

La question du modèle dans la parodie romanesque

Stéphane POUYAUD
Université de Reims
CRIMEL

La question du modèle dans la parodie romanesque s'intègre dans une réflexion plus large, celle d'une thèse de doctorat sur les liens entre « Parodie et création romanesque dans les littératures européennes de l'Antiquité au XVIII^e siècle ». Le biais de cette thèse est la théorie des genres, ce qui explique sa périodisation large, de manière à suivre l'évolution du genre romanesque durant sa formation : depuis sa naissance – officieuse – dans l'Antiquité, jusqu'à sa naissance officielle, soit le moment où le genre romanesque est accepté, où il a acquis ses lettres de noblesse et commence à être théorisé, c'est-à-dire jusque dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il s'agit de voir comment le genre romanesque se constitue sans être ni théorisé ni même considéré comme genre. Cette démonstration s'appuie sur un postulat : la constitution du genre romanesque à ses débuts se fait, en l'absence de théorie, largement par la parodie, qui agit comme une théorie en creux du genre romanesque.

À l'inverse de beaucoup de travaux sur la parodie, ce travail part d'une définition à valeur heuristique du terme de parodie : la parodie ne serait pour ainsi dire rien d'autre que ce que le langage courant entend par ce terme, à savoir la reprise détournée, comique et critique d'un texte, d'un genre ou plus généralement d'une esthétique. Cette définition s'inscrit notamment contre les travaux de Gérard Genette à deux titres. D'abord parce que lui cherche à définir presque *a posteriori* l'essence des différents procédés d'imitation, tandis qu'il ne me semble y avoir de sens à penser la parodie qu'en termes de pratique : la parodie est affaire de réception, de jeu avec le lecteur et, à ce titre, elle doit être comprise dans son sens large, comme un effet, et non comme une catégorie d'analyse de l'histoire littéraire, rétrospective et normative. Et ensuite parce Genette nie fondamentalement la possibilité d'une parodie de genre, selon l'idée qu'on ne peut parodier qu'un texte, et pas un genre ou un style. Or, il semble au contraire que c'est toujours le genre – représenté temporairement par l'esthétique du sous-genre imité – qu'on parodie, même quand on parodie un texte. Et c'est précisément parce qu'on peut parodier un genre, voire qu'en parodiant une œuvre c'est souvent le genre lui-même qu'on parodie, que la parodie éclaire l'évolution du genre romanesque en proposant une théorie subreptice. On le voit avec *Don Quichotte* : en parodiant le sous-genre du roman de chevalerie, en opérant un travail réflexif sur l'écriture du roman, c'est moins au sous-genre du roman de chevalerie qu'au genre romanesque que *Don Quichotte* permet d'évoluer.

Ce qu'il s'agit donc d'essayer de montrer, c'est que la parodie, par son caractère intertextuel, fonctionne comme un pivot, qui a une influence évidemment sur ce qui lui succède, mais aussi sur ce qui l'a précédée. Tout ce travail de thèse s'articule sur cette double dimension temporelle, avant-après, fondée sur la parodie comme transition. L'avant, c'est le monde du modèle, de l'hypotexte, que la parodie cible, attaque et

définit dans le même temps. Quant à l'après, ce sont les changements que la parodie implique, ceux qu'elle suggère en son sein, une fois qu'ils ont été intégrés à des œuvres sérieuses. La parodie constitue donc un laboratoire du roman et fonctionne comme un pivot : tournée vers le passé, elle définit les contours d'esthétiques qu'elle critique et contribue à créer l'objet « roman » ; tournée vers l'avenir, elle porte en elle la promesse du renouvellement du genre. La parodie a donc ce pouvoir étonnant et paradoxal de construire en détruisant, de signer dans le même temps l'acte officiel, *a posteriori*, de naissance d'un sous-genre en le définissant et en dressant les contours de son esthétique, et aussi d'en signer l'arrêt de mort en appelant à le dépasser. Elle définit le modèle, le pose en contre-modèle et s'offre elle-même comme modèle.

Renaissance et recréation du modèle par la parodie

Hypotexte et modèle

Dans le contexte d'une imitation moqueuse et critique, le terme de « modèle » prend une dimension ambiguë, puisque justement la parodie ne reconnaît pas les œuvres sur lesquelles elle se fonde comme modèles, au sens admiratif du terme (sauf un modèle lui-même déjà parodique, comme a pu l'être *Don Quichotte*), mais seulement des œuvres brandies comme contre-modèles – d'où le fait que soit généralement préférée à celle de modèle la notion d'hypotexte. La raison pour laquelle le terme de modèle convient pourtant bien lorsqu'on parle de parodie tient à l'idée déjà développée que la parodie, même dans les rares cas de parodie d'œuvre, est toujours une parodie de genre. Les œuvres attaquées en leur nom propre le sont en raison de leur propension à devenir le modèle d'esthétiques qui sont, elles, les vraies cibles de nos parodistes. Derrière *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, Marivaux, dans *Télémaque travesti*, critique à la fois les Modernes et l'idéalisme du roman de son époque. Il ne prend pas à proprement parler Fénelon comme modèle puisqu'il le critique, mais il le prend pour modèle dans la mesure où il l'épingle parce qu'il symbolise une certaine esthétique contre laquelle il part en guerre, parce qu'il en est le modèle en somme. Le terme de modèle désigne donc le texte parodié, mais avec une connotation qui vise à rappeler en permanence que ces hypotextes représentent un archétype et sont poursuivis pour cette raison précise. Quelle est alors la valeur définitoire, pour le modèle, de la parodie ?

La parodie réactualise les modèles

Il n'y a d'hypertexte – de parodie – qu'avec un hypotexte (ou hypogène ou hypo-esthétique), c'est-à-dire un modèle qui sert de support et de cible à la parodie. Le texte parodique contient la trace de l'hypotexte ; il perpétue ce modèle et le fait revivre. En effet, dès lors qu'il y a parodie, il y a aussi manifestation, recréation de l'hypotexte, et le geste parodique permet d'actualiser le modèle. *Les Aventures de Télémaque* sont fidèlement reproduites dans *Télémaque travesti* parce que Marivaux restitue la chronologie des faits, la teneur des épisodes et la présence des personnages. Le lecteur peut se faire, par inversion, une image assez fidèle des *Aventures de Télémaque*, même si elle est incomplète. D'ailleurs, la parodie crée un effet de lecture tout à fait passionnant : quiconque est capable de comprendre l'ironie de *Don Quichotte* sans avoir lu de romans de chevalerie, pour deux raisons. La première est que sont visés des éléments romanesques qui marquent le genre du roman en général et pas seulement le sous-genre du roman de chevalerie, d'où la validité de la notion de parodie de genre. La deuxième parce que Cervantès, en critiquant le sous-genre du roman de chevalerie le

décrit dans le même temps, l'incorpore à son roman, et permet au lecteur de s'en faire une idée précise. Il est ainsi de nombreux genres que l'on n'a pas lus de première main mais qu'on connaît par les parodies qui en ont été faites : on se forme une idée du roman gothique en ayant seulement lu *Northanger Abbey*, ou des romans sentimentaux en voyant la manière dont Flaubert s'en moque. La parodie dégage suffisamment les traits marquants d'un genre pour que le lecteur repère ce qu'ils sont au naturel. La parodie impose l'original à la conscience du lecteur sans même qu'il ait à connaître cet original, et lui permet de s'en faire une idée précise pouvant presque remplacer sa lecture, en lui donnant du moins l'impression qu'il l'a lu.

La parodie établit les modèles

En allant plus loin, on peut même dire que la parodie a un rôle définitoire, qu'elle contribue à établir les frontières génériques en mettant au jour une conscience du genre romanesque. Par exemple, lorsqu'Achille Tatius, dans *Leucippé et Clitophon*, reprend tous les *topoi* des romans grecs qui l'ont précédé, il ne se contente pas d'écrire une parodie ; il trace dans le même temps les contours du genre, en en pointant les spécificités, en répertoriant, précisément, ces *topoi* dont il se moque en les reprenant et les exagérant. Une telle pratique nous apprend donc non seulement qu'il y avait un roman grec comportant tel et tel traits spécifiques communs (des amoureux en fuite qui connaissent un naufrage, des fausses morts, des convoitises...), cultivé par plusieurs auteurs – Chariton, Xénophon, etc. –, mais aussi qu'existait la conscience d'une parenté d'un ensemble de textes. Le geste parodique d'Achille Tatius n'est pas seulement créateur dans l'histoire du roman, il l'est aussi dans l'histoire théorique du roman, dont il pose les linéaments. La parodie est avant tout le lieu où s'affirme la conscience du genre. La parodie sert à « officialiser » l'existence d'une esthétique commune réunissant certains textes. Elle permet donc, rétrospectivement, de repérer la cohérence d'un certain corpus et d'établir des filiations.

Mais, dans ce processus, elle impose sa vision de ce modèle, vision qui, comme on va le voir, peut se révéler largement fautive. Ainsi, loin de ne faire que laisser deviner le modèle, elle le créerait, ou en créerait une image, léguée durablement à l'histoire littéraire.

La parodie comme déformation des modèles

Le processus parodique

Le modèle est, on l'a vu, établi comme modèle par ses imitations. Or, dans le cas de l'imitation parodique, cet établissement pose problème. En effet, la parodie s'accompagne d'une pratique de la déformation qui altère la vérité du modèle dans sa réactualisation. La parodie se construit comme une mosaïque d'imitation, empruntant par-ci par-là aux esthétiques ou aux œuvres qu'elle parodie, de manière à construire un modèle idéal qui procède d'une vision largement fantasmée et exagérée de la réalité du modèle qu'elle critique.

Cette déformation qu'opère la parodie est permise par les procédés qu'elle combine pour élaborer sa critique : le repérage, la dégradation, l'exagération et la simplification. La parodie revient à une accumulation de procédés récurrents, systématisés et exagérés, accompagnée, en corollaire, d'un passage sous silence de tous les éléments qui contreviendraient à l'image dégradante que le parodiste cherche à donner du modèle. Ces quatre étapes correspondent à une déformation progressive du modèle qui perd sa

nature propre et entière pour se résumer à certains traits amplifiés, devenant ainsi le contre-modèle contre lequel s'élabore la parodie. C'est précisément dans ce glissement de modèle à contre-modèle que le modèle se modifie.

Par ailleurs, il faudrait, pour faire bonne mesure, ne pas oublier, à ces quatre opérations, d'en ajouter une cinquième, que l'on pourrait nommer complexification. Une fois que les personnages des modèles ont été simplifiés pour former une image dégradée, le parodiste s'en empare pour en faire les porteurs de ses propres intentions et leur donner une autre épaisseur ; c'est là que la dimension créatrice de la parodie, et non simplement gratuitement destructrice, apparaît. Dire que les personnages parodiés sont vidés de toute substance serait donc faux : ils sont vidés de la substance que leur conférait le modèle, pour être investis d'une autre qui leur permet de devenir les porte-parole de la nouvelle esthétique de l'auteur. On peut prendre pour exemple la réécriture par Marivaux des *Aventures de Télémaque* de Fénelon : le père du héros, Brideron, est parti pour la guerre de Hongrie et n'en revient pas ; son oncle, Phocion, grand lecteur de Fénelon, est étonné de la similitude de situation entre Brideron et Télémaque et pousse son neveu, tel le héros fénelonien, à aller chercher son père, *Les Aventures de Télémaque* à la main, traquant dans chaque aventure un parallèle avec le modèle. Dans le passage suivant, chez Fénelon, Calypso se décide à renvoyer Mentor parce qu'elle souffre que celui qu'elle aime lui préfère une de ses nymphes ; voici la réaction de Télémaque :

Cependant, Télémaque était demeuré seul avec Mentor. Il embrasse ses genoux (car il n'osait l'embrasser autrement, ni le regarder) ; il verse un torrent de larmes ; il veut parler, la voix lui manque ; les paroles lui manquent encore davantage : il ne sait ni ce qu'il doit faire, ni ce qu'il fait, ni ce qu'il veut. Enfin il s'écrie :

– Ô mon vrai père, ô Mentor, délivrez-moi de tant de maux ! Je ne puis ni vous abandonner ni vous suivre. Délivrez-moi de tant de maux, délivrez-moi de moi-même, donnez-moi la mort¹.

Des larmes, des lamentations, des mots difficiles à venir pour pleurer le départ de Mentor et l'implorer de l'aider à s'en sortir, voilà ce que l'on trouve chez Fénelon. En écho à ce modèle bien établi et pourtant facile à suivre, la réaction de Brideron face à Phocion chassé par Mélicerte ne laisse pas de surprendre et montre bien, ne serait-ce que par la différence de longueur entre les deux passages, le processus de complexification à l'œuvre :

Cependant, Mélicerte était rentrée dans son château avec toutes ses filles, et Brideron n'était plus qu'avec son oncle. Il le regarda d'abord ; et puis, étouffant de rire, sans pouvoir s'en empêcher : La fâcherie de Mélicerte est drôle ; n'est-ce pas, dit-il, mon oncle ? Mais quand il faut manger, il ne faut boire qu'après ; pleurons maintenant pour toutes les fautes que j'ai faites, nous rirons quand je les aurai raccommodées. Oui, mon oncle, voilà les larmes qui me vont venir, comme à Télémaque : vous êtes mon père et moi je suis un vilain ; entraînez-moi d'ici, arrachez-moi, car j'y tiens comme la chair tient à la peau ; embrassons-nous tous deux, nous en serons meilleurs amis, et j'en pleurerai encore plus fort².

Pour ce personnage qui suit habituellement si bien les préceptes télémaquo-phocioniens, on assiste à une scène rare, qui montre le vrai visage de Brideron, même si ce n'est qu'éphémère. Le rire commence par remplacer les larmes, et ce ne sont plus les paroles de l'original qui sont contenues, mais les rires. Le rire est venu lézarder cet univers dont Phocion voudrait à tout prix garder le caractère sérieux. Brideron fait un écart, Brideron sort de la route et cesse, pendant un instant, de tenir son rôle, dépassé par le rire qui l'étreint – tout comme don Quichotte éclate de rire après l'épisode de la foulerie à drap,

¹ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1968, VI, p. 182-183.

² Marivaux, *Télémaque travesti* [1736], dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 806.

rattrapé par le poids du réel. Or, ce que manifeste à cet instant le rire de Brideron, c'est un sentiment de vitalité qui déborde, une réaction spontanée, alors que toute spontanéité est empêchée par le viatique fénelonien. On voit bien là que le personnage de Brideron n'est pas seulement un Télémaque inversé, il est aussi un symbole de vie, chancre d'une vie simple mais vécue. En cela, il annonce le Jacob du *Paysan parvenu*. Si ce trait de caractère naît d'abord par inversion des qualités du fils d'Ulysse, puisque Marivaux juge Télémaque et Mentor totalement désincarnés, il devient le support d'un personnage devenu autonome, émancipé de l'imitation – à la fois de son imitation, en tant que personnage, de Télémaque, et de celle, parodique, que Marivaux lui impose, annonçant l'autonomie totale de Jacob, débarrassé de l'imitation. Les parodistes, engagés dans une entreprise qui est loin d'être gratuite, élaborent des œuvres autonomes qui ont trop d'ampleur pour se réduire à une inversion de leur modèle de départ. Cet élément contribue à rendre difficile la reconstitution exacte du modèle à partir de la seule parodie.

Fielding contre Richardson, l'invention d'un modèle à critiquer

Pour illustrer comment un épisode, passé au crible des quatre opérations, est fondamentalement changé par le processus parodique, arrêtons-nous un instant sur le passage, dans *Pamela* et dans *Shamela*, où l'héroïne envisage son suicide.

La querelle pameliste : les enjeux d'une simplification

Avant cela, il faut toutefois préciser quelques éléments concernant la querelle entre Fielding et Richardson et notamment notre postulat : Fielding, à travers *Shamela*, donne de Pamela, en italique ou pas, une image faussée. Rappelons en deux mots l'intrigue de *Pamela* : Pamela, jeune servante vertueuse (le sous-titre du roman est « ou la vertu récompensée »), résiste aux assauts de son maître, Mr. B., qui la désire ; à force de résistance, elle finit par l'impressionner par sa vertu morale et Mr. B. l'épouse. À l'époque de parution de *Pamela*, le roman a ému les lecteurs, impressionnés par la grandeur morale de ce personnage de servante – on se souvient de Diderot. Mais, très vite, des voix dissidentes se sont élevées, accusant Pamela d'hypocrisie, de feindre la vertu pour arriver à ses fins – un mariage avantageux. Ont alors fleuri des dizaines d'anti-Pamela révélant la facette obscure du personnage et notamment de nombreuses parodies, au nombre desquelles *Shamela* de Fielding.

Le point de départ de sa parodie consiste à inverser l'image vertueuse de Pamela en faisant de Shamela une dépravée qui assume dans ses lettres son vice et la manière qu'elle a de tromper ceux qui l'entourent en affichant un masque de vertu. L'objectif de Fielding est avant tout satirique : il s'agit de s'élever contre une fausse image de la vertu, qui ne se manifeste que par des attitudes et des paroles, alors que lui considère que la vraie vertu se situe dans le cœur. Par rapport à d'autres parodies dont l'enjeu n'est pas moral, la dégradation du personnage n'est pas un simple outil parodique, il en est le cœur.

Or, il se trouve que *Shamela* véhicule une fausse image de *Pamela*, évidente si l'on va lire le roman de Richardson. Fielding et les détracteurs de *Pamela* ont combattu Richardson pour deux chefs d'accusation différents : soit ils imaginaient une duplicité machiavélique de Pamela qui ne serait en fait que vénale ; soit ils se moquaient de Richardson qui aurait voulu créer une héroïne invraisemblable, à la pureté inimaginable. Or l'une et l'autre interprétations sont fausses ! Richardson n'a pas cru créer un parangon de vertu, et il s'est lui-même amusé parfois, avec une ironie à peine décelable,

aux dépens de son héroïne qui, de toute évidence, est amoureuse de son maître et refuse de se l'avouer. Mais cela se fait à ses dépens, presque inconsciemment pourrait-on dire. Quant à son attirance pour Mr. B., elle n'est pas motivée par un intérêt financier ou une volonté d'ascension sociale, mais par son amour – voire par son désir. Loin de l'image lisse que l'on a de Pamela, Richardson a en fait créé un personnage aux contours et à la psychologie complexes, pétrie de contradictions – qui lui échappent presque constamment – et qui ne cesse probablement de proclamer sa vertu que parce qu'elle la sent menacée par des désirs souterrains. Mais ses détracteurs ou feignent de ne pas apercevoir cette ambivalence ou lui donnent une autre fonction que celle qu'elle a chez Richardson, et qui explique le succès du personnage. Dans les deux cas, ils simplifient le personnage de *Pamela* pour mieux critiquer l'esthétique de Richardson et déformant, de ce fait, le modèle de leur œuvre.

Illustration : les tentatives de suicide de Pamela et Shamela

Examinons donc deux extraits de *Pamela* et *Shamela*, dans lesquels l'héroïne tente de fuir, en commençant par la version de Fielding, de manière à imaginer ce qu'un lecteur pourrait concevoir de l'original – donc en allant, pour cette fois, de l'hypertexte à l'hypotexte.

As soon as he was gone, I bethought myself, what Excuse I should make to Mrs Jewkes, and it came into my Head to pretend as how I intended to drown myself; so I tript off one of my Petticoats, and threw it into the Canal; and then I went and hid myself in the Coal-hole, where I lay all Night; and comforted myself repeating over some Psalms, and other good things, which I had got by heart.

In the Morning, Mrs Jewkes and all the Servants were frighted out of their Wits, thinking I had run away; and not devising how they should answer it to their Master. They searched all the likeliest Places they could think of for me, and at last saw my Petticoat floating in the Pond. Then they got a Drag-net, imagining I was drowned, and intending to drag me out; but at last Moll Cook coming for some Coals, discovered me lying all along in no very good Pickle. Bless me! Mrs Pamela, says she, what can be the Meaning of this? I don't know, says I, help me up, and I will go in to Breakfast, for indeed I am very hungry. Mrs Jewkes came in immediately, and was so rejoiced to find me alive, that she asked with great Good-Humour, where I had been? and how my Petticoat came into the Pond. I answered, I believed the Devil had put it into my Head to drown my self; but it was a Fib; for I never saw the Devil in my life, nor I don't believe he hath any thing to do with me.

So much for this Matter³.

³ Henry Fielding, *Shamela*, dans *Joseph Andrews and Shamela*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1999, lettre X, p. 25-26. (« Dès qu'il fut parti, je cherchai quelle excuse je pourrais donner à Mrs Jewkes et j'eus l'idée de faire comme si j'avais eu l'intention de me noyer. J'enlevai donc l'un de mes jupons et je le jetai dans l'eau. Puis j'allai me cacher dans la réserve à charbon, où je passai la nuit. Pour me donner du courage, je récitai des psaumes et autres bonnes paroles que j'avais appris par cœur. / Au matin, Mrs Jewkes et tous les domestiques furent pris de panique à l'idée que je me fusse enfuie, ne sachant pas comment ils pourraient bien en rendre compte à leur maître. Ils fouillèrent tous les endroits où, selon eux, j'étais le plus susceptible d'être et finirent par voir mon jupon qui flottait sur l'étang. Ils se saisirent alors d'un filet, croyant que je m'étais noyée et ils essayèrent de draguer l'étang à ma recherche. Mais Moll Cook, venue chercher du charbon, finit par me découvrir allongée de tout mon long, dans un triste état. Mon Dieu ! Mademoiselle Pamela, dit-elle, quel peut bien être le sens de tout cela ? Je ne sais pas, dis-je, aidez-moi à me relever ; je vais rentrer prendre mon petit-déjeuner, car en vérité j'ai grand faim. Juste à ce moment, Mrs Jewkes entra ; elle fut si réjouie de me trouver en vie qu'elle me demanda, d'un ton très enjoué, où j'étais passée et comment mon jupon s'était retrouvé dans l'étang. Je lui répondis qu'à mon avis c'était le diable qui m'avait mis en tête de me noyer. Mais c'était un bobard, car je n'ai jamais vu le diable de ma vie, et je ne crois d'ailleurs pas qu'il en ait quoi que ce soit à faire de moi. / Fin de l'histoire. » [Je traduis.]

Résumons : dans *Shamela*, la jeune femme s'enfuit un après-midi pour aller rejoindre le pasteur, Williams, qui est aussi son amant. Lorsqu'il la quitte pour aller finir un fût de bière, elle cherche un alibi rétrospectif pour justifier son absence et elle décide de feindre de s'être noyée. Pour ce faire, elle jette ses vêtements dans l'étang, puis va se cacher dans une réserve à charbon, dans laquelle elle s'endort après avoir répété quelques psaumes. La maisonnée s'affole quand elle ne trouve pas Shamela, aperçoit ses vêtements flottant, tente de repêcher son corps avant de la retrouver ; Shamela feint d'être hagarde et de ne pas pouvoir expliquer sa présence autrement que par une inspiration diabolique, puis elle va prendre un petit-déjeuner bien mérité.

Le lecteur sait que *Shamela* repose sur une inversion de la vertu de Pamela et la confession permanente, par Shamela, des feintes et duperies auxquelles elle se livre. Il suppose donc logiquement que cet épisode fait écho à un passage de *Pamela* où la jeune servante, inquiète pour sa vertu et ne pouvant plus supporter son enfermement, tenterait de se suicider, n'y parviendrait pas pour une raison ou pour une autre et passerait la nuit à prier pour se faire pardonner le péché qu'elle s'apprêtait à commettre. Il peut même imaginer le jupon de Pamela flottant dans l'étang, sa nuit recluse, son impression d'avoir cédé au diable en songeant au suicide et son incapacité à avaler quoi que ce soit une fois qu'elle a été retrouvée. Tout cela se trouve en effet chez Richardson. Mais ce que ne peut pas imaginer ce lecteur, c'est la teneur de la réflexion de Pamela. En effet, la version de cette même scène que l'on trouve dans *Pamela* est plus complexe que ce que l'on pourrait croire à la lecture de *Shamela* – elle est notamment bien plus longue et l'extrait que nous avons correspond à un passage que Fielding passe sous silence. Comme nous pouvions nous en douter, le stratagème qu'elle élabore, sa fausse noyade, n'est pas une excuse rétrospective parce qu'elle aurait passé la journée à batifoler avec Williams, mais une tentative de s'enfuir de sa geôle où Mr. B. la retient, dans l'espoir que cela la fasse lui céder. Rien d'étonnant jusque-là, donc. Ce qui est plus surprenant, et dont ne rend pas compte Fielding dans sa réécriture, c'est l'apparition de certains traits de caractère de Pamela qui détonnent avec son image de parangon de vertu. On constate ainsi une capacité à user de la ruse à élaborer des stratégies de fuite, alliée à une certaine fierté et même un plaisir de la mystification, qui est mis en évidence par la jouissance que prend Pamela à narrer sa stratégie. Mais surtout, après avoir songé à se suicider, la jeune servante livre les pensées qui l'ont traversée et conduite à renoncer à cette idée. Après avoir récapitulé sa situation et conclu qu'elle n'avait aucune sortie possible, elle se met, dans un passage étonnant, à imaginer ce que son suicide susciterait comme réaction chez ses tortionnaires :

And then thought I, (and Oh ! that Thought was surely of the Devil's Instigation ; for it was very soothing and powerful with me) these wicked Wretches, who have now no Remorse, no Pity on me, will then be mov'd to lament their Misdoings ; and when they see the dead Corpse of the unhappy Pamela dragg'd out to these slopy Banks, and lying breathless at their Feet, they will find that Remorse to wring their obdurate Hearts, which now has no Place there ! – And my Master, my angry Master, will then forget the Resentments, and say, O, this unhappy Pamela ! that I have so causelessly persecuted and destry'd ! Now do I see she preferr'd her Honesty to her Life, and is no Hypocrite, nor Deceiver, but really was the innocent Creature she pretended to be ! Then, thinks I, will he, perhaps, shed a few Tears over the poor Corpse of his persecuted Servant ; and tho' he may give out, it was Love and Disappointment, and that too, (in order to hide his own Guilt) for the unfortunate Mr. Williams, perhaps, yet will be inwardly griev'd, and order me a decent Funeral [...]; and the young Men and Maidens all around my dear Father's, will pity poor Pamela ; but O ! I hope I shall not be the Subject of their Ballads and Elegies ; but that my Memory, for the sake of my dear Father and Mother, may quickly side into Oblivion⁴.

⁴ Samuel Richardson, *Pamela*, Londres, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 2001, p. 172-173. (« Et alors je pensai – et cette pensée m'était certainement soufflée par le diable, car

Il y a là de quoi satisfaire tous les détracteurs de Pamela, qui ne se montre pas tout à fait du genre à tendre la joue gauche. Pamela se met en scène, se rêve en martyr. Dans ce tableau, elle est au centre, elle est l'héroïne persécutée – on sent une influence littéraire dans cette description du cadavre d'un être longuement décrié mais que tout le monde finit par pleurer. On assiste en fait ici à un fantasme très puissant de Pamela qui élabore un scénario de vengeance, dont la mise en scène est manifeste du fait que Pamela utilise la troisième personne pour parler d'elle : elle imagine la réaction de ses « ravisseurs », en se félicitant d'avance de les faire souffrir par sa mort et de voir sa vertu réhabilitée par la même occasion. À ce titre, on peut observer les points d'exclamation qui ponctuent le discours rêvé de ses interlocuteurs : ils revêtent un statut ambigu, semblant souligner tout autant le désarroi des personnages que la jouissance de Pamela à l'imaginer – révélant ainsi davantage les émotions de la narratrice que celles de ceux qui sont censés les employer. La phrase finale peut être interprétée comme un trait d'ironie de la part de Richardson, qui s'amuserait à pointer les ambiguïtés de son personnage qui rêve, pendant plusieurs lignes, de faire pleurer tout le monde sur sa mort et d'être réhabilitée, mais qui se récrie à l'idée de vouloir être célébrée. Quant à l'évocation de son maître, elle est, là encore, chargée d'ambiguïté et révélatrice de l'ambivalence de Pamela à son égard. L'incise « *my angry master* » après l'appellation « *my master* » reprend une structure qui est celle des formules amoureuses, tel « mon amour, mon cher amour », puisque l'incise permet de s'attarder sur le nom de celui que l'on aime et de se perdre dans son évocation, l'emploi d'un adjectif péjoratif ne rattrapant pas ce témoignage de tendresse. Le désir qu'il la réhabilite est également équivoque, car il témoigne du fait que ce que Pamela reproche à son maître est finalement moins ses avances que son refus de la croire vertueuse : elle ne le condamnerait pas pour ses vices, mais pour son incrédulité. Or, si le reproche que lui adresse Pamela se cantonne à cela, elle n'a alors aucune raison de ne pas l'aimer, mais seulement des raisons de ne pas lui céder. Cette mise en scène peut laisser deviner les sentiments de Pamela pour son maître. Pamela est vertueuse et, en raison de cela, ne cédera pas aux avances de son maître qui ne lui déplaisent qu'en tant qu'elles se fondent sur une vision d'elle qui est fautive. Elle ne le traite pas là de dépravé, mais elle lui reproche de ne pas croire et respecter sa vertu.

Le lecteur de *Shamela* ne peut en aucun cas soupçonner la complexité de la même scène dans *Pamela*, enclin qu'il est à imaginer que le personnage de Pamela s'oppose complètement à Shamela. Comme toujours dans le conflit qui oppose Fielding à Richardson, par un étrange mécanisme, l'auteur de *Shamela* se retrouve à nier des éléments de l'œuvre de Richardson qui, pourtant, pourraient alimenter ses attaques. Richardson, on l'a vu, ne traite Pamela ni avec naïveté, ni avec angélisme. Il la montre

elle avait un effet très apaisant et très puissant sur moi – ces maudits scélérats, qui aujourd'hui n'éprouvent aucune pitié, aucune compassion pour moi, seront alors portés à déplorer leurs mauvaises actions. Et quand ils verront le cadavre de la malheureuse Pamela qu'on aura traîné hors de l'eau sur ces rives pentues, gisant inanimé à leurs pieds, ils la ressentiront cette compassion, et elle vrillera leurs cœurs inflexibles, où elle n'a aujourd'hui aucune place. Et mon maître, mon cruel maître, oubliera alors ses griefs et s'exclamera : "Ô cette malheureuse Pamela, que j'ai si injustement persécutée et détruite, à présent je vois bien qu'elle préférerait son honneur à sa vie, que ce n'était ni une hypocrite ni une menteuse, mais qu'elle était bien cette innocente créature qu'elle proclamait être". Puis, pensai-je, peut-être versera-t-il quelques larmes sur le pauvre corps de sa servante persécutée ; et il aura beau les attribuer à son amour et à son dépit, (dans le dessein de dissimuler sa propre responsabilité) notamment auprès du malheureux Mr. Williams, peut-être, toutefois, sera-t-il, en son for intérieur, affligé, si bien qu'il m'organisera un enterrement convenable [...]. Les jeunes hommes et jeunes filles de l'entourage de mon cher père auront pitié de la pauvre Pamela. Mais, oh !, j'espère ne pas devenir le sujet de leurs ballades et de leurs élégies, mais que mon souvenir, pour le bien de mes chers parents, puisse bientôt glisser dans l'oubli. » [Je traduis.]

contradictoire quand elle exprime ce qu'elle ressent pour son maître – sans jamais s'en rendre compte toutefois. Comme on le voit ici, elle ne cesse, par exemple, de répéter qu'elle veut s'enfuir, mais sans jamais le faire, à cause d'obstacles qui ne sont pas plus convaincants les uns que les autres. Ce qui est surprenant, c'est de constater que l'ambivalence de Pamela, qui pourrait être un tremplin idéal pour asseoir la perversité de Shamela, est en fait gommée, en vertu de la simplification induite par la parodie. Pourquoi ce silence ? L'intention satirique semble avoir ôté à Fielding tout scrupule, toute volonté de rendre justice à Richardson. Peut-être même que ce qu'il repérait de subtilité chez Richardson le gênait dans son dessein. Il ne s'agissait pas seulement de salir le personnage, mais de nier l'intelligence de son créateur, en raison d'une rivalité personnelle qui opposait les deux hommes. On a bien un exemple d'une œuvre parodique qui ment lorsqu'elle ressuscite son modèle.

Il semble ainsi prouvé que le travail parodique simplifie à outrance les modèles, en donne une image qui n'est pas entièrement fidèle, rendant ainsi au moins partiellement fautive toute déduction par inversion de l'image du modèle. À l'époque de parution de *Pamela*, le risque n'était pas grand qu'un lecteur ne lise pas l'original mais se contente de la parodie ; à notre époque, il y a en revanche fort à parier que quelqu'un qui n'aurait pas lu *Pamela*, mais qui soit aurait lu une de ses parodies, soit, hypothèse plus probable, serait au fait de la querelle provoquée par la parution de l'ouvrage, aurait à l'esprit une image fautive de cette œuvre. Là encore, cela prouve bien d'une part que les parodies réactualisent les modèles (*Pamela* revit par le biais de *Shamela*), d'autre part qu'elles sont un vecteur de l'histoire littéraire – en l'occurrence elles engagent une querelle –, mais aussi qu'elles ont pour effet de véhiculer les modèles transformés.

En somme, la lecture des parodies, si elle permet de se faire une idée précise des modèles, ne remplace évidemment pas la lecture des hypotextes. La parodie, par son travail propre, redéfinit les contours des modèles et, ce faisant, les réinvente, léguant à la mémoire littéraire une image bien souvent faussée. Même s'il n'a pas existé de roman de chevalerie correspondant à ce que *Don Quichotte* semble en dire, ce sous-genre n'en existe pas moins dans nos consciences, tel que la parodie l'a fixé. C'est en cela que la parodie joue un rôle dans l'histoire littéraire : non seulement elle offre au roman un jeu réflexif qui lui permet d'évoluer, mais elle écrit une certaine histoire littéraire, celle de la réception, témoignant de la lassitude du lectorat devant des formes répétitives, devenues clichéiques dans la parodie, et de l'usure des textes à succès. Le modèle n'existerait donc pas en tant qu'œuvre définie et circonscrite, mais en tant qu'image construite par une superposition de clichés, établie par la lecture de romans qui, eux, existent bien, mais ont été oubliés, ou plutôt déformés en route. Les modèles de la parodie n'existeraient en somme que sous la forme qu'ils ont atteinte à l'issue de leur processus de transformation en contre-modèles. La parodie permet donc d'établir un modèle qui n'a de réalité que dans et par la parodie, justement. Attention toutefois à ne pas aller trop loin : si la parodie véhicule une image faussée, elle demeure une mémoire des textes, une trace, qui en a dégagé méticuleusement la plupart des traits. Qu'elle ne retienne pas tous les traits de l'œuvre originale – rappelons d'ailleurs qu'elle n'a aucune raison de le faire ! – n'empêche pas son rôle dans l'histoire littéraire, même s'il l'influence en retour. Il faut donc bien constater que la parodie a tenu un rôle clé dans l'élaboration de l'histoire littéraire, un rôle de témoin et de passeur, tout en ne se leurrant pas sur le fait que, ce faisant, elle a contribué à la fausser.