donc) ou qu'elles ne soient qu'occasionnellement parodiques, constitue également une théorisation romanesque en action, voire en réaction. En effet, la parodie offre le modèle de ce qu'il ne faut pas faire, en brandissant comme contre-modèles les œuvres qu'elle convoque. Pourtant, la parodie générique est en soi paradoxale, puisque les parodistes choisissent de critiquer un genre en pratiquant justement ce genre ! Autant, la critique des doctes du XVII<sup>e</sup> siècle qui s'insurgeaient dans leurs traités contre l'immoralité et l'irrégularité du roman peut parfaitement se comprendre ; en revanche, prendre la peine d'écrire une sorte de roman de chevalerie, de roman sentimental, ou encore de roman gothique uniquement pour en montrer l'inanité, peut paraître étrange. C'est que la portée et la signification des attaques contre le roman n'est pas la même chez les censeurs et chez les parodistes. Prenons un exemple concret : l'un des reproches permanents des censeurs adressés au roman est celui de son immoralité, la métaphore du « poison » revenant de manière récurrente. Or, l'un des procédés classiques de la parodie, celui du lecteur fou, inspiré du modèle de don Quichotte, a aussi pour but de montrer l'effet venimeux du roman : don Quichotte, comme Lysis dans *Le Berger extravagant*, comme Catherine dans *Northanger Abbey*, ou comme Emma Bovary, ont été empoisonnés par leurs lectures. À première vue, il pourrait donc sembler que les deux reproches, celui des doctes et celui des parodistes, se rejoignent. Pourtant, une différence de taille les sépare : les censeurs se servent de ce reproche pour invalider le genre romanesque dans son ensemble et inviter à sa proscription, tandis que les parodistes l'utilisent pour appeler à un renouvellement du genre, dépassant l'étroitesse des sous-genres critiqués, de manière à ce que le roman acquière une plus grande valeur qui redore le blason du genre. On est donc, avec la parodie, face au paradoxe d'une pratique qui rejoint la posture critique des censeurs, mais contribue finalement, avec ses défenseurs, à sa légitimation.

La marginalité de longue durée du roman explique ainsi que ses processus d'évaluation et que les interrogations soulevées sur la valeur du genre se posent de façon bien spécifique : le roman prend en charge sa propre théorie et, de ce fait, apparaît comme un lieu privilégié de réflexion sur les valeurs du genre romanesque.

## La parodie comme évaluation du genre romanesque

On peut dire que la parodie est un lieu privilégié d'évaluation du genre romanesque dans la mesure où, en l'absence de théorisation du roman, c'est elle qui dégage et met en évidence les valeurs propres aux œuvres ou aux esthétiques qu'elle attaque.

### ***La parodie révélatrice des valeurs du genre romanesque***

La parodie révèle les valeurs du roman en en traçant les contours. On peut le prouver facilement : nous avons tous une idée assez précise de ce qu'est un roman de chevalerie sans en avoir lu. Ce, parce que nous avons, pour beaucoup d'entre nous, lu *Don Quichotte* et que *Don Quichotte*, par sa nature parodique, suggère ce qu'est un roman de chevalerie.

Ce phénomène s'explique par la nature et la visée de la parodie, qui a pour dessein de se moquer d'une œuvre ou d'une esthétique et qui, pour ce faire, grossit et exagère les traits qu'elle trouve ridicules dans son modèle, de manière, justement, à souligner ce ridicule. De ce fait, la parodie contient toujours en elle-même le modèle dont elle se moque et le reproduit. Nul besoin d'avoir lu un roman sentimental pour en deviner les contours : il suffit d'avoir lu ce qu'en dit Flaubert dans *Madame Bovary*. La chasse aux *topoi* double ainsi son effet comique d'un effet critique essentiel puisqu'elle permet de dessiner les contours du genre.

La parodie fonctionne comme un répertoire de *topoi*, un catalogue de lieux communs, établi après le repérage de ces traits récurrents. Comme une bonne imitation qui montre les traits saillants de quelqu'un qu'on n'aurait pas remarqués auparavant, mais qui, une fois ainsi exhibés, nous sautent aux yeux, l'imitation parodique repère, puis dégage les traits principaux du modèle et les présente comme une évidence. *A fortiori* dans le genre romanesque qui, dépourvu de théorisation, ne possède pas de lieu où seraient listés ces différents procédés à adopter.

Le début si célèbre de *Jacques le fataliste*, par exemple, offre, en les niant et en les reniant, un aperçu des attentes lectorales à l'ouverture d'un roman :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? est-ce que l'on sait où l'on va<sup>4</sup> ?

---

<sup>4</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, Livre de poche, collection « classiques », 2000, p. 43.

Tout en refusant de satisfaire les attentes de son lecteur, Diderot pointe ici du doigt les éléments que l'auteur est censé distiller dès son *incipit*, et par là même la redondance du procédé, comme si tout début de roman était réduit à la réponse à ces quatre questions (qu'il réponde deux fois par des questions constitue en ce sens un pied-de-nez à la tradition et au lecteur). Ce texte ne se contente ainsi pas de refuser les conventions romanesques, il les met aussi en évidence.

Le lecteur devient ainsi à même de délimiter les contours du genre romanesque grâce à l'effet de loupe et de miroir inversé que lui a permis la parodie. On peut même aller plus loin, et voir que la parodie ne serait pas seulement le lieu où la définition du genre romanesque devient évidente, mais aussi celui qui le façonne.

### ***La parodie créatrice des valeurs du genre romanesque***

On peut en effet dire que la parodie élabore les modèles en ce que sa critique détermine les contours d'un original qui n'existe pas réellement. Il n'y a pas de roman de chevalerie qui correspond exactement à ce qu'en laisse entendre Cervantès, mais Cervantès a construit une sorte d'image idéale du roman de chevalerie par sa parodie. Cette construction est rendue possible par le fait que la parodie exagère d'abord, et qu'elle simplifie ensuite.

Que la parodie exagère est évident dans ce passage de *Don Quichotte*, dans lequel le chevalier imagine le début de l'ouvrage qu'un sage auteur ne manquera pas de consacrer, dans un futur proche, au récit de ses aventures. Voici cet *incipit* rêvé :

À peine le blond Phébus avait-il étendu sur la spacieuse face de la terre immense les tresses dorées de sa belle chevelure ; à peine les petits oiseaux nuancés de mille couleurs avaient-ils salué des harpes de leurs langues, dans une douce et mielleuse harmonie, la venue de l'aurore au teint de rose, qui, laissant la molle couche de son jaloux mari, se montre aux mortels du haut des balcons de l'horizon castillan, que le fameux chevalier don Quichotte de la Manche, abandonnant le duvet oisif, monta sur son fameux cheval Rossinante, et prit sa route à travers l'antique et célèbre plaine de Montiel<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cervantès, *Don Quichotte*, I, 2, Paris, Garnier Flammarion, coll. GF, trad. Louis Viardot, 1969, p. 43. Cet *incipit* rêvé constitue en fait une parodie d'un texte précis, l'*incipit* des *Éthiopiennes* d'Héliodore. Voici les premières lignes des aventures de Théagène et Chariclée qui ont inspiré Cervantès : « Le jour commençait de sourire et le soleil touchait de ses rayons le haut des collines, tandis que des hommes, armés comme des brigands, se tenaient embusqués sur les hauteurs qui longent l'embouchure du Nil et dominant ce que l'on appelle la bouche hérédotique. » Mais que la cible de Cervantès soit ici précise, puisque tous les procédés pointés du doigt se retrouvent chez Héliodore, ne change rien à notre propos : d'abord parce que le style d'Héliodore est beaucoup moins ampoulé que celui qu'emploie à dessein Cervantès, ensuite parce que, à travers la désignation précise d'Héliodore (dont Cervantès ne se moque pas, à qui il rend même plutôt hommage de manière ludique), c'est en fait un certain type d'écriture qui est moqué, celui du roman héroïque qui recouvre aussi bien le style du roman de chevalerie du type des *Amadis* que celui des romans grecs et de ses avatars du

Tout cet extrait a pour dessein de se moquer du style ampoulé des romans de chevalerie : comparaisons et épithètes homériques à foison, référence antique, déferlement d'adjectifs, phrase à rallonge, début *in medias res*, tout cela souligne l'artifice d'un style précieux en en mettant en évidence les procédés. Mais ce passage ne renvoie à aucun modèle unique, dans la mesure où Cervantès cumule volontairement tous les traits propres à l'esthétique du roman de chevalerie en les agglomérant. On pourrait opposer à Cervantès qu'aucun roman de chevalerie ne comporte une telle accumulation de clichés : Cervantès construit ici un modèle d'*incipit* de roman de chevalerie qui cumule en quelques lignes tous les lieux communs que l'on peut trouver dans un roman de chevalerie, voire dans le panel des romans de chevalerie en général. L'exagération de cette accumulation construit donc un modèle en creux qui est caricatural et qui n'existe pas en tant que tel. À partir de cet exemple, on peut dire qu'il n'existerait ainsi pas d'œuvre de référence aux parodies, mais que ce serait elle qui servirait à définir les contours de « modèles » et donc de « types » romanesques : le roman de chevalerie, le roman à l'eau de rose, etc.

Par ailleurs, dans les cas où la parodie prend pour cible une œuvre particulière, il apparaît toujours, quand on va lire directement le modèle qui sert de référence à la parodie, qu'il est plus complexe que l'image qu'en renvoient les parodies qui sont, par essence, simplificatrices. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, un roman bouleverse le paysage littéraire, en Angleterre comme en France, *Pamela* de Richardson. Dans ce roman épistolaire, Richardson donne la parole à une jeune servante, Pamela, symbole de vertu (le sous-titre du roman est « ou la vertu récompensée »), qui résiste aux assauts de son maître, Mr. B. qui tente en permanence de la faire céder à ses avances. Sa constance, sa vertu à toute épreuve finissent par séduire Mr. B. qui, époustoufflé par la force morale de la jeune fille, l'épouse. Le roman a suscité une foule de réactions, positives, comme celle de Diderot et son éloge de Richardson, mais aussi très négatives. Après la parution du roman, une querelle s'engage entre « pamélistes » et « antipamélistes », ces derniers pensant que la vertu de la jeune fille n'est qu'une pose qui a pour dessein, et résultat, d'impressionner le maître de manière à ce qu'il l'épouse ; les antipamélistes composent des parodies révélant la vraie nature du personnage. On a donc d'un côté un portrait idéaliste de la jeune fille, parangon de vertu, et de l'autre le portrait d'une hypocrite arriviste qui manipule son maître et le lecteur avec. Or, les romans antipamélistes ont pour défaut – inhérent à la parodie – d'être très simplificateurs : ils ont tendance à

---

XVI<sup>e</sup> siècle. L'imitation de Cervantès est donc bien marquée par l'exagération et vise plus un style – dont les traits sont largement forcés dans leur imitation – que l'œuvre spécifique d'Héliodore. On voit bien ici en quoi la parodie fonctionne donc comme une mosaïque d'imitations, aux références multiples.

simplifier la subtilité de Richardson qui, à défaut d'avoir volontairement créé une héroïne duplice ou vicieuse, a créé un personnage nuancé qui se perd dans le fil de ses contradictions. On en veut pour exemple cette scène où Pamela décide de s'enfuir de chez Mr. B. mais dit être arrêtée dans sa démarche par un taureau à travers le champ duquel il lui faut passer :

Il me regarda droit dans le visage avec ses immenses yeux ardents, comme mon antipathie pour cette créature me fit penser<sup>6</sup>.

Épouvantée par ce taureau dont elle croit qu'il est possédé par le diable, bientôt rejoint par un autre taureau, Pamela abandonne son projet, avant de se rendre compte que c'étaient en fait deux vaches qui paissaient tranquillement. Richardson à travers l'expression « comme mon antipathie pour cette créature me fit penser » met son héroïne aux prises avec les contradictions de son désir : Pamela, dans le fond, et inconsciemment dira-t-on plus tard, n'a pas envie de s'enfuir, pour des raisons qui lui échappent, et elle saute sur le premier prétexte pour être retenue. Richardson, dans ce passage, pointe donc une forme d'ambivalence du personnage (qui ne veut en fait pas quitter Mr B.) qui est celle que ses détracteurs pointeront comme si elle était, d'une part, volontaire de la part d'un personnage hypocrite, et, d'autre part, passée inaperçue aux yeux de Richardson, alors que Richardson avait conscience des méandres de la pensée de son personnage et, loin de les éviter, les dévoilait. Un roman comme celui de Fielding, *Shamela*, en parodiant directement *Pamela*, ne lui rend pas justice, puisqu'il le caricature nécessairement pour servir son propos : Shamela devient un personnage complètement duplice car hypocrite et manipulateur, mais sans rien de la profondeur psychologique et des ambivalences inconscientes de son modèle.

La parodie se construit donc comme une mosaïque d'imitation, empruntant par-ci par-là aux œuvres de l'esthétique qu'elle parodie, de manière à construire un modèle idéal, qui procède d'une vision largement fantasmée et exagérée de la réalité des textes.

Ainsi, ne se contentant plus de juger des valeurs du genre, d'être évaluatrice, la parodie les créerait, pour mieux les déconstruire ensuite. Pourtant, cette vision négative de la parodie ne prend pas en compte une autre de ses dimensions : toute dévalorisante qu'elle soit, la parodie est également un élément de valorisation du genre romanesque.

---

<sup>6</sup> « But there stood that horrid bull, staring me full in the face, with fiery saucer eyes, as I thought. » Richardson, *Pamela*, lettre XXXII, Oxford, Oxford world's classics, 2001, p. 152. (J'emprunte sa traduction à Thomas Pavel, dans *La Pensée du roman*, Paris, NRF, coll. Essais Gallimard, 2003, p. 147.)



## La parodie, entre dévalorisation et revalorisation du genre romanesque

La parodie est à la fois destructrice et créatrice, fonctionnant comme un pivot entre une esthétique ancienne décriée et une esthétique nouvelle promue.

### ***La parodie, une entreprise de dévalorisation***

La parodie est dévalorisante, dans la mesure où elle reprend les traits marquants d'une esthétique et les ridiculise sans retour. On imagine combien, après *Don Quichotte*, il devient délicat de se lancer dans la rédaction d'un roman de chevalerie, voire d'un roman romanesque qui reprendrait les clichés que ce roman a dénoncés. La parodie a une valeur corrosive, qui abîme les œuvres. Ce, même si la parodie, dans son ambiguïté fondamentale, constitue toujours aussi un hommage.

Elle constitue un hommage pour deux raisons : la première est que la parodie place en vedette l'esthétique ou l'œuvre dont elle se moque, malgré ses moqueries. Quelle meilleure publicité pour Richardson que de voir fleurir les imitations de sa *Pamela*, quand bien même elle est ridiculisée ? La parodie, loin de lancer les œuvres dans l'oubli, jette un coup de projecteur sur elles. La deuxième raison est que les œuvres ou les esthétiques qui méritent d'être parodiées doivent être suffisamment importantes pour l'être. D'abord, pour éviter que, l'original n'étant pas reconnu, la parodie passe inaperçue, et ensuite parce que la parodie ne peut avoir de force que si sa cible jouit d'un certain prestige : quel serait l'intérêt d'aller parodier un roman qui n'a eu aucun succès ? Or, dès lors que la parodie s'attaque à des œuvres à succès, elle remet directement en question leur valeur : son but est en effet de montrer que le succès de telle ou telle œuvre – la valeur que l'enthousiasme populaire lui reconnaît – ne coïncide pas avec une quelconque valeur littéraire.

La parodie a donc pour effet d'abîmer sans retour : quel auteur pourrait utiliser sérieusement, pour parler d'une scène de première vue entre deux personnages le « *ce fut comme une apparition* » que Flaubert utilise ironiquement, en atteste son usage de l'italique, pour décrire l'apparition de Mme Arnoux aux yeux du naïf et romantique Frédéric Moreau ? Qui pourrait lire *Pamela* après avoir lu *Shamela*, sans voir dans les épisodes où Pamela s'évanouit de peur face aux assauts de son maître, la trace de *Shamela* qui feint de s'évanouir pour mieux laisser son maître disposer de son corps abandonné :

Mrs Jervis et moi venons de nous mettre au lit, et la porte est fermée ; si mon maître venait - Saperlotte ! Je l'entends qui s'approche de la porte. Tu le vois,

j'écris au présent, comme le recommande le Pasteur Williams. Donc, il est assis au lit entre nous deux, nous feignons toutes les deux de dormir, il glisse sa main sur ma poitrine ; comme si c'était dans mon sommeil, je presse sa main contre moi puis feins de me réveiller. A peine le vois-je que je hurle en direction de Mrs Jervis... Après avoir usé assez librement de mes doigts sans faire très attention aux parties auxquelles je m'attaquais, je feignis un malaise<sup>7</sup>.

Dans ce passage, l'usage incongru du présent et le commentaire que Shamela livre à ce sujet soulignent l'artifice d'une écriture à la première personne qui relate des événements en espérant les faire revivre au lecteur. *Tristram Shandy*, de Sterne va encore plus loin dans cette voie : le narrateur, Tristram, prend la plume pour raconter sa vie. Mais le foisonnement de la vie, du langage et des associations d'esprit est tel qu'il ne parviendra à naître qu'à plus de la moitié du roman. Tristram, dans ce roman, n'arrête pas d'être interrompu dans sa naissance et son échec signe l'échec d'une prétention romanesque à offrir le reflet exact de la vie.

La parodie est ainsi un processus de dévalorisation qui déconsidère une esthétique et invite à l'abandonner. Destructrice, corrosive, la parodie ne l'est cependant pas gratuitement, puisque cette dévalorisation s'accompagne d'une valorisation en creux.

### ***La parodie, une entreprise de revalorisation***

La parodie fonctionne comme une valorisation d'un genre romanesque à venir : après avoir critiqué et par cette critique même, elle avance implicitement de nouveaux principes d'écriture, qu'il serait bon de suivre. La parodie ne mène pas à un nihilisme tel que le roman serait condamné sans retour. En critiquant des sous-genres ou des esthétiques, elle amène une revalorisation du genre romanesque renouvelé.

Prenons l'exemple du *Télémaque travesti* de Marivaux<sup>8</sup>. Cette œuvre naît dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes : Fénelon qui était en fait plutôt neutre dans la querelle, est affecté par Marivaux au camp des anciens en raison de ses *Aventures de*

---

<sup>7</sup> « Mrs Jervis and I are just in Bed, and the Door unlocked ; if my Master should come –Odsbobs ! I hear him just coming at the Door. You see I write in the present Tense, as Parson Williams says. Well, he is in Bed between us, we both shamming a Sleep, he steals his Hand into my Bosom, which I, as if in my Sleep, press close to me with mine, and then pretend to awake. –I no sooner see him, but I scream out to Mrs Jervis. After having made a pretty free Use of my Fingers, without any great Regard to the Parts I attack'd, I counterfeit a Swoon. » « Mrs jervis et moi venons de nous mettre au lit, et la porte est fermée ; si mon maître venait - Saperlotte! Je l'entends qui s'approche de la porte. Tu le vois, j'écris au présent, comme le recommande le Pasteur Williams. Donc, il est assis au lit entre nous deux, nous feignons toutes les deux de dormir, il glisse sa main sur ma poitrine ; comme si c'était dans mon sommeil, je presse sa main contre moi puis feins de me réveiller. A peine le vois-je que je hurle en direction de Mrs Jervis Après avoir usé assez librement de mes doigts sans faire très attention aux parties auxquelles je m'attaquais, je feignis un malaise. » Fielding, *Shamela*, VI, Londres, Penguin classics, 1999, p. 18 (je traduis).

<sup>8</sup> Sur cette œuvre, vous pouvez vous référer avec profit aux analyses qu'en livre Gérard Genette dans *Palimpsestes*, op. cit.

*Télémaque*. En effet, *Les Aventures de Télémaque*, rédigées pour le prince, avaient comme vocation de glorifier le genre du roman, en lui accolant une œuvre prestigieuse, parée de la référence à l'épopée homérique – Télémaque étant le fils d'Ulysse. Marivaux prend Fénelon pour cible afin de ridiculiser l'esthétique du roman à la Fénelon. Pour cela, il imagine un oncle, Phocion et son neveu Brideron. Le père de Brideron est parti pour la guerre de Hongrie et Phocion, qui a trop lu *Les Aventures de Télémaque*, convainc le jeune homme qu'il est l'avatar moderne de Télémaque et doit, à l'instar du prince grec, partir à la recherche de son père. Ils parcourent alors toute l'Auvergne à la recherche de Brideron père, le *Télémaque* à la main, cherchant dans chaque épisode de leur épopée sa conformité avec les aventures du jeune prince, quitte à forcer la réalité, à la magnifier, et se heurtant sans cesse au réel rétif et furieusement concret. La composition suit ligne à ligne celle de Fénelon, mais selon une dégradation systématique : les aventures glorieuses et périlleuses des héros de Fénelon sont remplacées par des épisodes triviaux et les personnages sont soumis à une dégradation burlesque. On peut ainsi comparer la description de Calypso chez Fénelon et celle de Mélicerte chez Marivaux :

Télémaque suivait la déesse environnée d'une foule de jeunes nymphes, au-dessus desquelles elle s'élevait de toute la tête, comme un grand chêne dans une forêt élève ses branches épaisses au-dessus de tous les arbres qui l'environnent. Il admirait l'éclat de sa beauté, la riche pourpre de sa robe longue et flottante, ses cheveux noués par derrière négligemment mais avec grâce, le feu qui sortait de ses yeux et la douceur qui tempérerait cette vivacité<sup>9</sup>.

On a ici une description largement laudative, qui exalte la majesté et la beauté de Calypso, selon des notations topiques. Comparaison, effets de contraste, métaphore, tout cela ancre la description dans l'abstraction, sans s'embarrasser d'aucun détail précis. Voici ce que cette description abstraite devient chez Marivaux :

Brideron suivit Mélicerte, qu'escortaient quatre jeunes filles, sur lesquelles elle l'emportait autant par la grosseur et la rondeur de la taille que Calypso l'emportait sur ses nymphes par la hauteur de la sienne. Brideron fixait ses regards sur elle, il admirait l'air libre et aisé avec lequel elle soutenait le poids massif de cette taille ; l'agilité de son pied, qu'enfermait cependant un épais et large soulier, et qu'un cotillon très court découvrait presque jusqu'à demi-jambe ; ses bras ronds et gras d'une couleur de chair vive ; il admirait enfin sa beauté, à l'aspect de laquelle on

---

<sup>9</sup> Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, éditions de la Pléiade, 1983, tome II, p. 121-122.

remarquait d'abord les combats qu'elle soutenait, chaque jour, contre le soleil, le grand air et la poussière et qui, malgré tant d'assauts, paraissait toujours triomphante<sup>10</sup>.

Cette description, loin de seulement proposer un contraste burlesque est aussi et avant tout empreinte de sensualité et de suggestivité. À la beauté éthérée et abstraite de Calypso, Marivaux substitue la vie de Mélicerte et la réalité du corps féminin, grâce à une description concrète qui ne craint pas d'aborder la chair. Le dessein parodique entraîne ainsi un pas vers la description de la réalité et pose les bases d'un renouvellement du roman : l'esthétique du roman doit être celle du corps, de la vie ; il doit avoir pour intention de représenter le réel sans fard, sans le masque de l'idéalisation et c'est la proximité avec le réel qui permettra de juger de la valeur d'une œuvre. *Le Télémaque travesti* est donc utilisé comme une arme dans la Querelle qui, déconstruisant l'esthétique Ancienne, promeut celle des Modernes.

La parodie apparaît donc comme un véritable laboratoire du roman où se testent de nouvelles formules romanesques. Or, on peut remarquer que la tentative de cette œuvre de jeunesse, opérée dans *Le Télémaque travesti* par l'exagération et la caricature, de parer le roman des atours de la réalité va être confirmée dans les œuvres de sa maturité, de manière sérieuse cette fois : Jacob, dans *Le Paysan parvenu*, correspond à une forme mûrie des personnages des romans de jeunesse de Marivaux ; après avoir traité le ridicule de personnages qui se croient plus nobles que ce qu'ils sont, Marivaux peut nuancer son portrait et présenter un paysan parvenu qui ne tient ni de l'idéalisme ni du grotesque pur.

On a ainsi pu voir que la parodie jouait un rôle essentiel dans le questionnement sur la valeur du genre romanesque. Lieu qui détermine les valeurs du genre, elle est aussi l'endroit où le roman est tour à tour dévalorisé et revalorisé. La parodie est donc l'une des instances essentielles qui posent la question de la valeur du genre et la résout dans le même temps. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman est devenu le genre dominant, non seulement théorisé, mais anobli. Or, on s'aperçoit que le roman parodique au sens où nous l'entendons, comme celui de Marivaux, de Fielding ou même de Cervantès, disparaît alors presque totalement. La parodie se contente d'être désormais ponctuelle, comme dans *Madame Bovary* par exemple, et le roman parodique est remplacé par le pastiche comme lieu où se moquer des singularités d'un style. Cette constatation semble ainsi confirmer que la parodie est bien un lieu privilégié de la théorisation romanesque : tout se passe comme si, une fois le roman accepté et considéré, la

---

<sup>10</sup> Marivaux, *Le Télémaque travesti*, dans *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, éditions de la Pléiade, 1972, p. 733.

parodie perdait sa primauté théorique et le roman parodique n'avait plus de fonction ; comme si, ayant accompli son office de valoriser le genre, une fois qu'il a servi à faire reconnaître la valeur du genre, le roman parodique pouvait disparaître. La valeur acquise du roman a tué le roman parodique.