Les deux muses du poète « épique comique » Calliope et Thalie au travail dans Joseph Andrews de Henry Fielding

Baudouin Millet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/851>
DOI : 10.4000/labyrinthe.851
ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001
Pagination : 65-80

Référence électronique

Baudouin Millet, « Les deux muses du poète « épique comique » », *Labyrinthe* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 11 juin 2005, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/851> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.851

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Les deux muses du poète « épique comique »

Calliope et Thalie au travail dans *Joseph Andrews* de Henry Fielding

Baudouin Millet

- 1 À une époque où il n'est pas de bon ton de signer les romans qu'on commet, *Joseph Andrews* n'est pas resté très longtemps orphelin d'auteur. Rompant avec une règle que seule la scandaleuse Aphra Behn avait transgressée avant lui, Henry Fielding reconnaît en effet son roman dès 1743, l'année qui suit sa publication¹. Voici donc un père pour l'enfant nouveau-né. Une fois n'est pas coutume, c'est du côté maternel que l'ascendance du roman paraît incertaine, car on ne saurait dire si la muse de Fielding est celle de l'épopée (Calliope) ou celle de la comédie (Thalie). On étudiera ici les diverses manières dont ces deux genres conçus jusqu'ici comme distincts dans leurs composantes comme dans leurs finalités respectives se retrouvent tissés ensemble et imbriqués pour donner naissance à une œuvre inédite, mixte d'épique et de dramatique, bientôt modèle promis à une longue descendance.

« Genre » et « mélange » à l'âge néoclassique La terminologie employée par Fielding

- 2 Le mot français « genre » comme notion de critique littéraire et picturale est importé en Grande-Bretagne dans le dernier tiers du XVIII^e siècle d'après l'*Oxford English Dictionary*, soit peu de temps après la mort de Henry Fielding (1754). Lorsque ce dernier a besoin d'utiliser un terme générique recouvrant la diversité des formes littéraires de son époque, il préfère au vieux terme de rhétorique « form », qui appréhende l'œuvre à la fois dans son style et dans sa composition, des expressions plus neutres et plus strictement classificatoires, comme celle, à la tonalité saxonne, de « kind of Writing » ou celle, issue du latin, de « Species of Writing », utilisées sans discrimination particulière dans la préface de *Joseph Andrews*. Le genre, qu'il soit *kind* ou *species*, est avant tout « genre d'écriture », terme par lequel l'écrivain nous invite à aborder le genre de ses romans comme catégorie d'écriture plutôt que de lecture.
- 3 La notion de mélange existe bien pour Fielding, qui intitule les trois volumes qu'il fait paraître en 1743 *Miscellanies*², c'est-à-dire, « miscellanées » ou « choses mêlées ». Mais la

notion de mélange littéraire, dans la première moitié du XVIII^e siècle, est loin d'annoncer celle du romantisme avec ses fameuses déclarations de guerre contre les genres établis. Les *Miscellanies* ne désignent rien d'autre que la simple juxtaposition de textes appartenant à des genres bien distincts, en l'occurrence des poèmes, des comédies, des dialogues, des récits (dont *Jonathan Wild*³), des essais ainsi que d'autres menus écrits reliés ensemble pour la circonstance et pour des raisons par ailleurs alimentaires, au moment où Fielding traverse une passe difficile entre la prospérité des années où il triomphait comme auteur dramatique (1728-1737) et le futur gagne-pain que lui vaudra son métier de juge londonien. Hormis le mélange comme assemblage plus ou moins hétéroclite d'œuvres de genres différents et écrites à des périodes différentes (les poésies de jeunesse de Fielding, issues de ses tiroirs, cohabitent avec son *Jonathan Wild*, auquel il a hâtivement mis la dernière main avant sa publication), le mélange peut-il être conçu comme mélange au dedans d'une œuvre ? Il faut sans doute passer au préalable par un examen de la notion de genre à l'époque de Fielding.

Le genre selon le néoclassicisme anglais

- 4 Le « long » dix-huitième siècle anglais, dit « siècle augustéen » (1660-1815), qui a été en littérature le siècle du néoclassicisme, laisse assez deviner par ses dénominations son héritage et son inspiration antiques. La théorie des genres qui s'élabore dès le commencement de la Restauration sous la plume des premiers grands critiques modernes de la littérature anglaise, comme John Dryden et Thomas Rymer, se transmettant à Fielding grâce à Jonathan Swift, Alexander Pope, John Dennis et Joseph Addison, repose pour une bonne part sur la *Poétique* d'Aristote, ou plutôt sur les poétiques aristotéliennes que les savants et les lettrés du temps ont traduites ou tirées du texte grec en les adaptant à la lecture des œuvres modernes. Les Français d'Aubignac ou Rapin, dont Rymer traduit la *Poétique* en 1674, fournissent aux poéticiens anglais un ensemble de doctrines massif et imposant sur lequel s'exerce la sagacité de nombreux lecteurs anglais jusque dans les colonnes du *Spectateur* et de ses émules, lieu dans les années 1710 de glorieux échanges littéraires, opposant notamment Dennis à Addison⁴.
- 5 Lorsqu'il cite en la paraphrasant la *Poétique* d'Aristote dans la préface de *Joseph Andrews* et jusque dans le roman lui-même, Fielding fait ainsi figure de nouveau venu dans la mêlée aristotélienne, même s'il peut se prévaloir de sa grande familiarité avec l'auteur, dont il sait le grec sans affectation aucune. Or, chez Aristote théoricien des genres littéraires, il n'est jamais question de mélange. En définissant la tragédie comme ce qui procure au spectateur des sentiments de terreur et de pitié, les théoriciens du XVIII^e siècle, à la suite d'Aristote, envisagent le genre d'un point de vue finaliste. Les genres sont définis par leur finalité, et les œuvres qui illustrent les genres respectifs, telles l'épopée homérique et la tragédie sophocléenne auxquelles Fielding fait plusieurs fois allusion dans *Joseph Andrews*, ne sont des modèles que dans la mesure où elles atteignent un but qui leur a été préalablement assigné, ce qu'elles ne peuvent faire qu'en se pliant à un ensemble de règles prédéfinies elles aussi. Un auteur qui prétendrait mélanger les genres de la tragédie et de la comédie dans une composition dramatique provoquerait d'abord le courroux de Melpomène et de Thalie, mais surtout les railleries unanimes des critiques.
- 6 Il n'y a donc pas d'entre-deux générique possible dans la littérature néoclassique, mais seulement des épopées, des tragédies et des comédies d'un côté et, de l'autre, des monstres indescriptibles et indignes de figurer parmi les genres reconnus. Le roman, qu'il s'agisse de *novel* ou de *romance*, figure ainsi dans cette catégorie ignoble. Or, la trouvaille de Fielding dans *Joseph Andrews* consiste à avoir aménagé une place dans le système

aristotélicien pour que celui-ci puisse accueillir un genre non encore vraiment illustré. Cette case vide, pour reprendre l'expression de Gérard Genette⁵, que *Joseph Andrews* et à sa suite tout le roman moderne sont appelés à remplir, est celle du « Poème épique comique en prose », qui est à l'épopée ce que la comédie est à la tragédie. La préface de *Joseph Andrews* envisage ainsi le roman à partir des composantes définies par Aristote : son mode d'énonciation (épique), sa thématique (comique), auxquelles il ajoute le critère de la forme (en prose). Ce faisant, elle réalise une hybridation théorique entre l'épopée, genre à travers lequel le roman est appréhendé en premier lieu, et la comédie (plus exactement la « comedy of humours » de l'élisabéthain Ben Jonson), à laquelle Fielding emprunte sa théorie du comique comme révélation des affectations ridicules des hommes. Cette greffe théorique du thème comique sur le genre épique opérée dans la préface reflète, sur le plan de l'écriture romanesque un travail d'imbrication des deux grands genres entre eux, repérable d'un point de vue aussi bien énonciatif que formel ou thématique.

L'alternance des modes d'énonciation La place faite au mode dramatique dans le récit

- 7 Le mode d'énonciation du roman est principalement épique : le poète narrateur parle en son propre nom. Toutefois, il lui arrive, tel le dramaturge, de donner la parole à des personnages : le curé Adams, bavard impénitent, se lance volontiers dans de grandes envolées didactiques. Les dialogues entre personnages sont nombreux. L'énonciation dans le roman est donc mixte, avec une place importante consacrée aux dialogues en comparaison des romans de Daniel Defoe (qui était surtout un spécialiste du discours rapporté et des monologues rétrospectifs) et même de la *Pamela* (1740) de Samuel Richardson (parodiée tout au long du roman), dont la forme épistolaire n'est guère propice à la relation des confrontations verbales. Dans *Joseph Andrews*, l'ancien dramaturge révèle son expérience des face-à-face théâtraux, notamment dans la scène où Mrs. Slipslop insinue à sa maîtresse Lady Booby, qui lui reproche ses manières impertinentes, que sa vertu (*modesty*) n'est pas immaculée :

'[...] I assure you I shall bear no such Impertinence.' 'Impertinence ! I don't know that I am impertinent,' says *Slipslop*. 'Yes indeed you are,' cries my Lady ; 'and unless you mend your Manners, this House is no Place for you.' 'Manners ! cries *Slipslop*, 'I never was thought to want Manners *nor Modesty neither* ; and for Places, there are more Places than one ; and I know what I know.' 'What do you know, Mistress ?' answered the Lady. 'I am not obliged to tell that to every body,' says *Slipslop*, 'any more than I am obliged to keep it a secret.' 'I desire you would provide yourself,' answered the Lady. 'With all my Heart,' replied the Waiting-Gentlewoman ; and so departed in a Passion, and slapped the Door after her.⁶

- 8 Assez finaude, Slipslop laisse entendre qu'elle a été témoin des avances faites par Lady Booby à son valet de chambre et qu'elle ne se privera pas, si on la congédie, de porter un rude coup à la réputation de sa maîtresse. Comme ses insinuations restent implicites (en dépit des italiques, à lire comme l'indication d'un changement de ton), Lady Booby ne peut dans l'immédiat l'accuser de calomnie sans trahir sa passion coupable. Elle sera en mesure, dans la scène qui suit cette sortie théâtrale de Slipslop très provisoirement congédiée, de la réintégrer à son service tout en sauvant les apparences « [...] you will take the surest Method to offend me. I mean repeating my Words, which you know I have always detested »⁷. Les insinuations de Slipslop sont passées sous silence, et seules ses manières lui sont reprochées.
- 9 Certains dialogues de *Joseph Andrews* semblent ainsi tout droit issus de comédies contemporaines⁸. Le recours occasionnel au monologue, chez Joseph notamment, témoigne lui aussi de l'inspiration dramatique du roman. La première auberge où Joseph

est hébergé devient ainsi le lieu d'un monologue marqué par la rhétorique un peu guindée du théâtre sentimental de l'époque. Une longue tirade s'ouvrant sur une invocation à sa sœur Pamela (l'héroïne du roman de Richardson), ponctuée de nombreuses exclamations et interrogations, en parodie le style grandiloquent : « O most adorable Pamela ! most virtuous Sister, whose Example could alone enable me to withstand all the Temptations of Riches and Beauty, and to preserve my Virtue pure and chaste [...] »⁹. Ailleurs, c'est une tirade du *Macbeth* de Shakespeare qui est tout simplement collée entre deux passages narratifs. Joseph, une nouvelle fois séparé de sa Fanny, emprunte à Macduff un *soliloquy*¹⁰ censé exprimer l'extrême douleur de la perte d'êtres chers.

Les flottements énonciatifs

- 10 Le mode narratif et le mode dramatique alternent ainsi tout au long du roman, comme c'est d'ailleurs le cas dans les épopées classiques. Plutôt que d'alternance, on pourrait parler d'enchâssement dans la mesure où chaque dialogue ou chaque monologue est encadré par des chevilles narratives qui, bien que brèves et conventionnelles (« says *Slipslop* », « cries *Slipslop* », « answered the Lady »), subordonnent le discours direct à la narration. À l'inverse, dans une pièce de théâtre, où le discours des personnages occupe le premier plan, les éléments narratifs ou didascalies occupent une position subordonnée. Or, plusieurs fois dans *Joseph Andrews*, apparaissent au milieu d'un dialogue des éléments de narration mis en italiques ou entre parenthèses, exactement comme s'il s'agissait de didascalies. Wilson relate ainsi un souvenir douloureux dans le long récit qu'il fait de sa vie : « Within three Years of my Arrival here I lost my eldest Son. (*Here he sighed bitterly*) »¹¹. Parfois, le lecteur a droit à des indications précises de mise en scène : Wilson avoue avoir été coupable envers une jeune fille : « In a Word, I debauched her. — (At which Words, Adams started up, fetched three Strides cross the Room, and then replaced himself in his Chair.) »¹². Bien des scènes semblent ainsi avoir été conçues comme des scènes de théâtre où les dialogues importent bien plus que la narration, qui subsiste à l'état de didascalie, sous formes de phrases courtes et conventionnelles ou de simples groupes nominaux (« A Groan ») indiquant des attitudes ou des mouvements scéniques.
- 11 Le mode dramatique tend ainsi à déborder de son cadre narratif et à s'imposer parfois comme le mode d'énonciation principal. situation paradoxale d'une narration recouvrant en réalité un dialogue trouve une expression systématisée quelque temps plus tard dans un roman anonyme publié à Londres en 1771, *The Disguise : a dramatic novel*. Alors même qu'il s'intitule *novel*, ce roman « déguisé » consiste en une succession de dialogues purs et simples, sans aucun élément narratif. Dans *Joseph Andrews*, s'il y a une prépondérance du mode narratif ou épique, celle-ci est renversée occasionnellement quand le dialogue conquiert son autonomie et que les scènes romanesques deviennent des scènes à jouer. Cette part faite au dialogue dramatique constitue une nouveauté dans l'histoire du roman anglais, qui inspirera notamment Richardson dans *Clarissa* (1748).

Les imbrications formelles

- 12 Sur les caractéristiques formelles de son épopée comique Fielding ne s'étend pas beaucoup. Il indique qu'elle est en prose, et ce n'est pas faux si l'on fait exception de la chanson et des monologues de théâtre versifiés insérés dans le roman. La prose n'est d'ailleurs pas un critère discriminant pour l'épopée et le théâtre qui, depuis le début du XVIII^e siècle, abandonnent tous deux largement le vers, comme le *Télémaque* (1699), épopée en prose de Fénelon citée par Fielding comme un des modèles du roman). Fielding revendique dans sa préface un style (*Diction*) sans affectation, naturel, qui convient aussi

bien au théâtre qu'au roman. Il s'autorise pourtant des digressions dans un style burlesque parodiant des passages homériques bien connus du « Classical Reader », mais à des doses très mesurées, choisies pour le divertissement du lecteur d'épopée. En dehors de quelques scènes de coups de poings racontées dans un style qui parodie les batailles homériques, le style de l'histoire est uni.

« Des divisions chez les auteurs »

- 13 C'est au point de vue structurel que l'imbrication de l'épopée et de la comédie à l'intérieur du roman est surtout manifeste. Située entre la préface et le début du roman, la table des matières soumet au lecteur le contenu du roman à travers une présentation détaillée. On remarque tout d'abord que *Joseph Andrews* est divisé en grandes sections ou *Books*, selon le modèle des épopées virgilienne et miltonienne, divisées en douze livres. La question des divisions n'est pas anodine pour Fielding, qui lui consacre un long développement dans le premier chapitre du livre II, précisément intitulé « Of Divisions in Authors ». Pour lui, si le travail de division des parties d'une œuvre peut paraître arbitraire ou conventionnel au lecteur, il n'en nécessite pas moins beaucoup de métier de la part de l'auteur : « I take this of dividing our Works into Books and Chapters to be none of the least considerable »¹³. En choisissant la division en *Books*, l'auteur de *Joseph Andrews* s'inscrit résolument dans une lignée épique et se place sous le haut patronage d'Homère, de Virgile, de Milton, cités dans ce chapitre comme des prédécesseurs illustres. Le nombre très limité de « Livres » dans le roman (seulement quatre) en comparaison des nombreux chants compris dans les deux épopées homériques (24 chacune) et dans les deux autres grandes épopées de Fielding, *Tom Jones* (18 livres) et *Amelia* (12 livres), permet de ramener ces quatre livres au format d'une pièce de théâtre, dont les actes varient habituellement entre trois et cinq. Par ailleurs, chaque livre du roman peut être envisagé comme un acte à l'intérieur duquel se jouent des scènes de théâtre au sein de chapitres souvent présentés comme des « scènes » ou des « dialogues » : « [...] A Dialogue between the Lady and her Maid »¹⁴ ; « A Dialogue between Mr. Abraham Adams and his Host »¹⁵ ; « A Night-Scene »¹⁶ ; « A Scene of Roasting »¹⁷ ; « A curious Dialogue »¹⁸, etc. Les « Livres » épiques constituent donc les quatre actes dissimulés d'une comédie dont les scènes prennent le nom de chapitres. Le caractère interchangeable de la terminologie épique et du vocabulaire dramatique prépare le lecteur à la découverte d'une imbrication plus fondamentale, qui s'opère à un autre niveau formel, celui de l'intrigue.

Les enchâssements de l'épique et du dramatique

- 14 De l'épopée, Fielding reprend dans chacun de ses romans la structure d'un palindrome. Analysée avec précision par E. T. Maresca à propos de *Tom Jones* et d'*Amelia*¹⁹, cette structure est déjà présente dans *Joseph Andrews*, à l'intérieur duquel le livre I et le livre IV se font écho, tout comme le livre II et le livre III. Les événements du livre I se déroulent principalement dans la demeure londonienne des Booby où, après la mort du bon Sir Thomas, Lady Booby entreprend de séduire Joseph en se heurtant à une vertu inflexible. Joseph est alors expulsé de la maison et se met en quête de Fanny, son véritable amour, en prenant le chemin du village natal. Le livre II et le livre III racontent les errances picaresques de Joseph sur des chemins semés d'embûches, bientôt rejoint par Adams et par Fanny, victimes eux aussi de nombreux traquenards et embuscades. Si les personnages, qui étaient réunis au sein d'une même société au livre I, se rencontrent parfois au hasard des routes et font ensemble un bout de chemin, c'est pour mieux se perdre et se séparer. Joseph et Adams, par exemple, qui n'utilisent pas les mêmes moyens pour se déplacer, se perdent et se retrouvent à la faveur de nombreux chassés-croisés. Il

en va de même pour Joseph et Fanny, trois fois victime de la convoitise masculine et soustraite de justesse à des assauts fort peu galants grâce à la vaillance d'Adams ou à la furie de Joseph. En revanche, tout le petit monde du livre I se retrouve réuni au début du livre IV, avec d'autres personnages rencontrés en cours de route, dans l'autre demeure des Booby, « *Booby-Hall* ». Alors que le livre II et le livre III sont à tonalité épique, le livre I et le livre IV contiennent surtout des scènes d'intérieur, où la théâtrale Lady Booby joue son personnage de libertine contrariée, exprimant à travers plus d'un « Soliloquy » son dilemme entre l'assouvissement d'un appétit carnassier pour la chair de Joseph et l'amour d'une réputation de plus en plus difficile à préserver. Ainsi, au chapitre xiii, « *The History returning to the Lady Booby, gives some Account of the terrible Conflict in her Breast between Love and Pride* »²⁰. Le roman emprunte ainsi à l'épopée le cadre formel du palindrome, et tandis que les passages à teneur plutôt « épique » sont concentrés dans les livres II et III, ceux-ci se trouvent à leur tour enchâssés dans les livres I et IV, plutôt « comiques ». Ce jeu d'imbrications par lequel les structures épiques accueillent en leur sein des structures dramatiques qui deviennent à leur tour le cadre de nouvelles configurations épiques peut s'enrichir indéfiniment à l'intérieur des limites imposées par la structure en chiasme. Il reflète une des préoccupations majeures de l'auteur, qui se trouve exprimée dans la thématique du roman : celle de l'origine du genre.

Les fusions thématiques

- 15 Sur le plan thématique, ainsi que l'analyse de la structure de l'œuvre l'a déjà montré, *Joseph Andrews* présente une alternance de motifs épiques, comme les batailles héroïques ou les errances des héros à travers des chemins semés d'embûches, et de motifs dramatiques, comme les scènes d'intérieur, où apparaissent des personnages issus de l'univers de la comédie (Lady Booby, sa confidente Slipslop). Les deux héros éponymes (si l'on considère le titre dans son entier), Joseph et Adams, traversent pour leur part les quatre livres du roman et se retrouvent aussi bien dehors que dedans, en milieu épique qu'au sein d'intérieurs dramatiques, assurant au roman sa continuité et son unité. Ils réalisent tous deux thématiquement une fusion de l'épique et du dramatique : ils sont d'abord chacun décrits comme des personnages de théâtre, ou plutôt comme des acteurs apparentés par leur jeu, l'un, au théâtre sérieux, l'autre, à la farce :

Joseph, who, whilst he was speaking, had continued in one Attitude, with his Head reclining on one Side, and his Eyes cast on the Ground, [...] perceived, on looking up, the Position of *Adams*, who was stretched on his Back, and snored louder than the usual braying of the Animal with long Ears²¹.

- 16 Joseph apparaît ici dans l'« Attitude » digne et posée d'un personnage de pièce sérieuse, tandis qu'Adams, par sa « Position » et son ronflement peu discrets, provoque le rire de la farce. En même temps, Fielding donne à ses héros des attributs épiques, notamment le fameux gourdin dont Joseph s'arme pour combattre ses ennemis occasionnels et qui l'assimile à Achille armé du bouclier d'Héphaïstos dans *L'Iliade* :

It was a Cudgel of mighty Strength and wonderful Art, made by one of Mr. *Deard's* best Workmen, whom no other Artificer can equal ; [...] this was far his Master-piece ; on its head was engraved a Nose and Chin, which might have been mistaken for a Pair of Nut-crackers. The learned have imagined it designed to represent the *Gorgon*. [...] He did intend to have engraved here many Histories : as the first Night of Captain B—'s Play, where you would have seen Criticks in Embroidery transplanted from the Boxes to the Pit, whose ancient Inhabitants were exalted to the Galleries, where they played on Catcalls²².

- 17 Sur ce gourdin sont gravées (ou plutôt ont été imaginées, l'ouvrier n'ayant eu suffisamment de place pour tout ciseler) des scènes héroï-comiques à l'image des scènes

mythologiques gravées par le dieu olympien. L'artisan Deard aurait notamment aimé y faire figurer la première représentation abondamment sifflée de la comédie de Charles Bodens (alias « captain B »), *The Modish Couple* (1732)²³. Ce nouvel enchâssement d'un thème comique (confinant à la farce) à l'intérieur de cet avatar de bouclier d'Achille donne à entendre de manière figurée d'une part la prééminence et l'antériorité historique de l'épique (le support) sur le dramatique (le motif représenté), et d'autre part leur unité indissociable. Ce propos imagé s'éclaire si on le met en parallèle avec le discours beaucoup plus explicite que prononce Adams devant Wilson à propos d'Homère et des genres littéraires :

He was the Father of the Drama, as well as the Epic : not of Tragedy only, but of comedy also ; for his *Margites*, which is deplorably lost, bore, says *Aristotle*, the same analogy to Comedy, as his *Odyssey* and *Iliad* to Tragedy. To him, therefore we owe *Aristophanes*, as well as *Euripides*, *Sophocles*, and my poor *Æchylus*²⁴.

- 18 Or, selon Aristote, si Homère a inspiré les grands dramaturges grecs, c'est parce que ses épopées possédaient une qualité essentielle au théâtre : « Il [Homère] est en effet unique, non parce qu'il a bien composé, mais parce qu'il a composé des imitations dramatiques »²⁵. En définitive, le dramatique et l'épique se rejoignent. Tous deux suscitent en effet un intérêt « dramatique » chez le lecteur ou le spectateur, qui prend plaisir à l'illusion mimétique que lui procurent les actions représentées. Ainsi, tous les chefs-d'œuvre dignes d'admiration ont en eux les qualités dramatiques que possédaient déjà au plus haut point les épopées d'Homère, père de tous les genres. Si la généalogie de *Joseph Andrews* remonte jusqu'à Homère, c'est pour mieux embrasser les genres qui en sont issus et dont Fielding revendique également l'héritage à travers des allusions transparentes. Ainsi, au moment du dénouement grâce auquel Joseph et Fanny parviennent à la connaissance de leur véritable identité en découvrant leurs origines respectives, Fielding place une allusion très peu fortuite à l'œuvre qu'Aristote désignait comme l'illustration achevée du genre dramatique :

They [Joseph and Fanny] felt perhaps little less Anxiety in this Interval than *Ædipus* himself whilst his Fate was revealing²⁶.

- 19 À côté d'Homère, Sophocle et *Œdipe Roi* se trouvent mis au rang des ancêtres de *Joseph Andrews*, complétant d'une manière à la fois prévisible et inattendue la généalogie de l'œuvre, tout comme le dénouement du roman donne à Joseph un nouveau père et un nouveau nom, celui de Wilson.²⁷
- 20 L'épopée et le théâtre constituent donc les deux branches ascendantes du roman. Fielding imite en les fusionnant ces genres canoniques de la littérature, faisant siennes les grandes règles communes aux genres élevés établies par l'aristotélisme : vraisemblance et nécessité de l'intrigue, unité d'action, dénouement avec péripéties et reconnaissances, ces dernières s'accumulant plaisamment dans les derniers chapitres du livre IV comme à l'appui d'une démonstration. Les genres que le roman ne se reconnaissait que confusément pour ancêtres dans sa préface sont conjointement revendiqués comme ascendants directs dans le cours du roman.
- 21 Les mélanges qui s'opèrent entre l'épopée et le théâtre tout au long du roman et selon des modalités diverses n'aboutissent donc pas à une production monstrueuse et irrégulière. Derrière les jeux de juxtaposition et d'imbrication entre les énonciations, les formes ou les thématiques épiques et dramatiques, l'auteur témoigne d'un soin permanent d'imitation des deux grands genres canoniques. L'épopée, genre ancestral et fondateur, bénéficie d'une déférence particulière ; ce sont pourtant ses qualités « dramatiques » qui

l'ont rendue digne d'être imitée. Le dramatique subsume ainsi toutes les qualités des genres canoniques. Il désigne le plaisir que prennent le lecteur et le spectateur devant l'illusion créée par l'œuvre littéraire. En reconfigurant des composantes génériques qui étaient déjà présentes à l'origine, Fielding a pu revendiquer et faire reconnaître son invention d'un nouveau genre dans le paysage littéraire anglais, le roman anglais moderne, auquel ses contemporains ont rapidement associé d'autres noms, comme ceux de Tobias Smollett, ou de Francis Coventry. Il ouvrait ainsi la voie à l'invention de nouvelles formes littéraires où se trouve revendiqué le « mélange » de genres plus anciens. C'est ainsi qu'un peu plus tard, Horace Walpole, inventeur du « roman gothique », utilise explicitement le terme de mélange (« blend »), pour désigner une pratique littéraire fort semblable dans son principe :

It was an attempt to blend the two kinds of romances, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability : in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting ; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life²².

- 22 Le « modern romance » visé ici n'est rien d'autre que le roman « réaliste » issu de Fielding, dont le genre nouveau dans la langue anglaise (« New Species of Writing ») est déjà devenu un ingrédient pour de nouvelles imbrications.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

BONY Alain, « Affaires de famille : désaveu et reconnaissance dans *Joseph Andrews* », *Études Anglaises* 53-54, Didier Érudition, 2000, p. 413-27.

BONY Alain, OGÉE Frédéric, *Joseph Andrews*, Paris, Didier Érudition, 2000.

FIELDING Henry, *Joseph Andrews and Shamela*, Douglas Brooks-Davies ed., Oxford, Oxford University Press, 1970.

—, *Joseph Andrews*, trad. abbé Desfontaines (1743), éd. Serge Soupel, Paris, Flammarion, 1990.

—, *Romans. Les aventures de Joseph Andrews. M. Jonathan Wild le Grand. Histoire de Tom Jones*, trad. et éd. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil, 1979.

NOTES

*. Cet article s'inscrit dans le prolongement d'une recherche ayant donné lieu à la soutenance d'un mémoire de DEA intitulé « Dramaturgie et écriture romanesque dans le roman anglais de 1740 à 1771 : Fielding et ses contemporains ». Dirigé par Madame Gisèle Venet et soutenu en octobre 1999, ce mémoire s'inscrivait dans le cadre du DEA « Littératures, arts, cultures, langues et linguistiques des pays anglophones », sous la

responsabilité de Monsieur André Topia et rattaché à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

1. Voir la préface des *Miscellanies* (1743), vol. 1, ed. Henry Knight Miller, Oxford, Clarendon Press, 1972.
2. Henry Fielding, *Miscellanies* (1743), eds. Henry Knight Miller (vol. 1, 1972), Bertrand A. Goldgar and Hugh Amory (vol. 2, 1993), Hugh Amory (vol. 3, 1997), Oxford, Clarendon Press.
3. Henry Fielding, *The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great* (1743) in *Miscellanies*, vol. 3.
4. À l'occasion, par exemple, du débat sur la « poetic justice », notion forgée par Thomas Rymer pour désigner l'équitable répartition, à la fin des tragédies, des châtiments et des récompenses destinés aux personnages.
5. Gérard Genette, *Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil, 1979. Gérard Genette a donné dans cet essai un commentaire devenu célèbre de la préface de *Joseph Andrews* (p. 82-85).
6. *The History of the Adventures of Joseph Andrews And of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote* (1742), I, ix, dans Henry Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Douglas Brooks-Davies, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 38. Les extraits cités dans cet article sont tirés de l'édition courante de Douglas Brooks-Davies, qui reprend l'établissement du texte de Martin C. Battestin (Oxford, Clarendon, 1966). La traduction que l'on reprend ici est celle de Francis Ledoux : « [...] je vous assure que je ne supporterai pas pareille impertinence. De l'impertinence ! Je ne sache pas que je sois impertinente, dit Slipslop. Si fait, s'écria Milady, et si vous ne changez pas de façons, il n'y a plus de place pour vous dans cette maison. — Mes façons ! répliqua Slipslop ; on n'a jamais trouvé à redire à mes façons, ni à ma modestie d'ailleurs ; quant aux places, il y en a plus d'une ; et on sait ce qu'on sait. — Que savez-vous, Mademoiselle ? reprit la dame. — Je ne suis pas obligée de le dire à tout le monde, dit Slipslop, non plus que je ne le suis de garder un secret. — Je vous prie de vous pourvoir ailleurs, répondit la dame. — De grand cœur, répliqua la femme de chambre. Et elle partit tout en fureur, claquant la porte derrière elle. » *Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams*, I, ix, in Henry Fielding, *Romans*, Trad. Francis Ledoux, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1964, p. 37-38.
7. Ed. Brooks-Davies, I, xiii, p. 39. : « Je ne puis [...] qu'être surprise de vous voir user du meilleur moyen de m'offenser — j'entends, en répétant mes paroles, ce que j'ai toujours détesté ». Trad. Ledoux, p. 38-39.
8. Et avant tout de ses propres comédies comme *The Modern Husband* (1730) ou *The Letter-Writers* (1731), auxquelles *Joseph Andrews* emprunte certaines thématiques.
9. I, xiii, p. 52. « Ô adorable Paméla ! la plus vertueuse des sœurs ! de qui l'exemple pouvait seul me permettre de résister à toutes les tentations de la fortune et de la beauté et de conserver ma vertu pure et chaste [...]. » Trad. Ledoux, p. 53.
10. III, xi, p. 237. Trad. Ledoux, p. 267.
11. III, iii, p. 200. Trad. Ledoux, p. 223.
12. III, iii, p. 184. Trad. Ledoux, p. 205.
13. II, i, p. 78. Trad. Ledoux, p. 83.
14. I, vii, p. 26. Trad. Ledoux, p. 28.
15. II, xvii, p. 160. Trad. Ledoux, p. 177.

16. 16. III, ii, p. 170. Trad. Ledoux, p. 189.
17. III, vii, p. 216. Trad. Ledoux, p. 242.
18. III, xiii, p. 244. Trad. Ledoux, p. 274.
19. Thomas Maresca, *Epic to Novel*, Ohio State University Press, 1974, p. 181-233.
20. « Le récit, revenant à Lady Booby, rend compte du terrible conflit que se livrèrent dans son cœur l'amour et l'orgueil ». Trad. Ledoux, p. 334.
21. III, vi, p. 210. « Joseph était resté, pendant tout le temps qu'il parlait, dans la même attitude, la tête inclinée de côté et le regard fixé à terre ; [il s'aperçut] en levant les yeux, de la position d'Adams qui, étendu sur le dos, poussait un ronflement plus puissant que le braiment habituel à l'animal à longues oreilles ». Trad. Ledoux, p. 235.
22. III, vi, p. 213. « C'était un gourdin digne d'un hercule, d'un art prodigieux, fabriqué par l'un des meilleurs ouvriers de M. Deard que nul autre artisan ne saurait égaler. [Celui-ci] était de loin son chef-d'œuvre. Sur la pomme étaient sculptés un nez et un menton qu'on aurait pu prendre pour un casse-noix. Les savants ont imaginé qu'on avait voulu représenter la Gorgone. [...] Le sculpteur avait eu pour intention d'y graver maintes histoires, telle la première représentation de la pièce du capitaine B..., où on aurait vu les critiques en habit brodé transportés des loges au parterre, dont les anciens occupants se pavanaient aux galeries, où ils jouaient du sifflet. » Trad. Ledoux, p. 238-38.
23. Voir Charles B. Wood, « Captain B—'s Play », *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, xv (1933), p. 243-255.
24. III, ii, p. 175-176. « Il fut le père du drame aussi bien que de l'épopée ; et non pas de la seule tragédie, mais aussi de la comédie ; car son *Margitès*, qui a malheureusement été perdu, était à la comédie, selon Aristote, ce que son *Odyssée* et son *Iliade* sont à la tragédie. C'est donc à lui que nous devons Aristophane autant qu'Euripide, Sophocle et mon pauvre Eschyle. » Trad. Ledoux, p. 195.
25. Aristote, *Poétique*, chapitre IV, éd. Michel Magnien (Paris, Le Livre de Poche, 1990), p. 107.
26. IV, xvi, p. 303. « Ils ne ressentaient peut-être pas moins d'anxiété qu'Œdipe au moment où se révélait son destin ». Trad. Ledoux, p. 345.
27. Sur les rapport entre la généalogie du genre, celle de Joseph et celle de Fielding, voir Alain Bony, « Affaires de famille : désaveu et reconnaissance dans *Joseph Andrews* », *Études anglaises*, 53-54 (2000), p. 413-427.
28. Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (2^e ed., 1765), ed. W. S. Lewis, Oxford, OUP, 1982, p. 7. « J'ai tenté de mélanger les deux genres romanesques, l'ancien et le moderne. Dans le premier, tout n'était qu'imagination et invraisemblance ; dans le second, on cherche toujours, et on parvient quelquefois, à copier la nature. L'invention ne fait pas défaut, mais les ressources abondantes de l'imagination ont été taries par une reproduction étroite de la vie quotidienne. »

RÉSUMÉS

Pour le XVIII^e siècle néoclassique, le genre est un et indivisible. Toute entreprise qui ne se veut pas directement imitation d'une des œuvres canoniques léguées par l'Antiquité se trouve de fait confinée dans les marges de la République des Lettres. De « mélange » des genres, il ne peut donc être question ouvertement (si l'on fait exception du burlesque). C'est sous l'égide d'une théorie aristotélicienne soigneusement réaménagée que Fielding élabore, dans *Joseph Andrews*, un genre à la fois ancien dans ses composantes et nouveau dans sa configuration, qui juxtapose, imbrique et fusionne des composantes génériques appartenant aux deux grands genres épique et dramatique. La réflexion amorcée dans la préface sur l'épopée et le théâtre et prolongée dans le récit se présente comme une recherche et une découverte des origines nobles de l'œuvre, appelée à être lue à son tour comme l'un des textes fondateurs d'une lignée prestigieuse, celle du roman britannique moderne*.

Crossing of genres, crossing of forms

The « epic comic » poet's two muses : Calliope and Thalie at work in *Joseph Andrews* by Henry Fielding

The Augustan notion of literary genre, grounded in modern and finalist interpretations of Aristotle's *Poetics*, excludes the idea of blending together different species of writing. In order not to be relegated in the margins of the Republic of Letters, authors need to imitate the classical models of Antiquity. In *Joseph Andrews*, Henry Fielding reconsiders the traditional approach to genre and implicitly suggests that by selecting and mixing elements that so far belonged to epic specifically or to the drama alone, a new genre may be obtained, which is not an irregular monster, but a coherent work that faithfully imitates the classical models and provides the basis for imitations or new blendings.

AUTEUR

BAUDOUIN MILLET

Baudouin Millet, né à Oullins (Rhône) en 1973, est membre du Clare College (Cambridge) et ancien élève de l'École normale supérieure. Agrégé d'anglais, il enseigne au Département d'anglais de l'Université de Lyon II en qualité de moniteur. Il prépare actuellement une thèse sur la pensée critique et historique de Henry Fielding, sous la direction d'Alain Bony, professeur à l'Université de Lyon II. [baudouinmillet\(at\)aol.com](mailto:baudouinmillet(at)aol.com)