

Université de Montréal

La poétique du rire dans *Le Roman comique* de Scarron

« *Qui contient ce que vous verrez si vous prenez la peine de le lire* »

par

Alex Bellemare

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

Août 2012

© Alex Bellemare, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La poétique du rire dans *Le Roman comique* de Scarron
« *Qui contient ce que vous verrez si vous prenez la peine de le lire* »

Présenté par :
Alex Bellemare

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ugo Dionne
président-rapporteur

Antoine Soare
directeur de recherche

Jean-Philippe Beaulieu
membre du jury

RÉSUMÉ

Cette étude se fixe un triple objectif. Il s'agira d'abord de décrire les représentations textuelles du rire dans *Le Roman comique* de Scarron, en établissant d'une part les conditions de possibilité du comique et, d'autre part, en montrant la dette qu'a contractée le genre de l'histoire comique du XVIIe siècle auprès de la poétique de la comédie classique. Nous préciserons ensuite la nature et le sens à donner aux stratégies dramaturgiques mises en œuvre par Scarron pour rendre compte de l'humanité comique, tantôt disqualifiée, toujours remise en question. Nous mettrons enfin en évidence l'originalité de la structure du roman de Scarron qui accueille contradictoirement des esthétiques ennemies. Expérience de l'insubordination et affirmation d'une conscience critique, le rire de Scarron, en même temps qu'il brouille les hiérarchies culturelles, littéraires et idéologiques de l'âge classique, induit une rhétorique de la lecture comique et délivre une vision sceptique du monde. Innervée par ce rire protéiforme et ambivalent, notre étude propose donc une interprétation globale du roman scarronien à partir de l'analyse détaillée de sa poétique.

Mots-clés : Scarron ; *Le Roman comique* ; rire ; burlesque ; romans comiques du dix-septième siècle ; antiroman ; poétique romanesque.

ABSTRACT

The following study has three main goals. We will first describe the textual representations of laughter in Scarron's *Le Roman comique*, establishing on the one hand the conditions of possibility of the comic and by showing, on the other hand, the debt that the seventeenth century's comic novels have contracted towards the poetics of the comedy. We will then identify the nature and meaning of the dramaturgical strategies used by Scarron to represent his comical characters, sometimes disqualified but always questioned. Finally, we will highlight the originality of Scarron's novel structure that hosts contradictory aesthetics. While it blurs the frontiers of cultural, literary and ideological hierarchies, Scarron's laughter, an experience of insubordination and an affirmation of a critical consciousness, induces a certain way of reading comedy and delivers a skeptical view of classical age's world. Animated by this protean and ambivalent laughter, our study proposes a global interpretation of Scarron's novel based on a detailed analysis of his poetics.

Keywords : Scarron ; *Le Roman comique* ; laughter ; burlesque ; seventeenth-century's comic novels ; antinovel ; poetics of the novel.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Tables des matières	iii
Liste des abréviations	vi
Liste des annexes	vii
Dédicace	viii
Remerciements	ix
Avant-propos	x
Introduction : « <i>Qui peut-être ne sera pas trouvé[e] fort divertissant[e]</i> »	1
1/ Le malade de la reine	4
2/ Trajectoires critiques. Scarron vu en coupes.....	5
3/ L’histoire du rire et le problème du comique	19
Chapitre 1 : Rire ou ne pas rire. La pathologie comique	23
1/ « <i>Faire raillerie de tout</i> ». Dominantes et tensions du comique.....	25
A/ Les définitions du comique	27
B/ Les registres du comique	30
I/ L’offensive burlesque.....	31
II/ Les libertinages du rire. Du picaresque au galant	36
C/ La poétique du rire	38
2/ Rire rapporté et rire vécu. Les insuccès du discours comique	39
A/ Le cas du curé qui ne savait pas faire rire	40
B/ « <i>Faire rire les honnêtes gens</i> ». L’anecdote de la Caverne.....	44
C/ Le rire, mode d’emploi	52

3/ La poétique de la comédie.....	54
A/ <i>Castigat ridendo mores</i> . Une <i>catharsis</i> burlesque ?.....	54
B/ L'énergie farcesque. Scarron dramaturge du roman.....	58
Chapitre 2 : Dramaturgie clownesque. Scénographies et imaginaires du rire	61
1/ L'humanité comique. Le rire de force.....	62
A/ Rira bien qui rira le dernier. Les figures du rieur et de l'anti-rieur	63
I/ Mensonges comiques et impertinences carnavalesques	66
B/ Ragotin. L'animalier et l'enfantin	70
I/ « <i>Le rire est le propre de l'homme</i> ».....	71
II/ Physiologies burlesques	72
III/ Éthique et violence. Mieux vaut en rire qu'en pleurer	83
2/ Radiographies du corps comique	88
A/ Éclater de rire/s'empêcher de rire.....	89
B/ Mourir de rire/rire d'un mort	92
C/ Le fou rire/le rire du fou	94
3/ <i>Bis repetita</i> . De l'original au sériel	98
A/ Pédagogies de la répétition	99
B/ Les continuateurs recalés. Les suites du <i>Roman comique</i>	102
C/ Des planches du théâtre à la scène du roman	105
Chapitre 3 : « <i>Parce que l'on ne peut pas rire toujours</i> ». L'esthétique des limites	106
1/ Stratégies dispositives et géométrie de l'intermédiaire.....	109
A/ Histoire, nouvelle, roman. Ruptures et renouveau	112
B/ L'harmonie tronquée. La composition du <i>Roman comique</i>	114
2/ L' <i>incipit</i> travesti du <i>Roman comique</i>	116
A/ Géographies burlesques. Les <i>novelas</i> à la marge	119

I/ <i>L'Histoire de l'Amante Invisible</i> . Entre ostentation et dissimulation	120
II/ La lecture infidèle. À <i>trompeur, trompeur et demi</i>	123
III/ Les travestissements dans <i>Le juge de sa propre cause</i>	126
IV/ Hostilités généalogiques : <i>Les deux frères rivaux</i>	127
B/ Les récits introspectifs comme lieux de mémoire	128
3/ <i>Ridendo dicere verum</i> . Mystifications comiques	131
A/ Déformations de l' <i>ethos</i> classique	132
B/ La comédie de soi	135
C/ Le sourire de la métalepse	137
Conclusion : Le rire à l'âge de l'antiroman	139
1/ Le roman est un antiroman	140
2/ Politiques de l'ironie	142
3/ Le comique pour le comique	144
Annexes	147
Bibliographie.....	151

LISTE DES ABRÉVIATIONS

*RC** : SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2011 [1651-1657], 342 p.

Sauf indication contraire, toutes les citations du *Roman comique* sont insérées à même le corps du texte principal et suivent la formule suivante : (abréviation, numéro de page).

* La toute récente et excellente édition du *Roman comique*, fruit des efforts de la spécialiste du burlesque Claudine Nédelec, a été préférée dans ce travail aux deux autres éditions qui ont longtemps fait autorité dans les études scarroniennes, pour des raisons qui touchent autant à la richesse et l'actualité des commentaires et des notes qu'à la fidélité au texte original. Les éditions d'Antoine Adam (SCARRON, Paul, « Le Roman comique » (éd. Antoine Adam), dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1651-1657], p. 531-897) et de Jean Serroy (SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1985 [1651-1657], 416 p.) demeurent cependant de solides références.

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Contenu et disposition chapitrée du *Roman comique* (tableau analytique).

Annexe 2 : Gravure sur cuivre utilisée pour le frontispice de *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poètes sur la mort de Monsieur Voiture* (1649) de Stefano Della Bella.

Annexe 3 : Gravure sur cuivre de Jan Veenhuysen utilisée pour le frontispice de l'édition de 1669 du *Roman comique* de Scarron.

À Émilie,

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier avec grande chaleur mon directeur de recherche, M. Antoine Soare, pour la finesse et l'érudition de ses commentaires, éclairants, passionnés et toujours adroits. Je conserverai longtemps en mémoire sa délicatesse et sa modestie qui font de lui à la fois un intellectuel de premier ordre, mais également un modèle à imiter. Parmi les professeurs qui ont marqué de leur personnalité mon parcours universitaire, au moins trois ont su imprimer chez moi, sans peut-être toujours le savoir, des postures critiques maintenant indélébiles. Je remercie M. Ugo Dionne pour son rire et son irrévérence, M. Francis Gingras pour sa sensibilité et l'élégance de son propos ainsi que Mme Martine-Emmanuelle Lapointe pour son audace critique et la justesse de ses lectures.

Je remercie aussi ma famille et mes amis pour leur soutien. Certains ont relancé mes hypothèses de recherche avec intelligence et intérêt lorsque je trébuchais, d'autres m'ont permis de relativiser mes doutes et difficultés, mais tous, chacun à leur façon dérisoire, ont réussi à me faire rire, cette source mystérieuse et inépuisable de bonheur.

Enfin, tout mon amour va à Émilie, lumière de ma vie dans la tourmente comme l'allégresse. Sa présence vivifiante, son amour plus grand que l'imagination et surtout son sourire aux mille merveilles ont donné à ces longues heures de rédaction un souffle et un réconfort infinis.

Ce projet de mémoire a bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FQRSC). Je suis particulièrement reconnaissant de ce support chaleureux qui m'a permis de mener cette étude à terme dans les meilleures conditions possibles.

AVANT-PROPOS

La dérision n'est-elle pas la seule attitude « raisonnable » ? Le rire n'est-il pas le seul moyen de nous faire supporter l'existence, à partir du moment où aucune explication n'apparaît convaincante ? L'humour n'est-il pas la valeur suprême, celle qui permet d'accepter sans comprendre, de prendre acte sans ombrage, de tout assumer sans le prendre au sérieux ?

Georges MINOIS

À l'origine de ce projet se trouvait l'ambition un peu espiègle de revisiter avec subversion un siècle que j'avais longtemps tenu en disgrâce parce que distant et royal. La découverte d'une littérature dix-septémiste dissidente et incendiaire a été pour moi une révélation des plus décisives. Séduit par la déconstruction du grand mythe d'un classicisme triomphant et sans scandale, j'ai pris le parti de lire « contre » un héritage critique massif et inattaquable pour aller à l'écart des réflexions figées et des interprétations cursives. Ma lecture du *Roman comique* de Scarron se voulait originale, mais fortement ancrée au cœur d'une tradition de discours tour à tour revendiquée puis fortement remise en question. Cet exercice de longue haleine m'a prouvé l'intérêt de lire et surtout de relire les « vieux romans », les « classiques », ces textes de musée dont on parle souvent avec maussaderie, sans toujours bien connaître leur contexte et leur profonde polysémie. J'espère le plus humblement que cette étude pourra montrer un peu de cet autre visage de la littérature du XVII^e siècle.

Avant d'être un universitaire ayant un rapport érudit avec la littérature, j'espère être un lecteur sensible, libre de tout préjugé, éternellement curieux et émerveillé. La question du rire littéraire que j'ai étudiée dans ce mémoire m'a peut-être permis de me rapprocher un peu de cet équilibre périlleux entre la réflexion sérieuse et le plaisir du texte. Et comme la plupart de ceux qui se hasardent à dissenter sur le comique, j'aimerais aussi prendre la prudence d'avertir le lecteur que ce travail n'a pas l'ambition de faire rire. Mais tout rire qui naîtra de la lecture de telle anecdote ou de telle caricature sera heureux ; et puissent résonner ensemble les rires de rieurs que près de quatre siècles séparent. Car le rire abolit les distances et rend net le trop grand sérieux de l'existence. Le rire permet de nous prendre au sérieux sans nous prendre vraiment au sérieux.

INTRODUCTION

« *Qui peut-être ne sera pas trouvé[e] fort divertissant[e]*¹ »

*Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre subject : nous ne faisons que nous entregloser*².

MONTAIGNE

*Comment lire la critique ? Un seul moyen : puisque je suis ici un lecteur au second degré, il me faut déplacer ma position : ce plaisir critique, au lieu d'accepter d'en être le confident – moyen sûr pour le manquer –, je puis m'en faire le voyeur : j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est sans fonction), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini*³.

Roland BARTHES

Le malade de la reine est mort. Vive le malade de la reine !

Paul Scarron, l'un des trois romanciers comiques « pléiadisés⁴ » du XVIIe, véritable consécration pour un polygraphe étant d'abord et surtout reconnu comme l'inventeur du

¹ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2011 [1651-1657], I, 21, p. 161.

² MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais* (éd. Villey-Saulnier), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », III, 13, p. 1069.

³ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 27.

⁴ Avec Charles Sorel et Antoine Furetière (*Romanciers du XVIIe siècle* (éd. Antoine Adam), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, 1508 p.). Notons que le choix significatif du titre « Romanciers du XVIIe siècle » suggère implicitement une adéquation quasi parfaite entre le genre romanesque au XVIIe siècle et l'histoire comique telle que pratiquée par Sorel, Scarron et Furetière, rapprochement aussi insolite qu'inexact puisqu'il ne tient pas compte de l'extrême diversité du roman classique (seule Madame de Lafayette y complète le panorama du roman au XVIIe siècle). Reste que cette valorisation de l'histoire comique marque un moment important dans sa redécouverte par la critique. D'autres auteurs d'histoires comiques ont plus récemment trouvé leur niche en Pléiade (pensons à Cyrano de Bergerac, Tristan L'Hermite, Théophile de Viau, Charles Dassoucy, pour ne nommer rapidement que ceux-là), mais cette fois dans des anthologies qui isolent non pas une espèce générique (*Romanciers du XVIIe siècle, op. cit.*), mais un phénomène culturel (*Libertins du XVIIe siècle* (éd. Jacques Prévost), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004, 2 vol.).

burlesque, cette mode littéraire mort-née (1643-1653) durant la Fronde⁵, bénéficie aujourd'hui d'une réputation et d'un statut des plus enviés dans la République des lettres. Cette respectabilité retrouvée n'a cependant pas toujours été la règle dans l'histoire de la littérature. Au plus fort de la vision austèrement classique du Grand Siècle, érigé peu à peu en doctrine muséale où « ordre, clarté, raison, mesure, unité et harmonie⁶ » triomphent sans compétition, Scarron et ses épigones burlesques n'étaient rien de plus que d'agréables marginaux. Idéologiquement teintée, cette fiction d'un classicisme pur et mélodieux, issue d'une « critique normative et vétilleuse⁷ », prévaut encore dans maints manuels scolaires, anthologies et histoires littéraires où XVIIe siècle rime sans écho avec tragédie.

Mais le « XVIIe siècle [...] a été aussi le siècle du roman⁸ ». Or, lorsque le roman du siècle de Louis XIV est mentionné, il s'agit presque incontestablement du roman régulier construit en modèle digne sinon noble, étant donné sa proche parenté avec l'épopée et même avec la poésie. Mais édifier *L'Astrée* (1607-1627) d'Honoré d'Urfé ou *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de Lafayette en parfaits parangons du roman classique tient sans doute de l'irrévérence ou d'un écumage arbitraire opéré *a posteriori* et selon des présupposés dogmatiques, institutionnels et politiques qui résistent assez mal aux enquêtes esthétiques et transhistoriques⁹. Nous sommes conscients en outre que « le travail de périodisation est aussi absurde qu'inévitable » même si « découper le continuum historique en segments linéaires restera

⁵ La Fronde : « Ce qu'on appelle la Fronde fut donc la concomitance d'agitations politiques qui furent généralement divisées et dont les projets étaient inconciliables. La tentative cohérente des cours souveraines de s'attaquer aux problèmes institutionnels a été annihilée, à partir de 1649-1650, par la Fronde des princes. Cette division complète et précoce a empêché la révolte de se donner la radicalité qu'a eue la révolution anglaise. Il est significatif aussi d'observer l'écart avec la révolution de 1789 : il manquait alors une bourgeoisie ayant une ambition politique, consciente d'elle-même, et une idéologie égalitaire » (NASSIET, Michel, *La France au XVIIe siècle. Société, politique, cultures*, Paris, Belin, coll. « Histoire sup », 2006, p. 146). C'est sur fond d'intenses tensions politiques que s'est développée la mode éphémère mais exceptionnellement populaire du burlesque.

⁶ NÉDELEC, Claudine, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale? », *Dix-septième siècle*, 2004, vol. 3, n° 224, p. 437.

⁷ ZUBER, Roger et Micheline Cuénin, *Histoire de la littérature française. Le Classicisme*, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 6.

⁸ SERROY, Jean, « Des Histoires comiques au roman comique », *Cahiers du Dix-septième siècle*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 169.

⁹ Sur la diversité romanesque de l'âge classique, voir notamment : SGARD, Jean, *Le roman français à l'âge classique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche/Références », 2000, 254 p. ; ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008, 587 p. ; FOURNIER, Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVIIe siècle en France*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, 323 p.

toujours irrecevable intellectuellement¹⁰ ». La pureté du Grand Siècle proclamée par Voltaire¹¹ jusqu'à Stendhal¹² est de plus en plus remise en question aujourd'hui par des notions rebelles comme le baroque, le libertinage et le burlesque, éthiques et philosophies littéraires contestataires, dissidentes, subversives qui redonnent au XVIIe siècle sa pleine identité.

Sans nier que le « moment classique » ait bel et bien existé, même s'il s'agit d'une « invention rétrospective [...] liée à une querelle d'esthétiques¹³ » ou d'un mythe durablement installé dans l'imaginaire collectif, nous aimerions problématiser la position de Scarron dans un siècle où la littérature a été sévèrement réglée et institutionnalisée. Loin du classicisme hégémonique échafaudé par un XIXe siècle en quête d'opposants, le XVIIe siècle de Scarron donne voix et vie à une « passion suspecte » tenue en discrédit depuis la fin de la Renaissance : le rire. Le présent travail se propose de produire une réflexion originale sur l'œuvre du rire romanesque à l'âge classique par l'exemple distinctif du *Roman comique*. La biographie et l'existence difformes de Scarron déterminent des *terminus a quo* et *ad quem* à bien des égards significatifs pour l'histoire du XVIIe siècle littéraire. Né l'année du décès d'Henri IV (1610) et mort à l'aube de la période réelle ou fantasmée du grand « classicisme » français (1660), marqué au demeurant par l'émergence d'une nouvelle *épistémè*¹⁴, Scarron introduit par son œuvre irrégulière et boursoufflée une pensée sur le comique qui bouleverse les hiérarchies traditionnelles du champ littéraire dit classique.

Cette introduction se donne d'abord pour tâche de situer rapidement l'œuvre de Scarron et d'en souligner à la fois l'ambivalence et l'originalité. Seront ensuite examinées les principales études sur Scarron et *Le Roman comique*, dans un esprit plus synthétique qu'exhaustif. Au croisement de ces discours critiques parfois tranchants se dessinera notre propre ambition de travail : faire du rire un élément clé de l'herméneutique scarronienne. Enfin, nous poserons à notre façon le problème du comique et de son histoire afin de mieux circonscrire ses enjeux particuliers sous l'Ancien Régime.

¹⁰ VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2010, p. 119.

¹¹ VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche/Classiques », 2005 [1751], 1213 p.

¹² STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) : et autres textes de théorie romantique* (éd. Michel Crouzet), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, 550 p.

¹³ GUION, Béatrice, « Un juste tempérament : les tensions du classicisme français », dans Michel Pringent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Dicos Poche », 2004, tome II, p. 131.

¹⁴ Voir : FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1966], 400 p.

1/ Le malade de la reine

La vie sociale de Scarron ne se résume assurément pas à son néanmoins célébrissime mariage avec Françoise d'Aubigné, petite-fille de l'auteur des *Tragiques* Agrippa d'Aubigné et future femme de Louis XIV, Madame de Maintenon. Son abondante correspondance révèle aussi des voisinages de grand renom : Christine de Suède, le cardinal de Retz et le surintendant Fouquet ne sont que quelques-unes de ses connaissances illustres. Ses amitiés littéraires n'ont pas à rougir non plus : Madeleine de Scudéry, Segrais, Pellisson, Ménage et Sarrasin « qui étaient pour Scarron de véritables amis¹⁵ » sont au nombre de ses proches fréquentations. « Pleinement inscrit dans la vie culturelle parisienne¹⁶ », Scarron aurait autant d'affinités avec l'univers burlesque qu'avec une « idéologie galante¹⁷ ». Cette diversité de relations se lit obliquement dans son œuvre, éclectique par définition et esthétiquement bipolaire. Figure incontournable pour ses contemporains, l'auteur du *Virgile travesti*, tour à tour imité, estimé, contesté en son temps est rapidement tombé en désuétude au tournant des Lumières parce qu'impropre et entrant en conflit avec l'objet « classicisme » tel qu'élaboré après-coup par la critique.

Ce vide se comble désormais peu à peu. Maints colloques¹⁸ et numéros spéciaux¹⁹ sont aujourd'hui consacrés à Scarron. Véronique Sternberg a récemment rassemblé le théâtre complet de Scarron chez Honoré Champion qui donne la réplique à une autre édition de l'œuvre théâtrale scarronienne publiée par Barbara Sommovigo chez Felici editore²⁰. Ses nouvelles croquées sur le modèle des *novelas* espagnoles ont également trouvé leur niche dans de multiples éditions érudites²¹. Ses nombreux poèmes burlesques, longtemps méconnus, jouissent maintenant d'éditions autonomes²². L'actualité de Scarron est évidente et diverse, mais les commentaires académiques que suscite son œuvre demeurent parfois bien cursifs et véhiculent *ad vitam*

¹⁵ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, vol. 1, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Des échos de la culture galante se retrouveraient surtout dans son théâtre par le biais d'une critique du pédantisme et des disconvenances ainsi que l'élaboration de principes de civilité (*Ibid.*).

¹⁸ « Scarron », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, mai 2011, p. 127-242.

¹⁹ LOJKINE, Stéphane et Pierre Ronzeau (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, 224 p.

²⁰ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Barbara Sommovigo), Ghezzeno, Felici editore, coll. « La maschera e l'illusione », 2007, 982 p.

²¹ Notamment : SCARRON, Paul, *Les nouvelles tragi-comiques*, Paris, Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1986, 371 p.

²² SCARRON, Paul, « *Un vent de fronde s'est levé ce matin* ». *Poésies diverses attribuées à Paul Scarron (1610-1660)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2012, 152 p.

aeternam les mêmes lieux communs qui rendent l'interprétation stérile. La spécificité et l'originalité du *Roman comique* s'étiolent d'ailleurs beaucoup lorsqu'il est génériquement catégorisé comme « histoire comique », terme suffisant et autotélique qui invalide à l'avance toute analyse de détail, aux côtés de nombreux autres romanciers équivalents et interchangeables à l'envi²³. De plus, le biographisme enflé et souvent parasitaire dont Scarron a été la victime a longtemps cantonné son œuvre au rayon d'égayante curiosité sans le moindre relief esthétique. En prenant la question du rire littéraire comme horizon de lecture, nous nous proposons maintenant de rendre compte des principaux langages qui ont animé l'œuvre scarronienne de sa première réception jusqu'aux plus récents efforts de la critique contemporaine. La démarche derrière ce travail consiste à introduire le rire comme élément manquant dans la poétique scarronienne pour lui donner, souhaitons-le, un nouveau visage et une nouvelle portée. Ce prisme de lecture qu'est le rire romanesque servira d'abord à mieux circonscrire des phénomènes narratologiques et structurels souvent peu étudiés. Peut-être pourrions-nous même espérer produire une poétique globale du *Roman comique* redessinée par la notion du comique.

2/ Scarron vu en coupe. Trajectoires critiques

Scarron « adore raconter, débiter des histoires pour faire rire²⁴ ». Pourtant, si la critique scarronienne tient volontiers *Le Roman comique* pour un roman à rire, elle s'est en retour assez peu occupée de cette dimension au sein du texte. La relative rareté d'études y renvoyant explicitement s'explique peut-être par la présence de deux courants critiques concurrents qui ont monopolisé les axes de la recherche. La critique positiviste du XIXe siècle y a vu un livre sans grande valeur littéraire. En réponse, les commentateurs contemporains, qui accordent la dominante au texte et à sa structure disloquée, se sont donné le mandat de réhabiliter un roman longtemps dévalorisé. Sauf quelques efforts récents, le rire dans *Le Roman comique* s'est compris comme « ce qui appartient à la catégorie du plaisant, du récréatif, ce qui est destiné à amuser ou à

²³ On évoque presque toujours la triade Sorel-Scarron-Furetière sans cependant noter les particularités de chacun et leur dissemblance (poétique et idéologique) foncière. De fait, un « roman comique » standard, assemblage inégal des œuvres du trio devenu canonique, a été construit en modèle universel par une critique soucieuse de conformité et de repères faciles.

²⁴ GIRAUD, Yves, « Introduction », dans SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), Paris, GF Flammarion, 1981, p. 18.

divertir²⁵ ». Cette conception du rire scarronien repose cependant sur un *a priori* de lecture nécessairement simplificateur. Le rire, léger et allègre, n'engagerait à rien, sinon le délassement et la fête. Or, la critique contemporaine sur le roman d'Ancien Régime²⁶ place la question de la communication et des effets de lecture au pinacle de ses préoccupations. Plusieurs observent désormais dans *Le Roman comique* un jeu, un décalage et une ambivalence auxquels le rire renvoie de manière emblématique. On rit grassement du burlesque des personnages, mais on rit aussi de connivence avec le narrateur qui se moque des codes romanesques. Terrain certainement fertile de la recherche, le rire, souvent implicitement convoqué comme argument pour étayer certaines positions d'ensemble, n'a pas encore été étudié comme une clé d'interprétation de l'œuvre. C'est bien dans cette zone d'ombre que se situe notre travail.

Quand Gustave Reynier, à propos du *Roman comique*, affirme que « chacun sait à quel point la composition en est lâche et incohérente²⁷ », il érige en fait établi un jugement critique réducteur et connoté esthétiquement. En effet, la critique positiviste du XIXe siècle comptait le *Roman comique* au rang des bizarreries littéraires, la qualifiant au mieux de « fantaisie saugrenue²⁸ ». Ce discrédit prenait racine dans les fondements du classicisme, dont les présupposés formels, d'aucuns diront rigides et austères, entraient en contradiction avec le style burlesque adopté par Scarron. De cette semonce jaillit, corollairement, un grief à peine voilé sur le genre romanesque au XVIIe siècle, alors au sous-sol de la hiérarchie des genres. Moins tranchant que Reynier, Maurice Lever soutient que, « à la première lecture, l'œuvre semble privée d'organisation et comme abandonnée à la seule fantaisie de l'auteur²⁹ ». Henri Coulet estime quant à lui que « Scarron s'est en effet montré désinvolte dans la composition de l'œuvre³⁰ ». D'autres encore, comme Antoine Adam, ne reconnaissent tout simplement aucun principe présidant à la structure du roman : « l'action principale se développe à travers des

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Entre autres : CHAMPAIN, Pascal, *Le roman français au XVIIe siècle, un genre en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2007, 318 p. ; DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 2002 [1975], 596 p. ; SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dix-huitièmes siècles », 2002, 461 p.

²⁷ REYNER, Gustave, *Le roman réaliste au XVIIe siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1971 [1914], p. 268.

²⁸ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1985, p. 8.

²⁹ LEVER, Maurice, *Le roman français au XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1981, p. 153.

³⁰ Cité par EKSTEIN, Nina, « Noise and (In)coherence in *Le Roman comique* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 15, n° 28, 1988, p. 33.

digressions, s'arrête pour céder le pas à de longs récits épisodiques³¹ ». Paul Bourget, enfin, se montre peut-être le plus impérieux de tous en prétendant que « Scarron ne sait pas encore composer un livre³² ». Ces blâmes corrosifs ont en partage une même cible : la composition, le fonctionnement régulier du texte. Non seulement cette critique accorde-t-elle peu de mérite aux efforts romanesques de Scarron, encore s'amuse-t-elle, non sans œillères, à n'y voir qu'une superficielle chronique de la vie de province. Dans un pareil contexte, où la valeur littéraire du texte semble niée d'avance pour lui préférer sa vertu documentaire, il n'apparaît pas particulièrement étonnant que les lectures et interprétations biographiques de l'œuvre aient triomphé sans partage. Les commentateurs, qui se basent sur la forme composite du texte, sont longtemps demeurés sur cette impression de mélange et de désordre, esthétique résolument rebelle dans un siècle « préoccupé par la transparence du langage³³ ».

La biographie de Scarron, marquée par sa difformité physique et son mariage célèbre avec Madame de Maintenon³⁴, a suscité un nombre important d'études, tout en étant souvent en surplomb des analyses proprement littéraires de ses textes. Purement biographiques³⁵ ou romancées³⁶, ces lectures de la vie de Scarron, bien qu'utiles et par endroits croustillantes, ont mené à de nombreuses interprétations autobiographiques du *Roman comique*. En ce sens, Jean Serroy affirme tour à tour que « la vie de Scarron ressemble fort à un roman³⁷ » et que « le roman de Scarron ressemblait fort à sa vie³⁸ ». Cette homologie entre œuvre et auteur n'est d'ailleurs pas d'histoire récente. Déjà, au XVIIIe siècle, ses œuvres étaient accompagnées, sous son nom d'auteur, d'une mention pour le moins significative, témoignant de la prééminence de sa vie sur son œuvre : « premier mari de Madame de Maintenon³⁹ » trônait au seuil du texte, comme pour en mousser artificiellement l'intérêt. Du coup, les lecteurs savants de Scarron ont préféré

³¹ Cité par LEVER, Maurice, *op. cit.*, p. 153.

³² Cité par : MORTIER, Roland, « La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol 18, n° 18, 1966, p. 41.

³³ PIROUX, Lorraine, « Les scandales de Scarron », *Le livre en trompe l'œil ou le jeu de la dédicace : Montaigne, Scarron, Diderot*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 1998, p. 87.

³⁴ FORSYTHE PHELPS, Naomi, *The Queen's Invalid : A Biography of Paul Scarron*, London, The Johns Hopkins University Press, 1951, 289 p.

³⁵ MAGNE, Émile, *Bibliographie générale des œuvres de Scarron*, Paris, L. Giraud-Badin, 1924, 302 p.

³⁶ JÉRAMEC, Jacques, *La vie de Scarron ou le Rire contre le destin*, Paris, Gallimard, 1929, 238 p.

³⁷ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, coll. « La Trésorhèque », 1981, p. 437.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ MAGNE, Émile, *Bibliographie générale des œuvres de Scarron*, Paris, L. Giraud-Badin, 1924, p. 232.

expliquer plutôt qu'interpréter littérairement ses textes, en y recherchant des « clefs de lecture »⁴⁰. On établissait, avec grande minutie et le plus sérieusement du monde, des correspondances directes entre des personnages de fiction et des personnes réelles⁴¹. Fournel résume bien cette attitude : « pour être apprécié justement, le burlesque de Scarron doit être considéré dans ses rapports avec sa personne⁴² ». Paul Morillot embrasse aussi ce mot d'ordre, et y ajoute même une pointe de condescendance, en se référant à lui comme étant « le petit Scarron⁴³ » ou bien « le malade de la reine⁴⁴ ». Deux éléments peuvent se dégager de cette critique biographique. Scarron y apparaît alors comme une figure iconoclaste, au physique bizarre et grotesque, tandis que son œuvre constitue une simple curiosité littéraire, banale et insignifiante. Théophile Gautier participe également de ce mythe, bien que moins sauvagement, lui qui découvre en Scarron et ses continuateurs « quelques perles dans le fumier des écrivains de second ordre⁴⁵ ». Charles Dédéyan, plus récemment, récupère cet *a priori* et le pose comme un essentiel postulat de lecture : « Scarron aurait-il été Scarron et le *Roman comique* le *Roman comique* sans ces antécédents personnels et historiques qui éclairent l'écrivain et sa peinture romanesque⁴⁶ » ? Ainsi, plusieurs générations de critiques se sont engagées dans la voie biographique, recyclant mimétiquement leurs principes périlleux, et prêtant même foi aux aveux railleurs et ironiques de Scarron, qui qualifie lui-même son écriture de « ramas de sottises » (*RC*, 72), « de badineries » (*RC*, 95) et de « pas grand-chose » (*RC*, 58).

Jean Serroy a diligemment remarqué que de telles lectures tendaient à « enfermer l'œuvre dans une sorte de réalisme anecdotique, qui en limite singulièrement la portée⁴⁷ ». En réaction à ces dérives biographiques, longtemps souveraines dans les études scarroniennes, un mouvement inverse, plus structural et narratologique, s'est imposé avec force. La voie biographique qui, au plus, accordait une valeur documentaire au *Roman comique*, ne savait que faire de ses extravagances, de ses fantaisies, de ses complexités. Partant, les préoccupations ont radicalement

⁴⁰ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Victor Fournel), Paris, P. Jannet, 1857 [1651-1657], 2 vol.

⁴¹ CHARDON, Henri, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1876], 2 vol.

⁴² FOURNEL, Victor, *La Littérature indépendante et les écrivains oubliés : essais de critique et d'érudition sur le XVII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1968 [1862], p. 321.

⁴³ MORILLOT, Paul, *Scarron et le genre burlesque*, Paris, Éditions H. Lecène et H. Oudin, 1888, p. 398.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ GAUTHIER, Théophile, *Les Grotesques*, Paris, Fasquelle, 1904, p. 399-400.

⁴⁶ DÉDÉYAN, Charles, *Le Roman comique de Scarron*, Paris, SEDES, 1983, p. 1.

⁴⁷ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 438.

bifurqué. Maintenant, seul le texte prime. Ainsi, considérant le *Roman comique* comme un « roman-structure⁴⁸ » et Scarron comme un « romancier virtuose⁴⁹ », les analyses, fécondes et nombreuses, se sont attachées, parfois avec myopie, à isoler du texte certains enjeux phares, les jugeant en vase clos, sans les mettre en dialogue avec le système qu'impose le roman. Décloisonné de ses amarres autobiographiques, *Le Roman comique* a depuis suscité de multiples regards. Certains se sont même hasardés à lire Scarron, avec un succès tantôt heureux, tantôt difficile, à partir de la psychanalyse⁵⁰, de la critique thématique⁵¹ et même, dans une tentative plutôt hardie, de l'extravagante biocritique⁵².

Dans ce renouveau critique, trois grandes articulations prévalent : la composition, les nouvelles espagnoles intercalées et les interventions d'auteur. Ces trois axes d'étude ont constitué l'essentiel de la recherche structurale. Récurrente, la question de la composition, ayant subi les foudres de la première critique, a été diversement abordée. On y discerne des lignes de force et des oppositions structurantes. On tente par conséquent de mettre en place différents principes de composition, à partir du couple réalisme/romanesque⁵³, de la tension entre ordre et désordre⁵⁴ ou encore de la dichotomie unité/diversité⁵⁵. D'autres tentent de dégager du *Roman comique* une cohérence narrative⁵⁶ ou encore chronologique⁵⁷. Parallèlement, plusieurs se sont penchés sur les nouvelles espagnoles, les uns souhaitant montrer leur fonction essentielle au sein du roman⁵⁸, les autres s'occupant des sources desquelles elles dérivent⁵⁹. En effet, les remarques qui s'attaquent à

⁴⁸ *Ibid.*, p. 439.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 438.

⁵⁰ LIÉBER, Jean-Claude, « "Les deux frères rivaux" ou le complexe d'Esäü », *Dix-septième siècle*, vol. 70, n° 146, 1985, p. 69-78.

⁵¹ CARTER, Nancy B., « The Theme of Sleep in *Le Roman comique* », *Romance Notes*, n° 11, 1969, p. 362-367.

⁵² MONTBERTRAND, Gérard R., « La personnalité Z de Scarron et la fonction du comique dans les histoires intercalées du *Roman comique* et dans les *Nouvelles tragi-comiques* », *PFSCCL*, vol. 16, n° 30, 1989, p. 117-129.

⁵³ LEDESMA PEDRAZ, Manuela, « Du réalisme au baroque : *Le Roman comique* de Paul Scarron », *Studium : Filologia*, vol. 4, 1988, p. 99-112.

⁵⁴ LAGARDE, François, « Désordre et ordre dans *Le Roman comique* », *French Review*, vol. 70, n° 5, 1997, p. 668-675.

⁵⁵ CHAUVÉAU, Jean-Pierre, « Diversité et unité du *Roman comique* », *Mélanges historiques et littéraires sur le XVIIe siècle offerts à Georges Mongrédien*, Paris, Société d'études du XVIIe siècle, 1974, p. 163-176.

⁵⁶ MOREL, Jacques, « La composition du *Roman comique* », *L'Information Littéraire*, vol. 22, 1970, p. 212-217.

⁵⁷ CHANTALAT, Claude, « Sur la chronologie du récit dans *Le Roman comique* », *Confronto Letterario : Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, vol. 22, n° 44, 2005, p. 395-406. Il peut également être pertinent de consulter certaines parties de la thèse de : VIDALON, Isabelle, « Le temps dans les romans comiques du XVIIe siècle » (dir. Jacques Hannequin), Thèse de doctorat, Université de Metz, 1997, 286 p.

⁵⁸ MORTIER, Roland, « La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique* », *op. cit.*, p. 41-51.

⁵⁹ DE ARMAS, Frederick A., *The Four Interpolated Stories in the Roman comique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in the Romance languages and literatures », 1971, 148 p.

la structure diffuse et hétérogène du *Roman comique* se rapportaient surtout à ces excroissances narratives, dites inutiles. Ces observations ont été la source et le prétexte des études structurales qui se proposaient d'offrir « une interprétation unifiante⁶⁰ » du *Roman comique*.

Cette manière de lire le *Roman comique* a trouvé son aboutissement exemplaire dans le monumental essai de Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*. Pivot de cette approche, la thèse que présente Serroy illustre éloquemment que « le canevas de l'œuvre n'apparaît lâche et embrouillé qu'à qui ne s'aperçoit pas que Scarron choisit, pour tisser sa toile romanesque et agencer les fils de son intrigue, une technique du disparate, faite d'éléments multiples⁶¹ ». Structure, composition, nouvelles intercalées, réalisme et burlesque sont autant d'aspects de l'œuvre que Serroy examine à la lumière du double, idée maîtresse qui gouverne tout le mouvement de son analyse. Ce fil directeur s'applique autant à la structure en alternance (chapitres comiques courts et chapitres romanesques longs) qu'à l'intrigue (le récit-cadre et les nouvelles espagnoles) ou qu'aux personnages (le couple Destin/Ragotin étant envisagé comme un parfait contrepoint). Cette sensibilité à la dualité (réalisme/romanesque, ordre/désordre et unité/diversité) de laquelle procède le texte scarronien s'appuie, chez Serroy, sur une donnée biographique : « c'est dans cette dualité que résident, sans doute, l'unité profonde de l'homme, et celle de son œuvre⁶² ». Si *Roman et réalité* a permis d'envisager *Le Roman comique* sous un jour nouveau, force est d'admettre qu'il réactualise du même souffle la part biographique, la liant intimement à l'œuvre. Ce rapport homologique entre l'homme et le texte s'aggrave lorsque Serroy établit, non sans risque, un lien d'identité direct entre Scarron, figure auctoriale, et Ragotin, personnage de fiction. Aussi la dualité est-elle discutée dans une perspective quasi psychologique, alors que Serroy assure que Scarron, pourtant gravement malade, était un bon vivant, d'une compagnie plaisante, clownesque, riante. Il assimile même ce double mouvement à son processus de création : « plus le corps se paralyse, plus la douleur est forte, et plus, par réaction, le roman sera vif, mobile, enjoué⁶³ ». En demeurant prudents devant de semblables propos, qui peuvent dériver très prestement, notons que Serroy est un des rares critiques à accorder au rire, question couramment négligée, une certaine importance et à considérer que *Le*

⁶⁰ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, op. cit., p. 439.

⁶¹ *Ibid.*, p. 470.

⁶² *Ibid.*, p. 466.

⁶³ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), op. cit., p. 13.

Roman comique est un « roman enfin à faire rire, et roman fait pour rire du roman⁶⁴ ». Comme beaucoup, Serroy ne fait qu'effleurer le comique. Il le présente en toute fin de démonstration et assez succinctement : « ce roman des comédiens, conçu comme une comédie romanesque, sera d'abord un roman gai⁶⁵ ». Peut-être faut-il attribuer cette inattention aux deux lectures rivales qui ont pris *Le Roman comique* en étai. La critique structurale, rappelons-le, s'est bâtie pour s'opposer à la critique positiviste du XIXe siècle, qui faisait du texte de Scarron un simple document, voire une anecdote, un fait divers. La question des interventions d'auteur fait cependant écho à certains enjeux que présuppose le rire, et introduit la notion d'ironie dans une critique désormais dévorée par l'analyse interne de l'œuvre.

Deux chercheurs, en particulier, se sont penchés sur cette dimension cardinale du texte. Plus linguistiques dans leurs approches, Bernard Tocanne et Jean Rousset insistent diligemment sur la fonction des intrusions d'auteur dans la trame narrative du *Roman comique*. Le premier convoque la figure du lecteur et présente les mécanismes d'interventions comme étant un appel à la communication. Le second, qui reprend certains concepts d'analyse de Genette⁶⁶, s'attarde davantage à montrer que *Le Roman comique* est une œuvre qui réfléchit sur elle-même et constitue un antiroman. D'abord, Tocanne, dans *Scarron et les interventions d'auteur*, distingue deux types de narration, une première, impersonnelle, « ce qu'Émile Benveniste appelait récit historique⁶⁷ », et une seconde, personnelle, où « la présence d'un *je*, de manière directe ou indirecte, s'introduit dans la trame du récit⁶⁸ ». Sa lecture met à jour « la présence voilée d'un observateur amusé⁶⁹ », et met en œuvre des procédés de distanciation comme la parodie et la satire⁷⁰. Si Serroy avait suggéré que Scarron était « un technicien habile⁷¹ » qui « a pensé le roman comme un mécanisme d'horlogerie⁷² », Tocanne propose plutôt que *Le Roman comique* « repose sur l'image dédoublée d'une improvisation et d'une construction réfléchie⁷³ ». Voilà que

⁶⁴ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, op. cit., p. 519.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 509.

⁶⁶ Voir spécialement GENETTE, Gérard, « Morts de rire », dans *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 134-225.

⁶⁷ TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », *Mélanges Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ KORITZ, Lester S., *Scarron satirique*, Paris, Klincksieck, 2000 [1977], 247 p.

⁷¹ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, op. cit., p. 500.

⁷² *Ibid.*

⁷³ TOCANNE, Bernard, op. cit., p. 145.

s'orchestre « un jeu savoureux, subtil et retors, de cache-cache avec le lecteur⁷⁴ ». La fonction primordiale de ces interventions serait donc de tenir le lecteur en haleine, ne sachant jamais si le narrateur se joue de lui ou s'il doit participer activement à son jeu : « le roman n'est pas seulement comique parce qu'il veut faire rire le lecteur, mais parce qu'il se rit aussi de lui⁷⁵ ». Jean Rousset explore aussi, dans *Insertions et interventions*, une modalité implicite du rire scarronien, celle de la critique du discours littéraire par le narrateur : « véritable trouble-fête de la cérémonie littéraire, sa présence dans le livre est faite pour choquer, car elle rompt avec les conventions narratives et, ce faisant, rend dangereusement visibles ces conventions tacitement admises⁷⁶ ». Par là, le narrateur burlesque⁷⁷, qui fait sans arrêt sentir sa présence, se rapproche de la diction orale. Selon Rousset, ce caractère oral participe de front à la fête comique : « ce jeu du romancier avec son instrument est bien dans la ligne du burlesque, qui esquisse, en ayant l'air de bouffonner, une réflexion expérimentale sur le roman⁷⁸ ». Cette fine lecture précise que la bouffonnerie du *Roman comique* s'avère paradoxale, que toute plaisanterie n'est jamais qu'ambiguë. Si Scarron « prend place dans une tradition de romanciers qui réfléchissent sur le roman dans le roman lui-même⁷⁹ », aussi est-ce par le biais du rire qu'il ménage, et de son ambivalence foncière.

Joan DeJean réaffirme ce parti pris structuraliste dans *Scarron's Roman comique : A Comedy of the Novel, A Novel of Comedy*, en dégagant du texte, selon une double impulsion bakhtinienne et formaliste, une construction orale et une carnavalisation du discours. Passant un long moment à définir la notion de burlesque, ses techniques et ses récurrences, DeJean pose comme hypothèse principale que les stratégies rhétoriques dominantes et la présence d'un narrateur interventionniste révèlent certains caractères carnavalesques. Près du texte, les analyses de DeJean signalent que les figures de rhétorique les plus opérantes dans *Le Roman comique* sont les oxymores et les hyperboles. *Le Roman comique* serait donc un récit débordant, hypertrophié et exubérant, qui provoque le rire précisément en raison de ses excès métaphoriques et de ses

⁷⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁶ ROUSSET, Jean, « Insertions et interventions : le *Roman comique* », *Narcisse romancier ; essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 77.

⁷⁷ Voir l'habile étude de NEDELEC, Claudine, *Les états et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004, 506 p.

⁷⁸ ROUSSET, Jean, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 82.

outrances langagières, qu'un édifice rhétorique subtil amplifie. Ces développements, parfois ardu, souvent éclairants, attestent d'une précellence du signifiant sur le signifié : « the burlesque represents a particular extreme occurrence of self-consciousness, since Scarron, by undermining the role of the *signifié* of his novel, leaves his reader with nothing but language made opaque, an intricate maze of *signifiants* from which there is no way out⁸⁰ ». DeJean, de concert avec Rousset et Tocanne, démontre qu'il existe au cœur du récit scarronien une ambivalence fondamentale, qu'un rire constant traverse. Ainsi, les traits oraux, le burlesque et le carnaval président à une esthétique ambiguë, qui accorde le primat au divertissement et au rire. Cependant, DeJean ne mobilise la figure du lecteur que pour lui assigner une fonction éminemment passive : « the reader's role, as well as the narratee's, in the *Roman comique* is to sit back and be passively entertained rather than to attempt in any way to become involved in the action⁸¹ ».

Cette critique structurale, dont Serroy et DeJean sont les principaux acteurs, a toutefois fait quelques dissidents. Le manque supposé de composition du *Roman comique* a conduit la critique à en construire une pour Scarron, dans une entreprise à la fois apologétique et justificative. On tente de réhabiliter un texte qu'une majorité a d'abord déterminé comme incohérent. Mais la structure cohérente qu'on dégage maintenant du texte scarronien est-elle réelle ou fabriquée ? Lorraine Piroux, dans *Le livre en trompe l'œil*, entend répondre à cette question. Du coup, elle renverse le présupposé selon lequel *Le Roman comique* s'architecture selon « une structure d'ensemble cohérente⁸² ». Elle s'oppose ainsi directement à la position de DeJean (architecture orale) et de Serroy (« une structure en chassé-croisé⁸³ »). Adoptant une perspective adverse, Piroux entend problématiser « les incohérences de Scarron pour ce qu'elles sont au lieu de les soumettre au contrôle d'une structure dominante⁸⁴ ». Lorraine Piroux, qui désirait pourtant s'affranchir des analyses purement structuralistes, ne renverse pas tant le présupposé d'un « roman-structure » qu'elle ne l'inverse. Du coup, la structure de l'œuvre n'est plus un *a priori* de lecture : elle se découvre, elle se révèle au moyen de motifs qui travaillent souterrainement le texte. Pour Piroux, « la poétique de Scarron est fondée sur l'erreur et

⁸⁰ DEJEAN, Joan, *Scarron's Roman comique : A Comedy of the novel, A Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1977, p. 47.

⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

⁸² PIROUX, Lorraine, *op. cit.*, p. 121.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

l'excès⁸⁵ ». Cette poétique de l'*errata* sous-entend par ailleurs une communication, un pacte de lecture et une énonciation ironique que Piroux examine à l'aune de l'imposant appareil paratextuel (préface, dédicace et autres avertissements au lecteur) que déploie profusément Scarron. Les seuils du *Roman comique* apparaissent dès lors comme un lieu privilégié où se sédimentent la confusion et le trouble. Il serait vain, selon Piroux, d'y chercher « un message en bonne et due forme⁸⁶ ». Le paradigme de la communication chez Scarron se caractérise donc par une impasse textuelle revendiquée et travaillée. Dans cette dialectique, le rire se fait roi et dérange la lecture, tout en introduisant sans cesse des interférences dans la communication entre narrateur et lecteur. Minutieuses et alertes, les thèses que propose Piroux – qui convoque tantôt Derrida, tantôt Bataille – montrent bien la fonction herméneutique du rire dans *Le Roman comique* : « le véritable lecteur de Scarron est celui qui sait lire autrement⁸⁷ ». Ainsi, le rire comme stratégie discursive motive cette « autre » lecture. Le véritable lecteur se doit d'être sensible au chaos organisé du texte, pour « séparer la pensée de son énonciation⁸⁸ ». Dans cet espace flottant, mouvant, se loge la possibilité d'un rire assourdissant.

Dans un élan semblable, Nina Ekstein, dans *Noise and (In)coherence in Le Roman Comique*, note que le bruit est un motif récurrent, au noyau des querelles que le couple cohérence/incohérence orchestre. En effet, *Le Roman comique* est bruyant, cacophonique. Le bruit, rappelle Ekstein, entre directement en conflit avec le langage dans les théories de la communication. Des sons non linguistiques, le rire s'avère la manifestation sonore la plus fréquente⁸⁹. Sans doute convient-il de relever que rire constitue une activité de groupe, ayant une fonction sociale précise, déterminante, c'est-à-dire qui isole ceux qui rient de celui de qui on rit. Selon Ekstein, le rire en particulier, mais aussi le bruit en général, engendrent une dynamique subtile, un rythme, un mouvement. Le rire entre ainsi en compétition avec le langage : il bouleverse la communication. Ekstein conclut, assez disertement, que le rire est symptomatique d'une sorte de parasitage. Le rire, enfin, crée au sein de la narration incohérence et désordre. Mais dans un même remous, ces incohérences accumulées et ces désordres répétitifs finissent par

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁹ Selon Ekstein, il y a 65 occurrences du mot « rire » et 2 du mot « risée » (EKSTEIN, Nina, *op. cit.*, p. 42.).

mettre en place un système cohérent, où s'alternent et s'équilibrent des moments de rupture et de brouille.

Étudiant la « titrologie⁹⁰ » scarronienne, Catherine Spencer, dans *Des titres à la page*, se fonde aussi sur la notion de communication que développaient Piroux et Ekstein, pour restituer « l'énoncé intitulant à l'intérieur du discours qui constitue le texte dans sa totalité⁹¹ ». Présidant à une certaine distanciation, Spencer retient des intertitres scarroniens « leur ambiguïté, pour ne pas dire leur opacité, dans ce qu'ils désignent ou taisent du fonctionnement textuel⁹² ». Les titres « revêtent une valeur herméneutique irremplaçable, en désignant, pointant du doigt la hiérarchie des codes qui structurent le texte⁹³ ». Les intertitres ironiques et parodiques, au sein d'un corpus fort varié, règnent cependant en maîtres. Ce faisant, ce que les titres de chapitre donnent à lire, ce n'est pas tant le texte en lui-même, mais bien « une lecture du texte, celle de Scarron⁹⁴ ». Voilà que s'esquisse un nouveau jeu du narrateur, subversif, facétieux et rieur : « c'est notre statut de lecteur qui est ici remis en question, c'est notre participation, notre engagement qui se trouvent périodiquement court-circuités⁹⁵ ». Une telle position contredit à propos la figure du lecteur passif que suggérait DeJean. Piroux, Ekstein et Spencer ont finalement en partage la notion de communication, qui suppose « un émetteur et un récepteur⁹⁶ », c'est-à-dire que leurs analyses inscrivent le lecteur au cœur des enjeux du *Roman comique*. Dans cette relation, plusieurs stratégies du narrateur/émetteur (le paratexte, le motif du bruit et les intertitres) participent à la mise à distance du lecteur/récepteur. Plus encore, ces trois interprétations posent la nécessité d'une lecture attentive aux divers accidents du texte. Elles problématisent, enfin, un rapport nouveau à la lecture, pavant la voie à des interprétations qui vont au-delà de la seule critique structuraliste, aveugle à de telles préoccupations lectoriales.

Ainsi, après les critiques positiviste et structuraliste, une nouvelle voie a-t-elle été dessinée, qui accorde la dominante aux microlectures de l'œuvre. Beaucoup de thèmes retiennent

⁹⁰ SPENCER, Catherine, « Aux marges du texte ; *Le Roman comique* : des titres à la page », *Vers un Thesaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du quatrième colloque international SATOR, (Montpellier, 25-27 octobre 1990), Montpellier, Centre d'études du XVIIIe siècle, Université Paul-Valéry, 1991, p. 245.

⁹¹ *Ibid.*, p. 246.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 248.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 246.

alors l'attention : la violence⁹⁷, la folie⁹⁸, la ruse⁹⁹, le théâtre¹⁰⁰, etc. De ce florilège d'études, il est à remarquer que l'aspect comique du récit scarronien n'a été, tout compte fait, qu'assez peu traité. Sabine Gruffat remédie à cette situation, et attaque de front la question du comique dans *Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition*. En se basant sur la définition du burlesque qu'établit Perrault, tout en sollicitant les différentes catégories du comique (par exemple la parodie), Gruffat tient que « le rire que provoque le burlesque est étroitement lié à la problématique de la répétition¹⁰¹ ». Non seulement le comique de répétition devient-il le procédé par excellence dans *Le Roman comique*, mais encore contribue-t-il au « brouillage des frontières génériques annoncé par le titre et à la réflexion que mène l'auteur sur les possibilités de l'écriture romanesque¹⁰² ». Traditionnellement, et Gruffat n'y déroge pas, le comique est tout de suite et presque exclusivement associé au personnage de Ragotin. Ainsi Jolene Vos-Camy¹⁰³, qui emprunte le chemin tracé par Névéna Dikranian¹⁰⁴, distingue-t-elle les traits burlesque et romanesque qui façonnent le couple antithétique de Ragotin/Destin, le premier étant une caricature grossière du second. Dominique Froidefond¹⁰⁵ s'intéresse quant à elle au traitement de Ragotin et à son évolution entre la première et la deuxième partie du *Roman comique*, et y décèle une amplification violente des procédés comiques qui mène à sa réification irrésistible : il devient, bêtement, une « pure mécanique ». Gruffat reprend à son compte ces réflexions sur le personnage de Ragotin, à la raideur paroxystique, et affirme qu'il permet à Scarron « d'attirer l'attention sur tous les caractères susceptibles de se figer, de se reproduire sans jamais se

⁹⁷ RIOU, Daniel, « La violence comme “disgrâce” et comme “épreuve” dans *Le Roman comique* de Paul Scarron », dans Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 207-216.

⁹⁸ DEBAISIEUX, Martine, « *Le Roman comique*, ou la mise en scène du dé(voile)ment », dans Martine Debaisieux (éd.), *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine : à la mémoire d'Alvin Eustis*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 171-183.

⁹⁹ GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (éd.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

¹⁰⁰ WALLIS, Andre, « *Le Roman comique*, récit spéc(tac)ulaire », *Cahiers du dix-septième : An Interdisciplinary Journal*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 193-203.

¹⁰¹ GRUFFAT, Sabine, « Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 115.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ VOS-CAMY, Jolene, « Les folies du *Roman comique* : le caractère burlesque et romanesque de Ragotin et Destin », *Cahiers du dix-septième : An Interdisciplinary Journal*, vol. 11, n° 2, 2006, p. 43-57.

¹⁰⁴ DIKRANIAN, Névéna, « Ragotin ou le personnage burlesque dans *Le Roman comique* », dans Isabelle Landy-Houillon (éd.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 203-211.

¹⁰⁵ FROIDEFOND, Dominique, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 20, n° 39, p. 415-433.

renouveler¹⁰⁶ ». Ouvrant sur une interprétation morale, les vestiges de la farce dans *Le Roman comique* sont à rapprocher, selon Gruffat, d'une sorte de didactique, où Scarron prescrirait une marche à suivre. Cette lecture, qui prend beaucoup de raccourcis, fait du roman une véritable pédagogie, ce que la logique du texte ne corrobore pas toujours. Elle a enfin recours à la psychanalyse pour expliquer ce que le rire sous-entend de plus grave, et statue « que le rire va toujours plus ou moins de pair avec l'agressivité et la cruauté¹⁰⁷ ». Cette dernière hypothèse nous semble assez heureuse puisqu'elle problématise en creux l'inévitable mais bien approximative positivité du rire. Hypothèse qui doit se lire en écho avec la piste qu'ébauchait déjà Piroux : « le rire y est violent et immédiat comme dans l'univers de la farce¹⁰⁸ ». Le rire, dans cette perspective de l'affect, n'est plus envisagé seulement comme un amusement trivial, fade et plat et devient un procédé de lisibilité de l'œuvre.

Enfin, cette approche du rire, comme poétique et rhétorique de lecture, a été éloquemment saisie par Dominique Bertrand dans *Dire le rire à l'âge classique*. Bertrand s'attache d'abord à poser que, dans les romans comiques du XVIIe siècle, les éclats de rire « émaillent, voire structurent la narration¹⁰⁹ ». Devenu une topique narrative, un trait constitutif du genre, le rire est dès lors mis en représentation. En se référant explicitement au *Roman comique*, Bertrand affirme que « Scarron met en œuvre un art consommé de la mystification du lecteur¹¹⁰ ». Jeu avec le lecteur et mise en place de miroirs narratifs : on retrouve là certains paramètres dont discutaient déjà Piroux, Ekstein et Spencer, mais en établissant ici une parenté directe avec le rire. « La mise en abyme du rire des protagonistes avère des stratégies complexes¹¹¹ », soutient Bertrand qui ne propose cependant pas une typologie opératoire. Telle est d'ailleurs la difficulté majeure des études qui concernent le rire et le comique. Nous devons alors chercher caution du côté des théoriciens du rire.

¹⁰⁶ GRUFFAT, Sabine, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁸ PIROUX, Lorraine, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁹ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1995, p. 232.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 234.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 232.

Depuis Bergson et *Le Rire*¹¹², beaucoup de théoriciens ont suggéré des classements des différentes formes que peut prendre le comique. Le risque, devant cette pluralité taxinomique, est de tomber dans le schématisme et d'essayer de mettre rapidement en case des phénomènes à la complexité pourtant porteuse. De ce pataquès, il convient de mentionner le brillant travail de synthèse qu'a effectué récemment Jean Émelina¹¹³, suffisamment souple pour fabriquer, à partir de définitions générales et d'observations appliquées, des outils d'analyse modulables et commodes. Émelina évite d'ailleurs l'écueil d'accorder trop d'importance aux multiples « interprétations morales, métaphysiques, psychanalytiques, sociologiques et phénoménologiques¹¹⁴ » du rire. Deux grandes idées traversent sa recension : le rire comme distorsion et anomalie. Ces notions, qui règlent divers processus de distanciation, renvoient de manière exemplaire à l'esprit de notre travail qui cherche à rendre compte plus de l'imaginaire du rire qu'à la causalité comique/rire.

Si *Le Roman comique* a prêté le flanc à des examens aussi dissemblables que nombreux, il faut constater qu'on le place encore couramment sous le signe du disparate, du fatras et du bigarré. Certains estiment, à juste titre, que le roman de Scarron « apparaît ainsi comme une œuvre contradictoire, à moins que la contradiction ne soit pas tant dans le roman lui-même que dans les lectures diverses auxquelles il prête¹¹⁵ ». Cette tendance lourde n'est peut-être pas sans fondement, au contraire, et semble même se rallier au parti pris esthétique de Scarron, qui échafaude « une véritable “vision du monde”, fondée sur l'idée que la réalité est multiforme, et que tout art qui veut la saisir se doit, par conséquent, d'être multiple¹¹⁶ ». Ainsi la recherche scarronienne sur le rire s'ouvre-t-elle sur de nouvelles pistes, encore à défricher : comment les mises en scène du rire travaillent-elles en creux la composition, la structure et le sens du roman ? Qu'y a-t-il d'équivalent entre un sourire en coin et un rire puissant, gras et plein ? Comment concilier les différents niveaux du texte (le paratexte, les interventions d'auteur, la relation au lecteur), que les chercheurs ont généralement scindé en morceaux indépendants ? Comment le rire scarronien programme-t-il un mode de lecture particulier, à la fois antiromanesque et

¹¹² BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 359 p.

¹¹³ ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, coll. « Présences critiques », 1991, 209 p.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁵ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 439.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 462.

autoréflexif ? « En quoi il excellait surtout », disait Gilles Ménage à propos de Scarron, « c'était à narrer¹¹⁷ ». Ce sont ces questions qui effleurent le domaine de la poétique et de la narratologie qui nous retiendront particulièrement au long de notre travail. Aussi croyons-nous devoir produire cette démonstration sous l'empire du rire.

3/ L'histoire du rire et le problème du comique

Chez Scarron, comme nous venons de le constater, la question du rire est une sorte d'évidence automatique, très rarement justifiée. Le rire a cependant été l'occasion de nombreuses investigations savantes autant dans le domaine littéraire que philosophique, anthropologique que psychologique¹¹⁸. Depuis les travaux fondateurs mais partiels de Bakhtine sur le rire médiéval et renaissant¹¹⁹, l'intérêt pour les cultures du comique a véritablement explosé. Jean Verdon pour le Moyen Âge¹²⁰, Daniel Ménager pour la Renaissance¹²¹, Dominique Bertrand pour l'âge classique¹²² ont tous à leur façon ouvert de nouvelles perspectives de recherche sur les dimensions historiques et anthropologiques du rire¹²³. Tous ces travaux insistent sur la dangereuse ambivalence du rire et des déviances pathologiques qu'il dévoile. La question du rire se place d'ailleurs très tôt sous les doubles auspices de la morale et de la médecine, entre un rire punitif qui châtie les vices et un rire curatif qui délasse l'homme de sa quotidienneté. Parallèlement aux discours décrivant physiologiquement le rire, l'opposition violente et déjà ancienne qui sépare le

¹¹⁷ GIRAUD, Yves, « Introduction », dans SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁸ Le rire est devenu, ces dernières années, un terrain fertile de l'enquête savante et même « populaire ». La question a en effet servi de cadre aux épreuves officielles du BTS français en « Culture générale et expression » de 2010 à 2012 (DESTAING, Jérôme et Philippe Labaune (dir.), *Rire : pour quoi faire ?*, Paris, GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2010, 160 p. ; SABBAN, Hélène (dir.), *Rire : pour quoi faire ?*, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie », 2011, 192 p.). Le rire a aussi été le thème du 22^e Forum *Le Monde-Le Mans* en 2010 qui rassemblait, autour de la question « Pourquoi rire ? », des intellectuels de différents horizons disciplinaires (BIRNBAUM, Jean (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, 244 p.).

¹¹⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, 471 p.

¹²⁰ VERDON, Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, 270 p.

¹²¹ MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1995, 240 p.

¹²² BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*

¹²³ Notons aussi au passage la publication récente de deux thèses de doctorat centrées sur le problème du comique à partir d'un corpus moderne : (BÉLISLE, Mathieu, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 320 p. ; PRÉVOST, Maxime, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2002, 384 p.).

rire des larmes investit toujours l'imaginaire culturel de la Renaissance. Montaigne résume le dilemme que les Grecs avaient échafaudé comme incontournable :

Democritus et Heraclytus ont été deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant : Heraclitus, ayant pitié et compassion de cette mesme condition nostre, en portoit le visage continuellement atristé, et les yeux chargez de larmes¹²⁴.

Héraclite, d'un digne tempérament, se trouve du côté des hommes et Démocrite, devant. Cette perception du rire et des attitudes débridées qu'il suppose (cynisme, détachement, supériorité) marquera durablement le folklore universel. Dès les premiers moments de la réflexion sur le rire naissent les dichotomies rire/pleurer, être avec/être devant. La culture hellénistique a rendu nettes les valeurs contradictoires que le rire véhicule. Les pouvoirs bénéfiques du rire ont été exceptionnellement maîtrisés par la culture officielle du Moyen Âge qui a institutionnalisé les manifestations populaires du rire en fêtes libératrices et unanimement positives. La Renaissance étudiera la plurivocité du rire en examinant son versant émancipateur, expansif et convivial, mais également sa face plus sombre : le rire amer, sardonique, méchant, douloureux. L'âge classique cristallisera diversement cette tension d'un rire difforme et multiple, notamment dans le débat qui règne entre la tragédie et la comédie.

La Renaissance a été selon plusieurs le point d'aboutissement du double discours normatif et affranchisseur sur le rire, où nous retrouvons des auteurs célèbres comme Rabelais et Érasme ainsi que des humanistes comme Marin Cureau de la Chambre¹²⁵ et Laurent Joubert¹²⁶. Liberté rebelle du corps, joyeuseté de l'esprit, le rire aurait joué le rôle d'une « carnavalisation directe de la conscience, de la conception du monde et de la littérature¹²⁷ ». Selon l'image courante, le rire assourdissant de la Renaissance aurait brusquement cessé de se faire entendre à l'âge classique. Désormais suspect et profanateur, le rire sous l'Ancien Régime fait les frais d'une offensive réformatrice qui suit le mouvement d'austérité de la civilisation européenne : fini de rire ! Finie la

¹²⁴ Montaigne cité par : PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Montaigne à Rabelais », *L'Information littéraire*, vol. 58, n° 2, 2006, p. 12.

¹²⁵ CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, I. D'Allin, 1662 [1640], 4 vol.

¹²⁶ JOUBERT, Laurent, *Traité du ris : suivi d'un dialogue sur la cacographie française (1579)*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, 407 p.

¹²⁷ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 273.

fête ! Fini le plaisir ! Les manifestations populaires du rire tels le monde à l'envers du carnaval et la fête des fous sont maintenant bannies de l'espace public. Toute bouffonnerie n'est plus bonne à entendre et la répression devient impétueuse : « le rire en lui-même, dans son essence et sous toutes ses formes, est mauvais¹²⁸ ». Mais en dépit des inlassables assauts contre le rire qui est « aussi naturel à l'homme que la respiration¹²⁹ », l'existence d'une culture du comique qui impose corrélativement une conduite et une vision du monde se fait toujours ressentir dans la société du XVIIe siècle, mais sous des formes innovantes, retorses et obliques. L'ironie se substitue généralement à la grasse plaisanterie. Partout encore s'éprouve l'effet d'un rire qui se déplace lentement du corps vers l'esprit et qui prend l'aspect, préoccupant pour les autorités, d'un instrument de critique sociale et d'une conscience réflexive.

De ces grands bouleversements d'époque, nous retiendrons pour les besoins de notre travail plus l'esprit qui a accompagné l'imaginaire comique dans sa polysémie que les systèmes développés par les autorités en place pour réguler cette inquiétante passion¹³⁰. En suivant l'hypothèse de Mathieu Bélisle, nous souhaitons nous aussi associer la pensée du comique à l'émergence du roman moderne : « le développement du roman est intimement lié à l'expression, voire à la découverte d'une forme originale de comique ou d'humour, à laquelle les œuvres de Rabelais et de Cervantès auraient contribué de manière décisive¹³¹ ». Ce double héritage nous paraît cardinal pour comprendre la production romanesque de l'Ancien Régime et particulièrement l'émergence de l'histoire comique. À bien des titres, le roman critique n'est possible qu'en miroir du roman régulier, dans l'acceptation de son fonctionnement et dans le refus de ses exubérances. C'est également cette relation privilégiée entre le rire et le roman que notre mémoire s'efforcera de définir.

Notre réflexion sur le rire dans *Le Roman comique* se divisera en trois grands moments qui constitueront autant de chapitres. Les représentations textuelles du rire, la théâtralisation du rire et les limites du rire seront les principales articulations thématiques de notre étude.

¹²⁸ MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 322.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 331.

¹³⁰ Voir en particulier la deuxième partie de la monographie de D. Bertrand : BERTRAND, Dominique, « Ordonner le rire », dans *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, op. cit., p. 87-174.

¹³¹ BÉLISLE, Mathieu, « Présentation : en quête du rire romanesque », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 5.

Dans notre premier chapitre seront revues les différentes définitions et méthodologies du rire. Nous suggérerons ensuite de placer le rire scarronien sous l'égide d'un burlesque revu et transformé en rhétorique de lecture au second degré. Ces questions préliminaires précisées, nous attaquerons le texte par le biais de deux cas de figure symptomatiques à la fois de la mise en scène du rire et des commentaires poétiques qu'il suscite. Enfin, la tension révélée entre le rire vécu et le rire rapporté impliquera une réflexion sur l'intimité que partagent le roman et la comédie classique.

Notre deuxième chapitre rendra compte de l'humanité comique que Scarron met facétieusement en scène. Un intérêt tout particulier sera porté au personnage le plus iconoclaste du *Roman comique* : Ragotin. Ce petit avocat de province, anthropologiquement situé entre l'enfance et le règne animal, invitera à lire le « monde classique » à la loupe du difforme. L'analyse détaillée de ce personnage burlesque mettra à jour un phénomène que Scarron utilisera massivement : le comique de répétition. Après un retour critique sur la notion de réitération comique, nous chercherons à extraire de ce principe moteur la philosophie et la pédagogie qu'elle sous-entend. À cela s'ajoutera en arrière-plan une typologie des rires présents dans *Le Roman comique* qui révèlent, par leur dialectique de l'oxymore, une nouvelle et ultime loi du texte : les limites. Ces jeux spéculaires de lisières et de l'extrême se répercuteront enfin à la composition même du roman.

Le troisième et dernier chapitre évoque des enjeux directement poétiques et narratologiques. Après un rapide panorama des différents discours sur les genres sous l'Ancien Régime (notamment les rapports de proximité entre la nouvelle et le roman) et une brève discussion sur la notion de généricité, nous ferons l'analyse des stratégies dispositives mises en œuvre dans *Le Roman comique*. Des microlectures appliquées seront alors proposées. L'observation minutieuse de l'*incipit* précisera le sens des multiples détournements de l'héritage littéraire qui hantent tout le texte. À la suite de quoi nous compléterons notre regard par l'étude de la mise en texte des quatre nouvelles espagnoles et des effets particuliers qu'elles opèrent. Enfin, un court commentaire sur la figure auctoriale et la comédie de soi parachèvera notre examen du *Roman comique*.

CHAPITRE 1

Rire ou ne pas rire. La pathologie comique

Ce n'est point sans appréhension que nous nous risquons à aborder le problème du comique lui-même. Il y aurait quelque présomption de notre part à espérer que nos efforts pussent contribuer de façon décisive à sa résolution, alors que jusqu'ici les travaux de nombreux penseurs éminents n'ont pas fourni d'explication qui fût satisfaisante¹³².

Sigmund FREUD

Que le rire soit le signe de la joie comme les pleurs sont le symptôme de la douleur, quiconque a ri n'en doute pas. Ceux qui cherchent des causes métaphysiques au rire ne sont pas gais¹³³.

VOLTAIRE

Le terme « rire » ne compte que quarante-trois occurrences dans l'ensemble du roman de Scarron¹³⁴. Il s'impose néanmoins comme une réalité indiscutable et même constitutive du *Roman comique*¹³⁵. Le caractère prodigieusement burlesque du personnage de Ragotin, toujours impliqué

¹³² FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992 [1905], p. 333.

¹³³ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1994 [1764], article « Rire ».

¹³⁴ La distribution de ces quarante-trois occurrences ne s'effectue pas équitablement entre les deux parties (1651/57) du roman. Le mot « rire » apparaît seulement treize fois dans la première partie, et trente fois dans la seconde. De plus, les déclinaisons du mot « rire » sous sa forme verbale (riaît, riaient, rit, riant) ou adjectivale (risible) ainsi que ses dérivés nominaux (risée, rieur) n'augmentent pas substantiellement le total. Conjugué, le verbe « rire » revient à quinze reprises. Les mots « rieur » (deux fois) et « risée » (deux fois, une fois au singulier et une fois au pluriel) accroissent le compte de seulement quatre occurrences. Au bilan, le terme « rire » et ses proches parents lexicaux se retrouvent un total de soixante-deux fois dans le roman. Nous reviendrons plus loin sur la signification de ce partage asymétrique et l'ambivalence qu'il soulève. (Note. Les données ont été prélevées à partir du site suivant : <http://artfl-project.uchicago.edu/content/artfl-frantext>).

¹³⁵ Antoine Adam souligne avec justesse que « si le *Roman comique* est par certains aspects une œuvre romanesque, il offre un autre caractère encore, qui achève de le définir. Il est un roman "divertissant". Il veut, de propos délibéré, nous faire rire [...] par les procédés du burlesque » (SCARRON, Paul, « Le Romant comique » (éd. Antoine Adam), dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1651-57], p. 39). Jean Serroy affirme également, en préface de son édition de poche du *Roman comique*, qu'il s'agit d'abord d'un « roman à rire, et même un roman fait pour rire du roman (SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 29) ». Cette opinion, généralement admise chez la plupart des spécialistes, fait office de lieu commun plus que d'une idée défendue, analysée et débattue. Les articles traitant du rire scarronien, plus obliquement que directement,

dans des aventures catastrophiques et extravagantes, semble cependant monopoliser la plus grande partie de l'attention critique¹³⁶, plus ou moins myope au reste du récit et à ses possibilités comiques. Les spécialistes les plus hardis se réfèrent parfois au titre qu'a choisi Scarron pour marquer l'aspect drolatique de l'œuvre. On rapproche alors *Le Roman comique* tantôt de la tradition facétieuse, voire grivoise, des fabliaux du Moyen Âge, tantôt de la culture populaire millénaire ou de l'héritage ménippéen¹³⁷. Bien peu d'études, en revanche, s'intéressent aux modalités et aux structures des scènes bouffonnes qui prolifèrent dans le texte et elles omettent le plus souvent leur signification dans le système de représentation du roman. Que dire des orgies de rire qui affleurent dans certaines scènes d'un haut comique ? Constituent-elles de banals et frivoles intermèdes ? Servent-elles seulement au divertissement du lecteur bon enfant à la recherche de plaisirs faciles, voire absolument niais ? Ou bien ces scènes cocasses occupent-elles une fonction textuelle précise et, pour ainsi dire, déterminante ? Ces premiers questionnements appellent avant toute chose un classement typologique, que nous voulons plus souple qu'astreignant, et qui permettrait de classer d'une part ce qui relève du drôle ou du sérieux (et de démystifier au passage certaines dichotomies violentes qui leur correspondent naturellement, par exemple les couples antithétiques comique/tragique, léger/grave, etc.) et de distinguer d'autre part les différents types de comique à l'œuvre (notamment le burlesque, le carnavalesque et l'ironie pour ne nommer au passage que ces grandes catégories discursives).

Ce premier chapitre se donne d'abord la tâche de placer la question du rire dans une discussion à la fois théorique et méthodologique. Nous étudierons moins les théories du rire

réfèrent presque tous à la notion de burlesque ou de renversement carnavalesque, sans dépasser ou nuancer ces évidences du roman.

¹³⁶ De nombreux critiques se sont effectivement occupés du personnage de Ragotin (souvent en relation avec son « double » inversé, le Destin). Parmi les plus récents, notons les articles de Dominique Froidefond (FROIDEFOND, Dominique, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *op. cit.*), de Sabine Gruffat (GRUFFAT, Sabine, « Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition », *op. cit.*) et de Jolene Vos-Camy (VOS-CAMY, Jolene, « Les folies du *Roman comique* : le caractère burlesque et romanesque de Ragotin et Destin », *op. cit.*), partagent une vision assez homogène de Ragotin, c'est-à-dire qu'elles le dépeignent comme un personnage clownesque, mi-homme et mi-pantin, ayant pour unique fonction de désamorcer le romanesque et de tirer le roman du côté de la comédie. Ces études, si elles donnent effectivement lieu à des développements féconds et le plus souvent éclairants, réduisent nonobstant le comique à une seule figure, sans épuiser toutes les potentialités du farcesque à l'œuvre dans le *Roman comique*.

¹³⁷ Dominique Bertrand nuance la position bakhtinienne largement admise dans la critique sur *Le Roman comique*. Cela complexifie du coup la question du rire scarronien (qu'on associe trop souvent au carnavalesque sans s'y attarder comme s'il s'agissait d'un cliché universel ou d'un lieu commun indiscutable) et ses conséquences textuelles, poétiques et philosophiques : « On doit à cet égard relativiser la problématique de M. Bakhtine, qui opposait l'irradiation de la culture populaire "carnavalesque" dans la grande littérature de la Renaissance au "rire résorbé" des siècles suivants. Un partage trop tranché entre cultures populaire et savante résiste mal à la lecture attentive des textes » (BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 10.). En ce qui concerne la tradition de la satire ménippée, voir : MERRY, Barbara L., *Menippean Elements in Paul Scarron's Roman comique*, New York, Peter Lang, coll. « American University Studies », 1991, 132 p.

comme telles que certaines lignes de force qui nous seront utiles (par le biais de penseurs comme Bergson¹³⁸, Émelina¹³⁹ et Jankélévitch¹⁴⁰, entre autres) et qui présideront à notre méthode composite de travail. Nous explorerons aussi leurs présupposés esthétiques, philosophiques et anthropologiques. Ces points préliminaires précisés, nous nous pencherons sur deux situations narratives dans lesquelles le comique, voulu et espéré par un personnage, ne réussit pas à créer l'effet escompté : le rire. Ces scènes témoignent d'une pathologie du comique et nous renseignent souterrainement sur les conditions de production du rire. Ces paramètres ainsi dégagés en creux permettront de confronter positivement les diverses représentations du rire dans le texte scarronien et d'évaluer leurs conséquences fonctionnelles et poétiques. Nous traiterons également de la signification de la présence textuelle d'un rire dans une scène comique donnée, qu'il soit individuel ou collectif. Pourquoi le narrateur précise-t-il par endroits qu'on s'esclaffe et omet de le faire ailleurs ? La réponse, originale au XVIIe siècle, est peut-être à chercher dans l'usage soutenu du motif dramaturgique. Visant l'efficacité du théâtre, les saynètes comiques qu'architecture Scarron sont plus à « voir » qu'à « lire ». Devant cette attention constante accordée aux coordonnées de la réception de l'œuvre, il sera, en fin de parcours, obligatoire de rapprocher la poétique romanesque de celle de la comédie surtout dans l'esprit visionnaire d'une expression de l'imaginaire et de l'éthique comiques.

1/ « Faire raillerie de tout ». Dominantes et tensions du comique

Le phénomène du rire littéraire, par son caractère protéiforme, relatif et éternellement fluctuant, se montre réfractaire à toute codification absolue et synthétique. Dans sa préface aux *Lettres pseudo-hippocratiques*, Yves Hersant résume bien l'embarras qui surgit de la rencontre laborieuse et problématique entre l'objet comique et son analyse sérieuse : « toute histoire du rire est ridicule¹⁴¹ ». Expliquer une plaisanterie revient souvent à l'étouffer. L'effet même du comique tend à se volatiliser dès qu'on s'essaie à le commenter. Cette contradiction entre sujet et moyen se double d'un éclectisme de registres et de formes le plus souvent difficile à circonscrire et à

¹³⁸ BERGSON, Henri, *op. cit.*

¹³⁹ ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale, op. cit.*

¹⁴⁰ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964, 199 p. Moins présent dans la bibliographie active que d'autres travaux, cet ouvrage néanmoins important accompagnera l'esprit général de notre étude.

¹⁴¹ Yves Hersant cité par : STERNBERG, Véronique, *Le comique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus lettres », 2003, p. 13.

séparer. Jean-Marc Defays soutient en effet qu'« entre l'analyse froide et l'expérience convulsive du rire, il y a une marge de manœuvre qui permet d'observer les *stimuli* (leurs fonctionnements, leurs interactions, leurs conditions) qui ont la propriété de déclencher les rires¹⁴² ». Ce caractère polymorphe, instable et incertain du rire, Véronique Sternberg le remarque aussi : « la variété des tons et des formes, celle des procédés dans lesquels on peut voir “la” source de tout comique, la diversité des enjeux affectifs, éthiques, philosophiques du rire rendent toute théorie attaquant¹⁴³ ». Ainsi entendu, le comique met en relation de multiples facteurs dont on ne peut faire l'économie. Beaucoup de théoriciens du rire ont néanmoins cherché à isoler une formule capable de décrire à elle seule tous les effets comiques¹⁴⁴. Cette prétention présuppose au rire une essence, certainement plus facile à postuler qu'à démontrer. Pour des raisons à la fois pragmatiques, esthétiques et rhétoriques¹⁴⁵, nous faisons nôtre le prudent parti pris méthodologique de Defays : « nous ne nous mettons donc pas en quête du dénominateur commun, du mécanisme qui déclenche le rire, mais tenterons de décrire le concours (indispensable) de circonstances (plus ou moins nécessaires) dans lequel il surgit¹⁴⁶ ». Rejetant l'approche essentialiste – qui mène l'analyse dans un cul-de-sac improductif – et lui préférant une analyse combinatoire, notre propos se construira sur la base des différents rapports, enjeux et dynamiques que crée la présence du comique dans un texte littéraire du XVIIIe siècle reconnu pour son caractère ostensiblement plaisant. Notre acception du terme « comique » tout au long de ce travail apparaît alors beaucoup plus générale que restreinte : « il [le comique] est d'abord une rencontre, une relation, une tension¹⁴⁷ ».

¹⁴² DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Lettres. Mémo », 1996, p. 7.

¹⁴³ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁴ Essentiellement les études qui ont suivi le pas de la philosophie de Bergson qui, s'il a bien évoqué qu'« il serait chimérique de vouloir tirer tous les effets comiques d'une formule simple », a aussi statué qu'« une formule existe bien » (BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 28.).

¹⁴⁵ Notre ambition n'étant pas de proposer une théorie du rire, mais bien d'en analyser certains effets littéraires, il nous semble plus opportun de travailler le phénomène comique dans son ensemble, en nous montrant sensible à la multiplicité de ses manifestations.

¹⁴⁶ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 13-14.

¹⁴⁷ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 17.

A/ Les définitions du comique

Éric Smadja¹⁴⁸ recense quatre grandes catégories de théories sur le rire : « celle du sentiment de supériorité et de dégradation de l'objet risible, les théories "intellectualistes" du contraste et de l'incongruité, la théorie psychophysiologique, et la théorie de Bergson¹⁴⁹ ». Or, s'il s'avère difficile de proposer une définition du comique, qui permettrait de saisir à la fois sa complexité et son flottement, il apparaît plus profitable de dégager quelques-unes des tendances majeures qui traversent les travaux des principaux penseurs du rire. Au moins trois pôles dominent la nébuleuse comique : le risible, le rieur et le lien comique/rire¹⁵⁰. Malgré ces figures facilement identifiables mais qui génèrent souvent des relations disharmonieuses, le comique présente néanmoins des contours opaques, parfois indécodables : « comme le beau, le vrai, le bien et aussi le sacré, avec lesquels il est en étroit rapport, le comique ne se pose pas en termes de résolution et de solution [...] mais en termes d'approximations successives, d'interprétations relatives et provisoires¹⁵¹ ».

Observons maintenant quelques-unes de ces tentatives de désambiguïsation du phénomène comique en considérant cinq grandes définitions¹⁵², qui nous suivront de près ou de loin durant tout notre travail : 1/ celle désormais célèbre de Bergson : « ce qu'il y a de risible, c'est [...] une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver de la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne¹⁵³ » ; 2/ celle psychanalytique de Freud, résumée schématiquement par Jean Guillaumin : « le comique, entendu au sens large et sous toutes ses formes, consiste dans une épargne psychique soudaine, qui aboutit à la décharge, par le moyen du rire, de l'énergie économisée¹⁵⁴ » ; 3/ celle distanciée de Jean Émelina : « est comique ce que je perçois, de gré ou de force, légitimement, par jeu ou de bonne foi, comme *détaché de moi, anormal et sans effet*. Je ris parce que je vois cela ainsi, car tel est mon bon plaisir ou parce que

¹⁴⁸ SMADJA, Éric, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, 128 p.

¹⁴⁹ ROCHE, Bruno, *Le rire des libertins dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2011, 622 p.

¹⁵⁰ STERNBERG, Véronique, *Le comique*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵¹ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵² Nous reprenons ici l'excellente synthèse qu'effectue Véronique Sternberg (STERNBERG, Véronique, *Le comique*, *op. cit.*, p. 15-16).

¹⁵³ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁴ GUILLAUMIN, Jean, « Freud entre deux topiques : le comique après *L'humour* (1927). Une œuvre inachevée », *Revue française de psychanalyse*, vol. 37, n° 4, 1973, p. 632.

j'ai été amené, par des techniques particulières, à le voir ainsi¹⁵⁵ » ; 4/ celle conflictuelle de Marcel Pagnol : « est comique tout ce qui peut, d'une part, créer un désarroi ; d'autre part, résoudre brusquement et heureusement ce désarroi¹⁵⁶ » ; 5/ celle généraliste de Jean-Marc Defays : « comique sera donc pour nous le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire¹⁵⁷ ».

Chez Bergson, « l'accent est très clairement mis sur l'objet du rire¹⁵⁸ », en y cherchant l'essence du risible. Mais la théorie de Bergson, comme toutes les théories dites essentialistes, ne peut demeurer cantonnée à cette échelle objective du phénomène sans filer directement vers l'impasse. Le comique a fondamentalement besoin de rieurs. Émelina le rappelle également : « le rieur et celui qui fait rire comptent autant que ce dont on rit¹⁵⁹ ». Bergson postule, pour que le rire opère, comme une indispensable « anesthésie momentanée du cœur¹⁶⁰ » chez le rieur. Une situation, une grimace ou un discours ne sont pas comiques *a priori*. Bien au contraire, le comique « dépend toujours de la manière dont les *stimuli* des situations observées ou les propos entendus sont reçus¹⁶¹ ». Pour Bergson, « est comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique¹⁶² ». Le comique serait donc de l'ordre du relatif et du subjectif, ce qui implique du rieur une impression partielle qui se heurte à un consensus ou à un ensemble de normes socialement ou culturellement partagées. Disons seulement pour l'heure que pour bien circonscrire le phénomène comique à l'échelle de la littérature romanesque, la triade (rieur/celui qui fait rire/objet du rire) doit trouver un écho privilégié dans les relations parfois troubles entre le texte, son narrateur et son lecteur¹⁶³.

Dans ce rapport entre objet risible et sujet riant, au moins trois notions maîtresses reviennent constamment sous la plume des penseurs du rire : l'anomalie, l'innocuité et la distance. Autrement dit, « le comique [est] une anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et

¹⁵⁵ ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵⁶ PAGNOL, Marcel, *Notes sur le rire*, Paris, Éditions du Fallois, coll. « Fortunio », 1990, p. 9.

¹⁵⁷ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁵⁸ STERNBERG, Véronique, *Le comique*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁹ ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁰ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶¹ GUILLAUMIN, Jean, *op. cit.*, p. 633.

¹⁶² BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶³ Voir particulièrement le chapitre 3 : « L'esthétique des limites ». Cf., p. 107.

sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire¹⁶⁴ ». Or, la réunion de ces trois constantes du comique ne conduit pas nécessairement au rire. Toute anomalie n'est pas forcément drôle. La notion d'anomalie renvoie à une sorte de décalage ou d'écart par rapport à une norme, qu'elle soit sociale, logique ou même esthétique. Ce qui intéresse ici est moins l'anomalie en soi que l'effet qu'elle provoque : le comique se trouverait dans la rencontre « entre la norme implicite et l'anomalie observée¹⁶⁵ ». La réception de cette anomalie a partie liée avec le niveau d'adhésion ou de désengagement du récepteur¹⁶⁶. Ainsi s'annonce déjà une séparation entre les catégories du sérieux et du comique. Defays affirme que « ce qui est comique ne l'est pas dans l'absolu, mais toujours par rapport au sérieux dont il est censé être le contraire¹⁶⁷ ». Cette opposition un peu sèche entre sérieux et comique revient en réalité à trancher, assez artificiellement, entre comique et *non-comique*. Mener plus loin cette dichotomie revient à défendre la thèse selon laquelle il existerait un invariant comique capable à lui seul de déclencher les rires. Or, nous tenons le pari dans ce travail que « le comique joue sur l'entre-deux, qu'il suffit de peu de chose pour le voir apparaître, mais aussi disparaître¹⁶⁸ ». La notion de distance, deuxième donnée irréductible du comique, prend alors tout son sens dans la mesure où le sérieux constitue « la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie et le tragique¹⁶⁹ ». Ainsi, le comique serait plus le pendant du tragique que du sérieux. Il brise l'ordinaire de l'existence. L'euphorie temporaire et unanimement positive qui résulte généralement du comique contraste alors avec le sérieux, le moyen et le neutre qui caractérise ce que nous pourrions nommer un certain état normal des choses. Il en va du lieu commun : « [le rire] modifie toute situation, individuelle et collective, dans laquelle il surgit¹⁷⁰ ». Ce jeu avec la distance est déterminant dans la création comme dans la réception du comique : d'où les brouillages, les insuccès et les interférences que peut créer la distanciation par le rire. Dernier élément constitutif du comique : l'innocuité. Aristote ne souligne-t-il pas déjà dans la *Poétique* que « le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage¹⁷¹ » ? Qu'il s'agisse de petits « désordres sans conséquence¹⁷² » ou encore

¹⁶⁴ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁶ Cette idée selon laquelle la relativité du comique a pour point de départ le récepteur est précisément ce qui distingue les approches essentialistes du rire des approches dites combinatoires.

¹⁶⁷ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁸ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁰ DESTAING, Jérôme et Philippe Labaune (dir.), *Rire : pour quoi faire ?*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷¹ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 2008 [1990], p. 90 [1449b].

d'évènements guillerets ne causant ni blessure ni préjudice, le comique doit s'associer au bénin ou au léger pour qu'il se réalise pleinement. Autrement, s'il y a apparence de cruauté, d'agression ou d'acharnement, rapidement « le rire cède la place à l'inquiétude ou à la compassion¹⁷³ ». Cet équilibre périlleux entre petite plaisanterie et attaque assassine, nous le constatons, tient plus de l'exception que de la règle...

Ces trois grandes notions du comique – l'anomalie, la distance et l'innocuité – nous serviront plus de principes de base que de directives absolues (elles ont l'avantage d'offrir un premier cadre d'analyse, ni trop restrictif, ni trop général), lesquelles orienteront notre réflexion sur le rire scarronien. *Le Roman comique* construit un dispositif textuel qui met savamment en scène le comique (sous plusieurs formes) tout en offrant, au sein même de la narration, une analyse redoutablement sérieuse et tout à fait originale de ses conditions de possibilité. Faut-il croire alors Claude Schnerb lorsqu'il affirme que « le comique se situe ainsi [...] au-delà de tout jugement esthétique ou moral¹⁷⁴ », ce qui réduit le rire à une manifestation essentiellement physiologique et aucunement réfléchi ? Cette question présuppose au comique sinon des niveaux, au moins des variations. Tout rire n'a pas la même valeur ni la même intensité. Le sourire discret, le rire gras et généreux, l'humour débonnaire ou même l'esprit espiègle ne s'étudient pas selon les mêmes principes et exigent d'essentielles nuances.

B/ Les registres du comique

Si Jean Duvignaud affirme, péremptoire et convaincu que le comique existe en tant que tel, qu'il est nécessaire de « se dépouiller des distinctions arbitraires ou abstraites qui opposent le comique, l'humour, la dérision, le grotesque¹⁷⁵ », aussi convient-il de soulever la cruciale et ineffaçable différence de portée qui s'observe d'un registre à l'autre. Le sens qu'on accorde à l'ironie libertine, par exemple, ne s'assimile sans doute pas à celui du mot d'esprit ou du persiflage. De toute la gamme comique utilisée par la critique pour situer l'œuvre de Scarron dans la constellation littéraire du XVII^e siècle, sans doute est-ce à la catégorie du burlesque que nous devons les commentaires les plus révélateurs.

¹⁷² ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 29-67.

¹⁷³ STERNBERG, Véronique, *Le comique*, op. cit., p. 20.

¹⁷⁴ SCHNERB, Claude, *Du rire. Comique, esprit, humour*, Paris, Imago, 2003, p. 7-8.

¹⁷⁵ DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, « Hachette Littérature », 1985, p. 13.

I/ L'offensive burlesque

Dans *Scarroniana*¹⁷⁶, un pot-pourri d'œuvres diverses publié au début du XIXe siècle chez Hedde le Jeune, habillé du vaudevillesque sous-titre « recueil d'anecdotes, bons mots, réponses bouffonnes, gaîtés et farces de Paul Scarron suivi des meilleurs morceaux de poésie burlesque de cet auteur », le préfacier et éditeur Charles-Yves Cousin d'Avallon, surtout célèbre pour ses inénarrables et innombrables anas, fournit une définition simplificatrice mais historiquement coriace de la notion de burlesque dont Scarron serait l'inimitable inventeur. Pour d'Avallon, le burlesque a pour fonction de

déconcerter la vanité humaine, en présentant les plus grandes choses et les plus sérieuses d'un côté ridicule et bas, et en prouvant à l'opinion qu'elle tient souvent à des formes. De ce contraste du grand au petit, continuellement opposés l'un à l'autre, naît pour les âmes susceptibles de l'impression du ridicule, un mouvement de joie et de surprise si vif, si soudain, si rapide, qu'il arrive souvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout seul aux éclats ; et c'est quelquefois l'homme du monde qui a le plus de sens et de goût, mais à qui la folie et la gaîté du poète font oublier pour un moment le sérieux des bienséances¹⁷⁷.

Nous reconnaissons déjà les traits les plus marquants de la définition du burlesque communément admise dans le sens commun et reconnue par la plupart des dictionnaires contemporains¹⁷⁸. Espèce particulière de comique, le burlesque provoquerait le rire et posséderait les traits différentiels suivants : l'excès, l'absurde, le grossier, le ridicule. Le *Gradus* définit lui aussi, très laconiquement, le burlesque comme un « comique bas et outré¹⁷⁹ » en spécifiant qu'il n'entretient pas de rapports synonymiques avec la « parodie », qui lui est cependant proche mais distincte. Émelina, en revanche, place ces deux notions sur un même plan : « le burlesque est surtout *parodie*¹⁸⁰ ». Tous semblent effectivement s'entendre pour dire que « le burlesque est avant tout

¹⁷⁶ SCARRON, Paul, *Scarroniana ou recueil d'anecdotes, bons mots, réponses bouffonnes, gaîtés et farces de Paul Scarron suivi des meilleurs morceaux de poésie burlesque de cet auteur* (éd. Charles-Yves Cousin d'Avallon), Paris, Hedde le Jeune, 1801, 138 p.

¹⁷⁷ *Ibid.*, « Préface », p. vi-vii.

¹⁷⁸ Voir : CHABANNE, Jean-Charles, « Le mot burlesque dans les dictionnaires de langue contemporains », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 27-38.

¹⁷⁹ Article « Burlesque », dans DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 2003, p. 99.

¹⁸⁰ ÉMELINA, Jean, « Comment définir le burlesque? », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 49-66.

un art de la réécriture¹⁸¹ ». D'Avallon insiste quant à lui sur l'effet produit par le burlesque : le ridicule né du contraste du grand au petit détermine le caractère involontaire du rire qui en découle. Révisionniste, cette définition l'est surtout parce qu'elle fait du lecteur un inoffensif pantin dupé dans l'innocence la plus grande par le « poète » roublard qui porte seul la faute de gêner les bienséances. D'Avallon témoigne d'ailleurs du goût des lecteurs de cette époque pour ce type de burlesque à la façon scarronienne s'il ne l'invente pas carrément :

parmi le nombre des ouvrages qui sont sortis de la plume burlesque de cet auteur, ceux qui peuvent encore plaire sont : 1° Son Roman comique ; 2° Quelques morceaux de son Virgile travesti ; 3° Deux ou trois nouvelles galantes et tragi-comiques ; 4° Quelques épîtres, plusieurs sonnets, et un petit nombre [sic] d'épigrammes et d'épithames [sic], avec cinq ou six pièces fugitives¹⁸².

Cette hiérarchie désormais canonique ne surprend guère les critiques modernes déjà confrontés à ce classement qui fait du *Roman comique* l'œuvre maîtresse de Scarron. Le fait que ce catalogage se fonde sur le burlesque et élise sur cette base stylistique *Le Roman comique* comme ouvrage le plus susceptible de plaire étonne bien davantage. Seuls « quelques morceaux de son *Virgile travesti* », archétype s'il en est du style burlesque tel qu'il est conçu au XVIIe siècle¹⁸³, seraient « encore » recommandables, tandis que *Le Roman comique*, qui ne souscrit pas tout à fait au burlesque de d'Avallon, suscite paradoxalement la plus grande admiration. Sans doute cette incongruité est-elle l'incidence d'un incontournable problème de définition, issue d'une relecture toute romantique¹⁸⁴ du burlesque.

Mais peut-on définir le burlesque sans toujours tomber dans l'approximation et l'incertitude ? Qu'est-ce qui distingue la parodie du pastiche, le travestissement de la satire, le plagiat de l'intertextualité ? La question peut paraître saugrenue mais tout à fait naturelle tant la

¹⁸¹ Alain Viala cité par : DEFAYS, Jean-Marc, « Le burlesque et la question des genres comiques », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 39-47.

¹⁸² SCARRON, Paul, *Scarroniana, op. cit.*, « Vie de Paul Scarron », p. 33.

¹⁸³ Dans le domaine des parodies épiques en octosyllabes, auxquelles *Le Virgile travesti* a donné l'illustration la plus illustre et l'exemple le plus imité, nous comptons aussi *Le Jugement de Pâris* (1650) de Dassoucy, *L'Énéide travesti* (1659) de Furetière et *Les Murs de Troie ou l'origine du burlesque* (1653) des frères Perrault.

¹⁸⁴ Le XIXe siècle a eu tendance à assimiler jusqu'à l'équivalence complète le burlesque au grotesque, qui a servi de « contrepoint esthétique, visant à “contrebalancer une esthétique de l'harmonie et du sublime” » (BERTRAND, Dominique, « Introduction », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 14). Selon cette relecture téléologique, le burlesque a longtemps incarné dans l'imaginaire lexicographique collectif le synonyme absolu et parfait de « grotesque ».

notion recoupe des phénomènes littéraires hétéroclites et parfois antinomiques. Sans refaire les travaux importants de Claudine Nédélec¹⁸⁵ et de Jean Leclerc¹⁸⁶, il est pertinent, au moins schématiquement, d'interroger les définitions et les usages du burlesque à l'époque de son invention. Apparu en français pour la première fois dans le *Discours de l'Imprimeur* puis réintroduit avec *La Satyre ménipée* en 1594, le terme « *bourlesque* », probablement emprunté à l'italien « *burlesco* », est utilisé pour qualifier des textes comme « comiques et railleurs, voire bouffons¹⁸⁷ » et désigne plus généralement un « jeu lettré pour des lettrés¹⁸⁸ ». Mais ce néologisme italianisant entre en concurrence directe avec l'espagnol « *burla* », « attestée dans les langues romanes [...] dès 1330¹⁸⁹ » et qui signifie « plaisanterie, raillerie, tromperie¹⁹⁰ ». La double origine étymologique du burlesque, l'une ancienne et l'autre moderne, révèle la logique de réappropriation et d'invention qui travaille la notion de l'intérieur : « c'est à la fois un dérivé de plus d'un vieux mot français, et un mot nouveau, à l'italienne, une création et un réveil, du neuf avec du vieux¹⁹¹ ». Déjà dans son histoire lexicographique, le terme « burlesque » est source de mystification et commande une interprétation avertie puisqu'elle se fonde, de sa naissance jusqu'à sa pratique, « sur un jeu de connivence intellectuelle¹⁹² ».

Après l'époque de sa consolidation, le terme burlesque est encore superficiellement défini par Furetière en 1690 comme « plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule », ce à quoi Charles Perrault, dans le troisième dialogue de son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, ajoute :

Quand Achille et Agamemnon [...] se querellent & s'appellent, yvrogne, impudent, teste de chien, sac à vin, n'est-ce pas du Burlesque de la première espece, où les grandes choses, comme les disputes qui interviennent entre des Rois & des Capitaines se traitent avec des expressions basses et triviales ? & quand il décrit en vers heroïques le combat d'Ulisse revêtu de haillons avec Yrus le plus vilain de tous les gueux, n'est-ce pas du

¹⁸⁵ NÉDELEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, *op. cit.*

¹⁸⁶ LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La République des lettres », 2008, 362 p.

¹⁸⁷ NÉDELEC, Claudine, « Pour une histoire de la catégorie burlesque », § 6, *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVII^e siècle, mis en ligne le 14 novembre 2007, consulté le 9 mai 2012. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/331>.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, § 7.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, § 12.

¹⁹² BERTRAND, Dominique, « Introduction », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), *op. cit.*, p. 13.

Burlesque de la seconde espece, où le sujet qui est bas et rampant se traite d'une manière sublime et relevée ?¹⁹³

Perrault distingue donc deux types de burlesque, l'un « héroïque ridicule », l'autre « ridicule héroïque », l'un descendant, l'autre ascendant. Pour Marmontel, dans un article de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le burlesque a aussi pour visée de « faire voir que tous les objets ont deux faces [pour] déconcerter la vanité humaine¹⁹⁴ ». Soit compris comme confusion des hiérarchies sociales et esthétiques ou comme face inversée du monde cherchant une déstabilisation, le burlesque qualifie également la pratique d'un écrivain :

est burlesque un écrivain qui peint volontairement des personnages involontairement et inconsciemment burlesques, ou encore qui choisit volontairement de commettre des fautes que commettent burlesquement les mauvais écrivains, le tout dans la perspective de produire un objet esthétiquement réussi, c'est-à-dire qui provoque du plaisir et qui instruit¹⁹⁵.

Qu'en est-il de Scarron et de son *Roman comique* ? À première vue, ces définitions préliminaires singularisent toutes un style, une manière bouffonne d'écrire plus qu'elles n'établissent un système, une vision du monde. Si le burlesque n'est « ni un type, ni un genre, ni vraiment un style ; il est de l'ordre, relatif, voire subjectif, du registre ou de la tonalité¹⁹⁶ », il s'identifie, « via la *burla* et la *beffa*, à une esthétique¹⁹⁷ ». L'adjectif burlesque, qui sert surtout à qualifier l'octosyllabe caractéristique des parodies épiques, est-il exportable, au-delà du type de vers qu'il entend catégoriser ? Dans l'acception très restreinte du burlesque au XVIIe siècle, étiquette réservée au domaine poétique, l'association du *Roman comique* au burlesque tient davantage du raccourci critique que de l'analyse fouillée. Le malade de la reine était-il infecté au plus haut degré par « la maladie du burlesque¹⁹⁸ », au point d'être incapable d'écrire autrement ? Il est vrai

¹⁹³ Charles Perrault cité par : NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 20, *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Claudine Nédelec, Le XVIIe siècle, mis en ligne le 14 novembre 2007, consulté le 4 mai 2012. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/329>.

¹⁹⁴ Marmontel cité par : NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 44, *op. cit.*

¹⁹⁵ NÉDELEC, Claudine, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », § 2, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29, mis en ligne le 22 novembre 2008, consulté le 6 avril 2012.

¹⁹⁶ NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 8, *op. cit.*

¹⁹⁷ BERTRAND, Dominique, « Introduction », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁸ L'expression, reprise à l'envi, est de Brunetière : NÉDELEC, Claudine, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », § 13, *op. cit.*

cependant que Scarron, un peu partout dans son œuvre et à des degrés divers, « use du burlesque comme d'une arme à toutes mains – une arme perverse, dont il use avec l'intention maligne de montrer aux puissants du jour qu'il est habile, donc dangereux, qu'il peut toujours se mettre de l'autre bord – donc qu'il vaut mieux être du sien¹⁹⁹ ». Mais la violence littéraire de Scarron (supposée maligne et perverse) n'est pas celle de Sorel ni celle de Cyrano. Ses armes sont assurément moins tranchantes. Le rapprochement absolu et sans appel entre un style et son auteur est invitant, mais requiert quelques éclaircissements pour qu'il soit véritablement opératoire.

Le burlesque, « cette lèpre des années de la Fronde et qui y survivait²⁰⁰ » selon le mot célèbre de Sainte-Beuve, est-il plus qu'un mal dont il faut trouver le remède au risque d'une épidémie définitive ? Non, répondrait Ferdinand Brunetière qui, en visionnaire acerbe et sans nuance, considérerait que « Paul Scarron ne sera plus dans l'histoire qu'un bouffon plus ou moins spirituel et plus ou moins réjouissant²⁰¹ ». Le burlesque du *Roman comique* n'est pas uniquement présent dans le renversement de l'héroïque et les singeries loufoques de Ragotin. En ajoutant à la définition minimale du burlesque (ce qui est drôle, trivial ou extravagant) un principe de déchiffrement des textes, le burlesque devient « un mode de perception et de représentation universel²⁰² ». Le burlesque du *Roman comique* en est un de l'interprétation et de « la prise de conscience d'une double référence²⁰³ ». Il s'agit à la fois de montrer les codes de textes-modèles (ou de genres, ou de conventions, etc.) fortement institutionnalisés et de les subvertir par un rire rebelle et triomphant²⁰⁴. Et c'est peut-être parce que le burlesque implique un brouillage déstabilisant des sacro-saintes transparence et pureté du langage classique²⁰⁵ qu'il est tant honni par les doctes. Le burlesque doit d'ailleurs être conçu comme un principe de lisibilité et comme une herméneutique de la démystification²⁰⁶, plus que comme une simple modalité ou déclinaison du comique. La dimension proprement ludique du burlesque scarronien laisse parfois place à une

¹⁹⁹ NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 43, *op. cit.*

²⁰⁰ Sainte-Beuve cité par : NÉDELEC, Claudine, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », § 13, *op. cit.*

²⁰¹ Ferdinand Brunetière cité par : NÉDELEC, Claudine, « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », § 12, *op. cit.*

²⁰² NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 11, *op. cit.*

²⁰³ *Ibid.*, § 24, *op. cit.*

²⁰⁴ D'évidence, cela soulève déjà des questions qui concernent de front l'*inventio* et la *mimèsis*, problèmes que nous tenterons de résoudre au chapitre 3 : « L'esthétique des limites ». Cf., p. 107.

²⁰⁵ Voir en particulier : DEJEAN, Joan, *op. cit.* ; FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, op. cit.*

²⁰⁶ JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1994, 240 p.

tonalité plus frondeuse, dissidente, presque libertine, ce que la critique a finalement assez peu commenté. Le (style, genre, registre) burlesque de Scarron se marierait-il alors au mouvement libertin, caméléon par excellence ?

II/ Les libertinages du rire. Du picaresque au galant

Scarron est-il en effet un auteur libertin ? La question se pose légitimement lorsqu'on considère que les grands noms de l'histoire comique sont presque systématiquement associés au phénomène (culturel et esthétique) du libertinage au XVIIe siècle. Scarron a-t-il autre chose en commun avec les Cyrano, Sorel, Théophile et autres Tristan qu'une anodine et involontaire correspondance historique ? Le burlesque est-il un libertinage ? Nathalie Grande, dans le sillage tracé par Jean Serroy, remarque qu'après 1660, le rire tel qu'il a été célébré dans le genre de l'histoire comique de Du Souhait jusqu'à Furetière, s'il ne disparaît pas tout à fait, se dissout pour investir d'autres formes narratives en prose, désormais placées sous l'étiquette commode mais épineuse de « galante »²⁰⁷. Scarron se situerait même, en marge de l'esthétique revendiquée de l'histoire comique, entre l'ancien picaresque et le prochain galant²⁰⁸. En fait, l'œuvre scarronienne subit l'influence déterminante de la *novela* et marque un tournant dans l'évolution des formes romanesques au milieu du XVIIe siècle.

Qu'est-ce que le libertinage au XVIIe siècle ? Le libertinage est une catégorie historique pour le moins vaporeuse, utilisée à tout vent et regroupant en masse des écrivains et des textes d'horizons parfois contradictoires, souvent problématiques. Il faut dire que le libertinage ne constitue pas en soi un mouvement stable, cohérent, organisé et il dispose encore moins d'une terminologie fixe, consensuelle ou même opératoire²⁰⁹. Au moment de sa réapparition dans la langue au XVIIe siècle, le terme de « libertin », dérivé du latin « *libertinus* » signifiant

²⁰⁷ Voir : GRANDE, Nathalie, *Le rire galant : usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2011, 332 p. et VIALA, Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008, 540 p.

²⁰⁸ Voir avec profit l'excellente étude de Guiomar Hautcoeur sur les parentés et les filiations des littératures française et espagnole au XVIIe siècle : HAUTCOEUR PÉREZ-ESPEJO, Guiomar, *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2005, 642 p.

²⁰⁹ Ce sont les adversaires des libertins qui définissent d'abord le « libertinage » selon des critères poreux et très généraux. Le principal grief qu'on formule à leur endroit est de contrevenir aux bonnes mœurs et à la bienséance sociale. C'est l'histoire littéraire qui a voulu donner une forme commode et intelligible à un fait social et culturel toujours polémique de nos jours.

« l'affranchi », désigne essentiellement celui qui fait la promotion éhontée d'une libération spirituelle, morale et sensuelle qui vise à « déniaiser » les esprits trop crédules. Au sein d'une société rigoriste, sévèrement religieuse et répressive, l'entreprise s'avère périlleuse, même dangereuse. L'historiographie du libertinage a connu depuis les travaux pionniers et aujourd'hui contestés de René Pintard²¹⁰ sa part de polémiques et de controverses. La division désormais canonique entre libertinage de mœurs et libertinage érudit a tôt fait de discréditer le premier et célébrer le second, sur les bases de préjugés moraux et idéologiques impropres à l'objectivité de l'historien ou du littéraire. Licences des mœurs et licences de l'esprit sont pourtant convoquées dans les textes libertins dans l'indifférence d'une hiérarchie morale les séparant.

La définition *a minima* du libertinage suit deux orientations majeures. Ou bien il « caractérise un positionnement intellectuel délibérément critique à l'égard de la religion, ses principes fondamentaux, ses dogmes, ses croyances, ses cultes ou son clergé²¹¹ », ou bien il « désigne des comportements et des mœurs basés sur la recherche du plaisir²¹² ». Il est vrai que les combats des libertins sont nombreux mais concernent presque toujours l'accès à une liberté plus grande et la contestation violente de l'ordre établi²¹³. Dans cette perspective, mettre en boîte le fait libertin relève de la gageure. La diversité du libertinage est telle que les classements apparaissent ou trop lâches, ou trop stricts. Le libertinage est philosophique pour les uns ou dépravé pour les autres, mais rarement les deux à la fois. Si les définitions trop pointues sont embarrassantes, celle qu'offre Jacques Prévost a la qualité de circonscrire deux lignes de force qui traversent l'âge libertin : « le libertin est une intelligence critique appuyée sur le sentiment aigu de son individualité²¹⁴ ». Cette individualité critique se manifeste de façon parfaitement originale chez Sorel, mais également chez Scarron, même s'il s'avère moins incendiaire que certains de ses contemporains.

²¹⁰ PINTARD, René, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1953, 2 vol.

²¹¹ FOUCAULT, Didier, *Histoire du libertinage. Des goliards au marquis de Sade*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2010, p. 7.

²¹² *Ibid.*

²¹³ La définition qu'offre Jean-Pierre Cavaillé, sans omettre l'aspect plus grivois du libertinage, permet de dépasser les définitions fondées sur des jugements apologétiques : le libertinage est une « culture philosophique qui entre le XVIe siècle et le XVIIe siècle, travaille à s'affranchir de manière plus ou moins nette et radicale du christianisme et du judaïsme, à travers une critique à la fois des croyances et des pratiques religieuses autorisées et des formes de savoir qui leur sont associées » (CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Libertinage et dissimulation. Quelques éléments de réflexion », *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, mai 2001, n° 5, p. 57.).

²¹⁴ PRÉVOST, Jacques, « Introduction » dans *Libertins du XVIIe siècle*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. XIV.

Une étude originale sur le libertinage au XVIIe siècle et ses rapports au burlesque mériterait à elle seule plusieurs centaines de pages d'analyses et de commentaires²¹⁵. Nous voulions plutôt rendre compte de l'ambivalence de la figure de Scarron, trop rapidement placée sous la vignette d'un burlesque naïf et pratiquement angélique. Peut-être aurions-nous tort de perpétuer nous aussi ce lieu commun de la critique qui veut que Scarron ait été plus ludique que désapprobateur, plus railleur que libertin. Car, à bien des égards, Scarron souscrit aux critères d'intelligence critique et d'individualité qui cadastrent le large phénomène du libertinage au XVIIe siècle. Et si l'on s'en tient à l'*Encyclopédie*, le burlesque serait même un « libertinage de l'imagination²¹⁶ ». Comme le libertinage « impose de prendre [le] risque de l'interprétation et du déchiffrement de l'implicite²¹⁷ », par le biais de stratégies d'écriture fondées sur la dissimulation et le secret, le burlesque agit semblablement en refusant

les “raisons claires et distinctes”, l'univocité de la pensée et de l'écriture ; il préfère le doute aux certitudes établies, l'enquête ouverte et l'expérimentation de tous les possibles à la confiance en une Vérité donnée d'avance : en ce sens, il y a bien un lien entre burlesque et esprit d'examen²¹⁸.

Et si le rire signifiait plus qu'une dérisoire inclination à la bonne humeur ? Que cache-t-il, que révèle-t-il sur les hommes, la littérature, le monde ?

C/ La poétique du rire

Cette mise en place terminologique, lexicographique et historique sur le comique, le burlesque et le libertinage nous a paru indispensable pour entreprendre une réflexion personnelle et originale sur le rire scarronien. « N'y a-t-il pas avantage, jusqu'à un certain point, à œuvrer dans l'indéfini²¹⁹ », se demandait à juste titre Jean Rousset à propos d'une autre

²¹⁵ Cette étude reste encore à faire. La majorité des travaux récents traitent le libertinage et le burlesque comme des notions proches, mais toujours distinctes. Notre intuition est que les rapports d'intimité entre le libertinage et le burlesque sont beaucoup plus grands que ne le laissent croire les approches actuelles.

²¹⁶ BERTRAND, Dominique, « Introduction », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), *op. cit.*, p. 21.

²¹⁷ TRICOCHÉ-RAULINE, Isabelle, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2009, p. 28.

²¹⁸ NÉDELEC, Claudine, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale? », *op. cit.*, p. 436.

²¹⁹ ROUSSET, Jean, « Peut-on définir le baroque? », § 2, *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 6 mai 2012. URL : <http://baroque.revues.org/88>.

notion polysémique et élastique : le baroque. Aussi voulons-nous tirer profit de cette indétermination conceptuelle pour écrire une poétique du rire qui n'a pas l'ambition de résoudre le problème de la « comicité » du comique mais celle, plus modeste, d'explorer les configurations de l'imaginaire du rire dans le roman de Scarron. À cet égard, le choix d'intituler notre travail « la poétique du rire » et non pas « le rire » dans *Le Roman comique* n'est assurément pas accidentel. Pour Todorov, « ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire²²⁰ ». Par ce travail, nous chercherons à dessiner et à interpréter des systèmes de relations et d'effets textuels qui auront pour épicerie le phénomène du rire et ses opérations transtextuelles²²¹. Nous marchons aussi dans l'ombre de Genette, pour qui la poétique concerne « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier²²² ».

Notre méthode se propose de mettre en lumière le phénomène du rire tel qu'il se manifeste dans *Le Roman comique* – et non de résoudre une fois pour toutes le problème irrémédiable du comique. Nous ne chercherons donc pas à répondre directement à la trop délicate et sempiternelle question : pourquoi le comique fait-il rire ? À partir de séquences narratives où point le comique, où le rire éclate et fuse de toutes parts, nous interrogerons plutôt la production du rire, c'est-à-dire sa mise en scène particulière, la grammaire et les stratégies discursives dont il procède ainsi que les effets textuels qu'il opère.

2/ Rire rapporté et rire vécu. Les insuccès du discours comique

Si le *Roman comique* regorge de scènes divertissantes et farcesques, où un rire irrésistible et contagieux surgit, d'autres épisodes à intention humoristique tombent à plat, ne réussissent pas à susciter l'égaiement, au mieux parviennent-ils à ennuyer, mettant ainsi à nu les dysfonctionnements et les pathologies possibles du discours comique. Car si faire rire apparaît bien souvent comme un art ingénu, grossier et facile, le texte scarronien révèle plutôt que le

²²⁰ TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1973 [1968], p. 19.

²²¹ Pour Genette, la transtextualité du texte se définit de manière générale par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992 [1982], p. 7.)

²²² GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p. 7.

comique procède d'une délicate et capricieuse mécanique, dont les composantes diverses s'avèrent le plus souvent épineuses à maîtriser. Étudions deux scènes particulièrement symptomatiques de ce phénomène de dysphorie comique qui consacre d'une part la déchéance d'un humoriste amateur mais pas très drôle et le triomphe involontaire d'un comédien patenté de l'autre. Car tous ne possèdent pas la capacité fuyante de faire « rire les honnêtes gens²²³ »...

A/ Le cas du curé qui ne savait pas faire rire

Au chapitre II, 6 (*RC*, 214), alors que la tension romanesque se trouve à son paroxysme dramatique – le Destin retrouve par hasard Léandre, meurtri lors d'une algarade²²⁴ –, le « vieux curé du bourg » (*RC*, 215), excité d'être écouté par deux jeunes comédiens, des inconnus de passage dans une hôtellerie peu fréquentée, essuie un échec cuisant alors qu'il s'essaie, non sans maladresse et balourdise, à les dérider avec une histoire qu'il s'imagine amusante. Le « bon pasteur » (*RC*, 215) s'est invité à dîner à la table de Destin et de Léandre, visiblement ennuyés de sa présence parasite, et qu'il ne connaît que pour les avoir entraperçus un moment plus tôt. Le premier, affamé, tourmenté et inquiet, croule de fatigue, ayant parcouru d'innombrables villages à la recherche d'Angélique disparue, alors que le second, blessé, songeur et chagrin de savoir son amante enlevée, et peut-être sans vie, a le « corps tout couvert de contusions » (*RC*, 209). Impertinent et sans gêne, le curé s'avère quant à lui d'une bonne humeur évidente, festoyant et buvant avec énergie, bien qu'il vienne de célébrer un service funéraire, l'aubergiste de l'hôtellerie ayant rendu l'âme quelques instants plus tôt. Cette cérémonie funèbre n'avait d'ailleurs rien d'auguste ni de solennel, ressemblant davantage à une mascarade : « le frère du mort fit semblant d'être triste ou le fut véritablement et les valets et servantes s'en acquittèrent presque aussi bien que lui » (*RC*, 216). Les prières du curé avaient été précipitées, comme s'il voulait s'en débarrasser avant de s'occuper à quelque chose de plus distrayant. Ne connaissant pas non plus les circonstances dramatiques qui ont réuni ce soir-là le Destin et Léandre dans l'hôtellerie, le

²²³ MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes* (1663), cité par Véronique Sternberg (SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, vol. 1, p. 14.)

²²⁴ La situation narrative, depuis l'ouverture de la seconde partie, se place résolument sous le signe du romanesque et du tragique, embrayant sur le suspense de la finale de la première partie : une des comédiennes, Angélique, la fille de la Caverne, a été enlevée par des ravisseurs. Son amoureux, Léandre, s'était mis à sa poursuite, ainsi que son maître le Destin, courageux et superbe. Léandre ayant rencontré de chemin en chemin les ravisseurs de sa bien-aimée s'est pris de querelle avec eux, et se fait blesser sévèrement. D'errances en aventures, les deux amis se retrouvent par hasard dans une hôtellerie de campagne, sans nouvelle d'Angélique.

curé, désinvolte jusqu'à être inconvenant, s'adonne à « cent contes plaisants de l'avarice du défunt et leur apprit les plaisants différends que cette passion dominante lui avait fait avoir » (*RC*, 216).

Cela dit, l'anecdote que le curé narre n'est pas sans potentiel comique. Lors d'un voyage à Laval, le cheval qui portait l'hôte et l'hôtesse s'est déferré de deux pieds du fait d'une route mauvaise et éprouvante. Après avoir longtemps cherché les deux fers perdus, voguant de chemin en chemin, et craignant d'égarer à jamais un bien si précieux, l'hôte rejoint enfin sa femme, mais pieds nus, traînant ses bottes dans ses mains. Stupéfaite, sa femme l'est encore davantage lorsque l'hôte lui demande d'agir à l'identique, poursuivant ainsi leur route sans chaussure, l'un devant et l'autre derrière, moyennant quoi ils auront bientôt « les pieds si écorchés qu'ils furent près de quinze jours sans pouvoir presque marcher » (*RC*, 216). Guidé par la cupidité, l'hôte justifie finalement ses demandes saugrenues : « jamais il ne se sut si bon gré de quelque autre chose qu'il eût faite et, quand il y songeait, il disait en riant à sa femme que s'ils ne se fussent déchaussés en revenant de Laval, ils en eussent eu pour deux paires de souliers, outre deux fers d'un cheval » (*RC*, 216-217). Peu intéressés à se divertir, « le Destin et Léandre ne s'émurent pas beaucoup du conte que le curé leur donnait pour bon » (*RC*, 217).

Le fiasco du prêtre est suivi d'une explication minutieuse et renseignée de la part du narrateur, un phénomène qui n'est pas inhabituel dans le genre de l'histoire comique du XVII^e siècle : « les histoires comiques accompagnent d'une glose abondante la mise en scène des éclats de rire²²⁵ ». Au moins deux facteurs expliquent cet insuccès retentissant. L'histoire, que le curé trouve pourtant gaie, ne suscite pas les réactions espérées, soit parce que les auditeurs ne la trouvaient pas aussi cocasse qu'il l'avait prévu, soit parce que les mornes comédiens ne sont pas disposés à rire malgré la qualité et la valeur de l'anecdote. Déjà, les événements troubles que vivent les deux comédiens, combinés au décès de l'hôte, créent dans l'hôtellerie une atmosphère morose, pesante, qui porte plus au recueillement qu'à l'allégresse. Le curé, comme insensible à cette ambiance noire, grave et sérieuse, se hasarde néanmoins à un nouveau conte, qu'il promet meilleur que le précédent. Encore moins à propos, cette histoire relate les derniers moments du défunt, tandis qu'il s'opiniâtre à se faire enterrer avec un vieux drap sale et troué, plutôt qu'avec un tissu neuf et digne de l'austère occasion, ne souhaitant pas dépenser un sou de trop, même

²²⁵ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, op. cit., p. 10.

pour sa sépulture. Furibonde et exaspérée, sa femme lui demande « en quel équipage il pensait ressusciter » (*RC*, 217). Malgré son état de santé critique, l'hôte, bouillant de colère, lui répond en jurant : « Eh ! morbleu, vilaine ! [...] je ne veux point ressusciter » (*RC*, 217). Cette remarque pour le moins sèche du mourant, trop avare pour s'acheter son propre salut et qui renonce ainsi à sa résurrection, fait rire de bon cœur le curé et son frère, tellement que ce dernier « ne pouvait s'empêcher d'en rire toutes les fois qu'il y songeait » (*RC*, 217). Ce rire incontrôlable, inhumain, qui fait contraste avec les pleurs attendus en pareille situation, ne frappe cependant pas tous les spectateurs de la scène, puisque le frère de l'hôte « s'en était formalisé » (*RC*, 218), si bien qu'à défaut de s'esclaffer, il entre dans une humeur brutale avant de s'en prendre physiquement au frère du curé.

Remarquons qu'une dynamique tripartite (de va-et-vient) se met en place : l'énervement de l'hôte déclenche le rire du curé, qui en retour provoque l'ébullition du frère de l'hôte. Si dans cette dialectique le rire s'oppose à la colère, ils participent néanmoins tous deux d'un même excès, d'un même écart, d'une même grandissante violence. Cette deuxième bouffonnerie du curé n'attendrit pas plus qu'auparavant les deux comédiens : Léandre, le plus affligé des deux, « ne lui donnait pas grande attention » (*RC*, 218). Notons encore que, dans les deux histoires épouvantablement rendues par le curé, le dénouement a partie liée avec un rire : celui de l'hôte dans la première, celui du curé et de son frère dans la seconde. Confiné au niveau du récit rapporté, ce rire ne se transfère cependant pas aux auditeurs dans la diégèse. Du coup, le fait qu'une situation particulière fasse rire à un moment donné ne constitue pas à lui seul une condition suffisante pour qu'elle provoque à nouveau l'enjouement, c'est-à-dire lorsqu'elle sera exposée à des auditeurs n'en ayant pas été témoins. Qui plus est, comme nous le verrons plus tard au sujet de l'anecdote de la Caverne, rapporter le rire d'autrui agit beaucoup plus comme un répresseur qu'un catalyseur du comique.

Deux dominantes, voire deux *topoi*, caractérisent ces contes farcesques : la pingrerie de l'hôte d'une part et la condition ecclésiastique du conteur de l'autre. Revenons à la première anecdote. Rire de la rapacité du curé, un défaut de toute évidence condamnable, n'est pas particulièrement inapproprié, surtout lorsque ce vice, universel et atemporel, s'élève jusqu'à la caricature : « il se vit contraint de quitter la vie qu'il regrettait peut-être moins que son argent mal acquis » (*RC*, 215). Or, la situation s'embrouille si l'avare dont on se moque sans vergogne vient à peine de mourir, son corps, encore tiède, reposant dans la pièce d'à côté. Ce n'est pas tant le

contenu du conte qui est en jeu que la façon d'en rendre compte. Plus encore, faire rire relève moins d'un contenu, ou même d'une manière, que d'un sens aigu de l'à-propos. Il est fort à parier que cette même histoire, contée à des spectateurs moins agités, et dans des circonstances moins désastreuses, provoquerait une certaine hilarité. Ces histoires d'avarice, si elles participent d'un certain folklore et d'un riche réservoir topique, sont, rappelons-le, rapportées par un curé de campagne, un représentant de l'Église, une figure qui, bien qu'elle soit souvent associée au genre comique²²⁶, en est rarement l'agent principal. Ici, le rapport traditionnel entre spectateur et comédien s'inverse et même s'opacifie. Léandre et le Destin, des comédiens²²⁷ habitués à faire rire sur scène, semblent pourtant incapables de rire eux-mêmes loin des planches. Mais il se peut aussi que ce manque d'entrain soit imputable au curé lui-même. Le pauvre prêtre fait preuve sinon d'un certain aveuglement, du moins d'une inaptitude à interagir socialement. Molière dirait sans doute à son sujet qu'il agit en véritable « fâcheux ». Disons d'abord que cette scène se déroule sous le mode de la contrainte, voire de l'agression. Le curé s'impose à la table des comédiens qui n'ont aucune envie d'écouter ses inqualifiables historiettes. Si le curé force le rapprochement, s'il astreint les comédiens à souffrir sa présence, il semble inconscient de la distance et de la retenue qu'imposent à la fois son état de curé et la mort récente qui a eu lieu dans l'hôtellerie (qui suppose normalement du prêtre une réserve, une délicatesse et un respect irréprochables). Ces deux types de distance apparaissent alors comme un principe structurant. Les rapports entre le conteur et son audience, déterminés par le statut social du premier et par les circonstances dans lesquelles il fonctionne, conditionnent en définitive la production de l'effet comique et son intensité²²⁸.

Le curé, d'ailleurs, n'a pas pris acte de la réaction première qu'a créée son rire dans sa deuxième histoire. Le frère du défunt, en effet, s'est échauffé au point de s'engager dans un

²²⁶ La figure du curé dans la littérature médiévale, par exemple, est particulièrement raillée dans les fabliaux. Pour le statut de la figure du prêtre à l'âge classique, voir : PISTER, Danielle (éd.), *L'image du prêtre dans la littérature classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Berne/Francfort, Peter Lang, 2001, 278 p.

²²⁷ Peut-être faudrait-il préciser que ces deux personnages sont des comédiens de circonstance plus que des acteurs de métier. Le premier est un fils de bonne famille éperdument amoureux d'une comédienne alors que le second se masque au théâtre pour éviter les foudres d'un vieil et puissant ennemi.

²²⁸ Aussi le curé blasphème-t-il en riant d'une réplique (le refus de la résurrection) qui aurait mérité, venant d'un homme d'Église, nombre de reproches et de désapprobations. Le rire du curé est en quelque sorte impie, et témoigne de son appartenance au monde matériel et humain plutôt qu'à celui de la dévotion, de la prière et de la contemplation que sous-entend son statut.

échange de coups de poing²²⁹. Dès ce moment, il aurait dû comprendre que la situation n'est pas risible par essence, mais qu'elle est sujette à des lectures plurielles, ou sérieuses, ou violentes. Balourd et trop confiant dans ses qualités d'humoriste, le curé ne se doute pas que l'histoire qui l'avait fait rire ne produira pas nécessairement le même effet lorsqu'il la racontera à d'autres. Un dernier élément vient parachever sa déconfiture : plus il s'acharne à faire rire ses auditeurs, plus il s'éloigne de la condition *sine qua non* de l'humour qu'est la spontanéité feinte ou réelle.

B/ « Faire rire les honnêtes gens ». L'anecdote de la Caverne

Au chapitre II, 3 (RC, 199), trois chapitres avant la débâcle du curé irrévérencieux, la Caverne, dont la fille Angélique vient d'être mystérieusement enlevée, raconte déjà une histoire qui illustre de manière exemplaire les difficultés inhérentes à la narration d'une anecdote comique. Ce fait divers met en scène un « grand Page » (RC, 202) qui joue un petit rôle²³⁰ dans une tragi-comédie de Robert Garnier, *Roger et Bradamante*²³¹, et qui, incapable de retenir les deux seuls vers de son rôle dédaignable, en remplace l'original « Monsieur, rentrons dedans ; je crains que vous tombiez / Vous n'êtes pas trop bien assuré sur vos pieds » par une version de son cru : « Monsieur, rentrons dedans ; je crains que vous tombiez / Vous n'êtes pas trop bien assuré sur vos jambes » (RC, 203). Le défaut de mémoire du page, qui confond pieds et jambes sans se soucier de la rime, fait rire l'assistance. Dans son récit qu'elle transmet à l'Étoile, la Caverne essaime ses descriptions du mot « rire », insistant avec obstination et emphase sur le fait que les personnes présentes riaient de la mésaventure du page, de bon cœur et longtemps. Elle détaille avec une minutie de romancier la bonne humeur tapageuse de chacun : « je vous assure qu'elle fit bien rire toute la compagnie et que j'en ai bien ri depuis, soit qu'il y eût véritablement de quoi en

²²⁹ Ce combat est symptomatique d'un enjeu qui traverse le texte scarronien : les combats à poings nus abondent et ponctuent tout le roman. Les trois premiers chapitres de la première partie se soldent en effet par de pareilles bagarres. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, les combats à coups de poing renvoient à des enjeux d'ordre identitaire. D'une part, les querelles brouillent et confondent les identités, à telle enseigne qu'on ne parvient plus à distinguer l'un de l'autre et, d'autre part, l'usage du poing nu marque un contraste avec le duel à l'âge classique, traditionnellement aristocratique, et opposant deux combattants maniant l'épée.

²³⁰ Cette mise en rapport du grand et du petit participe d'un réseau isotopique fort riche et souvent associée au comique classique. Nous reviendrons sur cette isotopie, notamment lors de la discussion de l'épisode qui oppose le petit Ragotin et le grand Bague nodière. Disons aussi que la petitesse du genre de la tragi-comédie déforme la grandeur tonitruante de la tragédie. Voir chapitre 3 : « L'esthétique des limites ». Cf., p. 107.

²³¹ Pièce du poète Robert Garnier, qui met en scène une jeune héroïne, Bradamante, personnage épique issu de la tradition du *Roland amoureux* de Matteo Maria Boiardo et du *Roland furieux* de l'Arioste. Cette référence au théâtre de Garnier participe aussi d'une isotopie entourant la figure de Roland, surtout associée à Ragotin (RC, I, 8, 67).

rire ou que je sois de ceux qui rient de peu de choses » (RC, 203). Remarquant assez tard que sa seule auditrice, l'Étoile, une autre comédienne, ne trouve pas dans ce petit incident grande matière à rire, la Caverne comprend bien que l'effet comique se voit différé et atténué par sa regrettable mise en récit. L'Étoile, qui se veut rassurante et amicale, lui répond :

Il est bien vrai que la chose peut avoir paru plus plaisante à ceux qui la virent qu'elle ne le sera à ceux à qui on en fera le récit, la mauvaise action du Page servant beaucoup à la rendre telle, outre que le temps, le lieu et la pente naturelle que nous avons à nous laisser aller au rire des autres peuvent lui avoir donné des avantages qu'elle n'a pu avoir depuis. (RC, 204)

Les remarques de l'Étoile révèlent avec une extrême finesse le décalage et les modulations possibles qui existent entre le rire vécu et le rire rapporté. Deux éléments au moins se dégagent de sa réflexion sur le rire. D'une part, la jeune actrice insiste sur le caractère *hic et nunc* du rire. Le rire est un spectacle. Il fallait être là, il fallait voir la scène pour en apprécier la drôlerie. D'autre part, la Caverne ponctue son récit de nombreuses allusions à son propre rire ainsi qu'à celui des spectateurs de la scène comique. Elle persiste dans cette voie en affirmant que même un personnage morose et sérieux s'est déridé de la fâcheuse maladresse du page :

[L]e Maître de la maison, qui était de ces mélancoliques qui ne rient que rarement et ne rient pas pour peu de chose, trouva tant de quoi rire dans le défaut de mémoire de son Page et dans sa mauvaise manière de réciter des Vers qu'il pensa crever à force de se contraindre à garder un peu de gravité ; mais enfin il fallut rire aussi fort que les autres, et ses gens nous avouèrent qu'ils ne lui en avaient jamais vu tant faire ; et, comme il s'était acquis une grande autorité dans le Pays, il n'y eut personne de la compagnie qui ne rît autant ou plus que lui, ou par complaisance ou de bon courage. (RC, 203-204)

La prolifération²³² du mot même de « rire » dans son anecdote doit être mise en parallèle avec sa relative rareté dans le reste du texte. À l'instar du curé qui insiste dans ses histoires sur le rire des uns et des autres, la Caverne s'imagine que le rire est reproductible et transférable à l'envi. Elle s'entête à justifier le caractère farcesque de son récit en surdéterminant les rires qu'il a occasionnés. Dans cette dialectique du spectaculaire, le rire repose bien plus sur un phénomène

²³² Le terme rire revient à au moins dix reprises en tout au plus une page. Ainsi, Scarron réussit là où la Caverne échoue lamentablement.

de communion et de contagion, qu'un groupe de rieurs tend à exacerber jusqu'à l'oubli de la cause ayant initialement déclenché le rire, que sur le véritable potentiel comique de la grossière erreur du page. Tout porte par ailleurs à croire qu'on en vient à rire davantage de l'amusement du maître de maison devenu presque hystérique que de la sottise du page. De même, comme le montre Dominique Bertrand, l'acharnement de la Caverne à témoigner du bonheur des rieurs abolit toute possibilité de rire davantage de l'évènement : « la Caverne pressent qu'à trop souligner des éclats de rire passés, elle a pu priver ses actuels auditeurs d'un sentiment de surprise indispensable au jaillissement de l'hilarité²³³ ». L'Étoile avait déjà signalé l'importance du cadre spatio-temporel dans le succès d'une narration comique. La maladresse du page se produit lors d'une représentation théâtrale : « l'assemblée était fort belle, la salle bien éclairée, le théâtre fort commode et la décoration accommodée au sujet » (RC, 202). Partant, une distance s'installe entre spectateurs et comédiens qui les prédispose naturellement au comique. L'ambiance étant *a priori* sous l'empire du spectacle, il est presque attendu qu'un éclat de risée aussi sauvage qu'incontrôlable s'empare de l'auditoire. Or, il en va tout autrement pour la Caverne qui, quelques instants avant son conte, « s'essuya [...] les larmes qui lui mouillaient le visage en grande abondance » (RC, 199). Comme le curé inopportun, la Caverne, qui pleure encore la fraîche disparition de sa fille, affiche un cruel manque de compréhension des distances que suppose la situation dans laquelle elle se trouve : le sérieux ne peut laisser aussi prestement place au comique sans dérouter. Cette opposition entre le sérieux et le risible, si elle est travaillée habilement, peut pourtant donner lieu à d'amusants brouillages, comme le prouve justement le conte de la Caverne : « le comédien qui faisait le personnage d'Aymond s'en éclata de rire et ne put plus représenter un vieillard en colère » (RC, 203).

Le contenu de l'anecdote de la Caverne cristallise quant à lui les enjeux discursifs et rhétoriques du discours comique. Chaim Perelman suggère que « le comique du discours attire notre attention sur ce que l'on pourrait considérer comme une pathologie, qui permet de mieux cerner les limites de l'usage normal et sérieux du langage²³⁴ ». Le conte de la Caverne – et à un moindre niveau ceux du curé²³⁵ – fait effectivement une utilisation atypique du langage. Ce

²³³ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, op. cit., p. 231.

²³⁴ PERELMAN, Chaim, « Préface », dans Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Sociologie générale et philosophie sociale », 1974, p. 5.

²³⁵ Le premier conte du curé n'est véritablement drôle que lorsque l'hôte déclare les raisons pour lesquelles il a astreint sa femme à se déchausser. Aussi la deuxième histoire ne prend-elle tout son sel qu'au moment où l'hôte

comique, qu'on pourrait dire rhétorique, « renforce la connivence entre les usagers du langage qui se réjouissent de maîtriser ses ressources²³⁶ ». La défaillance mémorielle du page se double d'une méconnaissance des codes qu'impose le langage dramatique. La rime masculine minimale qui est attendue (tombiez/pieds) se détraque (tombiez/jambes). Ainsi que « la rime a rôle de structuration aussi bien du vers que du poème entier²³⁷ », rire de l'étourderie du page a-t-il alors pour fonction de « sanctionner les maladroites, les abus, les fautes de raisonnement que le langage permet²³⁸ ». Celui qui ne maîtrise pas les lois du langage s'expose au ridicule. Dans un XVIIe siècle obsédé par les règles, la représentation théâtrale, ainsi soumise à des impératifs formels, esthétiques et idéologiques aussi rigides qu'indépassables, requiert qu'on les respecte à tout moment au risque de troubler l'immersion fictionnelle et l'adhésion du public. Lorsque la structure de la représentation éclate, lorsque le page contrevient naïvement aux principes qui régissent le théâtre, voilà que les comédiens et les spectateurs éclatent à leur tour, mais cette fois d'un rire unanime et volcanique. L'économie de la représentation est mise à mal. Comédiens et spectateurs se mettent à rire d'une voix.

Comme l'indique Thomas Hobbes, les rieurs, c'est-à-dire tous ceux qui sont présents au théâtre, hormis le page qui a commis l'impair dont on se gausse, expriment par leur rire la conscience de leur supériorité : « la passion du rire est un mouvement subit de vanité produit par une conception soudaine de quelque avantage personnel, comparé à une faiblesse que nous remarquons actuellement dans les autres, ou que nous avons auparavant²³⁹ ». Ce schéma sera aussi à l'œuvre dans les scènes où Ragotin est victime des rires, où d'ordinaire un groupe de rieurs, exprimant leur avantage sur ce petit et détestable caractère, se liguent tous contre lui. Cet ascendant des rieurs sur l'objet de leur risée sous-entend que le rire possède une fonction sociale qui a une valeur de séparation et de discrimination, de châtiment et d'infériorisation. Pour

injurie sa femme. Ainsi, nous sommes en présence d'un comique qui tire sa puissance de situations linguistiques problématiques. Cette catégorie du comique peut certes s'opposer à ce qu'on nomme généralement « comique de situation ».

²³⁶ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 55.

²³⁷ AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 645.

²³⁸ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 55.

²³⁹ HOBBS, Thomas, *De la nature humaine ou exposition des facultés*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel. Les philosophiques », 1997 [1650], p. 72-73.

Bergson, « le rire est le comportement corporel que la vie utilise pour châtier le personnage comique et le rappeler à la norme que la société incarne et implique²⁴⁰ ».

Attachons-nous encore un moment sur l'erreur du page. Si le rire exprime bel et bien une autorité morale, intellectuelle, qu'il relève de la goguenardise ou de la punition sévère, amène-t-il nécessairement à une forme de *catharsis* comique ? Le rire favorise-t-il vraiment la correction et l'épuration des vices, des défauts et des passions refoulées ? Dans la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, on associe volontiers le ridicule au mépris qu'éprouve le rieur : « le ridicule est donc la forme extérieure et sensible que la providence de la nature a attachée à tout ce qui est déraisonnable, pour nous en faire apercevoir, et nous obliger à le fuir²⁴¹ ». Or, aucune opération de cette nature ne s'applique à la scène qui nous retient. Le rire marque seulement l'humiliation. De surcroît, le bafouillage du page, « tremblant comme un criminel » (*RC*, 203), est peut-être uniquement dû à sa nervosité (certainement excusable) de jouer devant un public. Après tout, il ne s'agit pas d'un comédien professionnel, mais bien d'un page qui joue un page. Le rire, qui s'apparente plus à un jugement tyrannique, à une sentence violente et sans appel qu'à une moquerie sans conséquence, se charge alors d'une agressivité punitive.

Cela établi, la réflexion de la Caverne et de l'Étoile sur le rire apparaît nettement moins tranchante que celle du curé. Elle admet en effet certaines nuances, par exemple que chaque individu possède une inclination plus ou moins aiguë au rire, que le cadre spatio-temporel ainsi que les rires d'autrui sont déterminants dans le succès du comique, au contraire du curé qui envisage son propre rire comme universel. De la part de comédiennes, plus vulnérables aux mouvements de l'âme, cette description contrastée du phénomène du rire ne surprend guère. Aussi le narrateur avait-il déjà accusé la sensibilité quasi infectieuse des comédiennes : « la Caverne et sa fille, très pitoyables de leur naturel, s'affligèrent par complaisance ou par contagion et je crois même qu'elles en pleurèrent » (*RC*, 97). La Caverne et Angélique, à la suite de l'Étoile qui ne « pût s'empêcher de répandre quelques larmes » (*RC*, 97) après avoir pris connaissance des fort mauvaises nouvelles que lui rapportait le Destin²⁴², se mettent aussi à pleurer, non pas parce qu'elles éprouvent elles-mêmes quelque profond et lancinant chagrin, mais bien par

²⁴⁰ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 9.

²⁴¹ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. 1, p. 1174.

²⁴² Le Destin apprend à l'Étoile qu'il croit avoir vu à Tours leur ancien persécuteur (Saldagne). Il se cachait le visage dans une foule, et c'est ainsi que le Destin s'est mis un emplâtre sur le visage. Le Destin raconte ensuite l'aventure des brancards. Le Destin dit à l'Étoile qu'ils pourraient chasser leur persécuteur, au risque d'une victoire contre leur oppresseur ou d'une mort en essayant de s'en affranchir.

mimétisme. La Caverne semble particulièrement impressionnable : « je la [sa mère] vis pleurer et je me mis à pleurer aussi » (*RC*, 206). Pour la Caverne, voir quelqu'un pleurer et pleurer est une seule et même chose. Souvenons-nous aussi que la Caverne, un instant avant de raconter son histoire, avait prévenu son auditrice qu'elle était « de ceux qui rient de peu de choses » (*RC*, 203). Cette affectivité violente, outrancière et contagieuse travaille aussi l'énonciation du conte, alors que la Caverne se montre tout à fait incapable de contrôler son propre amusement.

Sitôt l'histoire de la Caverne achevée, les deux comédiennes « ouïrent marcher dans leur chambre, ce qui leur sembla d'autant plus étrange qu'elles se souvenaient fort bien d'avoir fermé leur porte au verrou » (*RC*, 207). Le tempérament excitable et fantasque des comédiennes se révèle également dans cet épisode plutôt burlesque. Elles prennent bêtement le « lévrier de la maison » (*RC*, 208) pour le fantôme d'Angélique la disparue : « la Caverne s'effraya de n'avoir rien vu et l'Étoile s'effraya de ce que la Caverne s'effrayait » (*RC*, 208). Le rire conçu comme passion entre ainsi en compétition directe non seulement avec les larmes, mais avec la peur aussi. Cependant, ces trois affects, aussi distincts soient-ils dans le spectre émotionnel, obéissent à une même loi : la contagion. Comme séduites, fascinées et dominées, les comédiennes reproduisent l'élan et l'ardeur qu'éprouvent l'une et l'autre sans véritablement avoir à ressentir personnellement quelque ferveur que ce soit.

Si « le reflux des discours sur le rire est lié à la concurrence lacrymale²⁴³ », aussi doit-on remarquer que le rire, au XVII^e siècle, appartient au domaine de la passion : c'est-à-dire de « tout ce qui affecte l'âme *et* produit un changement dans l'apparence extérieure²⁴⁴ ». Nous avons déjà dit plus haut que « le décalage fait rire lorsqu'il ébranle²⁴⁵ », que « c'est l'association au fait structurel (l'écart) d'un effet psychologique, la déstabilisation du récepteur²⁴⁶ » qui est garant du comique. Ce déséquilibre caractéristique est métaphorisé physiquement par la Caverne : « je pensai me laisser choir à force de rire » (*RC*, 203). La balourdise du page l'a frappée si fort qu'elle en perd presque littéralement pied. La fulgurance irrépessible du rire est « une “passion” qui inquiète, à la mesure de la sourde fascination qu'elle exerce²⁴⁷ ». Si la Caverne défailit à tant rire, un malheur plus grand guette celui qui tente de dompter cette passion : « il [le maître de la

²⁴³ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁴ DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, coll. « République des Lettres », 2000, p. 1.

²⁴⁵ STERNBERG, Véronique, *Le comique*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 11.

maison] pensa crever à force de se contraindre à garder un peu de gravité » (*RC*, 203). La violence de l'humiliation que subit le page s'égalise à l'intensité physique du rire que tente de réprimer son maître. Pire, contenir un rire s'avèrerait mortifère²⁴⁸. En tous les cas, la représentation du rire évoque à la fois la passion et le corporel. Ajoutons que « le siècle classique laisse filtrer une suspicion extrême à l'égard d'une passion [le rire] dont les effets corporels sont difficiles à maîtriser et qui compromet l'harmonie sociale²⁴⁹ ».

Sans doute devient-il pertinent de mettre en relation cette idée de la représentation du rire avec la première occurrence du mot dans le texte. Le Destin, dont le nom est encore tu au tout début du roman, présente à des bourgmestres rassemblés en un petit groupe la troupe de comédiens dont il fait partie :

[il] lui dit qu'ils étaient Français de naissance, Comédiens de profession ; que son nom de Théâtre était le Destin, son vieux camarade, la Rancune, et la Demoiselle qui était juchée comme une poule au haut de leur bagage, la Caverne. Ce nom bizarre fit rire quelques-uns de la compagnie ; sur quoi le jeune Comédien ajouta que le nom de Caverne ne devait pas sembler plus étranger à des hommes d'esprit que ceux de la Montagne, la Vallée, la Rose, ou l'Épine. (*RC*, 51)

Ce premier rire est programmatique à plus d'un égard. Il naît de l'ignorance, voire de la condescendance, d'un certain nombre de petits bourgeois, sans doute les moins sagaces du groupe, qui méconnaissent tout à fait l'esprit des noms de scène que les comédiens de province se donnent²⁵⁰. De l'ignorance d'abord, puisqu'il s'agit bien du « bizarre » du nom de la Caverne qui surprend, étonne et stupéfait. Cette bizarrerie se comprend d'une part comme une *étrangeté* langagière (le nom fait rire) et une *différence* sociale d'autre part (la condition de comédien appelle le risible). L'abbé Batteux, dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, précise que « toute différence, par cela même qu'elle est hors des formes ordinaires, attire l'attention. Celle qui n'est que risible nous fait rire avec une sorte de mépris pour la personne difforme, c'est le plaisir de la marginalité ; et avec une sorte d'estime réfléchie c'est pour nous, le plaisir de

²⁴⁸ Entre autres, la mort sera étroitement associée au rire dans l'épisode du « corps mort » et de la terreur panique de Ragotin (*RC*, II, 7, 218). Voir, plus loin, notre commentaire dans le chapitre 2 : « Dramaturgie clownesque ». Cf., p. 62.

²⁴⁹ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, op. cit., p. 87.

²⁵⁰ Ce choix curieux mais signifiant de prénommer la mère d'Angélique, jeune amante insatiable, « la Caverne », relève certainement de la satire de l'allégorie de type néo-platonicienne que pratiquait déjà Scarron dans *Le Virgile travesti*.

l'amour-propre²⁵¹ ». Cette réflexion, dans le sillage de la définition aristotélicienne du comique conçu comme laideur²⁵², suggère que l'extraordinaire, l'inconnu et le marginal (ici le nom de la Caverne) suscitent la curiosité. De la condescendance ensuite, puisque le différent, l'autre et l'excentrique, plutôt que d'inspirer de l'intérêt, inquiètent. Le rire de ces « quelques uns de la compagnie » (RC, 51) trahit simultanément comme une contrariété refoulée ainsi qu'un sentiment de supériorité. Le rire qui triomphe ici s'avère celui des ignorants, ceux-là mêmes que le Destin provoque en les nommant narquoisement « hommes d'esprit » (RC, 51). Car le « rire peut aussi masquer, sous une supériorité apparente, des craintes et des souffrances²⁵³ ». Ces « plus gros bourgeois de la ville » (RC, 50), pour qui « la nouveauté de l'attirail, et le bruit de la canaille qui s'était assemblée autour de la charrette » (RC, 50) étaient aussi prodigieux qu'inattendus, rient des comédiens nouvellement arrivés, les dévaluent *a priori*, les rabaisent et découragent la considération et l'admiration qu'on aurait pu éventuellement leur accorder. Ces bourgeois, en riant du métier de comédien, se distinguent également d'eux, les mettent à distance et les repoussent au plus bas de la hiérarchie sociale : les bourgeois se situent tout en haut, les comédiens, en bas. « Signe d'une supériorité ou masque d'une faiblesse²⁵⁴ », cette première représentation du rire dans *Le Roman comique* atteste exemplairement de l'ambivalence du phénomène comique, non seulement parce que le rire des bourgeois est double (supériorité/faiblesse), mais aussi par le fait que le Destin raille immédiatement ceux qui s'étaient un instant plus tôt moqué de lui et de ses amis (le rire est passager et à double tranchant). Assez significativement, ce premier rire débouche sur une bagarre : « la conversation finit par quelques coups de poing et jurements de Dieu que l'on entendit au devant de la charrette » (RC, 51). Le rire cède aussitôt la place à des cris, des hurlements et des blasphèmes. Bref, le corporel et le primaire règnent : un bruit fort en remplace un autre²⁵⁵.

À ce propos, Nina Ekstein évoque la fonction structurante du bruit dans le texte scarronien : « noises play an unusually large role in Paul Scarron's *Le Roman comique*²⁵⁶ ». Le

²⁵¹ BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1746], p. 258.

²⁵² Situé à un premier niveau, Ragotin, nain niais et difforme, invite déjà physiologiquement à rire.

²⁵³ ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Nous avons déjà observé un semblable déplacement (du rire à la bagarre) lors de la deuxième anecdote comique que le curé narre aux comédiens. Rire n'est ni banal ni sans danger puisqu'il fait parfois place à une violence éminemment physique. D'ailleurs, nous traiterons plus loin de la violence même du rire (dirigée essentiellement vers Ragotin).

²⁵⁶ EKSTEIN, Nina, *op. cit.*, p. 33.

bruit, comme un leitmotiv signalant la rupture, interrompt l'intrigue à plusieurs moments dans le roman. Isabelle Trivisani-Moreau constate également que « les bagarres brouillent les identités » et « vont même jusqu'à effacer les formes humaines²⁵⁷ ». Ce rapprochement entre le rire et le bruit (les deux plus ou moins reliés à la violence) n'est assurément pas fortuit²⁵⁸. Plus encore, le bruit comme le rire entrent en concurrence directe avec le langage avec qui ils partagent un même espace acoustique. Ekstein fait du rire « a primitive human sound, and thus contributes to the earthy, unpretentious atmosphere of the novel²⁵⁹ ». Le rire est le signe non linguistique le plus fréquemment rencontré dans *Le Roman comique*. Dans la scène où le nom de la Caverne suscite les moqueries, le rire apparaît comme une sanction, bien qu'inarticulée et primitive, et interrompt du même souffle le discours de présentation de Destin. Du coup, les bourgeois signalent leur suprématie, non pas intellectuellement par une pointe cinglante ou un sarcasme bien à propos comme l'aurait fait le Cyrano des *Lettres satiriques*²⁶⁰, mais avec leur corps, de la plus rustaude manière. Ainsi placée en tête du roman, cette première représentation du rire inaugure un paradigme comique auquel le reste du texte souscrita : « il y aurait donc une tendance irrépressible du rire à la rébellion, voire à la subversion des normes²⁶¹ ». Mais cette dissidence railleuse, ce désordre ironique, cette distance comique qu'orchestre le rire ne sont possibles que lorsqu'il est dûment maîtrisé. Car avant de se montrer rebelle aux règles socialement, moralement et esthétiquement établies, le rire semble souvent rebelle à sa propre production.

C/ Le rire, mode d'emploi

L'étude détaillée de ces deux scènes (le curé et la Caverne) a fait ressortir au moins quelques éléments généraux de compréhension du rire, que nous pourrions confronter maintenant à des scènes plus « riantes ». D'abord, un point essentiel doit être éclairci concernant la nature même des énoncés que nous venons de passer en revue. Les trois épisodes consistaient en des

²⁵⁷ TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, « Au carrefour du romanesque : l'errance dans *Le Roman comique* », dans Arlette Bouloumié (éd.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l'université d'Angers, coll. « Recherches sur l'imaginaire », 2007, cahier 32, p. 61.

²⁵⁸ La thèse que défend Ekstein dans son article est que le bruit se trouve au cœur d'une polarité cohérence/incohérence dans le roman, c'est-à-dire que le bruit agit comme une stratégie discursive marquant la rupture entre différents niveaux, qu'il s'agisse des trois paliers narratifs (récit-cadre, récit des personnages et nouvelle intercalée), de la tension romanesque/comique, des interventions du narrateur, etc.

²⁵⁹ EKSTEIN, Nina, *op. cit.*, p. 35.

²⁶⁰ BERGERAC, Cyrano de, *Lettres satiriques et amoureuses, précédées de Lettres diverses* (éd. Jean-Charles Darmon), Paris, Éditions Desjonquères, coll. « Dix-septième siècle », 1999, 256 p.

²⁶¹ ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 20.

échanges verbaux, c'est-à-dire des actes de communication privilégiant la relation entre un locuteur et un allocutaire. Le premier, qui cherche à impressionner et à faire rire, exerce par son discours une action concrète sur le second. Peut-être faut-il prendre à partie les médiocres talents de conteur du prêtre et de la Caverne (pourtant une comédienne de métier ayant l'habitude de faire rire sur scène), incapables de reproduire les signes physiques qui auraient pu appuyer et bonifier les anecdotes rapportées, qu'il s'agisse de mimiques, de gestes, d'intonations ou d'attitudes. En fin de compte, il ne suffit pas d'avoir une bonne histoire pour faire rire. Sans doute est-ce pourquoi les rires qu'on rencontre dans le *Roman comique* ne résultent pas tellement de discours, mais presque toujours de situations.

Dire le rire ne fait pas rire. Mais comment parvient-on alors à faire rire dans un roman ? Bergson évoque cet équilibre épineux que doit atteindre l'artiste comique : « le comique se balance entre la vie et l'art²⁶² ». Le comique de la vie se fonde le plus souvent sur le spontané et l'accidentel alors que le comique de l'art s'essaie, avec plus ou moins de réussite, à le recréer. Cette reproduction « suppose une relation triangulaire entre un émetteur (l'artiste), un objet comique et un récepteur²⁶³ ». Dans l'idée même de reproduction se cache déjà la notion d'intentionnalité comique. Or, comme nous venons de l'analyser²⁶⁴, « la force de l'art est cependant de cacher cette intentionnalité, et de faire comme si le comique “se trouvait”²⁶⁵ ». Dans cette dialectique, le comique se manifeste plus qu'il n'est souligné, il s'offre à la vue, il se produit comme s'il s'agissait d'un événement arraché à la vie. Nulle forme littéraire ne semble en effet mieux adaptée à cette illusion de réalité que le théâtre. « Litanie du voir, toute-puissance du spectacle²⁶⁶ », le texte scarronien agit bien comme un véritable « témoignage oculaire²⁶⁷ ». Le lecteur voit plus qu'il ne lit. Voilà sans doute la raison déterminante pour laquelle Scarron a autant fait usage du dispositif théâtral dans *Le Roman comique*, composé selon une logique de l'efficace comique.

²⁶² BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 17.

²⁶³ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 22.

²⁶⁴ Et le curé et la Caverne souhaitaient ardemment le rire d'autrui, l'avaient pensé et voulu, l'annonçant en grande pompe avant même d'avoir raconté leurs histoires respectives. Ils affichaient ouvertement leur intention de produire le comique : d'où leur ratage.

²⁶⁵ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 24.

²⁶⁶ TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, p. 387.

²⁶⁷ *Ibid.*

3/ La poétique de la comédie

Le caractère intrinsèquement théâtral du *Roman comique* n'est plus guère à démontrer²⁶⁸. Dès le titre s'affiche un parti pris dramaturgique manifeste²⁶⁹. L'histoire qui sera racontée au long du roman concerne bien les membres d'une troupe de théâtre, leurs amours, leur mode de vie pittoresque et leurs tribulations répétitives, même biscornues. Outre la présence active de comédiens (et de personnages discutant de littérature et de ses codes), l'intertexte théâtral y est aussi prodigieusement fécond. Pas moins d'une demi-douzaine de pièces sont évoquées par le narrateur, certaines jouées²⁷⁰ dans la diégèse, d'autres seulement mentionnées²⁷¹. Le roman se place ainsi doublement sous l'égide du théâtre.

A/ *Castigat ridendo mores. Une catharsis burlesque ?*

Digne successeur de Plaute et de Térence, Scarron ne rejoint que très exceptionnellement Molière dans les rangs prestigieux des réformateurs de la comédie à l'âge classique. Si tous reconnaissent que les comédies moliéresques constituent « une forme d'accomplissement original des ambitions et la solution la plus élégamment synthétique des aspirations en partie divergentes

²⁶⁸Toutes les introductions à l'œuvre romanesque de Scarron en font mention. Jolene Vos-Camy a notamment consacré sa thèse de doctorat sur les aspects théâtraux du *Roman comique* (Vos-Camy, Jolene, « The Art of the Novel Through Theatrical Lenses : Paul Scarron's *Roman comique* » (dir. Leonard Hinds), Thèse de doctorat, Université de l'Indiana, 2000, 209 p.). Jean Serroy note par ailleurs que l'œuvre est frappée du sceau de la théâtralité : « l'ouvrage de Scarron présente donc une telle parenté avec son théâtre qu'il n'est pas étonnant que nombre de péripéties de l'action apparaissent, sous sa plume de romancier, comme autant de scènes dramatiques. Le découpage, le rythme, les situations, les gags, l'entrée et la sortie des personnages [...], l'art du dialogue, la progression dramatique : tout montre que Scarron non seulement parle du théâtre, mais l'adapte en quelque sorte au roman, avec ce sens très particulier, et très rare chez les auteurs du XVIIe siècle, de la chose vue, qui sait transposer toute action en spectacle » (SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 28). Plus récemment, l'article d'Andrew Wallis (WALLIS, Andrew, « *Le Roman comique*, récit spéc(tac)ulaire », *Society for Interdisciplinary French Seventeenth-Century Studies*, 1997, vol. 7, n° 1, p. 193-203) insiste sur le comique spectaculaire dans *Le Roman comique*. Cette étude, pour des raisons d'espace, ne dressera pas de liens directs entre *Le Roman comique* et le contenu des pièces de Scarron.

²⁶⁹ Le titre « *Le Roman comique* », construit en forme d'oxymore, doit s'entendre à la fois comme « roman drôle » et « roman des comédiens ».

²⁷⁰ *La Mariane* [1637] de Tristan L'Hermite (*RC*, I, 2, 53), *Le Grand et dernier Soliman ou La Mort de Mustapha* [1637] de Jean Mairet (*RC*, I, 12, 95), *Roger et Bradamante* [1582] de Robert Garnier (*RC*, II, 3, 202), *Dom Japhet d'Arménie* [jouée en 1647, publiée en 1652] de Paul Scarron (*RC*, II, 17, 286) et *Nicomède* [1651] de Pierre Corneille (*RC*, II, 18, 289).

²⁷¹ Entre autres auteurs dramatiques d'importance mentionnés par la narration : Alexandre Hardy [1569-1632] (*RC*, I, 5, 59), Pierre Corneille [1606-1684] (*RC*, I, 8, 68), Marc-Antoine Girard de Saint-Amant [1594-1661] (*RC*, I, 8, 68), Jean de Rotrou [1609-1650] (*RC*, I, 8, 69), Théophile de Viau [1590-1626] (*RC*, I, 10, 90), Jacques Ouyin [1550-1580] (*RC*, I, 10, 90).

définies par la poétique traditionnelle du genre comique²⁷² », rares sont ceux qui évoquent la dramaturgie de Scarron comme un moment majeur et incontournable dans la réflexion sur le comique au XVIIe siècle.

Depuis l'antiquité gréco-latine, la comédie, en trivial contrepoint de la tragédie malgré son instabilité identitaire constitutive, « se définit comme peinture souriante des travers humains dans une intention didactique de correction par l'exemple²⁷³ ». Cette peinture mimétique du réel n'est possible qu'en souscrivant le plus scrupuleusement aux exigences vécilleuses de la vraisemblance et de la bienséance ainsi que dans le respect le plus inconditionnel des règles déjà classiques :

Mais nous, que la raison à ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli²⁷⁴.

Or la comédie a pour principe d'exagérer, de caricaturer, de déformer le réel et non de reproduire le monde avec exactitude et mesure. Si la comédie a bon droit de se réclamer tour à tour du *speculum vitae* et de l'*imago veritatis*, la *catharsis* comique (« la comédie châtie les mœurs par le rire²⁷⁵ ») telle que précédemment définie n'est effective qu'en contournant la loi qui lui sert de guide élémentaire et absolu : la vraisemblance. Cette vraisemblance réinvestie et difforme ne peut plus incarner « le rôle fédérateur que l'esthétique classique lui assigne dans tous les arts de la représentation²⁷⁶ ». Mais avant le « travail de fédération entre les acquis de la farce et ceux de la comédie humaniste²⁷⁷ » qu'a effectué Molière dans son œuvre, Scarron avait déjà redonné à la comédie son aspect le plus nominal : le rire. Deux esthétiques dominent le paysage de la comédie avant Scarron : celle de Corneille et celle de Rotrou. La poétique cornélienne se fonde sur une nouvelle relation à la *mimèsis* qui réduit « la distance entre le réel et le monde fictif de la

²⁷² DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, coll. « Série Littérature », 2002, p. 13.

²⁷³ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁴ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 99. Notons aussi que l'exigence classique selon laquelle une histoire doit comporter un début, un milieu et une fin n'est pas remplie par *Le Roman comique*, resté inachevé après la mort de l'auteur. À ce titre, peut-être Scarron a-t-il fait comme Flaubert plus tard dans *Bouvard et Pécuchet* : écrire un roman sur rien.

²⁷⁵ DANDREY, Patrick, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

scène²⁷⁸ ». Rotrou, quant à lui, établit son esthétique théâtrale à partir de la trame romanesque et galante de ses pièces, selon un héritage revendiqué du système dramatique de la *commedia sostenuta*. Scarron le premier réintroduit le rire comme priorité de la comédie :

sous la plume du poète burlesque, la comédie se définit désormais à partir de sa réception, plus que de sa relation au réel ou de son système dramatique. Elle est d'abord un divertissement, dont le plaisir n'est comparable ni aux émotions procurées par les genres sérieux, ni au rire de la farce ; et toute l'esthétique du genre apparaît bâtie, dans le système scarronien, en fonction des effets à produire, de l'atmosphère à créer, de la relation au spectateur. En un mot, Scarron semble travailler sur l'esprit de la comédie²⁷⁹.

Qu'en est-il de Scarron romancier ? La poétique de l'histoire comique emprunte effectivement beaucoup d'éléments et d'effets à la poétique de la comédie. Dans le dernier *Francion*²⁸⁰ de Sorel (1633), modèle en construction d'un genre encore sans frontière fixe, les rapports de proximité entre comédie et roman sont nettement circonscrits dès l'*incipit* réaménagé et caviardé de ses plus audacieuses hardiesses :

Or c'étoit ainsi que faisoient les anciens Autheurs dedans leurs Comédies, qui instruisoient le peuple en luy donnant de la recreation. Cet Ouvrage cy les imite en toutes choses, au lieu que dans les Comedies il n'y a que les paroles, à cause que les Acteurs representoient tout cela sur le Theatre. Puisque l'on a fait cecy principalement pour la lecture, il a fallu descrire tous les accidens et au lieu d'une simple Comedie, il s'en est fait une Histoire comique que vous allez maintenant voir²⁸¹.

Ce *topos* consacré du *theatrum mundi*, opératoire depuis le Siècle d'or espagnol²⁸², fige les dichotomies classiques entre imitation et invention ainsi qu'entre représentation scénique et

²⁷⁸ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Le roman de Sorel a été publié sur une période de dix ans, de 1623 à 1633, en trois livraisons de longueur inégale (1623, 1626, 1633). Déjà, au compte des livres (qui respectent entre eux un équilibre au niveau de leur ampleur) qui composent le roman, on remarque une certaine déflation narrative dans le temps. Si dans la longue durée, on observe une baisse constante quant à la production de nouveau matériel romanesque, un mouvement inverse bouleverse le texte déjà écrit. D'édition en édition, Sorel s'affaire à des prolongements, à des corrections et à des censures de toutes sortes, autant stylistiques que structurelles. Au fil du temps, donc, le roman sorélien se transforme, se travestit et se métamorphose. L'*incipit* du *Francion* est révélateur de cette réécriture palimpsestueuse.

²⁸¹ SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion : livres I à VII* (éd. Yves Giraud), Paris, GF Flammarion, 1979, p. 378-379.

²⁸² SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 15.

lecture privée. La présence chez Sorel de la métaphore dramaturgique s'explique sans doute par la recherche d'une suprême caution trouvée du côté des « anciens Auteurs », indépassables de perfection. Sorel souhaite rapprocher le roman comique, genre somme toute assez neuf et diversement défini, de la tradition millénaire de la comédie gréco-latine (même si on la tient toujours à distance du panthéon des genres, suspecte et méprisable par définition) qui instruit en divertissant. Cette vision dramaturgique du monde dont Sorel fait la promotion à travers le roman implique un mode d'écriture qui fait du visuel son principe phare. Mais comment imiter la comédie « en toutes choses » sans importer aussi son élément le plus spécifique, la scène ? La réponse à cette question se trouve peut-être dans le commentaire moralisant de l'*incipit* du Francion de 1633 :

Nous avons assez d'Histoires tragiques qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute Comique, et qui puisse apporter de la delectation aux esprits les plus ennuyez ; mais neantmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile, et toutes les fourbes que l'on y trouvera apprendront à se garantir de semblables, et les malheurs que l'on verra estre arrivez à ceux qui ont mal vecu seront capables de nous détourner des vices. Ceux qui ont le jugement bon sçauront en faire leur profict, car il y a icy quantité de propos serieux meslez parmy des choses facecieuses, et il y a quelques remontrances, qui encore qu'elles soient courtes, ne laisseront pas de toucher vivement les ames, pourveu qu'elles y soient disposées²⁸³.

La théâtralisation du récit s'avère tout aussi visible dans le choix des verbes. Il faudra tantôt s'écarter des « malheurs que l'on *verra* », ou encore jouer le jeu d'« une histoire comique que vous allez maintenant *voir* ». Sorel réactualise à l'échelle de l'histoire comique l'idée d'une *catharsis* utilitariste à partir d'exemples négatifs à ne pas imiter. Scarron s'en souvient sans doute lorsqu'il écrit dans *Le Roman comique*, sur le mode de l'hypothèse à la fois moqueuse et redoutablement sérieuse :

Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté et que, sans emplir mon Livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie (*RC*, 95).

²⁸³ SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion : livres I à VII* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, p. 378-379.

Le « plaire et instruire », anathème désormais implacable en cette mi-siècle, dénote certainement une inclination à la réforme des mœurs, même si elle s'avère en définitive burlesquement irrégulière chez Scarron, mais cette double nécessité indique dans un même souffle un pillage délibéré des principes élémentaires de la comédie, qui donne à l'histoire comique sinon sa finalité éthique, du moins un bassin non négligeable de ressources poétiques (surtout celles relatives aux effets de réception). Et s'il est juste de prétendre que « la comédie a exercé une influence déterminante dans la pensée de Baudelaire et de Bergson²⁸⁴ » sur le rire en général, il faut en plus ajouter que la comédie influe de manière décisive sur le rire romanesque en particulier.

B/ L'énergie farcesque. Scarron dramaturge du roman

Dramaturgique, le texte de Scarron l'est à plusieurs titres. Scarron n'est pas uniquement le romancier des comédiens itinérants, mais il est aussi l'un des plus prolifiques dramaturges de son siècle²⁸⁵, œuvre dans laquelle se lit « les évolutions d'une dramaturgie beaucoup plus consciente et travaillée qu'on ne pourrait croire²⁸⁶ ». Jolene Vos-Camy offre une définition simple mais commode du terme « dramaturgie » dans son acception scarronienne :

The term dramaturgy here refers to those theatrical techniques necessary to the playwright who must juggle theatrical theory governing the writing [...] with practical considerations of the play's structure. This category includes the writing and structuring of dialogue, the play's format in terms of acts and scenes, the role of lighting, masks and disguises, *coups de théâtre*, and comic interludes or *lazzi*-like events in the plot development and dénouement²⁸⁷.

Beaucoup des épisodes comiques dans le roman adoptent une structure semblable à celle des scènes de théâtre. L'action y est prompte, visuelle, souvent physique. Cette impression de vitesse

²⁸⁴ BÉLISLE, Mathieu, « Présentation : en quête du rire romanesque », *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁵ La production théâtrale de Scarron (1643-1656, 1663 pour les pièces posthumes) accompagne constamment son œuvre de polygraphe : dix pièces et quelques fragments lui sont attribuables. Certes moins célébré que Molière, son théâtre est important « dans ses résonances et ses prolongements : or Scarron fut un des premiers à écrire des comédies “à l'espagnole”, et surtout l'un des meilleurs à cet exercice délicat de l'adaptation ; il fut également beaucoup joué, après sa mort, par les comédiens de Molière » (SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 10.)

²⁸⁶ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 9.

²⁸⁷ VOS-CAMY, Jolene, « Theatrical Intersections in the Novel : Scarron's *Roman comique* », dans Faith Evelyn Beasley, et WINE, Kathleen (dir.), *Intersections : actes du 35e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, coll. « Biblio 17 », Tübingen, Gunter Narr, 2005, p. 53.

se confirme entre autres lorsqu'on étudie la disposition de l'œuvre en chapitres courts²⁸⁸. Andrew Wallis décrit aussi ce phénomène en le rapprochant du champ social : « *Le Roman comique* prouve que le signe théâtral ne reste pas herméneutiquement renfermé sur scène ; il se transforme et se traduit sur d'autres espaces²⁸⁹ ». Le genre de l'histoire comique tel qu'on le pratique au XVIIe siècle se fonde d'ailleurs beaucoup plus sur l'héritage théâtral de la Grèce ancienne jusqu'à la Renaissance que sur l'esthétique romanesque diffuse de l'époque : « l'histoire comique puise dans l'ancien théâtre, mais plus globalement elle met comme lui en scène la personne privée et les hommes ordinaires, la "vie commune"²⁹⁰ ». À l'occasion de son examen des lieux de la comédie classique, Véronique Sternberg montre que le comique investit surtout l'espace urbain, « dans un univers social avec ses cloisonnements, ses habitudes et ses travers²⁹¹ ». Chez Scarron, la plupart des scènes comiques se déroulent de nuit, dans un espace généralement clos (qu'il s'agisse de tavernes, d'hôtelleries ou d'appartements privés). Ainsi, « le personnage comique n'est pas tant une voix qu'un corps, et le jeu scénique lui rappelle durement son inscription dans un espace contraignant et réducteur²⁹² ». Claudine Nédelec, en commentant le mouvement des corps dans *Le Roman comique*, fait état chez Scarron d'un « imaginaire plus cinématique que pictural²⁹³ ». Car les corps semblent bel et bien voler de lieu en lieu plus qu'ils ne sont dépeints avec rigueur et infaillibilité. Des scènes comme à la comédie, donc, plutôt que de statiques tableaux. Rares d'ailleurs sont les moments de quiétude, de repos, de répit dans un texte aussi impétueux que fringant. Les intrigues, effrénées, sont constamment suspendues ou interrompues par des bagarres, des cris, des enlèvements. Rien n'est fixe. Tout bouge : les personnages, les objets, les identités. Maurice Lever révèle à cet égard que « le comédien est instable et protéiforme par vocation ; Scarron en fait un être hybride, à la fois héros de roman et acteur aux masques multiples [...] il est le mouvement même²⁹⁴ ». Ce souci extrême pour la mise en scène, le mouvement et l'usage du corps se répercute à l'échelle des saynètes comiques qui

²⁸⁸ Sauf erreur, ce mode de division romanesque est assez rare au XVIIe siècle, plus porté à la prolixité qu'à la brièveté. Notons parmi les romans comiques qui adoptent une structuration chapitrée semblable à celle du *Roman comique* de Scarron *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite (L'HERMITE, Tristan, « Le Page disgracié », dans *Libertins du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1998 [1643], p. 383-597.).

²⁸⁹ WALLIS, Andrew, *op. cit.*, p. 193.

²⁹⁰ VIALLETON, Jean-Yves, « Notes sur la pensée du "comique" au XVIIe siècle », *Recherches et travaux*, « Rire et littérature », n° 67, 2005, p. 41.

²⁹¹ STERNBERG, Véronique, « Espaces et comédie au XVIIe siècle », *Études littéraires*, « Espaces classiques », n° 1-2, 2002, p. 201.

²⁹² *Ibid.*, p. 206.

²⁹³ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), *op. cit.*, p. 30-31.

²⁹⁴ LEVER, Maurice, *Romanciers du Grand siècle*, Paris, Fayard, 1996 [1981], p. 153.

sont disséminées au gré du texte. Cette dramaturgie clownesque configure un imaginaire comique qu'il convient maintenant d'analyser dans le détail de ses manifestations.

CHAPITRE 2

Dramaturgie clownesque. Scénographies et imaginaires du rire

Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance ; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites ; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter ; et c'est une étrange chose que celle de faire rire les honnêtes gens²⁹⁵.

MOLIÈRE

La plus perdue des journées est celle où l'on n'a pas ri...²⁹⁶

CHAMFORT

La comédie considérée comme « genre communautaire par excellence²⁹⁷ » présuppose un complexe système de relations humaines et esthétiques : « à l'exception du travail d'écriture proprement dit, tout, depuis la réécriture et la mise en scène jusqu'au dispositif de représentation et de réception, relève de l'entreprise collective²⁹⁸ ». Notre deuxième chapitre se structurera autour de l'hypothèse porteuse, mais sujette à caution que formule Mathieu Béliisle : « le rire tel que le roman et la vie nous en offrent l'expérience ne produit pas seulement de la distance et de la supériorité, c'est-à-dire, plus généralement, de la différence ; il produit aussi de l'identité²⁹⁹ ». Ce rire connoté moralement (rire contre/rire avec) détermine en partie l'image de l'homme qui se dégage généralement de l'œuvre comique. Mais qu'en est-il de l'intime conjonction de l'esthétique romanesque et des principes du théâtre qui advient dans *Le Roman comique* ? La

²⁹⁵ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. 1, p. 660-661.

²⁹⁶ CHAMFORT, Nicolas de, *Pensées et maximes. Caractères et anecdotes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 40.

²⁹⁷ BÉLISLE, Mathieu, « Présentation : en quête du rire romanesque », *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

comédie « représente, à travers un couple d'amoureux, une communauté menacée dans ses possibilités de renouvellement³⁰⁰ » et son dénouement célèbre par un mariage le triomphe d'un ordre retrouvé³⁰¹. Toute intrigue de comédie se fonde ainsi sur une tension née d'une différence nécessairement temporaire qu'une conclusion heureuse dénoue toujours. Ce résumé certes schématique du canevas structural minimal de la comédie classique nous informe pourtant bien de sa portée philosophique. La différence « *en tant que problème*³⁰² » est le sujet fondamental de la comédie – et même de la tragédie, quoique différemment exploitée³⁰³. Cette différence transitoire est à l'ordinaire le propre d'un personnage bouc émissaire qui ignore son exclusion de la communauté à laquelle il croit appartenir et qu'une conclusion heureuse résorbe. Les deux phases du rire (rire contre/rire avec) rythment donc la représentation comique dans un va-et-vient unanimement positif. Pour Bélisle, le roman est l'illustration adverse du théâtre précisément parce qu'il n'agit pas en parfait miroir des aspirations d'une communauté, mais bien en reflet d'une intimité confidentielle et critique. Nous croyons cependant que l'hybridité du *Roman comique* (à la fois roman du théâtre et théâtre du roman) problématise exemplairement ce conflit jamais tout à fait résolu entre différence et identité, notamment par l'usage massif et pédagogique de la répétition.

1/ L'humanité comique. Le rire de force

Cette distinction de principe entre comédie et roman qui repose sur une dichotomie (différence/identité) touche de près les enjeux du comique de répétition. La sérialité comme moteur comique impose au moins deux directions de recherche. Il s'agira d'abord pour nous de définir les effets de la réitération sur l'humanité comique telle que mise en scène dans le roman

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Notons en passant que *Le Roman comique*, œuvre inachevée et par conséquent ouverte à l'interprétation, ne se conclut pas sur le mariage supposé entre le Destin et l'Étoile, mais bien sur une disgrâce de Ragotin, devenu furieux après un pugilat cannibalesque avec un bélier. Le petit avocat, humilié presque sadiquement, quitte alors la compagnie de l'assistance, l'hôtellerie et même le roman sous les rires d'une foule bienheureuse mais ahurie. Le lecteur contemporain de l'œuvre s'attendait assurément à un dénouement plus romanesque que cette drôle de fin qui résiste aux conventions tacitement admises par le canevas structural de la comédie.

³⁰² BÉLISLE, Mathieu, « Présentation : en quête du rire romanesque », *op. cit.*, p. 14.

³⁰³ Toujours selon Bélisle, qui reprend à son compte les thèses de Northrop Frye, « la tragédie, nous le soulignons au passage, convie quant à elle à une célébration "négative" de la vie communautaire : dans le déchaînement du malheur, à l'occasion de ce qui revêt les apparences d'un sacrifice expiatoire, la Cité se trouve purgée de ce qui menaçait son équilibre et sa pérennité ; la loi du père — une loi qui peut être celle du destin, celle des dieux ou celle du plus fort — triomphe sur la loi du fils » (*Ibid.*).

de Scarron. Nous analyserons ensuite deux figures concurrentes qui évoluent en parallèle dans le roman, le rieur et l'anti-rieur, et qui définissent les extrémités des attitudes possibles face au rire. Le rire bienveillant des uns et le non-rire anesthésié des autres pourraient désigner les deux pôles de cet axe d'intensité du phénomène comique, maximale au pôle « rieur », minimale au pôle « anti-rieur ». Passage critique obligé, nous étudierons les particularismes des disgrâces en série de Ragotin, en insistant cette fois-ci³⁰⁴ sur son caractère médian qui le situe entre l'animalier et l'enfantin. Nous avons au chapitre précédent ciblé le principe moteur qui régit la plupart des scènes comiques : le motif dramaturgique. Nous procèderons donc à une analyse dramaturgique de quelques scènes particulièrement emblématiques du comique à l'œuvre dans le texte d'après le sens spécifique que nous avons donné à la théâtralité du *Roman comique*. Cette analyse débouchera naturellement sur un classement thématique des différentes manières de rire chez Scarron : l'éclatement, la mort et la folie. Ces cas limites d'un rire devenu dangereux pour ceux qui en font l'expérience feront l'objet d'une réflexion sur la sérialité du comique et son implicite pédagogie.

A/ Rira bien qui rira le dernier. Les figures du rieur et de l'anti-rieur

Parmi les épisodes les plus éminemment comiques du texte se retrouvent deux scènes où aucun rire textuel (aucun personnage ne rit malgré le risible frappant de la situation) ne sanctionne ou n'assure le comique à l'œuvre. Au chapitre I, 4 (*RC*, 56), la Rappinière, « un Lieutenant de Prévôt » (*RC*, 50) aussi vicieux qu'inique, accueille chez lui la troupe morcelée des comédiens que préside dérisoirement le Destin. Le chapitre I, 2 (*RC*, 51) avait déjà stéréotypé ce vil personnage : « le Sieur de la Rappinière était lors le Rieur de la ville du Mans » (*RC*, 51). De plus, sa femme, d'un tempérament pourtant sec, tant qu'elle « n'avait jamais mouché de chandelle avec les doigts que le feu n'y prît » (*RC*, 56), « aimait la Comédie plus que Sermon ni Vêpres » (*RC*, 51). Fortement intéressé par l'univers théâtral (goût qui rivalise même chez mademoiselle de la Rappinière avec celui de la religion), ayant un naturel ainsi prédisposé à la chose comique, le couple emblématise bien « la vogue du théâtre » qui, au XVIIe siècle, « est

³⁰⁴ Si la critique scarronienne fait de la figure de Ragotin un objet privilégié, il faut par ailleurs constater que les conclusions se rejoignent presque toutes (notamment en ce qui concerne son indépassable opposition au personnage de Destin).

devenue un véritable fait de société³⁰⁵ ». Ainsi on célèbre avec un souper « bon ou mauvais » (*RC*, 57) l'arrivée des comédiens au Mans. La Rappinière et la Rancune s'enivrent dans la bonne humeur, le Destin mange sobrement, « en honnête homme » (*RC*, 57), tandis que mademoiselle de la Rappinière « en femme qui veut profiter de l'occasion » se goinfre tellement « qu'elle en fut dévoyée » (*RC*, 57). Cet excès de table oblige mademoiselle de la Rappinière, apprentie Gargantua, à se lever en plein sommeil pour se rendre « où les Rois ne peuvent aller qu'en personne » (*RC*, 57). La Rappinière, qui se réveille seul au lit et croit à tort que sa femme le cocufie, sort en trombe de sa chambre à sa recherche : « avoir quelque soupçon, se mettre en colère, se lever en furie, ce ne fut qu'une même chose » (*RC*, 57). Aux trousses d'une ombre qu'il croit être mademoiselle de la Rappinière,

Il pensa se jeter sur sa femme et la saisir en criant : « Ah! putain! ». Ses mains ne trouvèrent rien et, ses pieds rencontrant quelque chose, il donna du nez en terre et se sentit enfoncer dans l'estomac quelque chose de pointu. Il cria effroyablement « au meurtre ! » et « on m'a poignardé ! », sans quitter sa femme qu'il pensait tenir par les cheveux et qui se débattait sous lui. (*RC*, 57-58)

Ses cris d'épouvante ont suffi à réveiller toute la maisonnée qui accourt à son secours : « la servante [...], la Rancune et le valet [...], la Caverne [...], le Destin » (*RC*, 58) viennent effectivement tous à son aide, suivis enfin de mademoiselle de la Rappinière, qui « fut bien étonnée, aussi bien que les autres, de trouver son mari tout furieux, luttant contre une chèvre qui allaitait, dans la maison, les petits d'une chienne morte en couches » (*RC*, 58). L'effet comique de la scène réside dans un double jeu sur l'attente et sur la surprise. Le narrateur fait défiler les personnages un à un en prenant bien soin d'introduire mademoiselle de la Rappinière à la toute fin de son énumération. On laisse croire jusqu'au dernier instant qu'il pourrait possiblement s'agir de la femme du lieutenant de prévôt et non d'une vulgaire chèvre. Il y a ensuite une disproportion comique entre la jalousie de la Rappinière (qui se croit à tort cocu) et la chèvre contre laquelle il lutte bêtement. Un sentiment humain (l'excès d'amour-propre) se mêle avec l'animalier. Pourtant, malgré le caractère grotesque et comique de la scène, aucun des spectateurs y assistant n'éclate de rire. Pire : aucun sourire n'est même esquissé. Que dire de cette indifférence à l'humour ? Le seul affect qu'affichent les personnages s'avère l'étonnement : sa

³⁰⁵ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), *op. cit.*, p. 13.

femme, « qui se douta bien de la pensée qu'il avait eue » (*RC*, 58) le croit fou. Cette association entre celui qui commet une bêtise et la folie³⁰⁶ correspond bien au clivage qu'établissait déjà le combat homme/animal. La Rappinière, visiblement embarrassé, invente qu'il a pris la chèvre pour un rapace, un pauvre voleur : « jamais homme ne fut plus confus » (*RC*, 58). Mais pourquoi les comédiens et le train de maison demeurent-ils de marbre devant un évènement aussi insolite qu'embarrassant ? Doit-on blâmer la fatigue, les personnages étant encore abrutis de sommeil ? Plus vraisemblable est l'explication du double statut de celui qui s'est débilement ridiculisé. La Rappinière est à la fois l'hôte des comédiens (leur offrant toit et travail) et le maître de la maison. Rire d'un tel personnage serait imprudent. Les comédiens ne se trouvent d'ailleurs pas en position de commettre quelque audace que ce soit. Leur état est effectivement trop précaire pour risquer de rire d'un puissant ayant une telle ascendance sur les affaires de la ville. Le rire ne serait donc pas sans conséquence pour les rieurs ; au contraire, il entraînerait des châtiments âpres et sévères.

Quelques instants avant cette empoignade burlesque, une situation somme toute anodine avait néanmoins réussi à créer quelque commotion dans la maisonnée. La Rappinière, « voulant paraître devant ses hôtes et les régaler, [...] pensa couler par derrière son dos quelques monnaies à son valet pour aller quérir de quoi souper » (*RC*, 57). Mangeant habituellement « au cabaret aux dépens des sots » (*RC*, 57) pendant que sa femme et son train de maison « étaient réduits au potage aux choux » (*RC*, 57), la Rappinière souhaitait, par ce subterfuge, cacher son extrême avarice aux yeux des étrangers sous des airs de munificence³⁰⁷. La stratégie du lieutenant de prévôt se solde par une double dégringolade (morale et physique) : « par la faute du valet ou du maître, l'argent tomba sur la chaise où il était assis, et de la chaise en bas » (*RC*, 57). Le dévoilement à la fois impromptu et comique de la cupidité du maître de maison (et de sa volonté de tromper) déclenche une chaîne de réactions différenciées et opposées axiologiquement : « la Rappinière en devint tout violet, sa femme en rougit, le valet en jura, la Caverne en sourit, la Rancune n'y prit peut-être pas garde, et, pour Destin, je n'ai pas bien su l'effet que cela fit sur son esprit » (*RC*, 57). Chez les acteurs du quiproquo, le passage du violet au rouge, et du rouge aux jurons, signale une gradation dans la violence de la passion qui les gagne. La Rappinière et sa

³⁰⁶ Nous reviendrons plus amplement sur ce motif à l'occasion de notre commentaire sur Ragotin, d'une part, et sur la figure du fou d'autre part.

³⁰⁷ Cette inclination chez la Rappinière, en plus de faire écho à la pingrerie de l'hôte mort, rappelle la dichotomie être/paraître, qui fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans notre troisième chapitre.

femme se couvrent de honte, l'un plus que l'autre, tandis que le valet étouffe de colère plus qu'il ne se sent gêné. Ce mouvement passionnel ascendant trouve un double écho, idéologique et physiologique. D'une part, la monnaie que la Rappinière a tenté de remettre à son valet décrit un déplacement vers le bas : des mains du lieutenant de prévôt, la monnaie tombe sur la chaise puis enfin au sol. D'élevée, la pose d'homme honnête et généreux que la Rappinière s'évertuait à arborer s'affaisse d'un coup. D'autre part, les réactions des autres spectateurs de la scène comique décrivent elles aussi une courbe descendante : le sourire de la Caverne laisse place à l'indifférence de la Rancune qui, elle, est remplacée par l'incertitude du narrateur quant à la réaction de Destin. Cette série d'effets inverse la tendance de la première séquence de réactions. Le degré de sensibilité se dégrade d'un personnage à l'autre jusqu'à ce que toute affectivité s'anéantisse. Cette montée brusque suivie d'une descente tout aussi brutale caractérise bien le schéma d'ensemble qui se dégage de la plupart des scènes comiques³⁰⁸. Plus significatif encore, le narrateur, contrairement à ce qui a cours dans l'absurde scène de combat entre la Rappinière et la chèvre, explicite (cette explication, par son caractère mécanique, relève d'ailleurs, comme la scène de la chèvre, d'un effet d'accumulation comique) la réaction de chacun des protagonistes (hormis le Destin). Le fin sourire que se permet enfin la Caverne vise plus le mélodrame burlesque du valet que son effet chez les hôtes. Ainsi, on semble rire davantage de ceux qui combattent en vain le ridicule que des actions qui l'occasionnent. Ce qui expliquerait pourquoi une scène au potentiel comique nettement plus important (comme celle de la chèvre), dont les réactions des protagonistes se limitent à un léger saisissement, ne suscite en définitive que bien peu d'hilarité.

I/ Mensonges comiques et impertinences carnavalesques

Si la Rappinière constitue le « Rieur de la ville » (*RC*, 51), la majuscule employée accordant une importance accrue à ce titre abracadabrant, un autre personnage du roman y répond de manière parfaitement antagoniste : la Rancune. Le chapitre I, 5 (*RC*, 58) offre un aperçu à peine nuancé du vieil homme de scène : « la Rancune donc était de ces misanthropes qui haïssent tout le monde, et qui ne s'aiment pas eux-mêmes et j'ai su de beaucoup de personnes qu'on ne l'avait jamais vu rire » (*RC*, 58). Dans les deux scènes précédemment analysées, bien que le

³⁰⁸ Schéma particulièrement actif dans les scènes mettant en scène Ragotin. Ce mouvement rappelle aussi physiologiquement le rire (un mouvement d'épaules de haut en bas).

narrateur ait affublé la Rappinière du statut de « Rieur de la ville », le maître de maison est le plus souvent la cible ou la victime du comique et non pas celui qui rit gaiement. *A contrario*, la Rancune, « le meilleur homme du monde » (RC, 59) est le concepteur espiègle de plusieurs scénarios comiques. Cependant, il ne rit jamais des plaisanteries qu'il a savamment et minutieusement préparées. Pour Ingrid Gagnon, « *Le Roman comique* est un vrai labyrinthe de ruses³⁰⁹ ». Ces ruses, elle les classe en deux différents types : les ruses épisodiques (concernant les tours et aventures comiques) et les ruses programmatiques (qui réfèrent à la trame dramatique du roman). Ces ruses sont utilisées autant par les personnages dans la diégèse que par le narrateur³¹⁰. Et la palme du maître du labyrinthe revient très certainement à la Rancune, « génie de la plupart des ruses épisodiques³¹¹ » et l'entremetteur comique par excellence. Gagnon prétend même que la Rancune, « c'est sans contredit le personnage le plus intéressant du *Roman comique*³¹² ». Sans partager cet enthousiasme un peu excessif, le narrateur confirme nonobstant le statut privilégié du vieil acteur :

La Rancune, un des principaux Héros de notre roman, car il n'y en aura pas pour un dans ce livre-ci ; et puisqu'il n'y a rien de plus parfait qu'un Héros de livre, demi-douzaine de héros ou soi-disant tels feront plus d'honneur au mien qu'un seul qui serait peut-être celui dont on parlerait le moins. (RC, 58)

Cette importance, la Rancune la conquiert grâce à « une médisance qui ne s'épuisait point et une humeur querelleuse » (RC, 59). Incontournable, la Rancune l'est surtout en raison de ses mensonges et de ses tromperies. Bon vivant, il aime bien manger et bien boire, et c'est ainsi qu'il « entra dans l'hôtellerie, un peu plus que demi-ivre » (RC, 61), une nuit après la méchante altercation de la Rappinière avec la chèvre. « Un Marchand du bas Maine » (RC, 62), ayant appris qu'il ne restait plus de lits dans l'hôtellerie pour accommoder les comédiens, « offrit la moitié de son lit à la Rancune » (RC, 62). Dans ces circonstances, festives et heureuses, « la Rancune ne se fit pas prier deux fois [...] pour boire à de nouveaux frais » (RC, 62). Contrarié cependant de partager sa chambre avec un inconnu pourtant aimable, enjoué et généreux, le vieil

³⁰⁹ GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », *op. cit.*

³¹⁰ Nous développerons cette idée de « feinte auctoriale » plus en détail dans notre chapitre 3 : « L'esthétique des limites ». Cf., p. 107.

³¹¹ GAGNON, Ingrid, *op. cit.*, p. 189.

³¹² *Ibid.*

et vil comédien recourt à un mauvais coup, inélégant pour ainsi dire. Partageant le même lit que le marchand, lequel « n'avait point de ruelle et joignait la muraille » (*RC*, 62), la Rancune, qui simule une difficulté urinaire des plus féroces, réveille plusieurs fois le pauvre bourgeois en lui demandant constamment le pot de chambre. Cette tactique, « le malicieux comédien, qui était homme à s'éborgner pour faire perdre un œil à un autre » (*RC*, 62) la répète à trois reprises, en jouant de plus en plus fort et avec de plus en plus d'emphase son rôle désagréable. Il multiplie le temps de sa possession du pot de chambre, jure et crie ses atroces, mais fausses souffrances. Après avoir donné un violent coup de coude au creux de l'estomac du pauvre marchand, la Rancune « se mit à pisser si largement et si roide, que le bruit seul du pot de chambre eût pu réveiller le Marchand » (*RC*, 63). L'hypocrite comédien « faisant semblant de vouloir remettre le pot de chambre à terre, [...] laisse tomber, et le pot de chambre, et tout ce qui était dedans, sur le visage, sur la barbe et sur l'estomac » (*RC*, 63) du dormeur. Gagnon tient à juste titre que « la ruse de la Rancune est la feinte³¹³ ». Ce qui s'orchestre ici a tout de la feinte³¹⁴. Or, la scène d'un haut scatologique ne s'achève pas sur cette « copieuse éjaculation d'urine » (*RC*, 63). Non content du succès débordant de son stratagème, la Rancune pousse sa mesquinerie un cran plus loin. Il informe la maisonnée, réveillée par les cris de terreur du marchand qui « se sentit noy[é] de pissat » (*RC*, 63), que le malheureux bourgeois est bel et bien celui qui a souillé le lit, et qu'« il faut qu'il ait fait un mauvais songe ou qu'il soit fou » (*RC*, 64). Doublement humilié (il est compissé et on le fait passer pour incontinent), le marchand passe le reste de la nuit à se sécher auprès du feu, sans toutefois se venger de la Rancune³¹⁵. Malgré son humour urétral, la scène n'est pas l'occasion d'un rire collectif. La Rancune ne rit pas de sa facétie, ni le marchand non plus, lequel est tout à fait en colère, tandis que l'hôtesse, elle, rage « et jura son grand Dieu qu'il [le marchand] le [le matelas] payerait » (*RC*, 64). Notons que, si la Rancune aime jouer des

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ La narration insiste d'ailleurs sur cet aspect de manière isotopique : « hypocrisie de scélérat » (*RC*, 63), « feignant une grande ingénuité » (*RC*, 64), etc. Sans compter que la Rancune est un comédien d'expérience, profession qui table précisément sur la feinte, sur la capacité à faire croire. Peut-être la Rancune n'est-il jamais aussi bon comédien que dans son existence, lorsqu'il est loin des planches du théâtre.

³¹⁵ Notons qu'une certaine circularité caractérise la scène. Le marchand a payé à boire à la Rancune la soirée durant, tout en lui offrant généreusement le gîte. Or, cette double charité entraîne non pas des remerciements, mais des malheurs. Il est d'ailleurs symptomatique que la Rancune paie sa dette au marchand avec ce qui lui avait été gracieusement offert un temps plus tôt. Le « pissat » de la Rancune, c'est l'alcool qu'a payé le petit bourgeois qu'il rembourse. Au sujet de l'absence de châtement envers la Rancune, Gagnon observe à juste titre « qu'aucune de ses victimes ne cherche jamais à se venger de lui » (GAGNON, Ingrid, *op. cit.*, p. 189).

tours, il ne s'inquiète guère de leur réception. Il ne les manigance pas tant pour briller en société que pour s'amuser égoïstement (et sans grande affectivité) ou pour en tirer un bénéfice concret.

La structure de la scène du pot de chambre³¹⁶ relève de ce que Jean de Guardia a nommé « le système de répétition-gradation³¹⁷ ». La Rancune ne fabrique pas de la différence, il crée obstinément de l'identique : la technique (très simpliste) du réveil impertinent (le comédien attend que le marchand s'endorme un temps pour le réveiller brutalement) est réactualisée à trois reprises, mais en la modulant selon des intensités grandissantes (les jurons, les cris, la théâtralisation sont exagérés, amplifiés de fois en fois). Disons tout de suite que « la duplication est une manière de “creuser” une idée comique, d'en explorer toutes les virtualités³¹⁸ ». Il ne s'agit certes pas, chez Scarron, d'un défaut involontaire d'imagination, mais d'une recette éprouvée de succès³¹⁹. Plutôt qu'un procédé volontiers paresseux, mettant en évidence chez le romancier une carence sévère d'*inventio*, la répétition a bien valeur de reconnaissance, de récognition. Emprunt profondément dramaturgique, « le comique de répétition repose sur la jouissance du même : parce qu'il a besoin d'identité non construite, il est du côté du geste plutôt que de l'acte, du mot plutôt que du propos, bref, comme le dit Roland Barthes, de la “forme” et non du fond³²⁰ ». Ainsi hiérarchisés, les phénomènes résultant du comique de répétition sont moins affaire de signification que de perception sensorielle : ce sont l'ouïe et la vue qui apparaissent le plus directement mobilisées (et dans le cas de la scène du pot de chambre, l'odorat aussi). Scarron insiste ici sur la primauté du voir sur le lire. On voit la Rancune jouer son rôle d'ingrat, d'haïssable, on l'entend jurer, on l'entend même uriner : « le bruit seul du pot de chambre eût pu réveiller le Marchand » (*RC*, 63). Ce cadre scénique, Scarron en fait un usage plus qu'accidentel : tout le roman se place sous la tutelle de la théâtralité³²¹.

³¹⁶ Les rires scatologiques sont monnaie courante dans le genre de l'histoire comique du XVIIe siècle. Scarron n'en fait cependant pas un usage massif. *Le Roman comique* est d'ailleurs tout à fait exempt d'érotisme explicite (hormis la séduction avortée de la Bouvillon), au contraire de la plupart des textes contemporains de Scarron.

³¹⁷ GUARDIA, Jean de, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, p. 55.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

³¹⁹ Nous verrons plus tard que Ragotin est un personnage essentiellement répétitif et que son efficacité comique découle précisément de ce caractère machinal.

³²⁰ GUARDIA, Jean de, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, *op. cit.*, p. 367.

³²¹ Du moins le dispositif théâtral est-il exploité dans les épisodes les plus proprement farcesques, c'est-à-dire les aventures du récit-cadre. Dans une moindre mesure, les nouvelles espagnoles et les récits analeptiques des personnages y participent aussi. L'usage de la théâtralité chez Scarron sert un objectif prédéterminé : l'efficacité.

Malgré tout cela, la scène du pot de chambre n'a nul écho dans le reste du roman et n'affecte en rien l'intrigue : aucun rire ne l'accompagne, aucune bagarre, attendue en pareil désagrément, n'éclate entre le trompeur (le marchand) et le trompé (la Rancune). Comme d'autres auteurs comiques et romanciers du XVII^e siècle, Scarron « ne peut résister souvent à écrire une scène amusante, même si elle est parfaitement gratuite et ne fait pas avancer l'action³²² ». Cet « univers de fantaisie ludique³²³ », soumis à la gratuité d'épisodes comiques sans lien apparent avec l'action principale, nous l'observons particulièrement dans les nombreuses scènes mettant en vedette (ou en disgrâce) le misérable Ragotin. Le Rancune entretient d'ailleurs avec Ragotin une relation qu'on dira utilitaire et instrumentale. Le vieux comédien utilise le petit avocat comme une marionnette comique, comme un bouc émissaire. C'est bien dans cet esprit qu'il a méchamment trompé Ragotin au début de l'aventure en le persuadant de s'éprendre de Mlle de l'Étoile, déjà promise à Destin. Ce manège amoureux minutieusement orchestré, auquel nous reviendrons bientôt, aura la fonction d'un véritable programme burlesque : la plupart des actions qu'entreprend Ragotin dans le roman visent à séduire la jeune comédienne, mais se soldent inévitablement par des débâcles.

B/ Ragotin : l'animalier et l'enfantin

De tous les personnages du *Roman comique*, Ragotin est celui que la critique a le plus abondamment commenté³²⁴. Souffre-douleur, Ragotin semble toujours lié à Destin : « Ragotin serves as a comic double for the novel's "hero", Le Destin³²⁵ ». Appelé « contre-héros, le héros "comique" et parodique³²⁶ », « a fairy-tale hero³²⁷ », « le pantin de Scarron³²⁸ », Ragotin serait donc inséparable de Destin. Le premier, profondément burlesque, répondrait symétriquement au second, on ne peut plus romanesque. D'évidence, « Ragotin is no doubt the one character on

³²² GUICHEMERRE, Roger, « Gratuité et développement ludique dans les comédies de Scarron et Molière », *Littératures classiques*, vol. 27, 1996, p. 283.

³²³ *Ibid.*, p. 289.

³²⁴ Outre les travaux déjà cités, il convient de spécifier que Ragotin, figure cardinale du *Roman comique*, a suscité tant de commentaires qu'il semblerait peut-être superfétatoire d'y ajouter maintenant notre voix. Or, si les commentaires abondent bel et bien, ils demeurent bien souvent rapides et superficiels, en ce sens qu'on réduit Ragotin à la seule figure du double inversé de Destin, sans nuance ou modulation.

³²⁵ DEJEAN, Joan, *op. cit.*, p. 78.

³²⁶ ROUSSET, Jean, « Insertions et interventions : le *Roman comique* », *Narcisse romancier ; essai sur la première personne dans le roman*, *op. cit.*, p. 73.

³²⁷ DEJEAN, Joan, *op. cit.*, p. 39.

³²⁸ GRUFFAT, Sabine, *op. cit.*, p. 116.

whom Scarron depends the most for his comic effects³²⁹ ». Cantonné à ce rôle de double et de miroir déformant, il ne peut guère s'arracher aux interprétations monolithiques. Or, Ragotin ne rencontre qu'assez peu souvent le Destin dans le roman (aucun tête-à-tête digne de ce nom, que des scènes collectives où leur interaction demeure somme toute mineure), alors qu'il trouve en la Rancune un compagnon constant, mais qu'il croit erronément fraternel. Ce contact privilégié avec la Rancune tire Ragotin vers l'animalier et l'enfantin, ce que le texte du *Roman comique* se chargera de confirmer et de développer comiquement.

I/ « Le rire est le propre de l'homme »

La première apparition de Ragotin au chapitre I, 8 (*RC*, 67) est fondatrice du burlesque qui le caractérise tout au long du roman. Le personnage est immédiatement identifié au concept de la « raideur mécanique » qu'Henri Bergson associe au rire. La célèbre définition du comique de Bergson, résumée par la formule « du mécanique plaqué sur du vivant », sous-entend donc que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique³³⁰ ». Déjà, un premier critère de définition semble se dégager : la mécanique s'oppose au vivant. Dans la perspective bergsonienne du rire, le personnage comique devient, ni plus ni moins, une chose mécanisée. Cette mécanisation risible du corps comique s'accompagne parallèlement d'une automatisation qui pave la voie à d'innombrables répétitions, prêtant alors au ridicule. Le caractère burlesque duquel participe le personnage de Ragotin s'inscrit précisément dans cette voie de la répétitivité. Il suffit d'observer le premier portrait qu'en donne le narrateur pour s'en convaincre. On dit qu'« il y avait entre autres un petit homme veuf, Avocat de profession, qui avait une petite charge dans une petite Juridiction voisine » (*RC*, 69-70) et qu'il « était menteur comme un valet, présomptueux et opiniâtre comme un Pédant et assez mauvais poète pour être étouffé s'il y avait de la police dans le royaume » (*RC*, 70). Le portrait de Ragotin se place d'emblée sous le signe de la dégradation et de la réduction. On répète trois fois l'adjectif « petit » et on accumule, par énumération, une série d'insolences pour le moins dysphoriques. Son portrait n'est rien d'autre qu'une série répétée de défauts.

³²⁹ PARISH, Richard, *Le Roman comique*, London, Grant & Cutler, coll. « Critical guides to French texts », 1998, p. 29.

³³⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 22-23.

II/ Physiologies burlesques

Il est aussi opportun de s'arrêter un moment sur l'étymologie de son nom. Scarron n'est assurément pas insensible à la vertu programmatique du nom de ses personnages³³¹. Le nom « Ragotin » est forgé sur le substantif « ragot ». Au XVII^e siècle, « ragot » se dit d'un animal³³² engoncé, court et trapu. D'autre part, « une autre étymologie renvoie au limousin "ragot", qui représente une grosse rave³³³ ». On le situe donc dans un paradigme du bas et du laid. Mieux encore, Ragotin, dans son portrait inaugural, est également qualifié de « godenot ». Selon Furetière, le terme « godenot » renvoie à une « petite figure ou marionnette dont se servent les Charlatans pour amuser le peuple³³⁴ ». Si le corps de Ragotin se montre difforme, souscrivant à une laideur comique et caricaturale, il appartient d'office à l'univers du cirque³³⁵ et du carnavalesque. Le premier contact du lecteur avec le petit avocat signale déjà sa fonction de bouffon. Dès sa présentation et jusqu'à son nom, Ragotin s'associe donc au monde animal, au bas, au grotesque. En effet, à la lecture du *Roman comique*, « on peut être frappé par le grand nombre d'animaux qui s'y rencontrent³³⁶ ». Chez Scarron, le recours à ce bestiaire³³⁷ à la fois impressionnant et diversifié sert surtout³³⁸ à établir des rapports comparatifs, réduisant « les hommes eux-mêmes à la taille de ces animaux³³⁹ ». Avant l'entrée en scène de Ragotin, la

³³¹ Pensons seulement aux noms des comédiens, au premier rang celui de Destin, qui renvoie au sujet même du roman.

³³² Pour Furetière : « qui se dit des chevaux qui ont les jambes courtes, la taille renforcée et large du costé de la croupe. On appelle aussi en termes de chasse *ragot*, un sanglier qui sort de compagnie, quand il a deux ans. On l'a dit aussi autrefois des hommes, quand ils estoient nains, engoncez et trappus » (FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, S.N.L./Le Robert, 1978 [1690], article « Ragot »).

³³³ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 389.

³³⁴ FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, article « Godenot ».

³³⁵ On peut aussi remarquer que Ragotin est un calque dérivé de « Fagotin », le célèbre singe qui délectait les Parisiens de ses tours. La métaphore simiesque accompagne d'ailleurs le développement de l'histoire comique. L'exemple le plus frappant demeure les « singeries » du *Francion* de Sorel, très souvent commentées.

³³⁶ BERREGARD, Sandrine, « Les animaux dans trois œuvres de Scarron : *Jodelet ou le maître-valet*, *Dom Japhet d'Arménie* et *Le Roman comique* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 30, n° 58, 2003, p. 113.

³³⁷ Jean Serroy a relevé la présence des animaux suivants : « Le plus souvent cité est, tout naturellement, le cheval (40 fois), puis viennent le chien (21 fois), le mulet (5 fois), le lièvre, le serpent et la mouche (4 fois), le loup, le cerf, le singe et le poulet (3 fois), le bélier, l'âne et le cochon (2 fois), la chèvre, le bouquin, l'ours, le bœuf, le taureau, le chat, la couleuvre, le coq, le paon, le perroquet, le pigeon, la perdrix, le hibou, le sansonnet, le grillon, le moucheron et la tortue (1 fois) » (SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 511).

³³⁸ Pour Berregard, le référent animal remplit deux fonctions principales. Il contribue au réalisme de l'œuvre (les animaux familiers attestant du monde rural) ainsi qu'à son caractère burlesque (par le biais des animaux mythologiques et du renversement des valeurs qu'on accorde généralement aux animaux dits nobles). Nous reviendrons d'ailleurs plus amplement à cette deuxième fonction du bestiaire dans notre troisième chapitre en analysant le motif du cheval. Cf., p. 107.

³³⁹ SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 512.

référence animalière opérait déjà des glissements, des métissages. Le premier portrait de la Rancune que peint le narrateur marque en effet l'indécision entre l'humain et l'animal : « il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse Tortue qui marchait sur les jambes de derrière » (*RC*, 50). Si « comme dans les fables de La Fontaine, chaque animal se voit attribuer des caractéristiques bien définies et permet ainsi de dessiner efficacement les contours physiologiques ou psychologiques d'un personnage³⁴⁰ », aussi l'exposition de la Rancune engage-t-elle des problèmes de perspective. De près, on reconnaît l'aspect de l'homme, ses traits, sa démarche, alors que vu de loin, il devient indistinct et se mêle même à l'ordre animal. Cette confusion entre l'humain et l'animal, souvenons-nous, était déjà passablement active dans la scène du combat entre la Rappinière et la chèvre. Cette fois, c'est la noirceur baignant le corridor qui crée le brouillement et le flou. Ce jeu de flottement fait directement appel à l'œil : le regard qu'on porte sur les choses se modifie selon l'angle d'approche qu'on adopte. Dans cette optique, Scarron représente l'homme comme en anamorphose, inventant « un monde indifférencié, où se mêlent différentes catégories de personnage³⁴¹ ».

La Rancune semble spécialement rapproché du référent animal. On dit ici qu'il est « malicieux comme un vieil singe, et envieux comme un chien » (*RC*, 58), là qu'il est « doux comme un agneau » (*RC*, 59). *Le Roman comique* distingue et rapproche constamment l'homme de l'animal dans une indétermination signifiante. On dit de la Rancune qu'il est « plutôt animal envieux qu'animal risible » (*RC*, 92) et de Ragotin qu'il est un de ces « animaux raisonnables » (*RC*, 160). Disons qu'au XVIIe siècle, « l'animal n'est apparemment pas en brillante position³⁴² ». Désignant « toute créature dotée d'une âme³⁴³ » pour Nicot, le terme « animal » renvoie, chez Furetière, à un « corps animé, qui a du sentiment et du mouvement³⁴⁴ ». Plus encore, « en morale on oppose la partie animale, qui est la partie sensuelle et charnelle, à la partie raisonnable, qui est l'intelligente³⁴⁵ ». C'est assez dire du discrédit qui est intrinsèquement attaché

³⁴⁰ BERREGARD, Sandrine, *op. cit.*, p. 122.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

³⁴² LOPEZ, Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) » dans MAZOUER, Charles (éd.), *L'animal au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2003, p. 11.

³⁴³ Cité par : BERREGARD, Sandrine, *op. cit.*, p. 114.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Furetière (1681) cité par : BERREGARD, Sandrine, *op. cit.*, p. 114.

à Ragotin : lourdaud, grossier et même stupide³⁴⁶, il est un simple et bête animal parmi les hommes.

La Rancune a très tôt profité du caractère impressionnable, crédule et vaniteux de Ragotin. Au chapitre I, 10 (*RC*, 85), alors qu'on s'amuse tous de la nigauderie de l'avocat qui prétend être capable de « faire une comédie dans les règles sans beaucoup de fautes contre la bienséance et contre le jugement » (*RC*, 88), la Rancune « qui ne valait rien [...] se mit du côté de Ragotin pour aider à le jouer » (*RC*, 90). On interroge Ragotin sur la manière de résoudre un problème technique lié à la représentation théâtrale, en lui demandant comment il entend faire tenir sur une même scène « une vingtaine de Cavaliers, tant plus que moins, avec autant de Demoiselles » (*RC*, 89). La Rancune, lui portant fictivement secours, suggère que, « pour la quantité nécessaire de Cavaliers et de Dames, qu'on en louerait une partie et l'autre serait faite de carton » (*RC*, 90). Deux rires parfaitement distincts en résultent : « ce bel expédient de carton de la Rancune fit rire toute la compagnie ; Ragotin en rit aussi et jura qu'il le savait bien, mais qu'il ne l'avait pas voulu dire » (*RC*, 90). Il y a d'abord ceux qui rient, avec la Rancune, de la méconnaissance des règles du théâtre de la part de Ragotin. Il y a ensuite le rire de Ragotin, plus suspect. Il croit faussement qu'on rit parce qu'il n'avait pas pensé à cette solution aussi simple que miraculeuse. Or, Ragotin assure qu'il avait imaginé pareille astuce, mais qu'il redoutait de la proposer publiquement. Par crainte de paraître sot, il avait donc tu cette invention scénique saugrenue mais pourtant géniale. Qu'il parle ou qu'il se taise, le résultat est finalement identique. Le risible pourchasse l'avocat de manière irrésistible. Quelques moments plus tard, le narrateur achève d'absorber Ragotin au règne animal. Le petit bourgeois affirme avoir joué « autrefois le chien de Thobie³⁴⁷ » (*RC*, 90), un rôle tout indiqué pour un homme de son espèce, et qu'il n'a pas été « tant touché de la mort de Pyrame qu'effrayé du lion » (*RC*, 90) en assistant à la célèbre pièce de Théophile de Viau. L'animalité de Ragotin précise un peu mieux sa fonction dans le texte : soumis comme un chien à son maître, Ragotin subit arbitrairement les humeurs d'un narrateur tout-puissant.

Après ce démêlé, la Rancune, profiteur, et Ragotin, ingénu, soupent en tête-à-tête dans un cabaret sinistre. Le vieux comédien se répand en faux éloges, accable l'avocat de compliments de

³⁴⁶ On utilise parfois au XVII^e siècle le mot « animal » dans ce sens figuré et pour ainsi dire péjoratif.

³⁴⁷ Une tragédie peu connue, *Thobie*, de Jean de Ouyn, représentée la première fois en 1597.

plus en plus glorieux pour mieux abuser de sa générosité de provincial. En buvant un coup de trop, Ragotin brise maladroitement un verre :

Il tâcha deux ou trois fois de le redresser, pensant l'avoir mis lui-même sur le côté. Enfin il le jeta par-dessus sa tête et tira la Rancune par le bras afin qu'il y prît garde, pour ne perdre pas la réputation d'avoir cassé un verre. Il fut un peu attristé de ce que la Rancune n'en rit point. (RC, 92)

Notons que si Ragotin fait souvent rire, ce n'est jamais tout à fait délibérément. Quand il prépare un tour, quand il veut faire rire, le comique tombe illico à plat. Jean-Luc Giribone, dans *Le Rire étrange*, observe que « le comique est lié à l'inattendu [...] ou à l'exagération³⁴⁸ ». Rien de tel dans la mauvaise plaisanterie de Ragotin. Convenue, simpliste, elle suscite plutôt l'écœurement que la bonne humeur et son auteur en souffre, étant « attristé » de son ratage. Si « le comique met en jeu l'alternance de la solidarité (“rire avec”) et de l'exclusion (“rire de”)³⁴⁹ », la place de Ragotin se situe assurément du côté des exclus, des marginaux. Non seulement Ragotin est-il séparé du monde des hommes (via sa représentation animale), encore est-il évincé du jeu comique, mis à distance et réduit au statut de victime. Le chapitre I, 11 (RC, 91) est également l'occasion de la ruse la plus efficace et sournoise du méchant la Rancune, celle-ci étant à l'origine de la plupart des disgrâces du petit bourgeois. Après la déconfiture de Ragotin, la Rancune lui demande « ce qu'il disait de leurs Comédiennes » (RC, 92). « Bégayant, rougissant et s'exprimant très mal » (RC, 93), Ragotin réussit à signifier qu'il entretient quelque passion pour une des comédiennes, sans parvenir à la nommer. Lui venant miraculeusement en aide, la Rancune lui suggère enfin un nom : mademoiselle de l'Étoile. Ragotin qui « avait moins d'amour que de vice » (RC, 93) se laisse bercer par cette fantaisie : « s'il eut nommé Angélique ou sa mère la Caverne, qu'il eût oublié le busc de l'une et l'âge de l'autre et se serait donné corps et âme à celle que la Rancune lui aurait nommée, tant le bouquin avait la conscience troublée » (RC, 93). Bouquin : Ragotin, une fois encore, est ravalé au règne animal. Quelque temps plus tard, la Rancune enrichit de nouveau l'isotopie animalière : « mademoiselle de l'Étoile est une Tigresse et son frère Destin un Lion » (RC, 93). Dans cette dynamique animalière (un bouquin aimant une

³⁴⁸ GIRIBONE, Jean-Luc, *Le Rire étrange. Bergson avec Freud*, Paris, Sandre, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2008, p. 12.

³⁴⁹ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, op. cit., p. 4.

tigresse), le jeu de séduction que mettra en œuvre Ragotin a tout d'une chasse absurde, d'une impossible parade nuptiale. Grottesque et disgracieuse, cette tentative de conquête amoureuse exagèrera la bouffonnerie et la maladresse caractérisant déjà l'avocat. Dans la mesure où la Rancune se joue malicieusement de Ragotin dans le seul but de se divertir, « le rire sépare autant qu'il réunit³⁵⁰ ». Dans ce cas-ci, le rire n'est plus attaché à l'expression harmonieuse et positive d'un rire de « bon cœur » : « l'association du rire à une thématique de la tromperie corrobore un principe de discordance qui sape les relations humaines, abolissant tout rêve de transparence entre les individus³⁵¹ ». Expert des tromperies sociales, manipulateur averti, la Rancune se fait le porte-étendard d'un (non-)rire sournois, pervers et factice. Un pince-sans-rire, pour le dire en un mot.

Notons aussi que pendant cette discussion nocturne, Ragotin rougit et perd momentanément l'usage de la parole. Quand il est gêné, lui pourtant homme de beaucoup de mots (il est à la fois avocat, pédant et apprenti homme de lettres), devient muet comme une carpe. Et cela en dépit des copieuses libations censées lever l'inhibition, la franchise et l'ouverture. L'attitude de Ragotin rappelle beaucoup l'enfance et l'incapacité d'avouer un amour naissant et dévorant. Sans doute devient-il possible de dire que Ragotin, mi-animal et mi-enfant, est frappé d'une double réduction qui l'accompagnera au long du roman : c'est le dindon de la farce.

L'analogie animale au cœur de nos derniers commentaires nous renseigne à plus forte raison sur le rapport que le rire entretient avec la représentation de l'homme à l'âge classique. Au premier niveau, la métaphore animale livre une image flouée de l'homme, entre le semblable et le différent, l'exclusion et l'assimilation, le familier et l'étrange. Ainsi mis dans l'étau de ces apories, le petit Ragotin donne lieu à toutes sortes d'ambiguïtés et de perversions de sens. Ni suffisamment humain pour inspirer de la pitié ou de la clémence, ni assez éloigné pour susciter de la froideur et de la méchanceté, l'avocat se situe entre deux états. Cette situation pour le moins particulière conditionne socialement et esthétiquement les rires auxquels il est en butte. Enfin resurgit la célèbre maxime rabelaisienne, héritière de Démocrite et d'Hippocrate : « Mieux est de ris que de larmes escrire. Pource que rire est le propre de l'homme³⁵² ». Mue par son caractère universel, positif et ambivalent, la représentation renaissante du rire cède maintenant sa place à

³⁵⁰ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, op. cit., p. 62.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

³⁵² RABELAIS, François, « Avis aux lecteurs. La vie treshorricque du grand Gargantua » dans *Œuvres complètes* (éd. Mireille Huchon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 3.

l'émergence de l'individuel³⁵³. « Auparavant symbolique, [le rire] deviendrait critique, selon un principe de privatisation et de discipline³⁵⁴ » réalisé à l'âge classique : la mise en place de la faculté réflexive du rire engage tour à tour des condamnations « de différents paramètres caractérologiques et sociologiques³⁵⁵ ».

Dans cet esprit, que dire des nombreuses disgrâces de Ragotin ? Dominique Froidefond en recense sept (huit incluant les chapitres introductoires, qui sont d'un comique plus léger et esthétiquement différent) par partie du roman³⁵⁶. Cette symétrie parfaite ne signifie pas pour autant un même traitement d'une partie à l'autre. Froidefond y voit un passage vers une passivité de plus en plus mécanique et violente. Mais un mot d'abord sur le terme même de disgrâce³⁵⁷, qui coiffe la plupart des épisodes comiques concernant Ragotin. Deux acceptions concurrentes de ce terme sont admises au XVIIe siècle. D'abord, selon Furetière, le terme disgrâce signifie une perte de faveur d'une force ou d'une entité supérieure, ajoutée d'une connotation éminemment politique et religieuse. Qu'elle provienne de l'Église ou du prince, la disqualification provient d'en haut ou du dehors. En revanche, la disgrâce se rapporte aussi à l'agir d'un individu, qui crée de son propre chef des accidents, des catastrophes ou des malheurs. Deux interprétations adverses dominant la critique scarronienne vis-à-vis la source de la mauvaise fortune de Ragotin. Froidefond soutient que « Ragotin n'est plus qu'un jouet, un "godenot" que Scarron manipule pour notre plaisir avec toutes les ficelles de son art³⁵⁸ », alors que Vos-Camy, nuanciant la position selon laquelle Ragotin ne serait pas responsable de ses infortunes, affirme que « ce n'est pas un personnage innocent persécuté par son auteur³⁵⁹ ». Sans doute la vérité se trouve-t-elle au milieu de ces hypothèses ennemies qui, elles, renvoient parfaitement aux deux acceptions du terme disgrâce.

³⁵³ Voir : THIELE, Ansgar, « L'émergence de l'individu dans le roman comique », *XVIIe siècle*, Presses Universitaires de France, n° 215, 2002, p. 251-261.

³⁵⁴ ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 23.

³⁵⁵ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 71.

³⁵⁶ Les disgrâces de Ragotin dans la première partie : les chapitres 8, 10, 11, 15, 16, 17, 19, 20. Dans la deuxième partie : les chapitres 2, 7, 8, 9, 16, 17, 18, 20.

³⁵⁷ Les mésaventures de Ragotin sont, au moins au niveau terminologique, à rapprocher d'une autre histoire comique parue en 1644, c'est-à-dire *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite (L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié*, *op. cit.*).

³⁵⁸ FROIDEFOND, Dominique, *op. cit.*, p. 433.

³⁵⁹ VOS-CAMY, Jolene, « Les folies du *Roman comique* : le caractère burlesque et romanesque de Ragotin et Destin », *op. cit.*, p. 47.

Une des scènes les plus animalières du roman se rencontre au chapitre I, 15 (RC, 118). Tandis que le Destin, entouré ses trois inséparables comédiennes (La Caverne, Angélique et mademoiselle de l'Étoile), raconte son histoire personnelle, « on ouït tirer dans la rue un coup d'Arquebuse et tout aussitôt jouer des Orgues » (RC, 138). Ce brouhaha est l'œuvre du « véritable Ragotin, qui avait voulu donner une sérénade à Mademoiselle de l'Étoile » (RC, 139). « Cette première galanterie prouve – s'il en était besoin – qu'il ne connaît rien à l'amour³⁶⁰ » : ne sachant lui-même jouer de quelque instrument que ce soit, il engage deux musiciens au talent certes contestable, dénichés pêle-mêle à l'église de la ville : « on ouït deux méchantes voix, dont l'une chantait le dessus et l'autre râlait la basse » (RC, 138). La sérénade qu'il offre en différé à sa maîtresse s'avère exécration : « ces deux voix de Lutrin se joignirent aux Orgues et firent un concert à faire hurler tous les chiens du pays » (RC, 138). La chanson choisie (et jouée à l'orgue plutôt qu'au luth ou à la guitare) vérifie le présupposé qui veut que Ragotin cultive des ambitions colossales qui contrastent fort avec ses piteuses qualités humaines. Cette chanson³⁶¹ paraît d'autant plus ridicule qu'elle sera suivie d'un « bel *Exaudiat* » (RC, 139), « que l'organiste jouait comme un chant d'Église » (RC, 139). Cette musique grotesque n'exerce sur mademoiselle de l'Étoile aucune émotion, aucune agitation, bonne ou mauvaise. Au contraire, « dix ou douze chiens, qui suivaient une chienne de mauvaise vie, vinrent à la suite de leur Maîtresse se mêler parmi les jambes des Musiciens » (RC, 139). La sérénade qui devait conduire à des réjouissances et des embrassements entre amants échauffés n'attire que des animaux en rut, abrutis de pulsions violentes : « ces Amants immodérés [...] renversèrent une table à tréteaux qui soutenait la Machine harmonieuse et je ne voudrais pas jurer que quelques-uns de ces maudits chiens ne levassent la jambe et ne pissassent contre les Orgues renversés » (RC, 139). Les chiens interrompent le concert amoureux de Ragotin et représentent dérisoirement, avec caricature et exagération, l'union espérée par le ridicule avocat. Plus explicite encore, « ces animaux étant fort diurétiques de leur nature, principalement quand quelque chienne de leur connaissance a envie de procéder à la multiplication de leur espèce » (RC, 139). L'association de Ragotin avec le monde animal ne saurait trouver plus probante illustration. Cette séduction, savamment orchestrée mais

³⁶⁰ FROIDEFOND, Dominique, *op. cit.*, p. 422.

³⁶¹ Cette chanson figure dans *La Comédie des chansons* de Charles Beys et se retrouve aussi dans *l'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (SOREL, Charles, « Histoire comique de Francion », dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1623-33], p. 61-529). Sans doute peut-on opposer cette « dévote sérénade » (R, 138) aux somptueuses musiques rencontrées dans la dernière nouvelle espagnole du *Roman comique*, *Les deux frères rivaux* (RC, II, 19, 291).

qui se solde grotesquement, confirme ce que nous avançons un peu plus tôt : la chasse amoureuse de Ragotin n'a rien de la galanterie honnête, mais concerne plus spécifiquement le primaire et les bas instincts.

Veuf, le petit avocat semble au moins plus familier avec le monde ecclésiastique³⁶² qu'avec celui des femmes : « depuis la mort de sa petite femme, il avait menacé les femmes de la ville de se remarier et le Clergé de la Province de se faire Prêtre, et même de se faire prélat à beaux Sermons comptants » (*RC*, 70). Il n'est donc guère surprenant qu'il ait trouvé ses méchants complices dans une église. Étudions un moment l'organiste, « un petit châtré » (*RC*, 139), « ce monstre, ni homme ni femme » (*RC*, 139). Le choix qu'a opéré Ragotin n'est pas accidentel. Il l'a sélectionné « pour ses ressemblances physiques³⁶³ », un double donc, hiérarchiquement et ontologiquement. « Comme sont tous les animaux imberbes » (*RC*, 140), le châtré se met en colère à la vue de ses orgues rompues. À la manière de Ragotin, l'organiste se fâche aisément et se couvre de ridicule au moindre geste. Les deux personnages héritent d'ailleurs de l'adjectif « petit », signe réducteur par excellence. Le stratagème de Ragotin n'a finalement pas réussi à créer les effets anticipés. La Rancune ménage quelque raillerie et « tous les Facétieux de l'Hôtellerie se réjouirent sur la Musique » (*RC*, 139). Et mademoiselle de l'Étoile ? Celle à qui la sérénade était destinée ne réagit pas textuellement : la narration ne s'y intéresse pas, sinon en mentionnant au passage que « l'hôtellerie fut refermée » (*RC*, 140).

Disons encore que le schéma du renversement (outre le rapprochement homme/animal) opère magistralement dans cette scène : « les registres de voix sont renversés³⁶⁴ », la voix de dessus étant déléguée au petit châtré, pourtant un homme mûr, et le dessous à un « Enfant de chœur qui avait déjà mué » (*RC*, 139). « Le mouvement oscillatoire de haut en bas³⁶⁵ » structure non seulement les voix de la sérénade, mais il régit aussi les rapports spatiaux. Ragotin, les musiciens et les chiens se trouvent au sol, en bas, alors que la Rancune, le Destin et les comédiennes se trouvent à l'étage de l'hôtellerie, tout en haut, aux fenêtres. Spatialement, la mise à l'écart de Ragotin reprend figurativement la distance (d'avec le code amoureux) qui le sépare

³⁶² À cet égard, Ragotin partage le manque d'à-propos du curé qui ne savait pas faire rire (*RC*, II, 6, 214). Peut-être ce mauvais sens de l'humour constitue-t-il un prérequis de la condition de prêtre ?

³⁶³ FROIDEFOND, Dominique, *op. cit.*, p. 422.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

de l'Étoile. S'il est vrai que « l'espace structure l'imaginaire humain³⁶⁶ », alors cette scénographie héritière du carnaval n'a rien d'inopiné.

Non content de la dégringolade de Ragotin, la Rancune rajoute à la gifle initiale une nouvelle manigance : il « avertit ses compagnons que le petit homme ne manquerait pas de venir bientôt recueillir les louanges de sa galanterie raffinée, et ajouta que, toutes les fois qu'il en voudrait parler, il fallait en détourner le discours malicieusement » (*RC*, 140). Cette scène du chapitre I, 16 (*RC*, 140) se déroule le lendemain de la sérénade avortée, alors que les comédiens sont en répétition. Ragotin entre et, « après avoir salué tous les Comédiens en général » (*RC*, 140) s'essaie à interroger mademoiselle de l'Étoile « qui fut alors pour lui une étoile errante, car elle changea de place autant de fois qu'il lui demanda à quelle heure elle s'était couchée et comment elle avait passé la nuit » (*RC*, 140-141). Le déplacement répétitif de Ragotin, qui suit les errements de la belle comédienne, rappelle assurément la chasse, mais une chasse morne et mécanique. Il tente en vain de la prendre au piège qu'il lui avait tendu la veille. Lassé du peu d'intérêt qu'elle lui accorde, Ragotin change de proie : « il la quitta pour Mademoiselle Angélique [...] » (*RC*, 141) pour ensuite s'adresser « à la Caverne qui ne le regarda seulement pas » (*RC*, 141). Ragotin part en tout sens, s'énerve, troquant l'objet de son désir au gré des visages qu'il rencontre. Cette attitude n'est pas sans lien avec l'enfance, où l'assouvissement des désirs immédiats constitue la seule préoccupation. En effet, Ragotin, que la Rancune a convaincu d'aimer l'Étoile, alors qu'il aurait pu nommer n'importe quelle comédienne, n'hésite pas à changer de préférence dans l'espoir obsédé de recevoir des compliments pour sa sérénade de la veille. Comme un enfant à la poursuite d'une consolation chimérique, il n'en peut bientôt plus de souffrir autant d'indifférence et explose. « Pressé de sa vanité et ne pouvant laisser languir sa réputation davantage » (*RC*, 141), le petit avocat avoue ce que tout le monde savait déjà : « c'est moi [...] qui vous ai donné cette nuit une sérénade » (*RC*, 141). Ayant maintenant gagné leur attention, Ragotin est raillé par les comédiens qui font mine de croire que la sérénade avait pour réelle destinatrice la « chienne de mauvaise vie » (*RC*, 139), « faisant ainsi ironiquement de Ragotin le chien mâle victorieux (opposé à l'image du castré) dont la meute était jalouse³⁶⁷ ». Ragotin, qui comprend maintenant que les comédiens se livrent à des friponneries sans

³⁶⁶ LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, 1670-1820 : de madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 6.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 423.

conséquence, ne se met pas en colère. Polichinelle soumis, mais conscient de son sort, Ragotin affiche une bonhomie troublante d'impuissance. Préférant à l'indifférence coutumière cette attention sardonique, il ne quitte pas son misérable rôle et continue de porter de plein gré le masque tragi-comique de tête de Turc. Aucun rire chez les comédiens ne vient vendre la mèche. Aucune remarque non plus de la part de la Rancune « qui lui fit grâce, ayant été honoré de l'honneur de sa confiance » (*RC*, 141). Un simple jeu. Un intermède, une comédie. La troupe réunie pour répéter une pièce adopte donc, conformément à la requête de la Rancune, un procédé lui-même fondamentalement répétitif. On fait semblant de ne pas entendre Ragotin d'une part puis on le mène en dérision de l'autre, mais toujours selon les mêmes stratégies reproduites de fois en fois (la feinte et le jeu). Il en va de même du « mouvement “de haut en bas”³⁶⁸ », structure répétitive qui ordonne la plupart des autres disgrâces de l'avocat.

Au chapitre I, 17 (*RC*, 144), Ragotin devient une véritable « boule de neige ». Selon Bergson, le procédé de la boule de neige imprime à un objet « un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu³⁶⁹ ». Ainsi, Ragotin entraîne dans un escalier exigü la chute de deux comédiennes, la Caverne et Angélique, à qui il tenait courtoisement les mains : « [la Caverne] tomba donc sur lui et lui marcha sur l'estomac et sur le ventre, se donnant de la tête contre celle de sa fille si rudement qu'elles en tombèrent et l'une et l'autre » (*RC*, 145). Pour comble, un « valet, qui crut que tant de monde ne se relèverait pas de sitôt et qui ne pouvait plus supporter la pesanteur de son sac d'avoine » (*RC*, 145) en déverse bien malgré lui tout le contenu sur Ragotin et les comédiennes échouées. Ces répétitions s'entassent en une réaction en chaîne :

L'hôte y arriva qui pensa enrager contre son valet, le valet enrageait contre les Comédiennes, les Comédiennes enragées contre Ragotin qui enrageait plus que pas un de ceux qui enragent, parce que mademoiselle de l'Étoile, qui arriva en même temps, fut encore témoin de cette disgrâce. (*RC*, 145)

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 62.

Rhétoriquement, le tableau se base sur une anadiplose³⁷⁰, une figure qui concrétise le paradigme de la répétition qui gouverne le comique auquel Ragotin est lié. On assiste figurativement à un nouveau renversement. Ragotin, tenant les mains des comédiennes pour les séduire, ne grimpe les escaliers que pour mieux en dégringoler. Ce renversement se lit aussi à un autre degré : se prenant un instant pour un gentilhomme, Ragotin entreprend témérement de monter la hiérarchie sociale, avant que sa chute physique ne vienne lui rappeler son écroulement idéologique. Comme un enfant insatiable, Ragotin, qui sait l'Étoile prise, choisit Angélique comme « pis-aller » (*RC*, 146), se préoccupant seulement de ses désirs, en interchangeant au gré des circonstances l'objet de sa convoitise³⁷¹. Bergson signale d'ailleurs l'importance du « rôle que jouent les réminiscences d'enfance³⁷² » dans l'efficacité comique. En effet,

cette réminiscence porte peut-être moins sur tel ou tel jeu spécial que sur le dispositif mécanique dont ce jeu est une application. Le même dispositif général peut d'ailleurs se retrouver dans des jeux très différents [...] Ce qui importe ici, ce que l'esprit retient, ce qui passe, par gradations insensibles, des jeux de l'enfant à ceux de l'homme, c'est le *schéma* de la combinaison, ou, si vous voulez, la formule abstraite dont ces jeux sont des applications particulières³⁷³.

Le ridicule dont se couvre enfin Ragotin est celui de l'enfant qui joue à l'adulte, en répétant mécaniquement des actions et des comportements qu'il ne maîtrise pas³⁷⁴. La raison profonde qui se cache derrière les échecs successifs de l'avocat, au-delà de sa maladresse crasse et de son corps grotesque, s'avère son obstination à vouloir intégrer la sphère des hommes, imiter leurs faits et gestes, aspirer à leurs plus nobles idéaux. Ragotin, en somme, n'appartient pas au domaine des hommes, mais bien à celui des bouffons, des animaux, des enfants. Un autre renversement révélateur est finalement à observer : ce qui avait commencé dans l'esclaffement s'achève dans l'ébullition. Angélique « qui riait comme une folle » (*RC*, 145) « fit la guerre » (*RC*, 146) au petit impertinent. Le rire d'Angélique n'exprime rien. Il s'agit d'une pure joie : « il

³⁷⁰ « Une anadiplose est une figure macrostructurale, variété de répétition. Elle consiste à utiliser les mêmes mots ou groupes de mots à la fin et au début de deux phrases ou de deux membres de phrase, même si cette reprise n'est ni absolument contiguë ni rigoureusement parfaite » (AQUIEN, Michèle et Georges Molinié, *op. cit.*, p. 54.)

³⁷¹ Ragotin ne troque pas que ses maîtresses. Dans la scène du livre volé, le caractère profondément échangeable de ses adversaires est mis en valeur par des qualités qu'ils partagent tous : le grandissement épique.

³⁷² BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 61.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ N'est-ce pas là le syndrome du *Bourgeois gentilhomme* avant la lettre ?

y a un rire qui correspond à un plaisir d'origine purement psychique, que ce soit une excitation périphérique comme le chatouillement ou une excitation comme celle du champagne qui "monte à la tête"³⁷⁵ ». Si le rire monte à la tête (selon le concept du rire-champagne), mimant la montée de l'escalier par la comédienne, la hargne qui s'ensuit tient davantage de la promptitude avec laquelle ces deux émotions se sont succédé que de la chute elle-même. Dégrisée, Angélique contemple la médiocrité qui l'entoure. Bien que le rire puisse enivrer, le passage de l'euphorie à l'infortune a de quoi déstabiliser quiconque. Le rire, comme toute bonne chose, doit être consommé avec modération³⁷⁶. De « serviteur » (RC, 144), Ragotin devient en définitive un improbable persécuteur. Son intention de départ (la galanterie qui élève) est complètement détournée (la violence de la chute), sans oublier « que mademoiselle de l'Étoile [...] fut encore témoin de cette disgrâce » (RC, 145).

III/ Éthique et violence. Mieux vaut en rire qu'en pleurer

Les disgrâces recensées jusqu'à ce point s'avèrent particulièrement bénignes et sans conséquence gravissime pour l'odieux Ragotin. Ces rires que nous pourrions dire ludiques ont surtout partie liée avec la notion de jeu. Les rires résultent le plus souvent de manigances, de badineries qui n'engagent pas véritablement des enjeux sérieux. Ces disgrâces, plus humiliantes que destructrices, confirment du même souffle le critère d'innocuité propre au phénomène comique dont nous avons traité plus tôt. C'est bien pour l'énergie et l'immédiateté de ses effets que ce comique du jeu/jeu du comique prend une telle dimension dans l'œuvre scarronienne. Mais la légèreté ne suffit pas à caractériser les rires qu'on rencontre dans *Le Roman comique*. Parfois, le jeu cesse d'être seulement récréatif et devient acharné, dramatique.

Violent et passionné, un rire qu'on dira déformant accompagne aussi Ragotin dans quelques-unes de ses malchances les plus grandiloquentes. De la même manière que le processus d'animalisation séparait le « funeste trublion³⁷⁷ » de l'espèce humaine, la violence du rire l'en distancie encore davantage. François Lagarde souligne que Ragotin « crée autour de lui

³⁷⁵ Henri Gouhier cité par : ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 21.

³⁷⁶ Cette idée de modération, rappelons-nous, est particulièrement opérante dans l'anecdote de la Caverne qui n'a pas su tempérer sa bonne humeur en abolissant du coup toute possibilité de drôlerie.

³⁷⁷ LAGARDE, François, « Désordre et ordre dans *Le Roman comique* », *op. cit.*, p. 673.

l'unanimité [...] ne serait-ce que parce le rire est une violence unanime³⁷⁸ ». Daniel Riou, qui fait de Ragotin « un nabot qui vit aux crochets de la troupe³⁷⁹ », estime quant à lui que la « violence advient – au regard de la psychanalyse le passage à l'acte corporel relève d'une structure fusionnelle excluant toute médiation linguistique – quand il n'y plus de place possible pour le langage³⁸⁰ ». Primaire, rassembleur et violent, le rire que suscite Ragotin verse bientôt dans la perversité ou l'infamie. Au chapitre II, 9 (RC, 230), les comédiens trompent une nouvelle fois Ragotin en lui faisant croire à une enflure soudaine (l'Olive ayant coquinement rétréci ses habits). Le malheureux s'imagine atrocement malade, tandis que « la Rancune et l'Olive lui exagéraient toujours son mauvais visage » (RC, 231). La première réaction que provoque cette mascarade s'avère pour le moins révélatrice : « Ragotin en avait la larme à l'œil ; le Destin ne put s'empêcher d'en sourire, dont il se fâcha bien fort » (RC, 231). D'une part, la notion de jeu qui encadrerait les petits ennuis de Ragotin n'opère plus tout à fait. Plutôt que de se courroucer, il se chagrine de son piètre état de santé, craignant désormais le pire. D'autre part, il est assez significatif que le Destin se fâche d'avoir succombé aussi aisément au sourire, indigne de l'honnête homme qu'il aspire désormais à être³⁸¹, puisqu'il contrevient à « la discrétion requise par les nouvelles règles de civilité de l'âge classique³⁸² ». Au XVIIe siècle, « la haine du vulgaire régit l'imposition d'un goût officiel et détermine une obsession de régulation³⁸³ ». Bâtard, le rire que génère Ragotin s'inscrit certes dans « un comique populaire abhorré³⁸⁴ », qu'on pourrait même dire provincial. Une scission nette s'observe ici entre un rire bas, vulgaire, corporel issu d'une tradition archaïque et un rire plus moderne, civilisé, honnête (voire urbain³⁸⁵). Sans doute le Destin incarne-t-il ce rire nouvellement purifié, qui convient davantage aux exigences de la doctrine classique.

Une fois mis au parfum de la ruse de l'Olive, après avoir consenti à garder son calme pour comprendre l'affaire, « Ragotin d'abord en rougit de honte ; et puis, pâlisant de colère, il allait

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ RIOU, Daniel, *op. cit.*, p. 207-208.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 215.

³⁸¹ Comme Ragotin, le Destin subit une évolution dans son traitement d'une partie à l'autre du *Roman comique*. En effet, le chef de la troupe acquiert un caractère à la fois plus héroïque et plus noble au fur et à mesure que le récit avance.

³⁸² BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 37.

³⁸³ *Ibid.*, p. 87.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁸⁵ Le Destin, durant ses voyages de jeunesse, parcourt entre autres grandes métropoles, Paris et Rome, signalant par là son appartenance au monde de la ville.

enfreindre son horrible serment » (*RC*, 232). Du coup, renonçant à sa parole, on l'injurie, on lui crie aux oreilles si fort « que le pauvre homme en pensa perdre l'ouïe » (*RC*, 232). Ne pouvant dire un mot dans un pareil chaos, Ragotin se met enfin à chanter, « ce qui changea le grand bruit de voix confuses en de grands éclats de risée qui passèrent des Maîtres aux Valets et du lieu où se passa l'action dans tous les endroits de l'hôtellerie » (*RC*, 232). La violence, que Lagarde qualifiait d'unanime, se transfère maintenant au rire. Contagieux par mimétisme, le rire transite d'une personne à l'autre et on finit par oublier l'origine de l'hilarité. Toute l'assistance en subit les soubresauts et les convulsions. Du maître au valet, la puissance du rire est totale et sans discrimination. Il fait abstraction des classes sociales et des lieux (on rit partout dans l'hôtellerie). Lagarde parle à ce sujet du « *tous contre un*³⁸⁶ », un principe qui sied bien aux disgrâces du méprisable Ragotin. En le réduisant au silence, Scarron installe son personnage fétiche « non pas seulement dans la position de non-langage, mais dans une radicale impossibilité langagière³⁸⁷ ». Régulateurs socio-esthétiques, le rire et la violence qu'endure Ragotin sont les douleurs et vicissitudes d'une victime universelle et sans voix. Cette violence acharnée n'est toutefois pas sans limites. À la fin du chapitre I, 19 (*RC*, 155), Ragotin s'essaie à monter à cheval, mais éprouve toutes les misères du monde à trouver son équilibre :

[Ragotin] serra les jambes, le cheval leva le derrière et Ragotin, suivant la pente naturelle des corps pesants, se trouva sur le col du cheval et s'y froissa le nez, le cheval ayant levé la tête pour une furieuse saccade que l'imprudent lui donna, mais, pensant réparer sa faute il lui rendit la bride [...] Le méchant Écuyer resserra les jambes et le cheval releva le cul encore plus fort, et alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses. (*RC*, 159)

Ainsi, même si la scène invite au plaisant, aucune personne présente ne s'avise pourtant de s'esclaffer. Et foule il y a : « tout cela se passa à la vue des carrosses qui s'étaient arrêtés pour le [Ragotin] secourir ou plutôt pour en avoir le plaisir » (*RC*, 160). Mais, contrairement à son habitude, « Ragotin n'avait fait rire personne, à cause de la peur qu'on avait eue qu'il ne se blessât » (*RC*, 160). Or, quelques instants après l'infortune de l'avocat, le poète Roquebrune subit un sort analogue, en tentant lui aussi de monter « ce malencontreux animal » (*RC*, 160). Nous retrouvons là un phénomène désormais familier au lecteur du *Roman comique* : la dramaturgie de

³⁸⁶ LAGARDE, François, *op. cit.*, p. 674.

³⁸⁷ RIOU, Daniel, *op. cit.*, p. 215.

la répétition. Les procédés qui réussissent une fois appellent *ipso facto* leur reprise. Après la frousse qu'a créé le désastre de Ragotin, on tire la séquence du côté du grotesque, du bas corporel : « le cheval l'emporta [Roquebrune] quelque temps un pied dans l'étrier, l'autre servant de cinquième jambe au cheval, et les parties de derrière du Citoyen du Parnasse fort exposées aux yeux des assistants, ses chausses lui étant tombées sur les jarrets » (RC, 160). La dénudation involontaire de l'affable poète, qui tentait pitoyablement de « galantiser à la portière où était Inézilla » (RC, 160), contraste particulièrement avec ses ambitions amoureuses démesurées. La chute du poète signale un nouveau renversement. D'élevées, les aspirations galantes du poète se concluent en véritable catastrophe. Comme Ragotin, Roquebrune renvoie à une certaine « critique du pédantisme³⁸⁸ » que Scarron pratique diversement dans son œuvre. Une de ses cibles de prédilection s'avère sans conteste « la troupe des poètes, rimailleurs, beaux-esprits et autres "insectes du Parnasse"³⁸⁹ ». Procédés répétitifs (l'humiliation physique et la déformation des corps) et personnages médiocres se relaient pour dénoncer d'une seule voix cette « catégorie de poètes de circonstances³⁹⁰ ».

Scarron, prenant un instant « le visage du moraliste³⁹¹ », mêle habilement esthétique et éthique. Le comique corporel, en effet, « est mis au service de la nouvelle idéologie de l'honnêteté³⁹² ». Ces drôles de corps, l'un laid de nature (Ragotin), l'autre tordu par sa mésaventure (Roquebrune), faisant rire spontanément ne sont pas sans parenté avec la déformation des corps de ceux qui expérimentent le rire : « le corps qui rit s'apparente au corps qui fait rire³⁹³ ». Cette association entre celui qui rit et celui dont on rit évoque donc une laideur que les deux instances ont résolument en partage. Peut-être est-ce cela qui explique le dégoût qu'éprouve le Destin après avoir esquissé un sourire. Le rire signale alors « le triomphe du corps sur l'esprit³⁹⁴ » et s'oppose du coup aux « nouveaux canons du corps classique³⁹⁵ ». Le « tous

³⁸⁸ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 12.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

³⁹² GRAEBER, Wilhelm, « "Un raccourci de la misère humaine". Aspects idéologiques du comique corporel dans l'œuvre de Paul Scarron », dans Eva Erdmann et Konrad Schoell, *Le comique corporel : mouvement et comique dans l'espace du théâtre au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2006, p. 70.

³⁹³ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁹⁵ *Ibid.*

contre un » dont parlait Lagarde se réinvente, par le truchement des corps incongrus, en un « *tous ensemble* ».

Nous avons établi plus tôt que le comique du discours tombait souvent à plat dans *Le Roman comique*. Or, les disgrâces de Ragotin sont au contraire physiques. Pour que ce corps puisse faire rire à loisir, sans évoquer l'idée de la pitié, il est essentiel qu'il s'affranchisse des propriétés humaines. La chosification de Ragotin, entamée dès la première partie du *Roman comique*, s'intensifie dans la seconde partie, alors qu'il devient une proie de plus en plus passive. En effet, les premières disgrâces de Ragotin résultaient de sa propre maladresse et bêtise. Dans la seconde partie, ce n'est plus lui-même qui occasionne ses malheurs. Il suffit de considérer le passage où il accumule les disgrâces, au chapitre II, 7 (*RC*, 218), pour que s'impose d'elle-même la figure du « pantin à ficelles ». Il se vautre dans un coffre à linge et s'y enferme, ses jambes étant prises sous le poids du coffre. Quand on l'en extirpe, fou de rage, il se fait arracher ses vêtements par ceux qui s'efforcent de le contenir. Lorsque tout le monde pouffe de rire, Ragotin tente de pousser son assaillant, sans succès. Son adversaire frappe plutôt ses cuisses nues jusqu'à ce qu'elles deviennent toutes rouges, à la manière d'un parent qui gronde son enfant. Souhaitant se défaire de son bourreau, il se voit enfin contraint à mettre le pied dans un pot de chambre. Le chapitre est rythmé par les humiliations réitérées du petit avocat et elles suivent un schéma parfaitement circulaire : prisonnier du coffre au début du chapitre, il finit finalement captif d'un pot de chambre. Ce retour au point de départ témoigne de la stérilité de la lutte qu'il mène contre son destin inflexiblement burlesque, comme si on manipulait les ficelles de son corps devenu une pure et simple chose à rire. Partant, Ragotin est déshumanisé. Les comparaisons animalières se multiplient d'ailleurs dans ce chapitre haut en couleur. Ses cris sont comparés à ceux d'un « pourceau qu'on égorge » (*RC*, 224) pour ensuite insister que le « demi-homme » (*RC*, 224) s'est encoffré dans une « chausse-trape » (*RC*, 224), c'est-à-dire un piège à animal, qui le métamorphose du coup en méchante petite bête. Plus loin, Scarron le compare à « un petit Ours nouveau-né qui n'a point encore été léché par sa mère » (*RC*, 283). Démuni de toute liberté d'action, Ragotin évoque bien le « pantin à ficelles » de Bergson, devenant un jouet que le narrateur manipule comme une poupée qu'on maltraite par ennui ou par malice : « innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît

comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse³⁹⁶ ». Le rire qu'engendrent les disgrâces de Ragotin ouvre aussi la porte à une interprétation morale. Le petit avocat représente une humanité médiocre, qui reproduit schématiquement et avec une certaine sottise des gestes et des attitudes mécaniques. Il permet aussi de signaler les défauts qu'il faut fuir. Sa rigidité physique réfléchit son égocentrisme, son impuissance à évoluer et son absence de distance critique et d'humour. La répétition de ses disgrâces montre bien que le personnage ne tire aucune leçon de ses nombreux faux pas. C'est en usant du stéréotype burlesque et en surdéterminant sa laideur et son caractère grotesque que s'installe la satire sociale.

2/ Radiographies du corps comique

Allen Wood induit de la structure narrative du *Roman comique* un principe de fonctionnement pour le moins étonnant : « there is an inversion in the metonymic link between cause and effect so that an event is shown first, following the general technique of presenting material *in medias res*, and only later do we learn the cause or true nature of an action³⁹⁷ ». Cette particularité du récit, c'est-à-dire l'inversion métonymique de la relation cause/effet, est particulièrement nette dans les passages les plus romanesques du texte scarronien. Ce phénomène légitime entre autres la présence des récits autobiographiques des personnages. Il permet aussi la création continue de « suspense »³⁹⁸, puisque le lecteur connaît la fin avant les moyens, l'effet avant la cause, le drame avant l'élément déclencheur. Ce principe, s'il s'applique aux épisodes à tonalité tragique ou sérieuse (les intrigues les plus proprement romanesques), n'est pas opérant en ce qui concerne les saynètes comiques, où le rire, lorsqu'il éclate, est entendu directement après qu'un évènement l'ait déclenché. Sans doute le couple tragique/comique tient-il de cette différence de traitement. On cache puis on découvre dans le tragique, alors qu'on écoute/voit d'abord dans le comique. Cette idée d'une structure narrative analeptique est reprise par Martine Debaisieux quand elle affirme que la lecture même du *Roman comique* constitue une façon « de remédier aux mystifications du discours³⁹⁹ ». Mais les effets du comique, s'ils sont visibles

³⁹⁶ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 59.

³⁹⁷ WOOD, Allen, « Abduction and Irony in the *Roman comique* », dans Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 221.

³⁹⁸ « Surprendre » et « suspendre » chez Scarron revêtent d'ailleurs des valeurs similaires.

³⁹⁹ DEBAISEUX, Martine, *op. cit.*, p. 180.

physiquement (le rire) après une cause précise et identifiable (le risible), ne sont pas toujours souhaités et les personnages qui y succombent se retiennent parfois de le laisser paraître, alors que les autres éclatent littéralement de rire.

Plutôt que de regrouper les rires que Scarron met en scène selon une typologie dite classique, et qui se révèle parfois inefficace – qui suggère de séparer un peu mécaniquement le comique de mot, de geste, de caractère et de situation en les analysant comme phénomènes proches mais distincts –, nous proposerons plutôt une approche thématique. Nous dégagerons donc des représentations du rire dans *Le Roman comique* trois motifs rattachés à autant de façons de rire : l'éclatement, la mort et la folie.

A/ Éclater de rire/s'empêcher de rire

Deux réactions concurrentes se dessinent donc chez les personnages du *Roman comique* lorsqu'ils sont confrontés au comique. D'un côté, il y a ceux qui refoulent le rire, comme en proie à une maladie mauvaise, craignant l'insolence ou l'impolitesse qu'une telle inconvenance engendrait⁴⁰⁰. De l'autre, il y a ceux qui, à la manière d'un geyser, explosent d'un rire incontrôlable et énergique. Ces notions adverses de refoulement/éclatement renvoient de manière assez directe à la psychanalyse. Selon la vision psychocritique de Charles Mauron, « le rire est d'abord un phénomène économique. Il naît, comme une décharge, d'une différence de potentiel entre deux représentations⁴⁰¹ ». Ces deux représentations correspondent l'une au pôle de la vie normale et probable, consciemment attendue, qui s'accompagne d'une évaluation de l'effort à fournir selon la situation vécue, l'autre à l'évènement réel lui-même. Entre ces deux états, il y a un surplus d'énergie psychique accumulée, mobilisée à tort, qui doit, pour que l'esprit maintienne son équilibre fondamental, se diffuser physiquement « dans ce petit accès d'épilepsie qu'est le rire⁴⁰² ». Comme Freud, Mauron estime que « le rire provient de la dissipation d'une énergie psychique réprimée par les inhibitions du rieur (en partie liées à la contrainte sociale)⁴⁰³ ».

⁴⁰⁰ Par exemple le curé et son frère, dans la scène de l'hôte agonisant, qui s'empêchent de rire à au moins trois reprises pour ne pas froisser l'humeur du mourant, de son frère et de sa femme. (II^e partie, ch. VI).

⁴⁰¹ MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1985, p. 19.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰³ STERNBERG, Véronique, *Le comique, op. cit.*, p. 62.

La scène du souper des mariés, au chapitre II, 8 (*RC*, 225), rend expressément compte de cette « différence de potentiel entre deux représentations⁴⁰⁴ ». Le « train qui venait d'arriver » (*RC*, 226) avec grand bruit dans l'hôtellerie, composé entre autres « du nouveau marié du Mans et de la nouvelle mariée qu'il menait en son pays de Laval » (*RC*, 226) et « de madame sa mère » (*RC*, 228), participe ce soir-là à un immense festin nuptial, auquel assistent aussi les comédiens. Madame Bouvillon⁴⁰⁵, qui « était une des plus grosses femmes de France, quoique des plus courtes » (*RC*, 228), s'éprend très tôt et fanatiquement du pauvre Destin et elle entreprend durant le repas de lui servir les meilleurs plats, si bien que

tous les plats de la table se trouvèrent vides en un moment et l'assiette du Destin si pleine d'ailes et de cuisses de poulets que je me suis souvent étonné depuis comment on avait pu faire par hasard une si haute Pyramide de viande sur si peu de base qu'est le cul d'une assiette. (*RC*, 228)

Bientôt le Destin, absolument décontenancé, « y jeta les yeux, et fut bien étonné d'y voir, presque au niveau de son menton, la pile de poulets dépecés dont la Garouffière et la Bouvillon avaient érigé un trophée à son mérite » (*RC*, 228). Devant une montagne aussi effarante, le Destin

en rougit et ne put s'empêcher d'en rire ; la Bouvillon en fut défaite ; la Garouffière en rit bien fort et donna si bien le branle à toute la Compagnie qu'elle en éclata à quatre ou cinq reprises. Les valets reprirent là où leurs Maîtres avaient quitté et rirent à leur tout ; ce que la jeune Mariée trouva si plaisant que, s'ébouffant de rire en commençant de boire, elle couvrit le visage de sa Belle-mère et celui de son Mari de la plus grande partie de ce qui était dans son verre et distribua le reste sur la table et sur les habits de ceux qui y étaient assis. On recommença à rire et la Bouvillon fut la seule qui n'en rit point, mais qui rougit beaucoup et regarda d'un œil courroucé sa pauvre Bru, ce qui rabattit un peu sa joie. Enfin on acheva de rire, parce que l'on ne peut pas rire toujours. (*RC*, 229)

⁴⁰⁴ MAURON, Charles, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰⁵ Jean Serroy, dans son édition du *Roman comique*, précise en note qu'un « bouvillon est un jeune bovin : l'héroïne de Scarron, sanguine et bien en chair, en a à la fois le poids et les ardeurs amoureuses » (SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 402.). Ce nom, dans le même sens que celui de Ragotin, rapproche également la femme du monde animal entièrement dominé par l'instinct et le bas corporel.

Cette scène se structure selon un principe d'accumulation et de dispersion, où règnent les antagonismes « flux et reflux, dispersion et concentration de la circulation⁴⁰⁶ ». Cette scène représente figurativement le processus psychique de la décharge du rire tel que Mauron et Freud la conceptualisent. Au fur et à mesure que se construit la pyramide de viandes, l'énergie psychique emmagasinée grandit proportionnellement à la démesure de l'assiette qu'on s'affaire à ériger. Cet effet d'attente par accumulation s'avère typiquement théâtral. Pierre de touche de la scène, la vue que le Destin a de ce monument burlesque dressé en son honneur devient le déclencheur des rires absolument contagieux des convives. Le risible s'accumule, jusqu'à ce qu'il devienne incontrôlable, avant que les rires ne se dispersent pour rétablir l'équilibre psychique de chacun. L'attitude des rieurs est unanime : tous, des maîtres jusqu'aux valets, pouffent de rire. Irrésistible, le rire contamine tous les invités, hormis bien sûr madame Bouvillon, honteuse de sa déconfiture⁴⁰⁷.

Cette scène fait par ailleurs appel à l'imaginaire de l'opulence. Les rires qu'on y entend sont gras et tonitruants. Dominique Bertrand, en associant le rire à la sexualité, souligne en effet que « le rire se charge de connotations grivoises, mettant au jour une pulsion sexuelle dont la force transgresse les tabous et contredit l'idéalisme de la pastorale et des romans chevaleresques⁴⁰⁸ ». Orgiaques, les rires transitent de corps en corps, fouettent les uns avant de dominer les autres. Cette contagion des rires intensifie le transport déjà fougueux de la jeune mariée qui crache le contenu de son verre à la figure de madame Bouvillon, tachant de vin les vêtements de ses plus proches voisins. L'imagerie du corps et de ses fonctions les plus élémentaires sont dûment soulignées : on mange, on boit, on rit. « La Bouvillon fut la seule qui n'en rit point » (*RC*, 229), comme si elle se battait contre sa nature, contre une puissance impérative et au-delà de son contrôle. Cette posture négative de celui qui essaie de dompter le rire « troublât en quelque façon la gaité de la Compagnie » (*RC*, 229). De même que le rire peut être exclusif, en prenant à partie une tête de Turc (le « *tous contre un* »), il s'avère par ailleurs discriminatoire si l'on s'essaie obstinément à le maîtriser.

⁴⁰⁶ LAGARDE, François, *op. cit.*, p. 669.

⁴⁰⁷ Notons du reste que cette séduction avortée rappelle bien les nombreuses tentatives de Ragotin envers mademoiselle de l'Étoile.

⁴⁰⁸ BERTRAND, Dominique, « Les représentations du rire dans l'*Histoire comique de Francion* (livres I à VIII) », *Cahiers Textuel*, n° 22, 2000, p. 52.

Le fait que ce soit une dame outrageusement et absurdement galante qui fasse les frais de cette cocasserie renseigne aussi de l'enjeu sérieux que cache l'évènement. Chez Scarron, « la satire est parfois facile⁴⁰⁹ ». Après le repas, le Destin et la Garouffière échangent leurs vues sur la condition féminine, dans une « veine misogynne⁴¹⁰ ». Les femmes nobles et modestes trouvent leur contraire chez les précieuses, qui n'ont de l'esprit que « pour le faire paraître » (RC, 229). De la même façon, le « beau monde » et la « bonne cabale » (R, 236) ont pour corolaire « les rieuses de quartier [...] qui rient des allusions et équivoques licencieuses » (RC, 230). Cette critique des femmes distingue alors les provinciales des citadines, les sottises des cultivées, les basses des élevées. Bref, toute la culture populaire est mise à mal à travers le prisme « de la véritable honnêteté » (RC, 230). Ce nouvel idéal auquel adhère vigoureusement le Destin explique sans doute pourquoi il semblait si vexé de s'être abandonné au sourire devant la réaction larmoyante d'un Ragotin faussement mourant, tempérament indigne des honnêtes gens.

B/ Mourir de rire/rire d'un mort

L'association de la mort et du rire n'est pas d'histoire récente. Aristote les rapprochait déjà : « on prétend que des blessures de guerre dans la région du diaphragme provoquent le rire⁴¹¹ ». Dans *Le Roman comique*, le danger de mort lié au rire comme activité physique intense ne guette pas aussi littéralement les personnages que dans l'univers rabelaisien, par exemple, où Gargamelle, la mère de Gargantua, meurt de joie. Dans le *Quart livre* également, plusieurs personnages meurent d'avoir trop ri⁴¹². Le trépas ne hante pas véritablement les héros scarroniens qui succombent au rire. Mais physiologiquement, le rire partage avec la mort quelques traits marquants. Comme nous venons de le constater avec les éclats de rire, le rieur s'avère tout à fait saisi, frappé par le rire, incapable d'y offrir la moindre opposition. Il s'y soumet sans pouvoir et sans force. Plus encore, « celui qui rit beaucoup, qui meurt de rire, vit une expérience qui le propulse hors du temps et de l'espace⁴¹³ ». Cette absence pour le moins significative de repères spatio-temporels chez le rieur expliquerait peut-être les rapprochements sociaux que le rire

⁴⁰⁹ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹¹ ARISTOTE, *Les parties des animaux* (éd. de Pierre Louis), Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 97.

⁴¹² Voir l'excellent article : DELOUNCE-LOUETTE, Christiane, « Mourir de rire, mourir pour rire dans le *Quart Livre* », *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, p. 103-112.

⁴¹³ QUESNEL, Colette, *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*, St-Laurent/Paris, Éditions Bellermin/Vrin, coll. « Cahiers d'études médiévales », 1991, p. 15.

orchestre (les classes se mélangent en un corps homogène, maîtres et valets se réunissent le temps de rire). Enfin, « le rire [...] prive momentanément l'homme de ses sens et lui fait vivre un simulacre de la mort qui lui propose des fragments d'éternité⁴¹⁴ ». Aucun des personnages du *Roman comique*, même s'ils rient parfois jusqu'à se tordre, ne meurt d'avoir trop ri. Rire de la mort par contre, ou plus précisément, rire avec un mort constituent autant de thèmes hérités de la tradition carnavalesque qu'exploite Scarron. Inscrit dans cet univers de réincarnations et de réjouissances de la fête, le rire, ce gloussement plein de vie, que crée le contact avec la mort devient positif, vivifiant, et souligne sur le mode comique la circularité implacable de la condition humaine.

Nous avons évoqué plus haut l'idée d'une éthique scarronienne du rire, une limite au-delà de laquelle il devient pervers et inhumain de rire d'un autre. Autrement dit, le danger de mort entravait la bonne humeur et suscitait la pitié. Or, cette frontière n'est pas tout à fait infranchissable. Au chapitre II, 7 (*RC*, 218), la Rancune et l'Olive décident de jouer un mauvais tour à Ragotin, en plaçant le corps mort de l'hôte dans le lit que devait occuper la Rancune. Ayant bu jusqu'à plus soif, Ragotin lorsqu'il découvre le corps immobile « se mit à crier de toute sa force » (*RC*, 219). Croyant son pauvre ami, « cet entremetteur hypocrite⁴¹⁵ », parti brusquement les pieds devant, il alerte bientôt toute l'hôtellerie par des cris abominables et terrifiants. Tous se ruent bientôt à la rencontre de l'hystérique, y compris la Rancune qui « se promenait dans la chambre en homme qui se porte bien, quoique cela soit assez difficile après une mort subite » (*RC*, 219). S'imaginant un fantôme, Ragotin « fit un grand cri, devint pâle comme un mort » (*RC*, 220) et s'enfuit promptement dans le jardin, « tremblant de peur plus que de froid » (*RC*, 220). Devant autant de fantastique, les réactions se divisent : « L'Olive cependant riait comme un fol » (*RC*, 220), « la Rancune demeurait froid sans parler » (*RC*, 220), tandis que les autres demeurent interloqués. Léandre court rejoindre l'exalté près des buissons quand se présente la Rancune. Ragotin prend successivement Léandre, le Destin et la Rancune pour des fantômes revenus le hanter. Fanatique, « prisonnier des ronces⁴¹⁶ », Ragotin perd à nouveau l'usage de la parole. La Rancune prend alors Ragotin à partie : il « l'appela cent fois fol, et lui dit qu'il le fallait enchaîner » (*RC*, 220) avant de lui donner « une claque sur la peau nue pour lui

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹⁵ LAGARDE, François, *op. cit.*, p. 671.

⁴¹⁶ FROIDEFOND, Dominique, *op. cit.*, p. 425.

faire voir qu'il n'était pas mort » (*RC*, 220). En définitive, l'humiliation de Ragotin s'avère triple. Sa terreur panique (au reste parfaitement légitime) lui vaut des réprimandes indues, à la fois psychologiques et physiques. L'essence du tour de la Rancune et l'Olive relève d'une mesquinerie toute mortifère. Le fait que Ragotin, en ami fidèle, s'inquiète du trépas de son compagnon tourne vite au ridicule. Cette plaisanterie « macabre et de très mauvais goût⁴¹⁷ » a pour effet de laisser Ragotin « si fort mortifié qu'il ne parlait plus, contre sa coutume de parler incessamment et de se mêler en toutes sortes de conversation » (*RC*, 221). Le jeu sémantique avec la mort devient quasi total : la vue du mort a affectivement tué ce qu'il y avait d'amical et d'humain chez Ragotin, plus mort que vif. Pendant ce temps, l'absence du corps de l'hôte soulève de nouvelles stupeurs chez l'hôtesse et ses servantes, incapables de le trouver. Ces « cris effroyables de plusieurs femmes ensemble » (*RC*, 221) montrent bien la mobilité du mort : « les choses ou les personnes ne sont pas à leur place mais en état de substitution⁴¹⁸ ». Au contraire de la réaction amorphe et ramollie de Ragotin, presque mort lui-même, les victimes collatérales de la vilaine amusette de la Rancune et de l'Olive n'entendent pas subir passivement cet affront. On accuse ces « sorciers » (*RC*, 222) du scandale nocturne et une bagarre aussitôt éclate, laissant « la Rancune seul contre plusieurs » (*RC*, 222). Le curé, en homme d'ordre, réussit enfin mais non sans mal « à pacifier le différend » (*RC*, 223) en blâmant les deux auteurs de la blague « qui passait la raillerie » (*RC*, 223). Souvent dans *Le Roman comique*, les personnages, fougueux et alertes, réagissent œil pour œil, dent pour dent. Si la Rancune et l'Olive jouent aux plus effrontés avec le corps mort, alors ils méritent eux aussi la mort (les assaillants ne se souciaient guère du désavantage numérique de la Rancune et auraient été encore plus loin si le curé n'avait interrompu l'offensive). De mort de peur à mort de rire, en passant par vouloir donner la mort, les personnages du *Roman comique* présentent une affectivité que nous pourrions presque qualifier de létale.

C/ Le fou rire/le rire du fou

Cette scène du corps mort informe en filigrane d'un certain rapport à la folie. Non seulement y affirme-t-on que l'Olive « riait comme un fol » (*RC*, 220), mais encore que la Rancune appelle Ragotin « cent fois fol » (*RC*, 220), en le menaçant de le faire interner s'il ne

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ LAGARDE, François, *op. cit.*, p. 671.

s'apaise pas séance tenante. Péjoratif et insultant, le titre de « fou » que reçoit Ragotin s'inscrit dans une tradition de longue date : « le personnage du fou et de l'“extravagant” parcourt librement les histoires comiques – et l'époque baroque en France⁴¹⁹ ». Rire comme un fol, c'est prendre le rôle du fou le temps d'un soubresaut, d'un simagrée. Reprenant les thèses développées par les approches philosophiques du rire⁴²⁰, caractériser un rire de fou s'avère une double dévaluation (du risible et du rieur). Dans cette optique disqualifiante, le rire prend l'aspect d'un danger : « le rire – le phénomène de la grimace – est laid, [...] il est indigne des hommes responsables, nobles et libres⁴²¹ ».

Dans *Le Roman comique*, comme c'est d'ailleurs le cas chez Sorel, Du Verdier et de Claireville⁴²², un fou fait irruption dans le récit, troublant de sa présence un calme somme toute assez relatif. Contrairement aux exemples précédemment cités, le fou de Scarron ne possède pas de fonction diégétique précise. Sans nom, sans passé et sans voix, il occupe narrativement au plus une cinquantaine de lignes. Or, l'intrusion du fou dans le texte scarronien implique les deux personnages les plus souvent rapprochés par la critique : le Destin et Ragotin. Victimes stupéfaites, ils se retrouvent enfin sur un même plan. Les courtes intrigues des deux personnages aux prises avec le fou rendent bien compte de leur parfaite antithèse. Le Destin rencontre nuitamment le fou à l'amorce de la seconde partie alors qu'il pourchasse les ravisseurs d'Angélique. Le mauvais « diable » (*RC*, 194) saute sur son cheval, lui souffle au visage, ce qui achève d'effrayer le Destin. Après une brève chevauchée et une angoisse terrible, ce « grand homme nu [...] se laissa tomber à terre et se mit à rire » (*RC*, 194). Terrifiant, le fou s'assimile tantôt à la figure du diable, tantôt à celle du fantôme. Cette présence maléfique et nuisible a pour effet de glacer d'effroi le comédien pourtant courageux. Le chapitre II, 16 (*RC*, 276) met de nouveau en scène « cet homme sauvage » (*RC*, 278). Par contre, l'épisode se déroule maintenant de jour, le malheureux Ragotin étant ivre mort, malade et endormi, sans monture, au « milieu du chemin » (*RC*, 278). Ainsi l'ivrogne est-il dépouillé de ses vêtements par le fou, « qui était le même fou qui avait fait si grand-peur au Destin » (*RC*, 279). Le corps nu de Ragotin se couvre vite de piqûres multiples et des paysans passant par cette même route « le prirent pour le fou

⁴¹⁹ DEBAISEUX, Martine, *op. cit.*, p. 172.

⁴²⁰ Notamment : HOBBS, Thomas, *op. cit.*

⁴²¹ DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus, op. cit.*, p. 16.

⁴²² Dans l'ordre : SOREL, Charles, *Le Berger extravagant*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1627-28], 755 p. ; DU VERDIER, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632, 709 p. ; CLAIREVILLE, Onésime Sommain de, *Le Gascon extravagant : histoire comique*, Abano Terme, Piovani Editore, 1984 [1637], 335 p.

endormi » (*RC*, 280). Selon Debaisieux, « l'agencement en chiasme de la situation temporelle se retrouve dans le chassé-croisé spatial⁴²³ ». Si le Destin réussit à sortir indemne de ses démêlés avec le fou, Ragotin, lui, subit d'atroces supplices : morsures d'insectes, peau brûlée, violences des paysans sont autant d'enfers qu'éprouve Ragotin suite au passage impromptu du fou. Ragotin se fait déjouer, humilier, houspiller, mais cette fois par un homme privé de raison. Car si le fou « était un fort et puissant homme » (*RC*, 280), il avait autant d'esprit qu'une bête de trait.

Pour Michel Foucault, la folie à l'âge classique est « absence de raison, et la raison est tout⁴²⁴ ». Le classicisme est « ce sens du partage pur, non dialectique, opposition immobile de la Nuit et du Jour, la Vérité et l'Erreur, Tout et Rien. Partage logique, exclusif et sans reste. Le classicisme comme sens de l'antithèse⁴²⁵ ». Dans cet horizon social et esthétique, le rapport complémentaire des séquences mettant le fou en scène acquiert un sens autrement plus ambivalent. L'homme déraisonné s'attaque aussi bien au noble gentilhomme qu'au provincial ridicule. La tension être/paraître, dans l'œil du fou, s'éradique. La mise à nu de Ragotin renvoie symboliquement à la composition du texte alors que le fou agit comme « agent de discontinuité et d'incohérence narrative⁴²⁶ ». Comme le fou court débilement les champs de campagne⁴²⁷, le narrateur donne lui aussi libre cours à sa fantaisie, « à la perte de contrôle et à l'illusion⁴²⁸ ». Mais surtout, comme Scarron essaie de réconcilier deux veines romanesques distinctes (sérieux/comique), le fou met en relation « deux entités de nature incompatible⁴²⁹ ». Suivant la théorie bakhtinienne, le genre de l'histoire comique permet de mettre en rapport « des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné⁴³⁰ ». Dans cet univers à la fois carnavalesque et ménipéen, le rire prend une dimension esthétique probante. Si le fou se met à rire en se lançant du cheval, aussi Ragotin éclate-t-il de rire quand il réussit, encore nu, à faire tomber dans l'eau un prêtre, un cocher et un paysan⁴³¹. Bakhtine considère que « c'est le rire qui abolit la distance

⁴²³ DEBAISEUX, Martine, *op. cit.*, p. 174.

⁴²⁴ GROS, Frédéric, « Notes sur quelques sens du "classicisme" chez Foucault », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, vol. 107, n° 2, 2007, p. 311.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ DEBAISEUX, Martine, *op. cit.*, p. 176.

⁴²⁷ Est-ce le Roland de l'Arioste ?

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁴³⁰ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 44.

⁴³¹ Mouvement de « domino » qui rappelle la scène de l'escalier. Ce mouvement d'entraînement irrésistible ne se confine pas au registre farcesque. Aussi Scarron l'exploite-t-il dans la nouvelle *Le Châtiment de l'avarice*, cette fois

épique et, en général, toute distance hiérarchique, facteur d'éloignement⁴³² ». Nous retrouvons ainsi, en fin de parcours, cette notion cardinale de distance qui a servi de base conceptuelle à notre propos sur les représentations textuelles du rire. Chez Scarron, le rire est le symptôme des ruptures de ton et des désordres narratifs, permettant concurremment l'accueil et la confrontation des contraires.

La mise en place de cette typologie des différents rires rencontrés dans *Le Roman comique* ne serait pas bien digne d'intérêt si elle demeurait à ce stade descriptif de l'analyse. De ce classement thématique, deux choses retiennent assurément l'attention. D'abord, il était de propos délibéré que chaque catégorie soit construite sous forme oxymorique. En effet, le texte scarronien, à plusieurs égards, fonctionne par antithèses. Jean Serroy ne notait-il pas déjà que « la genèse du *Roman comique* [...] se trouve ainsi placée sous le signe du double⁴³³ » ? Si notre premier chapitre ambitionnait de regrouper les diverses représentations du rire dans le roman et de proposer quelques hypothèses quant à leur signification d'ensemble, notamment par le biais d'une théâtralité qui oscille sans arrêt entre *mimèsis* et *vis comica*, nous venons de voir que le rire, par cette constante dialectique des contraires, « consacrerait l'union de deux traditions incompatibles (sérieux/comique) qui sont le fondement même de toute histoire comique⁴³⁴ ». Le comique de Scarron, ainsi distribué en couples antithétiques, en est un des limites : social/culturel pour l'éclatement, physiologique pour la mort et moral/logique pour la folie. Arrimée à des enjeux aussi sérieux, aussi divers qu'existentiels, nul ne peut plus être insensible à la puissance et au systématisme de la réflexion de Scarron sur le phénomène du rire qui n'a de pendant, au XVIIe siècle, que la pensée métathéâtrale de Molière. Ces lisières du rire scarronien évoluent dans un dispositif hybride et innovant, tout entier voué à la réitération de scénarios types, de figures folkloriques et d'intrigues réutilisées qu'on rencontre dans la plupart des textes à visée comique de l'époque. Pourquoi alors accorder à Scarron ce mérite qu'on retrouverait peut-être identiquement chez d'autres auteurs ? Parce qu'il accompagne sa mise en scène des rires de ce que nous pourrions appeler un « guide raisonné du comique ». Certes, les auteurs comiques de

sur un mode sérieux : « Augustinet, enragé de tant d'argent perdu et peu maître de son premier mouvement, frappa le matelot qui avait si mal lié les coffres d'un furieux coup de poing. Le matelot lui en donna un encore plus furieux et qui le fit choir dans la mer. Il se prit à rien et ainsi accompagna son cher Augustinet, qui malgré lui accompagna Dom Marcos ». (SCARRON, Paul, *Le Châtiment de l'avarice*, Mayenne, Éditions Sillage, 2006, p. 46.)

⁴³² BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 458.

⁴³³ SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, op. cit., p. 466.

⁴³⁴ DEBAISEUX, Martine, op. cit., p. 181.

l'âge classique, nous l'avons déjà dit, se montrent assez bavards lorsque se présente l'occasion de commenter les engrenages du phénomène comique. Mais Scarron pousse la glose du rire jusqu'à la bouffissure, tellement qu'il en transforme la portée, c'est-à-dire qu'il lui arrive parfois et délibérément de ne pas faire rire pour montrer, souverainement conscient de ses moyens poétiques, sa propre maîtrise des codes rhétoriques de l'ancienne farce jusqu'à l'ironie la plus oblique.

3/ *Bis repetita*. De l'original au sériel

La répétition comme moteur farcesque semble bel et bien fonctionner comme une loi comique irréductible. Mais le comique, en tant que l'envers de tous les autres genres⁴³⁵, ne se contente-t-il pas déjà de « répét[er] une autre forme en changeant son signe⁴³⁶ » ? Cette vision *a contrario* du comique, qui voudrait qu'il soit une réponse négative à une forme romanesque positivement célébrée, renferme en elle-même une logique de confrontation, ce que notre typologie des rires confirme et développe jusqu'à l'oxymore. La notion de « comique de répétition » a quant à elle connu une fortune critique difficilement contestable de nos jours⁴³⁷. Elle a pourtant donné lieu à d'infinis catalogues de procédés plus qu'à la discussion appliquée de ses effets. Et si, comme le pense Proust, la répétition était « destinée à suggérer une vérité neuve⁴³⁸ » ? Nous nous approprions le présupposé qui guide pareille assertion : ce qui compte en définitive est moins la répétition en elle-même que les indices de variation qui l'accompagnent toujours. Autrement articulée, la répétition file figurativement la métaphore qui oppose la différence à la ressemblance et qui a constitué un leitmotiv surplombant toutes nos analyses précédentes.

La répétition n'est-elle pas déjà inscrite dans les gènes du comédien, vedette protéiforme du *Roman comique*, qui répète les mêmes rôles, les mêmes textes, les mêmes gestes de

⁴³⁵ ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, *op. cit.*, p. 171.

⁴³⁶ André Jolles cité par : DEFAYS, Jean-Marc, « Le burlesque et la question des genres comiques », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), *op. cit.*, p. 41.

⁴³⁷ Un numéro d'*Études littéraires* (*Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007) était récemment consacré aux différentes figures de la répétition comique à partir d'un corpus allant de Molière jusqu'à Proust.

⁴³⁸ Marcel Proust cité par : DUVAL, Sophie, « "Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve" : itération et régénération comique chez Proust », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 38.

représentation en représentation⁴³⁹ ? Le comédien n'incarne-t-il pas l'être le plus répétitif qui soit⁴⁴⁰ ? La répétition telle que Scarron la pratique transforme le rapport entre l'*inventio* classique et la reproduction mimétique en problème important. Dans la plupart des épisodes comiques mobilisés jusqu'à maintenant, il semblerait que l'on rit souvent parce que l'on reconnaît les codes du comique ; on rit donc plus de la référence au comique en tant que tel que du comique spécifique à une scène donnée. Ce rire référentiel (qui n'est pas encore tout à fait intertextuel parce que reposant uniquement sur la reconnaissance générale du vocabulaire du genre comique) supposant au lecteur des compétences avancées invite d'ores et déjà à problématiser le rire scarronien selon le modèle de la réitération comique.

A/ Pédagogies de la répétition

La répétition lasse d'une même plaisanterie érode son potentiel comique à chaque nouvelle reprise (en plus d'afficher chez l'auteur un sévère déficit d'*inventio*). Cette loi d'usure inexorable du comique (qui ne supporte pas la répétition *a priori*) ne touche toutefois pas le « comique de répétition » tel que le définit Bergson⁴⁴¹ puisqu'il en inverse brutalement le principe de fonctionnement. Ce qui gâche le comique dans une répétition facile, bête et banale est le sentiment de monotonie qu'elle dégage forcément. Soit par une identité trop grande, soit par une prévisibilité trop stricte, soit par une stabilité trop importante de l'intensité comique, la répétition

⁴³⁹ Mais surtout le plus notoire des apprenti-comédiens, Ragotin. La répétition des travers risibles de Ragotin est également au cœur des brouillages génériques, via le travestissement et la parodie, qui fondent le dispositif du *Roman comique* qui repose sur le contraste, le double et la distance. Dans cette mesure, la « raideur de mécanique » du personnage de Ragotin devient une véritable clé de lecture. Le rire comme procédé de lisibilité du roman témoigne de son parti pris burlesque qui, à travers Ragotin, renverse les *topoi* précieux et héroïques des romans romanesques, considérés soit vétustes, soit sclérosés. Tout comme Scarron fait voisiner, de chapitre en chapitre, des nouvelles romanesques et des épisodes médiocres et comiques, il juxtapose des personnages aux caractères antithétiques marqués, Ragotin étant un archétype auquel les autres personnages se confrontent. En somme, la mécanisation du petit avocat et la répétition de ses aventures disgracieuses mettent en évidence la condamnation auctoriale d'une littérature qui répète mécaniquement et vainement des topiques stériles. Le rire ambivalent que suscite Ragotin renvoie enfin à une réflexion sur la littérature et aux possibilités virtuellement infinies du genre romanesque, en opposition radicale avec la reprise inféconde d'une codification générique ayant atteint ses limites.

⁴⁴⁰ La Rancune raconte une anecdote savoureuse au sujet de l'identité polymorphe du comédien qui se situe entre le dédoublement de la personnalité et la schizophrénie : « j'ai joué une pièce mi seul, dit la Rancune, et ai fait en même temps le Roi, la Reine et l'Ambassadeur. Je parlais en fausset quand je faisais la Reine ; je parlais du nez pour l'Ambassadeur, et me tournais vers ma Couronne que je posais sur une chaise ; et pour le Roi, je reprenais mon siège, ma Couronne et ma gravité, et grossissais un peu ma voix » (*RC*, 52-53).

⁴⁴¹ « Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique derrière le vivant. [...] Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire » (BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 26.).

de type « copie-carbone » souffre de refaire les choses à l'identique. Si, « à l'âge classique, la répétition est la marque de la perte de maîtrise du langage sous l'empire d'une passion, et en cela elle est la marque du ridicule⁴⁴² » des personnages répétitifs, la répétition dans *Le Roman comique* se lit d'abord comme une réflexion au second degré sur la forme du roman (et par extension sur l'œuvre du comique), mais concurremment comme la marque de la maîtrise incontestée du langage comique par la voix auctoriale.

Au chapitre I, 8 (*RC*, 95) se rencontre une scène batailleuse qui pose littéralement le problème du comique réitératif : « le Destin, s'étant acharné sur une grosse servante qu'il avait troussée, lui donna plus de cent claques sur les fesses. L'Olive, qui vit que cela faisait rire la compagnie, en fit autant à une autre » (*RC*, 99). Fête burlesque qui advient après un combat qui ne l'était pas moins (toute l'hôtellerie s'empaigne suite à un différend entre le poète Roquebrune et l'hôte, se querellant à propos d'exécrables vers), l'euphorie comique qui gagne alors l'assemblée a tous les traits de l'orgie. Le geste comique original (le déculottage et la tape), qui brise soudainement les violences du combat de nuit où tous sont conviés parfois bien malgré eux⁴⁴³, est poussé jusqu'à la boursoufflure (« plus de cent claques »). Significativement, ce n'est pas tellement la claque qui fait rire en elle-même que sa multiplication. Déjà, la répétition mécanique et outrée d'un geste à la base préjudiciable vu les circonstances (les comédiens avaient été lâchement attaqués au cours de l'aveuglant pugilat par les gens de la maison qui n'avaient d'honneur que la furie) réussit momentanément à désamorcer une situation pour le moins explosive. Le comique comme générateur de déséquilibre (ou de *rééquilibrage*) prend ici très explicitement consistance⁴⁴⁴.

Instrument de régulation sociale, le rire devient par ailleurs objet de convoitise ; faire rire est un pouvoir que l'on brigue. L'Olive, conscient et peut-être jaloux du succès improvisé de Destin, reproduit avec une symétrie parfaite la situation originale pour obtenir un effet équivalent. Si « le comique est une imitation⁴⁴⁵ », comment définir le comique qui résulte de l'imitation

⁴⁴² DE GUARDIA, Jean, « Les trois grincements de la machine (Molière-Bergson : retour critique) », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 16-17.

⁴⁴³ Rappelons-nous la définition du comique selon Pagnol : « est comique tout ce qui peut, d'une part, créer un désarroi ; d'autre part, résoudre brusquement et heureusement ce désarroi ». Voir chapitre 1 : « Rire ou ne pas rire ». Cf., p. 27.

⁴⁴⁴ Il y a coups de poing avant et après le tour de Destin, mais une trêve est tacitement signée pendant le comique.

⁴⁴⁵ STEINER, George, « Le rire ou le sourire ? », dans BIRNBAUM, Jean (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, p. 15.

scrupuleuse d'un comique déjà exploité ? Il est assez remarquable de constater que la narration commente la réception favorable du tour de Destin (« cela faisait rire la compagnie ») tout en restant muette sur la copie de l'Olive (à laquelle succèdent de nouveaux coups de poing). La compagnie a-t-elle apprécié la récurrence ou était-elle déjà ennuyée de la mécanisation du procédé ? Le court laps de temps et le peu de modulation qui séparent l'original du calque expliquent peut-être l'insuccès de ces répétitions *in praesentia*. La répétition n'est en effet comique que s'il y a variation, « parce que le même s'y révèle autre⁴⁴⁶ », parce qu'il y a à la fois reconnaissance et différence. Cette mise en abyme toute en nuances révèle simultanément un conflit entre *inventio* et *dispositio*, et plus largement entre création de la matière et reproduction mimétique de celle-ci.

Nous avons établi, au cours de ce travail, que le rire est à la fois une contagion (qui suppose une accumulation de rires) et une contrainte (qui exige un espace, un temps pour rire sans crainte). Dans cette scène spectaculairement éclairante quant à la réception (diégétique et lectoriale) du comique réitératif, nous pouvons maintenant ajouter à cette courte liste – la contagion et la contrainte – un nouvel élément : la série. Le comique chez Scarron fonctionne le plus souvent de manière mécaniquement sérielle ; pensons uniquement à la complexe chaîne de montage qui organise les disgrâces de Ragotin qui ne viennent jamais seules, et toujours de façon analogue. Dans *Le Roman comique*, nous rions presque toujours en série, et peut-être même en boîte. La mise en texte de la scène des claques aux fesses⁴⁴⁷ nous informe en outre d'une *dispositio* savamment désordonnée. L'*incipit* du chapitre où elle s'insère développe un commentaire métaréflexif⁴⁴⁸ sur la poétique du roman régulier, selon ce que Scarron appelle ironiquement une « moralité » (*RC*, 95). Ce chapitre d'un haut comique se clôture par l'annonce de la première des trois parties de l'histoire rétrospective de Destin. Est-ce cependant vrai d'affirmer que « si les épisodes manœuvres mettant en scène La Rancune et Ragotin, personnages “comiques”, relèvent manifestement de la *burla*, les aventures du héros, Le Destin, restent

⁴⁴⁶ DUVAL, Sophie, « “Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve” : itération et régénération comique chez Proust », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 29.

⁴⁴⁷ Lieu commun de la littérature comique. Pensons seulement à la scène de l'hommage des fesses nues dans le *Francion* de Sorel lors de l'orgie au château de Raymond (Sorel, Charles *Histoire comique de Francion : livres I à VII* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, livre VII, p. 323-363.).

⁴⁴⁸ Nous y reviendrons en détail au chapitre 3 : « L'esthétique des limites ». Cf., p. 107.

romanesques, même sous leur forme non rétrospective⁴⁴⁹ » ? La scène des claques aux fesses nuance cette affirmation faisant de Destin un personnage invariablement romanesque et elle constitue même, *a fortiori*, un pivot de la distribution modale qui sépare récit principal et récits rétrospectifs. Si le récit du passé de Destin tend effectivement à lui donner une origine noble sinon honnête, son présent demeure fondamentalement hybride. En réalité, le Destin n'est pas romanesque par essence, mais bien par mimétisme. Influencé par ses fréquentations les plus immédiates, il devient héroïque avec Verville et burlesque avec la troupe comique. Cette ambivalence de nature est également celle qui travaille *Le Roman comique* qui, par répétition et *mimèsis*, construit un espace de flottement et d'indécision ; identitaire pour le Destin, définitoire pour le roman.

B/ Les continuateurs recalés. Les suites du *Roman comique*

Si elle donne à la comédie des traits spécifiques, « la poétique sérielle minimise par définition les deux fondements de la poétique classique de la tragédie : la clôture et la causalité⁴⁵⁰ ». Or, *Le Roman comique*, en plus de son caractère fragmentaire indissoluble, est par ailleurs une œuvre inachevée (pour des raisons, certes, beaucoup plus circonstanciées que planifiées). Les livres sans fin ne sont cependant pas exceptionnels à l'âge classique, tant s'en faut⁴⁵¹. À proprement parler, le roman d'Ancien Régime est presque constitutivement une structure non définitive et sujette à d'infinies suites et continuations. Immensément populaire au moment de sa publication, *Le Roman comique*, œuvre instable, ouverte, révisable, a connu plusieurs réécritures apocryphes. L'inachèvement suppose *a priori* de telles spéculations créatrices, auxquelles s'adonnent sans vergogne ces « récrivains » opportunistes, tyrannisés par l'idée de clôture et cherchant à se couvrir d'une gloire usagée. L'inachèvement serait même un critère de premier plan pour l'émergence d'une littérature au second degré : « c'est par son statut

⁴⁴⁹ DIONNE, Ugo, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux antiromanciers », *Études françaises : De l'usage des vieux romans*, vol. 42, n° 1, p. 165.

⁴⁵⁰ GUARDIA, Jean de, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, op. cit., p. 490.

⁴⁵¹ HERMAN, Jan, « Bonne fin, mauvaise fin : le dénouement comme lieu polémique à l'âge classique », *Thélème. Revisita Complutense de Estudios Franceses*, n° 24, 2009, p. 97-107.

d'œuvre ouverte que l'histoire comique se présente au lecteur, ne serait-ce que par la polyphonie qui se dégage du choix de certains énonciateurs et des effets liés au pastiche et à la parodie⁴⁵² ».

Mort en 1660, Scarron laisse son roman sans héritage, la troisième partie qu'il avait déjà annoncée et pour laquelle il prit privilège peu avant sa mort étant restée à jamais dans l'imagination du défunt. Cet état partiel du texte (incomplétude corroborée au moins minimalement par les fils d'attente que ménage Scarron dans son roman) a été corrigé par deux suites parues dans les deux premières décennies suivant la mort de l'auteur des *Mazarinades* puis par une conclusion qui arrête définitivement le texte deux siècles plus tard. La suite d'Offray de 1663 et celle de Préchac en 1679 témoignent exemplairement de la réception multiple de l'œuvre et surtout renseignent sur son legs littéraire. L'intéressante édition du *Roman comique* publiée chez J. Bry en 1858 où se côtoient, en deux tomes, les deux (premières) parties du roman écrites de la main de Scarron, les suites d'Offray et de Préchac, ainsi que la conclusion qu'ajoute tardivement l'éditeur Louis Barré, problématise en creux la notion de *sérialité* à partir de laquelle nous venons d'étudier le comique scarronien. Cette édition mixte, conçue pour offrir au lecteur du XIXe siècle un texte définitif du *Roman comique*, soulève effectivement plusieurs problèmes quant à l'efficacité comique des différents auteurs s'étant essayés à parler en différé dans la voix de Scarron. Cette écriture à plusieurs mains et à plusieurs années de distance met très clairement à jour les particularités poétiques et narratologiques de chaque actualisation du texte original mais lacunaire⁴⁵³. Louis Barré, dans l'édition composite de 1858, commente avec fermeté, et avec un excès d'amour-propre, les deux suites des principaux continuateurs en relevant leurs faiblesses et défauts d'imagination. Envisagée en mythe folklorique dans l'imaginaire culturel, la matière du *Roman comique* devient universellement accessible et donne lieu à des lectures et à des interprétations disparates. Ce que Louis Barré suggère dans la note qui accompagne sa conclusion repose pour l'essentiel sur l'achèvement obligatoire de l'œuvre. Barré affirme, à propos des suites d'Offray et de Préchac, que, « à part le mérite et l'exécution du style, on doit leur reprocher à tous les deux d'avoir consulté des documents inexacts et incomplets touchant l'histoire de la

⁴⁵² ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 570.

⁴⁵³ Disons encore que d'autres suites ont été produites, dont celle de M. D. L. en 1771. Cette suite est particulièrement intéressante pour son parti pris nettement plus romanesque que l'original (illustrant une certaine transformation des pré-supposés poétiques propres à chaque auteur du texte). On a également adapté le *Roman comique* au théâtre (Champmeslé et La Fontaine, en 1684) avant de le mettre en vers (Le Tellier d'Orvillers, en 1733). Théophile Gautier s'est aussi très largement inspiré de Scarron pour son *Capitaine Fracasse* (1863). Leurs qualités et profondeurs, toutefois, ne sont pas toujours manifestes.

noble compagnie des comédiens du Mans⁴⁵⁴ ». Nous retrouvons là sans grande surprise le *topos* de l'histoire véritable et du souci de l'archive exacte. Cependant, est-ce bien là l'esprit du texte primitif ? Scarron s'est-il bien donné pour tâche principale de rendre compte de la vie de comédiens déambulant loin de Paris, de manière factuelle et documentaire ? Cette valorisation exacerbée du côté « chronique de la vie de province » du texte premier contredit l'originalité foncière de Scarron qui, souvenons-nous, prône en matière de composition l'alternance et l'indétermination des esthétiques romanesque et comique.

L'auteur anonyme de la suite d'Offray prend quant à lui garde de vouloir rivaliser avec Scarron, avouant d'entrée de jeu que son génie est « beaucoup au-dessous du sien⁴⁵⁵ ». Ses efforts visent surtout à donner à Ragotin de nouvelles aventures farcesques. Or, là où Scarron faisait dans la modulation et l'ambiguïté, le continuateur, lui, « ramène l'histoire comique à un état ancien et dépassé, celui des contes et des fabliaux⁴⁵⁶ ». Préchac profite encore davantage de la gloire de Scarron en inventant des aventures très romanesques, voire galantes, à des personnages secondaires et laisse de côté les péripéties de Ragotin, de Destin et de l'Étoile. Plus une variation sur un même thème qu'une continuation en bonne et due forme, cette suite « traduit bien l'évolution romanesque telle que l'avait amorcée Scarron⁴⁵⁷ ». Résultat : les continuateurs du *Roman comique* n'appliquent pas le principe matriciel que s'était imposé l'auteur original. À force de varier la matière jusqu'à l'oubli de l'original, à tant jouer dans les franges et les porosités du récit, nous nous retrouvons en présence de textes neufs dont l'intimité avec Scarron est beaucoup plus publicitaire qu'esthétique. Le couple reproduction/variation qui préside au fonctionnement du comique de répétition cesse subitement d'opérer dans les suites apocryphes. La poétique scarronienne n'est pas le moindrement répétée : son expansion n'est pas un dédoublement réussi, mais une lecture affranchie et sans commune mesure avec l'original. Au mieux – et encore ! –, les continuateurs ressemblent à l'Olive qui imite sans imagination le Destin dans l'espoir d'égaliser un succès qui ne lui est pas dû.

⁴⁵⁴ SCARRON, Paul, *Le Roman comique. Suites de Orfray et Preschac. Conclusion par Louis Barré* (éd. Louis Barré), Paris, J. Bry, 1858, p. 217.

⁴⁵⁵ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 343.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 353.

C/ Des planches du théâtre à la scène du roman

Les processus de duplication et d'expansion comiques à l'œuvre dans le roman de Scarron présupposent au lecteur des compétences et des connaissances particulières. En effet, la répétition dans *Le Roman comique* n'a pas la brutalité antipédagogique de la farce crue. Le comique de répétition, tel que le pratique habilement Scarron, implique « le décentrement d'où surgit le rire » et « se présente d'abord comme une posture philosophique interrogeant le degré de fictionalité du discours apte à déstabiliser toute certitude⁴⁵⁸ ». Cette interférence qu'engendre le rire dans le discours littéraire nous occupera maintenant. Notre troisième et dernier chapitre, embrayant sur ces conclusions préliminaires, se propose de placer la question du rire dans une discussion à la fois générique (roman, récit, nouvelle), dispositive (division chapitrale, sous-titres, avis aux lecteurs) et esthétique (intertextualité, composition, burlesque), en commentant entre autres les mécanismes mis en œuvre par Scarron pour détourner le lecteur d'une lecture traditionnelle et linéaire, voire trop romanesque. Nous essaierons de produire la démonstration d'un comique des bordures où le rire n'est roi que dans l'entre-deux.

⁴⁵⁸ GAUTHIER, Patricia, « Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 112.

CHAPITRE 3

« *Parce que l'on ne peut pas rire toujours*⁴⁵⁹ ». L'esthétique des limites

*Et posé le cas qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant des Sirenes, ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur*⁴⁶⁰.

François RABELAIS

*Tout l'univers est bâti de pièces diverses, et de là dépend son harmonie et sa perfection; on trouve des Qualités contraires associées dans les Éléments et dans les Corps composés; Que ferions-nous de bien, nous autres Hommes, si dans notre Art nous n'imitions que la Nature? C'est ce que nous observons partout, faisant paraître le plus de variété que nous pouvons dans nos ouvrages*⁴⁶¹.

Charles SOREL

La répétition comme matrice comique, analysée à partir de saynètes bouffonnes ponctuelles et selon une perspective dramaturgique, semble être l'arbre qui cache la forêt. Ce phénomène répétitif n'est en fait que la partie la plus immédiatement visible d'un système d'écriture beaucoup plus complexe et qui touche à tous les éléments de la composition du *Roman comique*. Or, le roman classique a pour mode de fonctionnement la répétition inlassable et souvent conservatrice de certaines cellules narratives de base (autrement dit des *topoi* au sens satorien⁴⁶² du terme), qu'il décline et module à l'envi. Scarron récupère puis adapte ces codes répétitifs du roman dans une réflexion à la fois originale et agissante sur le genre romanesque et

⁴⁵⁹ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), *op. cit.*, II, 8, p. 229.

⁴⁶⁰ RABELAIS, François, *Œuvres complètes* (éd. Mireille Huchon), *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶¹ SOREL, Charles (1659). *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la rhétorique de l'éloquence. Avec un discours sur la Nouvelle allégorique*, Paris, N. de Sercy, p. 111-112.

⁴⁶² La SATOR (Société d'analyse de la topique romanesque) définit le *topos* selon une double perspective narratologique (une « configuration » narrative récurrente) et poétique (une « situation » narrative récurrente) et rattache la présence de la topique à un processus culturel : « il y a une histoire de la topique romanesque et [...] la fréquence des scènes de rencontre dans le roman correspond, sur un plan métafictionnel, au fait que la circulation de la topique romanesque dans le roman européen a été l'un des lieux majeurs de la rencontre des cultures et des identités » (Jean-Pierre Dubost cité par : LOJKINE, Stéphane, « Introduction » dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeau (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 10).

sur le registre comique. Cette autoanalyse critique du roman se place chez lui sous l'étrange empire du métissage. Car entre deux moqueries, entre deux polémiques railleuses, Scarron parle d'un ton tantôt plus grave, tantôt plus romanesque. Il juxtapose, de chapitre en chapitre, des passages aux tonalités parfois contradictoires, souvent dissonantes. Devant ce texte pluriel et à différents paliers, où la nouvelle de tradition espagnole et le récit à saveur autobiographique pénètrent l'espace du roman, plusieurs critiques ont reproché à Scarron un manque de savoir-faire en matière de composition romanesque. Cette lecture réductrice et partielle de l'œuvre repose sur différents préjugés génériques, qui séparent radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Le présent chapitre se propose au contraire de montrer que la structure tripartite du *Roman comique* programme à même le texte un mode de lecture relevant du contraste générique, de la cohabitation des contraires et d'une herméneutique des possibles romanesques. Cette *dispositio* inaccoutumée et digressive suppose parallèlement un comique des limites qui efface les frontières génériques et culturelles conventionnellement admises pour en dessiner d'autres, plus instables et pénétrables encore.

Mais proposer une lecture générique du *Roman comique* de Scarron présuppose qu'il existe au XVIIe siècle des catégories narratives étanches et facilement identifiables⁴⁶³. Or, le statut du roman à l'âge classique s'avère souvent difficile à établir, tant les formes qu'il emprunte sont multiples et fluctuantes. Accusé par les doctes d'exciter des passions dangereuses, le genre romanesque au début du XVIIe siècle, considéré comme un « bâtard » sans codification poétique ou autorité légitimante, donne lieu à un débat sur la fiction en général et sur la vraisemblance en particulier. Au premier soupçon qui pèse déjà lourdement sur le roman, celui d'être à la fois une liberté incontrôlable et un excès inquiétant, s'ajoute pour Scarron et les autres romanciers burlesques la déconsidération traditionnellement associée à la veine comique. Variante négative et outrée du roman réglé (pensons par exemple aux grands avatars du roman baroque et héroïque que sont *Polexandre* de Gomberville, *Cassandre* de La Calprenède ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry, que Scarron caricature nommément dans *Le Roman comique*⁴⁶⁴) et contre-critique du discours qui construit le roman selon une généalogie retrouvée (suite à la

⁴⁶³ Voir avec profit ces récents travaux de synthèse sur le genre romanesque au XVIIe siècle : CHAMPAIN, Pascal, *op. cit.* ; ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *op. cit.* ; FOURNIER, Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVIIe siècle en France, op. cit.*

⁴⁶⁴ *Polexandre* de Gomberville (RC, I, 10, 78), *Cassandre* de La Calprenède (RC, I, 21, 163) ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry (RC, I, 10, 78/I, 12, 95/I, 21, 163), celui-ci étant l'ouvrage le plus cité par Scarron.

réactualisation des romans grecs antiques, *Les Éthiopiennes* d'Héliodore au premier chef), le genre de l'histoire comique se propose de travestir les conventions encore neuves d'un genre toujours à la recherche d'un statut plus prestigieux et de références communes.

Notre lecture du *Roman comique* renverra moins à l'incomplète théorie des genres héritière d'un aristotélisme classique déphasé et souvent incommode, qui écartelait le genre comique entre deux postulations inconciliables et hégémoniques⁴⁶⁵, qu'aux effets de généricité qu'établissent *in situ* les différentes strates génériques du texte scarronien. Le concept de généricité, mobile, historiquement et culturellement dynamique, à la fois diachronique et synchronique, s'est imposé grâce aux récents travaux en pragmatique littéraire et en analyse du discours. Des théoriciens comme Dominique Maingueneau⁴⁶⁶, Raphaël Baroni⁴⁶⁷, Jean-Michel Adam⁴⁶⁸ et Jean-Marie Schaeffer⁴⁶⁹, sous une double impulsion bakhtinienne et jaussienne, ont déplacé la question du genre comme catégorie exclusive du texte vers une catégorie de la réception. Si « toute œuvre suppose un horizon d'attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative⁴⁷⁰ », le genre cesse du coup de se faire essence immuable et intemporelle, statique et normative, pour devenir un pacte socialement et textuellement défini entre les instances auctoriale et lectoriale. Nullement organique, jamais fixe, le genre serait plutôt un processus de mise en relation entre les potentialités d'un texte et l'interprétation qu'actualise l'acte de lecture⁴⁷¹. Ainsi, il sera « moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de

⁴⁶⁵ Le genre comique se trouvait tiraillé, comme nous l'avons rappelé lors de notre premier chapitre, entre les gaietés allègres de la *vis comica* et les âpres duretés de l'*oratio morata*. Cf., p. 24.

⁴⁶⁶ MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand Collin, coll. « U. Lettres », 2004, 262 p.

⁴⁶⁷ Voir particulièrement : BARONI, Raphaël, « Généricité ou stéréotypie? », *Cahiers de Narratologie*, 2009, vol. 17, p. 2-9 ; BARONI, Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique*, 2003, n° 134, p. 141-157 ; BARONI, Raphaël et Marielle MACÉ (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007, 380 p.

⁴⁶⁸ Entre autres : ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. « Coursus », 2004, 223 p. ; ADAM, Jean-Michel, *Linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Nathan, coll. « Coursus », 2005, 234 p.

⁴⁶⁹ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.

⁴⁷⁰ JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 42.

⁴⁷¹ ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p. ; ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010, 320 p.

mettre à jour les tensions génériques qui l'informent⁴⁷² ». Chez Scarron, ces tensions génériques génèrent de l'incongru qui dépayse le lecteur et le fait rire.

Parler d'un simple « mélange des genres » dans cette perspective d'un dynamisme générique apparaît ou réducteur, ou carrément impropre. Dans le cas particulier du *Roman comique*, l'hybridation et l'éclatement des formes génériques les plus diverses s'accompagnent d'une fine mise en scène et d'un commentaire auctorial sur les effets et les fonctions de la fictionalité et des genres littéraires. Nous ne visons donc pas à donner aux genres qui infiltrent *Le Roman comique* une définition stable et potentiellement définitive⁴⁷³, ce qui reviendrait à construire une typologie des genres aussi essentialiste qu'impure. Nous préférons plutôt jumeler notre réflexion sur *Le Roman comique* aux concepts connexes (comme la reconnaissance de scénarios types et des attentes, comblées ou non, du lecteur idéal, concepts qui renvoient de manière paradigmatique aux idées défendues dans les chapitres précédents concernant la répétition et la distance comiques) que la double notion de genre et de généricité présuppose. Le rire scarronien, nous l'avons vu, hésite entre un ludisme inoffensif exacerbé par le burlesque et la subversion des normes et règles établies. Le comique des limites sur lequel nous voulons maintenant enquêter se réfère précisément à cette instabilité au fondement de l'écriture scarronienne.

1/ Stratégies dispositives et géométrie de l'intermédiaire⁴⁷⁴

Le Roman comique de Scarron, qui participe aussi, bien que moins vigoureusement que d'autres romanciers critiques, de cette tendance antiromanesque (terme certes polémique et sujet à des définitions multiples⁴⁷⁵, introduit par Sorel comme sous-titre à la réédition du *Berger extravagant* en 1633), illustre exemplairement les difficultés inhérentes à la définition stricte et

⁴⁷² DION, Robert, Frances, Fortier et Elisabeth Hagueraert (éds.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001, p. 17.

⁴⁷³ Cette question de la place spécifique du *Roman comique* dans la nébuleuse romanesque du XVII^e siècle sera brièvement débattue en conclusion : « Le rire à l'âge de l'antiroman ». Cf., p. 140.

⁴⁷⁴ Cf. « Annexe 1 », p. 148-149.

⁴⁷⁵ Voir entre autres l'excellente présentation d'Ugo Dionne et de Francis Gingras à un dossier sur l'antiroman. Les deux auteurs associent notamment l'autoréflexivité romanesque à l'évolution du genre, c'est-à-dire que les « "vieux romans" sont (toujours) déjà des antiromans » (DIONNE, Ugo et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises : De l'usage des vieux romans*, 2006, vol. 42, n° 1, p. 6). Nous reviendrons d'ailleurs en conclusion sur ce terme, à la fois contesté et signifiant, d'« antiroman ». Cf., p. 140.

absolue, autrement dit classique, du genre romanesque au XVII^e siècle. Bâtie sur le modèle consacré des récits englobants/englobés, organisation très prisée depuis Boccace en Italie jusqu'à Marguerite de Navarre en France, la structure du *Roman comique* se déploie en un feuilletage bariolé où Scarron, par déconstruction burlesque, plaque des séquences narratives contrastantes les unes sur les autres. Au moins trois niveaux génériques s'entrelacent et se relaient selon des modalités d'insertion aussi diverses que problématiques. La scène du roman est occupée alternativement par un récit-cadre pris en charge par un narrateur extradiégétique, six récits rétrospectifs narrés par quatre personnages transformés en narrateurs autonomes et quatre nouvelles traduites de l'espagnol⁴⁷⁶ contées par trois personnages devenus auteurs. Billets galants, pièces de théâtre (comiques comme tragiques, certaines seulement évoquées, d'autres jouées par les personnages), chansons gauloises et poésie infiltrent aussi l'espace de la fiction⁴⁷⁷.

Comme en témoigne une récente publication collective sur *Le Roman comique*, la pratique scarronienne de la rencontre (comme topique narrative et mode de représentation) fait de la fiction un dispositif d'hybridation. Plus qu'une confrontation de discours idéologiques hétérogènes, la rencontre met en jeu une culture hybride qui utilise le motif théâtral comme principe de médiation⁴⁷⁸. Véritable théâtre des genres et lieu de rencontres insolites, le roman de Scarron a suscité de nombreuses controverses et querelles depuis sa première réception jusqu'à son réinvestissement critique récent. Plusieurs générations de critiques, à partir de préjugés exégétiques faisant du classicisme un âge d'ordre, ont autrefois reproché à Scarron une composition narrative lâche et incohérente⁴⁷⁹, un manque de savoir-faire compositionnel, tandis

⁴⁷⁶ Ce chapitre ne s'intéressera pas aux nombreux effets de traduction qu'a opérés Scarron en rapport avec ses modèles espagnols (Solórzano et Maria de Zayas). Beaucoup d'études s'en sont déjà suffisamment souciées (notamment celle de DE ARMAS, Frederick A., *The Four Interpolated Stories in the Roman comique*, *op. cit.*). Disons seulement que Scarron a procédé à des manipulations visant à la fois l'explication et l'assainissement des nouvelles espagnoles, non pas selon un présupposé comique, mais bien pour assurer la vraisemblance et la cohérence de certaines intrigues par trop inextricables.

⁴⁷⁷ Nous choisissons cependant de séparer *Le Roman comique* en trois niveaux puisque ces autres espèces génériques ne génèrent pas autant d'interférences quant à la généricité du texte (tout en ayant une moindre présence). Par ailleurs, leur mise en scène s'avère plus sommaire et moins sujette à problèmes. En bref, ce quatrième niveau supposé, plus cosmétique qu'opérant, ne s'insère pas de front dans la triple confrontation qui oppose le roman, la nouvelle et le récit.

⁴⁷⁸ FOURNIER, Michel, « Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique* », dans Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeau (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 119-129.

⁴⁷⁹ Gustave Reynier, incisif et acide, affirme à propos du *Roman comique* que « chacun sait à quel point la composition en est lâche et incohérente » (REYNIER, Gustave, *Le roman réaliste au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 268).

que la rupture des codes et le discontinu du discours triomphaient là où la mesure en toute chose était attendue.

Les principaux griefs concernant la composition bigarrée du *Roman comique* avaient pour cible les nouvelles espagnoles, structurellement plus longues et écrites dans un registre plus élevé et surtout plus romanesque que les aventures farcesques et parfois bien vulgaires du récit-cadre. On dit ici que « ces nouvelles alourdissent l'œuvre sans y ajouter le moindre élément de pittoresque⁴⁸⁰ », là qu'elles « s'intercalent plus ou moins à propos dans ce cortège bariolé⁴⁸¹ ». On se dit même « choqué par l'indifférence de l'auteur du *Roman comique* en matière de distinction des genres⁴⁸² ». Rappelons-le, l'intrigue principale, effrénée, haletante, met en scène les aventures tantôt amoureuses, tantôt bouffonnes, tantôt les deux, d'une troupe de comédiens ambulants sillonnant la province française en quête de succès et d'argent. Comme l'affirmait Théophile de Viau, avec le récit-cadre, « nous ne sommes plus au temps des Héros⁴⁸³ », mais bien au temps des bouffons. Ce récit premier est suspendu à au moins quatre reprises par la narration de quatre nouvelles qui relatent, sur le mode héroïque et sentimental, les passions alambiquées de personnages issus de la noblesse espagnole, suivant des scénarios convenus qui modulent le thème de l'amour galant.

Ces nouvelles intercalaires ont longtemps été traitées isolément, arrachées de leur contexte, comme si elles évoluaient en vase clos, étant considérées comme des fantaisies, des intermèdes surchargeant le roman de pièces adventices. Elles n'entretiennent en effet aucun rapport diégétique explicite avec la narration première et, d'un point de vue strictement narratologique, elles semblent bien fonctionner de manière indépendante.

À ce bégaiement s'ajoute la brève mais importante carrière de nouvelliste de Scarron qui publie en 1655, entre les deux livraisons du *Roman comique*, un recueil de nouvelles, traduites et adaptées de modèles espagnols variés, sous le titre de *Nouvelles tragi-comiques*⁴⁸⁴. Si la nouvelle

⁴⁸⁰ Émile Magne cité par : MOREL, Roland, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁸¹ Charles Dédéyan cité par *Ibid.*

⁴⁸² Raymond Cadorel cité par *Ibid.*

⁴⁸³ VIAU, Théophile de, « Première journée », dans *Libertins du XVIIe siècle* (éd. Jacques Prévost), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004, vol. 1, p. 8.

⁴⁸⁴ SCARRON, Paul, *Les nouvelles tragi-comiques*, Paris, Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1986, 371 p. Il est également pertinent de remarquer que quelques unes de ces nouvelles ont connu une certaine fortune éditoriale en étant publiées séparément et de manière autonome, c'est-à-dire hors recueil. Les Éditions Sillage ont récemment proposé une version du *Châtiment de l'avarice* (SCARRON, Paul, *Le Châtiment de l'avarice*, Mayenne, Éditions Sillage, 2006, 48 p.) tandis que les Éditions Mille et une Nuits ont offert *La Précaution inutile* (SCARRON,

existe comme cellule narrative autarcique dans un recueil, sa présence quasi clandestine dans un roman sous-entend une construction volontairement infestée d'espèces génériques plurielles. Les récits autobiographiques d'inégale longueur de *Destin*, de *la Caverne*, de *Léandre* et d'*Angélique*, dont le statut plus stable divise moins la critique scarronienne que celui des nouvelles, exercent sur le roman une force centripète qui le retourne sur lui-même en explorant le passé retors de ces personnages rencontrés *in medias res*.

A/ Histoire, nouvelle, roman. Ruptures et renouveau

Les contemporains de Scarron ont dressé un cadastre terminologique embêtant pour les commentateurs modernes du « roman classique ». Histoire, historiette, nouvelle, roman et même demi-roman sont autant de termes qu'ils utilisent concurremment pour désigner des réalités textuelles parfois voisines, parfois bien éloignées et souvent dans l'indifférence des présupposés esthétiques qu'ils soulèvent. L'approximation grandit quand ces termes s'accompagnent d'épithètes comme « tragique », « comique », « galante ». Si la classification de l'époque présente certaines confusions et incertitudes, les principaux animateurs du milieu littéraire des années 1660 reconnaissent d'une même voix qu'une importante mutation du paradigme narratif s'orchestre qui voit la nouvelle gagner les plus grands suffrages.

Déjà, le terme d'« histoire », plutôt paradoxalement, désignait ce que l'histoire littéraire prend pour le parangon du genre des « romans comiques » : *L'Histoire comique de Francion*. Pour Sorel, très actif dans les querelles littéraires de son temps, les termes d'« historiette » et de « nouvelle » s'équivalent. Allant plus loin, l'auteur de *Polyandre, histoire comique* n'hésite pas à ranger ses propres « histoires comiques », terme neutre s'il en est, sous l'appellation plus forte de « roman comique ». Ce passage d'un terme sans parti pris à une désignation plus tranchée dénote aussi l'envie de s'opposer à une forme narrative alors triomphante : le roman héroïque. Roman et nouvelle rivalisent sur un même terrain, mais avec des armes bien différentes. Du Plaisir, en 1683, écrit que

Paul, *La précaution inutile*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2002, 79 p.) et *Les Hypocrites* (SCARRON, Paul, *Les Hypocrites*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2005, 78 p.).

Les petites histoires ont entièrement détruit les grands romans. Cet avantage n'est l'effet d'aucun caprice. Il est fondé sur la raison, et je ne pourrais assez m'étonner de ce que les fables à dix ou douze volumes aient si longtemps régné en France, si je ne savais que c'est depuis peu seulement que l'on a inventé les nouvelles⁴⁸⁵.

La question de la longueur accapare toute l'attention critique qui en fait le critère distinctif de la nouvelle. Dans *De la Connaissance des bons livres*, Sorel remarque lui-même cet engouement pour le bref et l'ennui provoqué par des textes monumentaux :

Il faut que nous considérions encore que depuis quelques années les trop longs romans nous ayant ennuyés, afin de soulager l'impatience des personnes du siècle 17, on a composé plusieurs histoires détachées qu'on a appelées des nouvelles ou des historiettes⁴⁸⁶.

Dans la réflexion de Sorel, la nouvelle, détachable, semble cependant toujours liée à un ensemble textuel fédérateur qui lui servirait de cadre. Si l'effet de mode incontestable dont jouit la nouvelle est porteur d'un renouveau, celle-ci se mesure toujours à l'aune du roman. En 1655, Segrais spéculait déjà sur la différence de nature entre roman et nouvelle :

Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le roman et la nouvelle, que le roman écrit [les] choses comme la bienséance le veut et à la manière du poète, mais la nouvelle doit un peu davantage tenir de l'histoire et s'attacher plutôt à donner des images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver que comme notre imagination se les figure⁴⁸⁷.

Nul ne peut être insensible à cette différenciation précoce, mais néanmoins fort suggestive de la nouvelle. À l'invraisemblance des romans héroïques considérés comme trop excentriques, des *novelas* espagnoles condamnées pour leur irréalisme et même des *novellas* italiennes jugées trop cruelles, violentes et contraires aux bonnes mœurs, la nouvelle à la française s'assujettira à une

⁴⁸⁵ DU PLAISIR, *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le style*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires », 1975 [1683], p. 44.

⁴⁸⁶ SOREL, Charles, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* (éd. de Lucia Moretti Cenerini), Rome, Bulzoni Editore, 1974 [1671], p. 148.

⁴⁸⁷ SEGRAIS, Jean Regnault de, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, Paris, S.T.M.F., 2000 [1657], vol. 1, p. 99.

simplicité et à un bon goût qui renvoie à la bienséance de Segrais. Cette vraisemblance retrouvée fera de l'Histoire récente le sujet de prédilection de la nouvelle qui révoque du coup l'Antiquité de convention encore largement utilisée comme cadre à l'action romanesque. Face à cette pléthore de discours critiques sur le roman et la nouvelle, plutôt que d'écrire un art poétique soigneux et méthodique dans ses prescriptions, Scarron répond au problème du genre par une pratique qui a l'ambivalence de l'ironie et l'originalité de la nuance.

B/ L'harmonie tronquée. Composition du *Roman comique*

Trois grandes catégories de critères permettent de baliser la pluralité des modes d'insertion de l'englobé dans l'englobant au XVII^e siècle : 1/ l'importance relative des récits insérés et du récit-cadre dans le système du roman; 2/ les rapports explicites ou non que tissent les récits insérés avec le récit-cadre; 3/ enfin la « situation de contage » des récits insérés selon qu'il s'agit d'une scène d'énonciation statique ou dynamique⁴⁸⁸. Un simple découpage structurel suffit pour montrer l'équivoque du *Roman comique*. La première partie, publiée en 1651, se divise en 23 chapitres dont 18, exceptionnellement courts et qui procèdent dans l'ensemble de la *burla*, sont consacrés au récit-cadre. Dans la seconde partie datée de 1657, 15 chapitres sur un total de 20 appartiennent aussi au récit-cadre, devenu en général plus agressivement burlesque. Proportionnellement moins importants sur le plan du nombre de chapitres, les récits insérés totalisent cependant près de 3/5 de la narration. De ce découpage entre narration directe (récit englobant) et narration indirecte (récits englobés) se dégage une première articulation où un principe d'alternance se met en place et qui suppose, simultanément, une dissolution du discours romanesque en multiples séquences avortées puis reprises, séquences enroulées dans une spirale sans cesse court-circuitée par des interférences intertextuelles et métatextuelles. Dans cette mesure, *Le Roman comique* relève autant d'une technique du disparate que d'une puissante polyphonie. C'est bien sur cette ligne de bascule et d'équilibre périlleux qu'opère l'esthétique scarronienne, soumise à l'envahissement de plusieurs discours, voix et points de vue.

Difficile de déterminer en ce sens si le récit englobant domine les récits englobés ou vice versa. Les programmes iconographiques qui accompagnent matériellement l'œuvre au fil de ses

⁴⁸⁸ ROBERT, Raymonde, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries : Le recueil*, 2004, n° 1, p. 73-94.

rééditions, tout comme les séries de toiles et estampes séparées du texte, ne s'occupent des nouvelles espagnoles et des récits enchâssés qu'à partir de la toute fin du XVIII^e siècle. Avant la série gravée de Barbier en 1794, la représentation picturale du *Roman comique* est réduite au seul récit-cadre, et plus spécifiquement aux minables aventures de Ragotin, ce qui assimile bientôt l'un à l'autre⁴⁸⁹.

Si les nouvelles espagnoles jouissent de frontières dispositives, typographiques et énonciatives plus ou moins closes par rapport au récit-cadre, les récits autobiographiques des personnages sont régulièrement interrompus par de bruyantes algarades ayant lieu dans la diégèse puis recommencés quelques chapitres plus tard une fois le calme et l'intérêt des auditeurs revenus. Les premières travaillent un espace exotique, richissime, et présentent des personnages dominés par le principe d'honneur, princiers, magnanimes, aux antipodes du matériel narratif plus leste et prosaïque du récit-cadre, alors que les seconds y correspondent en partie. Les personnages sont les mêmes (bien que portant leur vrai nom plutôt que leurs pseudonymes de scène) et seuls quelques lieux sont gommés (ici et là, un décor romain ou parisien remplace par exemple l'arrière-plan manseau) pour satisfaire certains présupposés galants et courtois. La tonalité diffère également, la distinction du style étant plus appréciable, plus rigoureusement travaillée dans les récits insérés qu'ailleurs.

Existe-t-il toutefois des rapports explicites entre un niveau et l'autre ? La table des chapitres, placée au seuil de l'œuvre, invite à penser le contraire. Absente de la plupart des éditions modernes (omission que l'excellente édition de Claudine Nédelec corrige fort heureusement), cette table, en plus de souligner l'aspect don quichottesque du texte, montre avant la lecture la présence de composantes quasi détachables dont les titres (le terme « histoire » qualifie notamment quatre des cinq récits insérés de la première partie) sous-entendent déjà un décalage. Par un effet de brouillage étudié, Scarron met ironiquement en présence des espèces romanesques voisines mais conventionnellement hostiles. La longueur réduite des chapitres du *Roman comique* infléchit aussi l'ensemble du roman vers un régime du bref et du fragment (en termes d'histoire comique, outre la parcellaire *Première journée* de Théophile de Viau parue en 1623, seul *Le Page disgracié*, publié en 1643, s'articule selon un apiéçage semblable).

⁴⁸⁹ La Fontaine et Champmeslé qui ont adapté *Le Roman comique* au théâtre avaient aussi suivi cette voie d'un Ragotin tout-puissant et méritant le plus d'attention, ce que confirme déjà le titre éloquent choisi par le duo d'auteurs : *Ragotin ou Le Roman comique* (1684).

Contemporaine du phénomène de raccourcissement des œuvres romanesques au tournant de 1660 (passage progressif de la luxuriance du roman baroque au « petit roman », c'est-à-dire la nouvelle dans ses dimensions historique et galante), la publication du *Roman comique* problématise souterrainement la réduction de la taille et la transformation de nature des œuvres romanesques (concentration de l'intrigue, réduction du nombre de personnages et des récits insérés, abolition presque systématique du début *in medias res*, importance accrue de la peinture psychologique des personnages). Si l'histoire comique du XVIIe siècle accueille volontiers le canevas stéréotypé des récits insérés (plus souvent des récits analeptiques pris en charge par des personnages que des *nouvelles* à tendance romanesque, faut-il le rappeler), rarement sont-ils aussi nettement déconnectés, déracinés de la masse textuelle environnante, typographiquement isolés en chapitres autonomes. Or, selon Roger Godenne, « même si l'on passe de 2 500 pages, à 250, la nouvelle ne se définit pas moins comme un concentré de roman⁴⁹⁰ ». Cette minoration du roman en nouvelle se présente contradictoirement chez Scarron, alors que la nouvelle devient volumineuse et le roman, minuscule. De l'enflure du roman baroque à l'hypotrophie de la nouvelle, Scarron pratique une inversion généralisée du haut (l'héroïque) et du bas (le comique), du long (le roman) et du court (la nouvelle), mouvement carnavalesque lui-même parodié par l'incongruité burlesque et oxymorique du titre.

2/ L'incipit travesti du *Roman comique*

Le travestissement de l'énoncé romanesque traditionnel s'observe dès sa célèbre ouverture. Sans revenir sur l'importante glose concernant l'*incipit* de Scarron, souvent envisagé sous l'angle de la fête populaire et du comique grotesque, il convient au moins de souligner, avec Mikhaïl Bakhtine, la fonction résolument transgressive de la troupe clairsemée de comédiens qui pénètre le monde réglé d'une petite ville bourgeoise et sans histoire : « la troupe est opposée à l'ensemble du monde organisé et consolidé ; elle forme un univers mi-réel mi-utopique, soustrait dans une certaine mesure aux règles entravantes⁴⁹¹ ». Cette opposition ordre/désordre se répercute enfin à l'échelle du roman, qui en fait son principe de fonctionnement même (comme ses personnages iconoclastes, le roman est aussi soustrait aux « règles entravantes » d'une poétique

⁴⁹⁰ GODENNE, Roger, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, 1966, n° 18, p. 74.

⁴⁹¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 113.

romanesque certes diffuse mais déjà étouffante). Les codes et les formes constitutives du roman sont travestis en même temps qu'ils sont réactualisés. L'*incipit* du *Roman comique* est donc programmatique à plus d'un titre :

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure : mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits (*RC*, 49).

L'aventure du roman, *a contrario* du modèle inauguré par *Les Éthiopiennes*⁴⁹², commence bien *in medias res*, mais à la tombée du jour plutôt qu'au traditionnel lever du soleil. Au lieu d'entreprendre un voyage plein d'aventures, de rencontres et d'épreuves, la troupe préfère s'arrêter d'emblée. Scarron renverse le procédé consacré, trouble le rituel romanesque et réalise un double retournement. D'abord, on ne se trouve plus en des pays exotiques, fabuleux et lointains, mais en un rustique arrière-pays. Ensuite, la scène d'ouverture, plutôt que de présenter des personnages en mouvement, braves et valeureux, montre des comédiens épuisés et arrêtés dans leur quête. Construit sur l'écart, l'agencement du *Roman comique* échafaude, à première vue, une architecture mouvante, où certaines configurations de l'imaginaire culturel, littéraire et symbolique sont rabaissées puis humiliées dans leur conservatisme même. Ce décalage s'inscrit aussi linguistiquement. La parodie ne repose pas seulement sur la contrefaçon des intertextes mobilisés, mais également sur l'affectation du langage romanesque : « pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans » (*RC*, 49). Le ton ampoulé et grandiloquent de la première phrase cède brutalement sa place, par juxtaposition et transfert comique, à un commentaire qui souligne

⁴⁹² L'article de Françoise Létoublon s'intéresse précisément aux effets de symétrie de ces deux ouvertures. Celle d'Héliodore s'entame ainsi : « Le jour commençait à sourire et le soleil à illuminer le sommet des montagnes. Des hommes, armés comme des brigands, étaient en embuscade sur les hauteurs qui s'étendent le long de l'embouchure du Nil, qu'on appelle la bouche d'Héraclès. Ils s'étaient arrêtés un moment pour fouiller des yeux la mer qui s'étalait au-dessous d'eux » (LÉTOUBLON, Françoise, « La rencontres avec les personnages de roman : des *Éthiopiennes* au *Roman comique* », dans Jean-Pierre Dubost (éd.), *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 329.). Sans poursuivre plus avant la réflexion sur leurs ressemblances ou leurs dissemblances, notons au moins qu'il s'agit certainement chez Scarron d'une reprise sur un mode parodique.

précisément sa nature pompeuse et empesée tout en accordant le primat à la parole vive. La langue du roman serait alors purement factice. Cette négociation difficile entre l'écrit et l'oral montre les coulisses de l'écriture et les différentes possibilités poétiques qui s'offrent à l'auteur de romans. Présence tolérée mais moquée, le romanesque de Scarron devient autant une imitation institutionnalisée qu'une réflexion critique sur l'institution du roman.

Scarron met d'ailleurs en parallèle le mythique char du soleil avec la falote charrette qui transporte les comédiens. Le *topos* du cheval, par un effet de symétrie parodique, placé en ouverture et disséminé diversement au sein du récit, se double, chez Scarron, d'une fonction métanarrative. Outre l'évidente imagerie guerrière, la figure équestre, depuis le mythe de Pégase et la source d'Hippocrène, connote aussi l'activité poétique. Le narrateur extradiégétique, au début du chapitre I, 12 (*RC*, 95) compare, sur le mode de l'hypothèse, son énergie créative à celle d'un charretier pour le moins inexpérimenté : « peut-être [...] qu'un chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi » (*RC*, 95). Comparaison hésitante mais fondatrice de la mise en déroute du roman et qui survient dans un chapitre ouvertement clownesque. À la raideur romanesque de livres comme le *Cyrus*, colossal et labyrinthique, est opposée la souplesse galopante et imprévisible des chevaux de la création. Travestie, l'image du cheval, qui participe d'un réseau figuratif consacré, évoquant la grâce, la noblesse et la grandeur, est utilisée très académiquement en même temps qu'elle est raillée. Ce réinvestissement burlesque du *topos* du cheval indique un arrimage entre le thématique et le formel ou, autrement dit, entre la microstructure et la macrostructure du roman. Le cheval symbolise la narration et régent son mouvement convulsif. Les chevaux fous de l'*incipit* s'amuse et se délassent. Étourdie, la narration, fonctionnant par digressions successives, adoptera un *modus operandi* semblable, plus soucieuse de divertir que d'offrir des modèles imitables.

La mise en parallèle du char du soleil, conduit par des chevaux défaillants⁴⁹³, et de la grotesque charrette des comédiens, tirée par une jument qui allaite son poulain, met en relief le passage progressif d'une représentation allégorique au réalisme comique de la diégèse. La grandeur épique du cheval affronte l'extravagance du poulain : « le poulain allait et venait à

⁴⁹³ DE VOS, Wim, « Défaillances de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans le *Roman comique* de Scarron ? », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (éd.), *L'épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'ancien régime*, Louvain, Éditions Peeters, 1995, p. 89-99.

l'entour de la charrette, comme le petit fou qu'il était » (*RC*, 49). Le va-et-vient du poulain, en plus de mimer l'indécision générique du *Roman comique*, délimite autour de la charrette, ce substitut ridiculement caricatural de l'illustre et mythique char du soleil, des frontières perméables puisqu'invisibles. Ce *petit fou* cristallise deux traits distinctifs de la narration scarronienne. Le substantif *fou* renvoie au monde renversé, aux lubies carnavalesques du narrateur. Habillé de l'adjectif *petit*, qui figure la marginalité du genre romanesque et sa forme nouvellement brève (ce qui rappelle à propos l'expression « petit roman »), le syntagme s'affiche bientôt en véritable programme.

S'il est vrai que les histoires comiques pratiquent toutes une forme de renversement d'héritage rabelaisien, où le bas remplace crapuleusement le haut, *Le Roman comique* explore également d'autres axes, cette fois-ci plus horizontaux, de mise à distance et de rapprochement. L'*incipit* travesti du *Roman comique*, qui orchestre déjà des glissements singuliers sur le plan de l'horizon d'attente, configure un dispositif énonciatif élastique, fondé sur une oscillation perpétuelle permettant au récit de rebondir à l'envi. Reste maintenant à examiner la situation de contage des récits enchâssés, pierre de touche de l'esthétique scarronienne qui ouvre la voie aux multiples romanesques. Scarron double l'intercalation de la nouvelle et du récit dans le roman de l'insertion contradictoire de l'antiromanesque dans le romanesque. La métaphore spatiale (le récit-cadre décrit, par définition, un cadre, une zone narrative aux limites connues et souvent infranchissables) qui accompagne les rapports entre l'englobé et l'englobant appelle d'elle-même une réflexion sur les territoires potentiels du récit, de ses frontières mais surtout de ses carrefours et de ses impasses.

A/ Géographies burlesques. Les *novelas* à la marge

La diversité des modes d'insertion des nouvelles traduites de l'espagnol commande presque naturellement une lecture en série qui permet, en plus de cerner les modulations de l'espèce romanesque dont elles procèdent, de rendre sensible la rupture qu'orchestrent l'hétérogène et l'informe.

I/ L' *Histoire de l'Amante Invisible*. Entre ostentation et dissimulation

La première nouvelle intercalée, l' *Histoire de l'Amante Invisible*⁴⁹⁴, apparaît après une séquence de huit courts chapitres, tous dédiés aux aventures de la troupe de comédiens. Elle signale déjà une incursion du romanesque dans un régime diégétique sinon réaliste, au moins picaresque, et qui crée, par sa seule présence, un effet de contraste et de discordance. Tout y est inversé. Le sujet, le style, la forme divergent. Déconcertantes, les premières lignes à saveur héroïque génèrent déjà un transit entre le monde quelconque des Manceaux et la rêverie magique et mystérieuse des nouvelles. Narrativement, cette nouvelle ne surgit pas *ex nihilo* puisqu'elle a été introduite au chapitre précédent. On y établit qu'elle sera contée par Ragotin, un personnage capital du roman qu'on rencontre, au chapitre I, 8 (RC, 67) pour la toute première fois. Si c'est bel et bien l'odieux Ragotin qui se charge de la nouvelle, le narrateur extradiégétique, via une métalepse, s'ingénie à le disqualifier en s'immiscant dans l'univers de ses personnages : « Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est pas Ragotin qui parle, c'est moi » (RC, 71). L'auteur se met en scène et reprend toute son autorité auprès de ses personnages. Cette immixtion produit un nouveau contrat de lecture qui instaure, avant même la nouvelle proprement dite, une distance déclarée entre ce que le lecteur vient de lire dans les chapitres précédents et ce qu'il lira maintenant.

Cela dit, le fanfaron Ragotin, incarnation hyperbolique du ridicule même, cristallise le parti pris burlesque du *Roman comique*. Pantin et antihéros, il provoque les rires les plus accablants et les plus universels. Se moquer de Ragotin, placé sous le signe de la dégradation et de la réduction, équivaut à réprouver ses aspirations poétiques, à insister sur le peu de mesure qui unit ses espoirs héroïques et ses échecs retentissants. Cette destinée tragi-comique du bouffon sans devenir fait thématiquement écho au brouillage des frontières génériques déjà actif dans le domaine esthétique. Son caractère outrageusement grotesque et ridicule se fige dans une formule qui, depuis les sautilllements du poulain de l'*incipit*, nous est devenue familière : « c'était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (RC, 70). Antithèse qui rappelle l'oxymore du titre et qui installe Ragotin dans un intertexte déclaré : le *Roland furieux* de

⁴⁹⁴ Cette nouvelle se retrouve dans le recueil *Los Alivios de Cassandra* de Castillo Solórzano (1640). Le recueil a été traduit en français, sous le titre *Les Divertissements de Cassandre et de Diane*, en 1685, c'est-à-dire près de trente-quatre années après la reprise originale de Scarron. Les deuxième et quatrième nouvelles sont également tirées du recueil de Solórzano, *Alivios de Cassandra*.

l'Arioste⁴⁹⁵. Si Roland le fou court tout nu dans les champs, Scarron fait de Ragotin un déséquilibré qui dénote la mise à nu du fonctionnement romanesque et le déséquilibre qu'occasionne le mariage conflictuel de l'héroïsme et du trivial. Plutôt que de mettre en scène la folie indissociable de la lecture de romans, comme dans le non moins célèbre *Don Quichotte* de Cervantès, ou la folie qu'un amour déçu déclenche, Scarron met en forme une bipolarité qui, si elle n'est pas double (esthétiques concurrentes et poétiques rivales), est peut-être même triple (en vertu d'une énonciation qu'on pourrait parfois qualifier de schizophrénique).

Ragotin propose d'abord de lire aux comédiens, rassemblés dans un hôtel, une libre adaptation d'une chanson de geste, composée selon les règles les plus sévères et intitulée *Les Faits et Gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées*. Cette annonce provoque chez les auditeurs de vives et sourdes contestations. Dans cette proposition aussi dérisoire qu'absolument inventive, la chanson de geste, qui manque peut-être de romanesque, déconsidérée parce que surannée, se mélange aux fastes du théâtre renaissant, monumental dans ses longueurs et ses personnages. Ahuri de perdre la vedette, Ragotin choisit de conter une histoire tirée d'un livre espagnol récemment publié à Paris et qu'il espère bientôt adapter au théâtre. Il est assez révélateur que la nouvelle du chapitre I, 9 (RC, 71) soit immédiatement précédée d'une telle mise en abyme de la lecture publique et de ses codes, illustrant la répulsion de la foule pour le pastiche disconvenant de Ragotin et son inclination pour la nouvelle, fictionnelle et sentimentale. Discussion qui a d'ailleurs toutes les apparences d'une hiérarchie des genres : l'inexplicable pièce de Ragotin laisse froid, alors que la nouvelle de type espagnol enflamme. La juxtaposition de ces deux chapitres représente un important jeu avec l'horizon d'attente, où le décalage générique est sciemment mis en scène. Dans cette dynamique d'oscillation, le roman tient sans cesse le lecteur sur le qui-vive, le forçant à reconsidérer le texte – ici chacun des chapitres – à la lumière des textes qui lui sont directement voisins. Ainsi, la mécanique narrative du *Roman comique* démonte la logique romanesque en la tournant en ridicule : le romanesque de la nouvelle se mêle à la trivialité du burlesque, nouvelle déléguée, rappelons-le, au plus extravagant des personnages du roman.

Cette tension se transfère parallèlement au contenu de la nouvelle. Riche en rebondissements et en coups de théâtre, l'*Histoire de l'Amante Invisible*, seule nouvelle qui porte

⁴⁹⁵ Voir pour s'en convaincre cet excellent article : FORTUNATI, Vittorio, « Présence de l'Arioste dans *Le Roman comique* de Scarron », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, mai 2011, p. 199-213.

dans son titre même les traces d'une intention générique, est centrée sur la mise à l'épreuve de la constance d'un amant par sa maîtresse. Si la nouvelle s'achève bien sur le *topos* conclusif du mariage, elle articule également l'entrelacement du montré et du caché (notamment par l'utilisation des masques). Accablé de ne pouvoir connaître l'identité de son amante, dom Carlos prend parti pour la transparence : « on ne se cache guère quand on n'a que de bons desseins et on peut aisément tromper une personne qui ne se tient pas sur ses gardes; mais on ne la trompe pas deux fois » (*RC*, 73). Révéler ou dissimuler, voir ou ne pas voir : telle est la question que le roman pose au lecteur. Ce que la nouvelle camoufle est précisément ce que les chapitres courts divulguent, c'est-à-dire les dessous, les rouages trompeurs du romanesque. Et s'il s'avère impossible de tromper deux fois une personne lâchement abusée par un univers superlatif et illusoire, le roman, comme pour donner raison à dom Carlos, enchaîne avec un chapitre qui le tire à nouveau vers le pitoyable, le minable.

L'effet de la lecture de Ragotin est plutôt positif : la foule applaudit gaiement. Pendant un temps, le godenot au corps joyeusement avili s'est hissé au sommet de la hiérarchie sociale. Son bonheur sera cependant de courte durée. Houspillé, Ragotin est finalement découvert. Un personnage lui dérobe le livre d'où il a puisé son conte. La foule inaugure alors tout un bal⁴⁹⁶. On se lance le livre de mains en mains alors que Ragotin, dans un va-et-vient aussi vain que carnavalesque, tente de racheter son nouveau statut de plagiaire. Le petit homme aux grandioses aspirations littéraires, qui a pris en charge la narration de la nouvelle, sublime et élevée, est ridiculisé, outragé, et avec lui tout le genre romanesque. Mais cette manipulation du livre reproduit le processus même de la parodie, un travail de seconde main (même de quatrième main dans le cas qui nous intéresse : le narrateur raconte une histoire qui lui a été relatée par un auditeur qui a entendu Ragotin la narrer qui a lui-même plagié/traduit une nouvelle extraite d'un livre!). À la fois emprunt du texte et empreinte (presque digitale) dans le texte, le plagiat de Ragotin, en plus de rendre manifeste le dialogue entre l'oral et l'écrit, met en relief le caractère

⁴⁹⁶ La mise en spectacle de la narration se rencontre aussi dans cette scène du livre volé qui sollicite un vocabulaire de la dramaturgie par le biais d'expressions comme « représentez-vous » et « voyez » (*RC*, 87 et suiv.). Ces interpellations du lecteur visent surtout à rendre visuelles les débâcles de Ragotin. Dans cet univers théâtral, c'est bien la vision qui triomphe. Il est assez symptomatique de noter que, plus tard dans cette scène, Ragotin devient aveugle quand on lui enfonce son chapeau sur sa tête. Les spectateurs, c'est-à-dire à la fois la foule qui assiste à cette déconvenue et le lecteur qui la lit, voient précisément ce que Ragotin ne peut pas voir : son ridicule. Le fait que le petit avocat ne se rende pas compte de sa déconfiture bouffonne, en plus d'établir une distance entre ceux qui rient et celui dont on rit, rajoute au caractère risible de la scène. De plus, on s'éloigne du paradigme carnavalesque du rire, universel et positif, puisqu'un rapport ambivalent s'installe : Ragotin, balourd et fruste, se montre incapable de rire de lui-même. Pantin peut-être, mais un pantin frustré.

plutôt artisanal de la création (les mains triomphent des muses), déjà sensible depuis la mise en route parodique du roman. Comme par un effet d'écho, la dissonance qu'instaure l'esthétique burlesque peut s'entendre dans son sens propre, à savoir comme une cacophonie généralisée, où la voix narrative cesse d'être une, homogène et harmonique. Les voix du roman et les voies du romanesque se répondent dans un chassé-croisé qui fait dérailler les frontières génériques et énonciatives conçues de manière trop limitative. Comme la foule éclate de rire après la déconvenue du pauvre Ragotin, c'est tout le dispositif qui éclate.

II/ La lecture infidèle. *À trompeur, trompeur et demi*

La deuxième nouvelle intercalée du roman, *À trompeur, trompeur et demi*, se trouve au chapitre I, 22 (RC, 164), en avant-dernière position de la première partie. Cette nouvelle participe de la vogue des comédies espagnoles (dont Scarron est un des plus prolifiques animateurs), en recourant à plusieurs topiques usuelles : déguisements, rapt, fausses lettres, quiproquos et substitutions. Usuelles, et même visuelles : les nouvelles espagnoles ressemblent en effet à des pièces de théâtre narrativisées. *À trompeur, trompeur et demi* est précédé par un chapitre au titre particulièrement parlant (*Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant*). Chez Scarron, la collection d'intitulés ou satiriques, ou ludiques, compose un corpus à la fois disparate et organisateur. Facétieux, cet intertitre invite à arrêter toute lecture. Arrimée aux déclarations inaugurales de l'auteur qui conseillait d'ores et déjà au lecteur de ne pas aller plus loin dans sa lecture, cet intertitre, à la visée rhématique plus que thématique (dans la mesure où il qualifie le chapitre en tant qu'unité de narration et non comme résumé de contenu), est connoté négativement, par un jugement qui concerne autant la fonction que la pertinence du chapitre en question. Scarron, par le biais de ces pièges parodiques, signale à nouveau la réflexion que doit forcément entreprendre son lecteur. Déroutants, ces intertitres le sont surtout relativement à une lecture qui se voudrait purement linéaire et sans la moindre escale. À la fin du chapitre, une deuxième nouvelle interrompt effectivement le fil des événements manœuvrés. Dans cette dialectique où la sinuosité de la lecture est mise en scène, le lecteur se trouve désorienté ou, au contraire, totalement orienté. L'intertitre aux accents satiriques annonçait cette désorientation plus qu'il ne la créait. Ce chapitre présente par ailleurs une scène où deux personnages partagent leurs goûts littéraires. Roquebrune, un poète malheureux, prétend qu'un bon roman doit nécessairement traiter des aventures de grands princes. Le Destin, un comédien aux goûts

littéraires modernes, lui demande s'il apprécie le *Don Quichotte* de Cervantès, à quoi Roquebrune répond que « c'est le plus sot livre » (*RC*, 162) qu'il ait jamais lu. Le Destin rétorque que s'il n'apprécie pas *Don Quichotte*, c'est peut-être davantage sa faute que celle de Cervantès. Par cette boutade, le Destin met en relief l'incapacité de Roquebrune à comprendre le code herméneutique qu'impose le célèbre roman espagnol. Parallèlement, il indique aussi un mode de lecture à privilégier pour *Le Roman comique* même. Le lecteur doit en effet constamment demeurer en alerte devant cette affirmation éhontée de la voix auctoriale.

La contiguïté du romanesque et du comique donne naissance aux modulations et aux contaminations les plus contrastantes. Les nouvelles romanesques voisinent avec des épisodes plus farcesques, plus tempérés, moins rigides. Si la nouvelle est tirée du côté du biscornu, en côtoyant des chapitres où le burlesque règne, il en va pareillement des scènes bouffonnes qui acquièrent par ces voisinages toxiques une dimension plus philosophique, le rire marquant comme une salutaire distance critique. Cette mise en abyme de la structure du roman, placée sous un titre pince-sans-rire, introduit la seconde nouvelle, peut-être la plus romanesque du lot. Si la première nouvelle, œuvre plagiée et diffusée par Ragotin, avait pour fonction principale de parodier les romans héroïques, la seconde semble consacrer plutôt qu'exécrer cette veine romanesque longtemps honnie. *À Trompeur, trompeur et demi* est pareillement mise à distance par une métalepse ironique, mais moins virulente cette fois, qui proclame l'auteur comme seul maître à bord : « elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre » (*RC*, 164). Cette nouvelle est contée aux comédiens par Inézilla, un personnage-prétexte venant colorer le récit d'exotisme, mais elle provient en fait des mains de son premier mari, un favori de la cour d'Espagne. Drôle de représentation qui fait d'Inézille une hybride, entre la traductrice et l'imitatrice, qui reproduit le statut même du narrateur-auteur qui adapte à sa sauce une nouvelle de Solórzano. Le titre traduit par Scarron renvoie bien à une nouvelle de l'auteur espagnol mais pas exactement à son contenu (qui relève en réalité d'une autre nouvelle du même auteur). Ce procédé de distanciation renforce certes l'indétermination auctoriale, mais établit, dans la même foulée que les intertitres, un écart affirmé entre ce qui est dit et qui le dit.

Le chapitre qui suit immédiatement la nouvelle confirme l'hypothèse qu'une tonalité de plus en plus grave imprègne désormais le récit. Les comédiens, après les courtes réjouissances de la nouvelle, apprennent la disparition d'une des leurs : Angélique. La clôture de la première

livraison du *Roman comique* laisse ainsi une impression de drame non résolu. La séquence des trois chapitres de fermeture de la première partie assimile d'ailleurs le récit-cadre, censément comique, au registre plus purement romanesque. Le dernier mot, à l'inflexion proverbiale, est défaitiste à souhait : « on n'a pas en ce monde tout ce qu'on désire » (*RC*, 183). Sibylline façon de conclure un texte qu'on dit volontiers humoristique. Tout comme le dom Fernand héros travesti d'*À trompeur, trompeur et demi*, le roman se déguise aussi sous des costumes mystifiants et mensongers. La mise en garde de Destin contre une mauvaise lecture prend ici une valeur exemplaire, voire d'*exemplum*⁴⁹⁷. Un avertissement préliminaire (*Avertissement au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre*) interpelait déjà un type particulier de lecteur : « Voilà, Lecteur Bénévole, ou Malévole, tout ce que j'ai à te dire; si mon livre te plaît assez pour te faire souhaiter de le voir correct, achètes-en assez pour le faire imprimer une seconde fois, et je te promets que tu le verras revu, augmenté et corrigé » (*RC*, 45). Il est certainement possible de dégager deux catégories de lecteurs concurrents, que le texte construit et développe. Le lecteur « bénévole » possède une vision toute naïve de la littérature, et lit tout texte au premier degré. Le lecteur « malévole », en revanche, est celui qui participe aux jeux ironiques du narrateur et qui se fait complice des détournements qu'il opère.

Cet avertissement met à jour un autre motif structurant, celui de l'*errata*, symptôme d'une interférence dans le langage supposément transparent de l'âge classique. En marge du texte se ménage déjà une économie de lecture qui invite le lecteur à lire différemment, entre les lignes (ou, dans notre cas, entre les genres). Le lecteur « bénévole » est le même qui se scandalise des fautes d'impression ou encore « de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre » (*RC*, 95), alors que le lecteur « malévole », conscient des possibles erreurs d'impression ou d'interprétation, voit au-delà du manque supposé de structure et du mélange des genres que les doctes considèrent indigeste. Le chapitre final inverse ce que l'*incipit* avait déjà pris soin d'interchanger. C'est à la toute fin de la première partie que les comédiens se mettent enfin en mouvement, prêts à partir à l'aventure. Le roman se place dans une dynamique infiniment railleuse de va-et-vient, d'aller-retour. Le lecteur « malévole » se montrera fidèle à l'esprit plutôt

⁴⁹⁷ Il devient intéressant de remarquer que le discours de Destin est imprégné d'une rhétorique romanesque dont Scarron se moque peut-être. Si on rit ouvertement de Ragotin, peut-être Scarron voulait-il qu'on rie aussi de Destin... Personne n'échappe à la foudre du burlesque ; aucun modèle substitut n'est véritablement proposé. Au contraire, le burlesque implique plutôt un déchiffrement et un scepticisme inaliénables.

qu'à la lettre du texte afin de ne pas tomber dans le panneau d'une lecture *a priori* des différents genres qui s'y révèlent.

III/ Les travestissements dans *Le juge de sa propre cause*

La troisième nouvelle, *Le juge de sa propre cause*⁴⁹⁸, sise au chapitre II, 14 (RC, 247), est précédée d'un chapitre dépourvu d'artifices comiques. En effet, le récit-cadre devient à la fois plus grave dans ses péripéties et plus brutal dans ses bouffonneries. Cette mutation marquée vers l'excès est peut-être autant imputable à la distance temporelle qui sépare la première livraison de la seconde (supposant d'incontournables remaniements du projet initial) qu'à une réflexion *in situ* sur les potentialités du roman, aucunement soumis à des lois imparables de constance et d'unité. Le chapitre II, 13 (RC, 244), servant d'appui à la nouvelle, présente deux nouveautés. Aucune métalepse introductive n'interfère avec le procès d'énonciation. La nouvelle n'est pas racontée comme les autres, supposant une performance publique, mais bien lue, platement, par la Garouffière, un parlementaire de Rennes. Ce conseiller ridicule a également participé au débat littéraire qui opposait Roquebrune et le Destin au chapitre I, 21 (RC, 161), attestant, en une sorte d'art poétique bouffonnement patriotique, « qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes ; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret des petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles » (RC, 162). Scarron réalise, par le biais de la Garouffière, un rapprochement des genres, et sans doute même une fusion momentanée. Le roman et la nouvelle ne font maintenant plus qu'un. Contrairement à celle des autres nouvelles, la transmission du *Juge de sa propre cause* intervient dans un décor intime, entre seulement deux personnages (la Garouffière et le Destin), sur le ton de la confidence. Le texte n'offre nul écho de la réception du conte, qui embraye directement sur l'intrigue du récit-cadre. Ainsi traitée, la troisième nouvelle n'est plus autant mise à distance que les deux autres. L'absence de la mise en scène de la lecture de la nouvelle entraîne celle-ci vers le roman et vice versa. Le romanesque et le comique, sans ces déchirements et ces précautions préalables, s'interpénètrent et se confondent.

⁴⁹⁸ Seule nouvelle qui n'est pas issue du recueil de Solórzano. Cette nouvelle hispanisante est également une paraphrase d'une nouvelle espagnole, « El juez de su causa », du recueil *Novelas amorosas y ejemplares* de Maria de Zayas, recueil paru en 1634.

La nouvelle s'articule thématiquement autour du travestissement (les genres sexuels sont travestis) auquel s'ajoute le travestissement des genres littéraires (la Garouffière a bien lu quelques vers à Destin avant de lui faire la lecture de la nouvelle). *Le juge de sa propre cause* pousse le récit-cadre du côté du romanesque. Ambivalence générique que reprend figurativement le motif récurrent du masque, présent dans les trois niveaux du texte. Peut-être les comédiens sont-ils déjà les plus grands travestis, portant tous les masques jusqu'à l'oubli de leur propre identité. Bakhtine souligne à ce sujet que « le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique [...] le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles⁴⁹⁹ ». La *joyeuse négation du sens unique*, n'est-ce pas là exactement l'effet que les nouvelles intercalées produisent? Le texte polyphonique du *Roman comique*, en contournant la rigidité romanesque, reproduit ce jeu de dualité et de reflets en alternant épisodes comiques et épisodes sérieux, ou si nous préférons le mot de Bakhtine, en *violant les frontières naturelles* de la littérature.

IV/ Hostilités généalogiques : *Les deux frères rivaux*

Les deux frères rivaux, dernière nouvelle insérée du *Roman comique*, se rencontre au chapitre II, 19 (RC, 291), avant-dernier de la deuxième et dernière partie. La narration est confiée pour une seconde fois à Inézille qui ne « se fit point prier et, tandis que Ragotin fit la cour au magicien Ferdinandi, elle lut d'un ton de voix charmant la nouvelle que vous allez lire dans le suivant chapitre » (RC, 290). Une fois de plus, aucune métalepse ne couronne la mise en lecture de la nouvelle. Les nouvelles de la deuxième partie en sont tout à fait exemptes. La lecture des *Deux frères rivaux* est bel et bien publique, tard venue après les allégresses d'un fort bon et copieux repas. Si tard et si bon que Ragotin, fatigué et farci, est incapable de l'écouter et s'endort. À la différence des deux nouvelles centrales, *Les deux frères rivaux*, semblable en cela à *l'Histoire de l'Amante Invisible*, est encadré par des chapitres qui marquent un retour au comique et aux infortunes de Ragotin. Une armature chiasmatisse se dessine. Au cœur du roman (les nouvelles 2 et 3), on trouve des séquences narratives qui évoquent thématiquement le tragique et

⁴⁹⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 49.

le romanesque, alors que les extrémités (les nouvelles 1 et 4) renversent cette propension et redonnent au comique son plein caractère.

Ragotin, présent avant et après la quatrième nouvelle (un schéma périphérique identique à celui de la première nouvelle), incline *Les deux frères rivaux*, malgré le tragique fastueux des intrigues qui s'y affichent, au burlesque et au carnavalesque. Le chapitre II, 18 (RC, 289) est chapeauté par un antititre (*Qui n'a pas besoin de titre*), tautologique et totalisant, menant le lecteur dans une impasse. Le jeu parodique auquel Scarron se livrait depuis le début de son roman atteint ici un paroxysme inégalé. La réflexion dans laquelle s'était engagé Scarron arrive à terme en même temps que s'achève son roman inachevé. Une dernière fois, le lecteur se fait complice de l'embrouillement entre la production et la réception du texte, mettant en relief le travail auquel doit s'adonner le lecteur « malévole » du *Roman comique*. Le chapitre II, 18 est un chapitre carrefour, où se rencontrent lecteur et texte. Le premier le construit tandis que le second se fait construire. Avant de s'engager sur la route broussailleuse du romanesque, on s'arrête au seuil pour mettre en lumière, non pas le texte en soi, mais la lecture auctoriale du texte.

B/ Les récits introspectifs comme lieux de mémoire

L'hypothèse tenace d'une irréductible dualité au cœur du fonctionnement du *Roman comique* l'enferme dans une binarité souvent intolérable. Certes, un important réseau d'oppositions binaires inonde la scène du roman, mais il importe de les considérer dans leur dynamisme foncier plutôt que comme des tensions vaguement définitives. Dynamisme qui a partie liée avec le déplacement (de niveaux génériques), le mouvement, l'errance (des personnages), bref avec la lecture de l'espace. Cette dynamique est surtout une science calculée du dérapage.

Deux lieux symboliques dessinent des régions frontalières : le carrefour et la passerelle. L'épisode souvent évoqué par la critique de la rencontre incongrue des brancards I, 7 (RC, 65) thématise bien l'idée de croisement dont procède *Le Roman comique*. Personnages et intrigues convergent dans un chaos général. Des halles du Mans, lieu de commerce public suscitant les métissages les plus divers, le roman fait bifurquer en un même lieu quatre brancards transportant autant d'intrus, autant d'intrigues, ce qui provoque l'hilarité générale. Le roman, par la rencontre en un lieu unique de cette série de routes concentriques, démêle ce qui était auparavant

enchevêtré. L'usage scarronien de l'espace suppose à la fois une concentration des intrigues et une rencontre des personnages. Cet épisode comique préfigure déjà le déphasage qui amènera le texte de la cour d'Espagne à la luxuriance de jardins romains. Lieu infiniment ouvert, la petite ville du Mans est un condensé de l'étrange rencontre, unissant l'idéalisme comique et la pompe du romanesque le plus convenu.

Cette scène annonciatrice trouve un écho inversé dans les récits rétrospectifs (qui inversent non pas le haut et le bas, mais bien le présent et le passé). L'énergie burlesque emmagasinée dans le récit-cadre n'a plus aucun pouvoir dans les récits analeptiques des personnages (le plus long concerne évidemment le héros le Destin, histoire répartie sur trois chapitres se trouvant tous dans la première partie du roman). L'enjeu de ces récits maintes fois synopés est d'éclairer la généalogie dérégulée de Destin ainsi que ses complexes amours. À la recherche de son identité violée (que le futur métier de comédien clivera), le Destin, orphelin à cause d'un père avaricieux, est attaqué sur le Pont-Neuf et se fait voler le portrait du père de son amante qu'il utilisait comme objet de reconnaissance (RC, 154). À n'en pas douter, cet évènement est le symptôme d'une interrogation globale sur les origines. L'intrigue familiale de Destin calque bien le manque d'origine du genre romanesque, ses délicates assises et son crucial manque de racines. Le Pont-Neuf n'est pas le carrefour de l'auberge qui accueille bouffonnement les brancards. Entourée d'eau, cette passerelle dangereuse n'offre guère d'alternative quant au chemin à prendre : une voie unique, droite, sans équivoque. Là où le carrefour du récit-cadre rassemblait, le Pont-Neuf du récit analeptique divise. Il en est de même pour le comique et le romanesque dans leur acception scarronienne.

L'insertion des récits introspectifs dans *Le Roman comique* n'est pas autant glosée par le narrateur que les nouvelles espagnoles, tantôt mises à distance, tantôt rapatriées. Aucune ne bénéficie d'un espace textuel souverain. Dans la première partie, deux des trois portions de l'histoire de Destin sont ornées de titres s'y référant tandis que l'autre cumule une foule d'informations sur le présent de l'intrigue principale (plaçant du coup le récit-cadre et les récits insérés sur un même plan narratif) sans correspondance directe avec le passé aventurier du comédien⁵⁰⁰. Ce rapport opère toujours dans la seconde partie, à une exception près. Les histoires

⁵⁰⁰ Distribuée sur les chapitres I, 13 (RC, 100) (*Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Étoile*), I, 15 (RC, 118) (*Arrivée d'un opérateur dans l'hôtellerie, suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile. Sérénade*) et I, 18 (RC, 146) (*Suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile*), l'histoire de Destin subit un fléchissement de plus en plus marqué vers le romanesque le plus gonflé. Fléchissement qui s'accompagne d'ailleurs d'une

de la Caverne et de Léandre profitent certes de titres autodéterminants, mais pas de frontières dispositives autonomes. La courte histoire d'Angélique est quant à elle chapeautée d'un titre joyeusement iconoclaste qui ne fait en aucun cas référence à la jeune actrice : *Des moins divertissants du présent livre* (II, 11, 236)⁵⁰¹. L'encadrement des récits analeptiques s'avère à la fois moins visible et moins commenté que celui des nouvelles. Le bornage du roman lentement s'efface. Malgré leur nature générique antagoniste, l'englobé se mélange de plus en plus naturellement à l'englobant.

Il nous semble en définitive que, contrairement aux critiques autrefois adressées à l'auteur du *Virgile travesti*, le romanesque se présente moins pompeusement dans les nouvelles espagnoles que, par exemple, dans l'histoire mi-larmoyante mi-pathétique de Destin. Les nouvelles romanesques, scrupuleusement introduites et longuement commentées, deviennent paradoxalement moins romanesques que certains récits analeptiques, plus librement insérés dans la narration qui leur sert de cadre. Nouveau cafouillis qui brouille encore davantage les poreuses frontières des genres dont il a été question plus haut. Plus près en ce sens des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès que des nouvelles galantes de Madame de Lafayette, les nouvelles scarroniennes neutralisent le romanesque, alors que les récits rétrospectifs l'exacerbent⁵⁰². Dans cette constellation de genres, le roman, qui accueille simultanément plusieurs espèces romanesques rivales, fédère plus qu'il ne sépare. L'originalité de Scarron est précisément de montrer les mécanismes du roman, ses contradictions et ses pièges, tout en mettant en scène sa désarticulation.

réduction notable du cadre d'insertion. La dernière tranche de son histoire procède en effet d'un encadrement minimal. Sans compter que cette histoire en trois morceaux est toujours racontée à un public féminin (les trois comédiennes La Caverne, Angélique et l'Étoile) qui réagit différemment de lecture en lecture. La fatigue interrompt la première partie de l'histoire, la sérénade de Ragotin la seconde et des larmes la dernière. La nature des interruptions de lecture et des actions qui en découlent forcément forment un schéma contraire à celui déjà évoqué à propos des nouvelles espagnoles : le centre est ludique et la périphérie, grave.

⁵⁰¹ L'histoire de la Caverne (RC, II, 3, 199) (*L'histoire de la Caverne*), racontée dans l'intimité à l'Étoile et dans un registre moins dramatique, est suspendue par une saynète comique où l'on s'inquiète de possibles fantômes. L'histoire que Léandre (RC, II, 5, 211) (*Histoire de Léandre*) raconte à Destin s'arrête à cause de la rumeur d'un combat à coups de poing. *A contrario* des nouvelles espagnoles, le narrateur poursuit le récit-cadre à l'intérieur de chapitres pourtant consacrés à des récits analeptiques. Cette absence de cadre hermétique (seuls des guillemets marquent la transition d'un type de récit à l'autre) rapproche significativement les récits insérés du récit-cadre. L'histoire d'Angélique (RC, II, 11, 236), dernier récit analeptique introduit dans le récit-cadre, achève de fondre le romanesque dans l'ordinaire de l'intrigue principale. Aucune stratégie d'autonomisation n'est mise de l'avant pour signaler la rupture des registres.

⁵⁰² ROSELLINI, Michèle, « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron, op. cit.*, p. 62-63.

La fonction qu'occupent les nouvelles espagnoles et les récits analeptiques intercalés au sein du *Roman comique* est donc résolument herméneutique puisqu'ils établissent un mode de lecture qui repose sur la discorde et la cohabitation des contraires. Le sens se révèle dans la confrontation des deux esthétiques opposées et presque cannibales que sont le comique et le romanesque. Il devient clair que ni le roman, ni la nouvelle, ni le récit ne possèdent de spécificité étanche. Aucun genre n'est issu d'une quelconque essence catégorielle. Tout autrement, ils se définissent les uns par rapport aux autres, dans leur contexte de mise en rapport. Dans cette dialectique de coexistence, chaque partie informe le tout d'un véritable principe de composition. Si le romanesque est la thèse, et le burlesque, l'antithèse, la synthèse se trouve vraisemblablement dans leur mise en parallèle. La confusion des commentateurs du *Roman comique* relativement à sa structure à trois paliers est la résultante d'une définition générique *a priori*, qui distingue radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Lire les récits englobés dans leur environnement natif, sans les lire à l'aune de catégories restrictives et construites de toutes pièces, permet une pleine et juste lecture du *Roman comique*.

Mais doit-on prendre le burlesque au sérieux ? Plus spécifiquement, l'auteur burlesque est-il au-dessus de tout soupçon ? Cet autre pôle de la réception – celui de l'auteur/narrateur – fait naître les hésitations les plus grandes sur le sens à donner à l'énonciation comique. Cette thématique presque ubuesque de la voix narrative dans *Le Roman comique* met à jour l'instabilité de l'*ethos* du romancier burlesque.

3/ *Ridendo dicere verum*. Mystifications comiques

L'histoire comique, parce qu'elle délègue volontiers la voix narrative à diverses instances⁵⁰³ à l'*ethos* souvent incertain, charcute l'énonciation romanesque, la triture et la tourmente de mille façons. Certains y voient, peut-être à tort, l'acte de naissance du roman moderne⁵⁰⁴. Mais le burlesque n'est-il pas d'abord et surtout « une parodie qui s'exhibe, qui se

⁵⁰³ Dans le cas particulier du *Roman comique*, outre les nouvelles intercalaires et les récits analeptiques, beaucoup de séquences se fondent sur le discours de locuteurs aussi divers que suspects (par exemple les récits du curé qui ne savait pas faire rire ou encore les harangues de la Rappinière). Les exemples sont si nombreux qu'un inventaire serait à la fois lourd, inutile et peut-être improductif.

⁵⁰⁴ C'est par exemple la position générale que défend Jean Serroy dans *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, *op. cit.* Par ailleurs, notons que la réflexion sur le dispositif de l'énonciation romanesque constitue pour bien des critiques le critère minimal de la définition du roman dit moderne, c'est-à-dire du « roman critique de lui-

projette, bref, une auto-parodie⁵⁰⁵ » ? Dans ce contexte d'ostentation débridée du mécanisme romanesque, n'est-il pas tout à fait naturel que l'auteur burlesque participe aussi fiévreusement au jeu de la littérature ? Si tout texte burlesque implique une procédure de décryptage, il en va pareillement de l'*ethos* irrégulier de son auteur, puisque « le burlesque implique une façon d'interpréter le monde, un *ethos* sceptique⁵⁰⁶ ». Ce scepticisme revendiqué prend au moins deux formes complémentaires chez Scarron. D'une part, il se peint lui-même assez régulièrement et pas toujours positivement, tout en ménageant ça et là des références tantôt subtiles, tantôt violentes, à sa vie et à son œuvre. D'autre part, l'usage massif de la métalepse chez Scarron invite particulièrement à lire le texte selon un pacte de lecture marqué au sceau de l'indétermination. Ces deux stratégies énonciatives – la comédie de soi et la métalepse – témoignent d'une « réflexivité destinée à stimuler, dans un souci de distinction, l'admiration du lecteur pour une écriture dont la polyphonie et les jeux d'équivoque ne constituent pas le moindre intérêt⁵⁰⁷ ».

A/ Déformations de l'*ethos* classique

Dans le frontispice du *Recueil de quelques vers burlesques*⁵⁰⁸, Scarron est dépeint sous la figure assumée et grotesque du Satyre⁵⁰⁹. Dans *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poètes sur la mort de Monsieur Voiture*⁵¹⁰ figure un autoportrait, « Au lecteur qui ne m'a jamais vu », souvent repris depuis dans les éditions modernes du *Roman comique*⁵¹¹, qui se double d'une gravure hautement signifiante de la main du dessinateur et graveur Stefano Della Bella⁵¹². Cette estampe forme avec l'entame du roman un

même ». À cet égard, l'histoire comique perpétue bien plus une tradition satirique entamée dès le Moyen Âge qu'elle ne l'invente *ex nihilo*.

⁵⁰⁵ DEFAYS, Jean-Marc, « Le burlesque et la question des genres comiques », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 43.

⁵⁰⁶ NÉDELEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 46, *op. cit.*

⁵⁰⁷ ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 384.

⁵⁰⁸ SCARRON, Paul, *Recueil de quelques vers burlesques*, Paris, Toussaint Quinet, 1655, 176 p.

⁵⁰⁹ Les Satyres sont « des démons de la nature, qui ont été intégrés dans le cortège de Dionysos » (GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Grands Dictionnaires », 2002, p. 416.). Outre son caractère prodigieusement dionysiaque, le Satyre serait souvent associé à la figure équestre, ce qui n'est pas sans rappeler le narrateur-charretier du *Roman comique*.

⁵¹⁰ SCARRON, Paul, *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poètes sur la mort de Monsieur Voiture*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, 55 p.

⁵¹¹ SCARRON, Paul, « Au lecteur qui ne m'a jamais vu », dans *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), Paris, GF Flammarion, 1993 [1651-1657], p. 49-50.

⁵¹² Cf. « Annexe 2 », p. 150.

diptyque hybride (texte/image) qui établit corrélativement « un jeu de relations subtiles entre la présentation, cette rencontre avec quelqu'un en "visite", et la représentation, cette rencontre par la médiation des discours ou des images⁵¹³ ». L'estampe montre un Scarron minuscule assis sur une chaise, nous faisant dos, le cou comme cassé et contrefait, tandis qu'il semble faire la conversation avec les neuf Muses de la création qui « président à la Pensée, sous toutes ses formes : éloquence, persuasion, sagesse⁵¹⁴ ». Au loin, Pan, « dieu des bergers et des troupeaux⁵¹⁵ », et un Satyre jouent de la flûte. Tout en haut se trouve Pégase qui fait jaillir la source d'Hippocrène⁵¹⁶. Cette allégorie satirique fait l'usage d'une perspective tout de même suspecte, au moins railleuse. Plutôt que de représenter Scarron de face ou de profil, la gravure l'expose de derrière. Tout fonctionne comme si le « spectateur » était de trop, comme s'il infiltrait un espace discursif qui n'était pas le sien ; Scarron n'ayant même pas la décence de lui faire face. Pire, de Scarron, il n'y a de visible que son chapeau, son cou tordu et le haut de son dos. L'espace pictural qu'il occupe est d'ailleurs parfaitement marginal et laisse invisible l'essentiel de sa personne⁵¹⁷.

Cette indétermination⁵¹⁸ du portrait gravé culmine avec le portrait textuel. Cet autoportrait se donnait d'abord le but de rectifier les discours calomnieux et les images diffamantes qui circulaient dans l'imaginaire collectif par la bouche de médisants célèbres : « quelques beaux esprits facétieux se réjouissent aux dépens du misérable et me dépeignent d'une autre façon que je suis fait⁵¹⁹ ». Si l'estampe mettait au jour une nouvelle dichotomie structurante (le devant/le

⁵¹³ TANE, Benoît, « "Tourner le derrière à la compagnie". Trivialité de la rencontre dans *Le Roman comique* et dans son illustration », dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeau (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 131-132.

⁵¹⁴ GRIMAL, Pierre, *op. cit.*, p. 304.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁵¹⁶ Rappelons-nous le détournement de la figure équestre qu'opère Scarron dans *Le Roman comique*.

⁵¹⁷ Il convient de prendre note qu'un autre état connu de la gravure comportait, sur la chaise, une indication particulièrement parlante : « M. Scarron âgé de 30 ans ». Pour reprendre les mots de Benoît Tane, « le portrait était ainsi doublement vide, de visage et de nom » (TANE, Benoît, *op. cit.*, p. 131.). Cette absence est également à comprendre comme un vide que le lecteur doit combler par sa lecture. Une tendance inverse s'installe plus les siècles avancent : le visage bouffi et difforme de Scarron accompagnera désormais la plupart des éditions du *Roman comique*.

⁵¹⁸ Prenons le temps de souligner qu'à bien des endroits dans le texte, le narrateur semble confus et se perd dans l'indéfini. L'indétermination à l'œuvre dans le portrait hybride et inversé de l'auteur se poursuit donc une fois la page de garde tournée.

⁵¹⁹ SCARRON, Paul, « Au lecteur qui ne m'a jamais vu », dans *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, p. 49.

derrière⁵²⁰), le texte de présentation, qui passe « de la prosopographie à l'éthopée⁵²¹ », pallie le manque de vision de l'image : « au défaut de la peinture, je m'en vais te dire à peu près comme je suis fait⁵²² ». Cette précellence de la présentation textuelle sur la représentation picturale souligne les fondements mêmes du projet esthétique de Scarron⁵²³. Le roman, genre gigogne et sans limites fixes, fait éclater les cadres spatial et temporel culturellement normés et crée simultanément un espace infiniment perméable. Mais l'auteur empirique « Scarron » qui se met en scène dans l'avant-texte prend soin de se disqualifier aussitôt : « cet avant-propos n'est fait que pour grossir le livre, à la prière du libraire qui a eu peur de ne retirer pas les frais de l'impression ; sans cela, il serait très inutile, aussi bien que beaucoup d'autres⁵²⁴ ». Cette inutilité doit être mise en regard de la fonction « auteur⁵²⁵ », menacée par l'ingérence d'une voix autodestructrice : une fois écrit, le roman n'est plus le sien et s'offre tout entier à l'œil décryptant du lecteur.

Lieu par excellence où se sédimente l'image de l'auteur au travail, cet autoportrait burlesque ne serait après tout qu'une manœuvre éditoriale censée recentrer le discours littéraire sur ce que le livre est par ailleurs : un objet matériel soumis aux rigueurs marchandes. Ce face à face pictural et textuel met en jeu les tensions de la représentation en général, mais plus spécialement l'ambivalence de l'*ethos* de l'auteur comme « image construite, sous la contrainte de pressions institutionnelles réglées dans une large mesure par la *doxa*⁵²⁶ ». Cette *doxa*, Scarron lui tourne littéralement le dos. Gageons même que sur le visage *in absentia* de Scarron se dessine l'esquisse d'un sourire qu'on ne pourrait qualifier que de déformant.

⁵²⁰ Disons au passage que Cyrano de Bergerac a écrit une de ses célèbres *Lettres satiriques* contre Scarron qu'il trouvait trop affaissé dans ses railleries. Son titre prend la mesure du principe d'inversion qui caractérise la production littéraire de l'auteur du *Virgile travesti* : « Contre Ronscar ».

⁵²¹ TANE, Benoît, *op. cit.*, p. 132.

⁵²² SCARRON, Paul, « Au lecteur qui ne m'a jamais vu », dans *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, p. 49.

⁵²³ Cette instabilité de la voix énonciative ne se lit pas naturellement dans le frontispice du *Roman comique* (Cf. « Annexe 3 », p. 151.). La gravure représente trois comédiens debout sur un tréteau, ce qui correspond de près à l'intrigue principale du roman. À moins que les masques qu'ils portent n'informent du parti pris ludique et mystificateur à l'origine du texte.

⁵²⁴ SCARRON, Paul, « Au lecteur qui ne m'a jamais vu », dans *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), *op. cit.*, p. 50.

⁵²⁵ Alain Viala cité par Jan Herman : « L'auteur n'est pas une nécessité poétique à l'Âge classique. L'unité de l'homme et de l'œuvre n'est pas établie. Elle est subordonnée à une unité plus forte, celle entre l'œuvre et le public » (HERMAN, Jan, « Image de l'auteur et création d'un *ethos* fictif à l'Âge classique », § 7, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 22 juillet 2012. URL : <http://aad.revues.org/672>).

⁵²⁶ HERMAN, Jan, « Image de l'auteur et création d'un *ethos* fictif à l'Âge classique », § 6, *op. cit.*

B/ La comédie de soi

Au chapitre II, 17 (RC, 283), la troupe comique menée par le couple de Destin et l'Étoile représente *Dom Japhet d'Arménie*⁵²⁷ devant un auditoire formé par une « Noblesse, grosse et menue » (RC, 285), une comédie en cinq actes de la création de Scarron qu'il a écrite au moins quatre ans avant la rédaction de la première partie du *Roman comique*⁵²⁸. Le narrateur prend soin d'indiquer qu'il s'agit d'un « ouvrage de Théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu » (RC, 286). Constante de son œuvre, cette allusion mi-larmoyante et mi-facétieuse à son état physique « réel » puisque biographique ramène une fois de plus la figure auctoriale sur le plan de la diégèse. Pour autant, *Dom Japhet d'Arménie* n'est pas une œuvre tout à fait originale puisque, comme les nouvelles espagnoles qui parsèment le texte, la pièce « est adapté[e] d'une *comedia* de Castillo Solórzano [1584-vers 1648], *El Marquès del Cigaral*⁵²⁹ ». Cette « pièce de l'ostentation, du clinquant, de la triomphante vanité d'un extravagant qui se donne en spectacle⁵³⁰ » met en vedette un personnage ridicule, un campagnard grossier qui infiltre un monde qui n'est pas le sien, un *Bourgeois gentilhomme* avant la lettre qui cultive des ambitions extravagantes, mais en ayant un succès somme toute insignifiant. N'est-ce pas aussi la destinée fantaisiste du fantasque Ragotin ? Éloquemment, le petit avocat est le seul à s'ennuyer durant cette pièce quasi autobiographique, lui qui a maille à partir avec un colosse, la Baguenodière⁵³¹. Car tous savent bien que « quand la Fortune a commencé de persécuter un misérable, elle le persécute toujours » (RC, 288). Faut-il se surprendre que cette irruption intertextuelle survienne au moment même où le spectacle se déplace de la scène à la salle et inversement ? Il se met alors en place un imaginaire du double, que le jeu intertextuel contribue à mettre en abyme. Si « l'intertextualité comique peut [...] être conçue en termes d'écart puisqu'elle recherche le contraste entre deux sources textuelles distinctes, soit par contact, soit par évocation⁵³² », aussi

⁵²⁷ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 387-513.

⁵²⁸ Ce qui nous entraîne donc en 1647. La datation de la pièce est d'ailleurs sujette à maintes interprétations et n'est en aucun cas une certitude (SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, vol. 1, p. 387-390). Elle est cependant nécessairement antérieure à la rédaction du *Roman comique*.

⁵²⁹ SCARRON, Paul, *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), *op. cit.*, p. 390.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 394.

⁵³¹ Néologisme formé sur le verbe « baguenauder » qui veut dire « faire le badaud, s'amuser à des choses inutiles » (RC, 323).

⁵³² DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, *op. cit.*, p. 42.

peut-elle à l'inverse souligner à gros traits la trop grande proximité ontologique qui unit deux personnages, presque reproduits à l'identique.

Il ne s'agit donc pas tant du « théâtre dans le théâtre » cornélien⁵³³, imbrication qui dédouble le dispositif dramaturgique en réfléchissant aux spectateurs une certaine image du monde, mais bien du « théâtre dans le roman ». Se produit alors un déplacement du spectaculaire vers le spéculaire : le roman se réfléchit lui-même en même temps qu'il réfléchit sur lui. Ce procédé du miroir déformant s'illustre par le va-et-vient de perspective que génère la Baguenodière en regardant tantôt la scène où se joue la comédie, tantôt Ragotin qui ne cesse de lui crier de s'asseoir. Le spectacle est bel et bien double, brouillé, hésitant étant donné qu'il se manifeste à la fois dans la fiction théâtrale et dans la réalité de la diégèse en assimilant bientôt la première à la seconde. Si tout le monde s'est plu à entendre jouer la pièce, la présence trouble de Ragotin crée une vraie tempête : la dispute entre les deux se dégrade rapidement en chaos général où tout devient désordre.

En tant que représentation, le théâtre a bien pour mandat premier de répéter la vie sur scène. Qui plus est, la querelle entre le petit Ragotin et le grand Baguenodière procède d'une isotopie de la grandeur et de la petitesse qui est déclinée tout au long de la scène (et même du roman). Le grand n'existe que dans sa relation au petit⁵³⁴, de même que les petits bourgeois du Mans, qui assistent à la comédie, ne sont qu'une image inversée et carnavalisée de la grande cour parisienne, exaltant ce faisant leur vacuité et leur maniérisme. Cette double distanciation implique une position de surplomb qui permet au lecteur de différencier le rire gras provoqué par les bévues désastreuses de Ragotin du rire plus discriminant qui s'attache à une critique simultanée du social et du littéraire. Enfin, il apparaît plutôt significatif que cet épisode grotesque surgisse, narrativement, lorsque le texte s'ouvre sur lui-même et dévoile sans pudeur les principes qui président à son fonctionnement. Ainsi, la mécanisation de Ragotin s'accompagne corollairement d'une écriture mécanique. Le petit trublion, qui existe sur le seul mode de la chose qu'on persécute, subit un hypercodage stylistique, auquel le narrateur recourt ponctuellement et dans la jubilation la plus grande. Cette répétition inlassable de gestes machinaux et des codes

⁵³³ À ce sujet, il faudrait lire avec profit l'important ouvrage de Georges Forestier qui investit *in extenso* cette complexe notion : FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1996 [1981], 400 p.

⁵³⁴ De la même façon que nous pourrions également dire que le comique n'existe qu'en rapport avec le sérieux et l'antiroman, avec le roman.

desquels ils dérivent vise à faire rire d'une part, mais souligne en même temps la paralysie qui gagne le genre romanesque.

C/ Le sourire de la métalepse

Le pacte d'identification entre l'auteur, le narrateur et le personnage ne jouit pas d'une clarté absolue dans *Le Roman comique*. Certains critiques ont cherché à faire correspondre Scarron à son personnage romanesque, le Destin : « avec [le Destin], Scarron transforme sa propre vie en... destin⁵³⁵ ». Ce portrait, croient-ils, demeure cependant incomplet tant que n'est pas restituée l'importante place qu'y occupe aussi Ragotin, « projection de ce même Scarron, ou plutôt de l'autre côté de lui-même⁵³⁶ ». Ce serait là prendre des raccourcis qui n'aident pas forcément à rendre compte de l'ambiguïté entre le récit personnel (auteur réel) et la fiction (producteur de la fiction). L'*ethos* insaisissable du narrateur « non fiable » et de l'« auteur implicite⁵³⁷ » du *Roman comique* commande pourtant la plus grande prudence en ce domaine. Les effets d'interférence et d'interaction que crée l'intrusion métaleptique informent de l'instabilité du régime romanesque dans son ensemble, brouillant genres, registres, manières d'écrire et déstabilisent aussi les rapports entre lecteur et littérature :

Si la métalepse au plan narratif manifeste le passage transgressif d'un niveau à un autre, au plan de la représentation, elle déstabilise le fonctionnement représentationnel et pose le problème de la référence. Elle transforme le contrat de lecture initialement fondé sur un principe de vraisemblance et le situe autour d'un savoir partagé de l'illusion⁵³⁸.

Ce confort de la lecture stable, linéaire et sans questionnement, tributaire d'une poétique romanesque fortement codée, n'est plus effectif chez Scarron. Enfin, il est possible de ramener toutes ces confusions, instabilités et incertitudes à une même cause : le rire. L'œuvre du rire programme au contraire un au-delà du roman. Générateur de discordance dans la communication littéraire, ce rire de la jubilation et de la profusion qui marque au fer rouge *Le Roman comique*

⁵³⁵ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 14.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », § 2, *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 22 juillet 2012. URL : <http://aad.revues.org/671>.

⁵³⁸ *Ibid.*, § 9.

fait la promotion, dissimulée et souterraine, d'une alternative à la voie héroïque déjà empruntée par une masse d'écrivains de l'âge classique. Par l'usage ludique de la métalepse, Scarron propose en même temps « une forme d'engagement critique sur la fiction et sa poétique⁵³⁹ ». Ni pamphlétaire et encore moins syncrétique⁵⁴⁰, la transgression métaleptique de Scarron permet à la fois le plaisir de la fiction et la critique de son artificialité au sein d'un dispositif hybride et constamment en tension.

⁵³⁹ *Ibid.*, § 20.

⁵⁴⁰ Bokobza Kahan qualifie la métalepse d'Antoine Furetière (*Le Roman bourgeois*) de pamphlétaire et celle de Laurent Bordelon (*L'histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle*) de syncrétique. Ces deux auteurs, à l'aube de la Querelle des Anciens et des Modernes, pratiquent tous deux une dénonciation globale de la forme romanesque, Bordelon y ajoutant même une critique de la fiction en tant que fiction (*Ibid.*, § 21-36.)

CONCLUSION

Le rire à l'âge de l'antiroman

*Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déçue*⁵⁴¹.

BAUDELAIRE

*To move wild laughter in the throat of death ?
It cannot be, it is impossible.
Mirth cannot move a soul in agony*⁵⁴².

SHAKESPEARE

Par cette étude sur *Le Roman comique*, nous avons cherché à montrer que le rire, plus qu'un jeu social doucereux et sans conséquence, construit plutôt une rhétorique de lecture qui construit une vision ambivalente, distanciée et sceptique du monde de l'âge classique. Nos trois chapitres ont été organisés thématiquement selon la triple perspective⁵⁴³ qu'échafaudait déjà Dominique Bertrand à propos du rire à la marge du classicisme : « décrire le rire, lui imposer un ordre, le faire signifier⁵⁴⁴ ». Nos démonstrations, forcément subjectives, ne constituent en définitive qu'un échantillon parcellaire de l'œuvre du rire sous l'Ancien Régime et ne rendent peut-être pas assez justice à la diversité des formes qu'emprunte le comique en littérature. Cependant, à l'échelle de l'histoire comique, où le positionnement de Scarron est à la fois original et clivé, nous avons réussi à éclairer l'intime relation qui unit le rire à la critique des mœurs et des passions, mais plus largement le lien incontestable qui associe le comique à l'émergence d'un « nouveau roman », autocritique et ouvert.

Ces constatations dites, faut-il d'un même geste se rallier à Jean Serroy, qui fait de Scarron un parfait novateur, marquant « une étape essentielle dans l'histoire de la formation du

⁵⁴¹ BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Paris, Éditions Sillage, 2010, p. 29.

⁵⁴² Shakespeare cité par : STEINER, George, « Le rire ou le sourire ? », *op. cit.*, p. 18.

⁵⁴³ Cette triple postulation trouve un écho direct et volontaire dans la structuration de nos chapitres : représentation du rire, théâtralisation du rire et les limites du rire.

⁵⁴⁴ BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, *op. cit.*, p. 313.

genre romanesque⁵⁴⁵ » ? Il rajoute qu'« au lieu de fermer le roman, comme l'ont fait ses prédécesseurs dans la voie des Histoires comiques, à tout ce qui fait le romanesque du sentiment et de l'imagination, il l'inclut dans son œuvre et mêlant le romanesque au comique, réconcilie d'Urfé et Sorel⁵⁴⁶ ». Cette remarque présuppose au roman un état premier, hermétique et immuable, que Scarron ouvre pour la toute première fois, ouverture d'ailleurs que perpétuerait l'inachèvement de l'œuvre. Cela serait donner à Scarron un poids historique qui n'est peut-être pas le sien. En effet, de plus en plus de critiques affirment que les « “vieux romans” sont (toujours) déjà des antiromans⁵⁴⁷ ». Parler de nouveauté dans ce cas est peut-être une entreprise qui relève moins de l'analyse savante que de la publicité trompeuse. Affirmer que Scarron est le premier sauveur du roman ou son éminent réconciliateur n'est ni particulièrement convaincant ni même opératoire en regard de la pluralité des formes antiromanesques qui explosent du Moyen Âge jusqu'à nos jours⁵⁴⁸. Il apparaît davantage à propos de reconnaître que Scarron exploite ce qui est constitutif du genre romanesque même, c'est-à-dire une pratique autoréflexive et un détournement généralisé.

1/ Le roman est un antiroman

Depuis l'article fondateur d'Aron Kibédi-Varga, « Le roman est un anti-roman⁵⁴⁹ », qui montrait que « l'histoire du roman serait alors l'histoire des déplacements mythiques, et prouverait cette permanence des mythes dans le monde moderne⁵⁵⁰ », la fortune du terme « antiroman » se fait particulièrement sentir dans les plus récents ouvrages sur l'« autre » roman de l'âge classique. Dans leur présentation au numéro sur « De l'usage des vieux romans » pour *Études françaises*, Ugo Dionne et Francis Gingras proposent de réconcilier la notion d'antiroman en érigeant l'insubordination et la subversion des valeurs romanesques comme critère inné du genre plutôt qu'une construction critique *a posteriori* réservée aux seuls

⁵⁴⁵ SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 520.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ DIONNE, Ugo et Francis Gingras, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴⁸ Le « nouveau roman » de Robbe-Grillet à Sarraute n'est ainsi pas aussi « nouveau » que son intitulé spectaculaire le proclame.

⁵⁴⁹ KIBÉDI-VARGA, Aron, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, 1982, n° 48, p. 20.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

romanciers élus et canonisés par la postérité⁵⁵¹ : « nous voyons cependant dans le rejet d'une poétique conventionnelle une qualité native du roman plutôt qu'un caractère acquis⁵⁵² ». Le commentaire de Jean Serroy sur le legs littéraire du *Roman comique* est de ce fait particulièrement marqué par l'idée de l'affranchissement de l'ancienne manière d'écrire en roman :

Reflet d'une personnalité et d'une vie, mélange de péripéties burlesques et d'aventures romanesques, témoignage sur la vie de province et sur le monde du théâtre, *Le Roman comique* est aussi une œuvre qui marque une étape dans l'histoire de ce genre neuf qu'est, en 1650, le roman. La maîtrise qu'il affiche des techniques narratives les plus originales, tout comme l'ironie qui s'y exprime, engageant une réflexion sur l'art et la manière de faire – ou de ne pas faire – un roman, sont des éléments qui contribuent à ouvrir au romanesque la voie encore incertaine du réalisme⁵⁵³.

Mais ne soyons ni dupes ni trop prompts à faire du *Roman comique* l'illustration parfaite du passage d'un roman réglé à un roman « critique » qui a sans doute autant d'histoire que le genre lui-même. Genre gigogne aux différentes parties emboîtables, l'antiroman de Scarron n'a pas la négativité de « faire contre » l'héritage romanesque, mais bien l'inventivité de « faire autrement ». À l'opposé, plus qu'un déchiquetage en règle des conventions romanesques, le roman scarronien manifesterait une forme de liberté créatrice : « l'imagination comique n'est pas un pouvoir empirique et surajouté à la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté⁵⁵⁴ ». Mais n'est-ce pas déjà faire de l'œuvre de Scarron plus qu'elle ne l'est véritablement ? Le roman, selon l'option burlesque qu'emprunte l'auteur de *Dom Japhet*, « offre un espace non de liberté, mais de libéralisation, qui ne remet pas fondamentalement en cause les fondements du système hiérarchique, tant dans l'ordre de l'esthétique que dans l'ordre du social. Il aide tantôt à supporter le système, tantôt à le confirmer, tantôt à le faire évoluer⁵⁵⁵ ». Ce laboratoire jubilatoire mais restreint dans ses pouvoirs qu'est l'histoire comique permet

⁵⁵¹ Pensons un moment à la triade désignée facticement par les anthologies et les manuels scolaires comme les auteurs les plus critiques et dérisoires de leur époque : Cervantès (*Don Quichotte*), Rabelais (avec *Gargantua et Pantagruel*) et Diderot (*Jacques le fataliste et son maître*).

⁵⁵² DIONNE, Ugo et Francis Gingras, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵³ SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), *op. cit.*, p. 29-30.

⁵⁵⁴ Jean-Paul Sartre cité par : ROCHE, Bruno, *op. cit.*, p. 580.

⁵⁵⁵ NÉDELEC, Claudine, « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale? », *op. cit.*, p. 439.

conjointement l'appropriation et l'adaptation d'un héritage culturel millénaire et sa subversion à la fois inévitable, inventive et critique.

2/ Politiques de l'ironie

L'inconduite de Scarron vis-à-vis l'ancien roman irrigue de manière éloquente le modèle de communication ironique qui préside à l'intérieur du *Roman comique*. Si l'« ironie est une ivresse de la subjectivité transcendantale⁵⁵⁶ », encore peut-on la rapprocher du concept d'« intelligence critique » avancée par Jacques Prévost à propos des auteurs libertins⁵⁵⁷, mais aussi de la pratique scarronienne de la sanction, de la supériorité et de la disqualification de l'objet risible par le rieur. Nous avons cependant vu que le rire dans *Le Roman comique* est très souvent tu par la narration, caché sous une masse textuelle métissée et rendu familier par la répétition mécanique de certains canevas comiques préétablis. Force subtile mais néanmoins opérante, l'ironie scarronienne prend pour cible non pas ses propres personnages en tant que « type » universel et identifiable⁵⁵⁸, mais interroge, attaque et déboussole le lecteur trop confiant en ses capacités, trop certain de l'intention du texte, ce lecteur « bienveillant » qui ne lit que par divertissement et par identification, sans remettre en cause la fictionalité inhérente au régime romanesque.

Sans refaire l'exhaustif travail de Dagmar Pichová⁵⁵⁹ sur l'intimité des rapports ironiques qui s'expriment dans le *Don Quichotte* de Cervantès et *Le Roman comique* de Scarron, notons au moins que le modèle de la communication ironique qu'il suggère présente plusieurs points de similitude avec le phénomène du comique en littérature tel que nous l'avons balisé depuis le début de cette étude⁵⁶⁰. Trois pôles se rencontrent systématiquement sous des formes cependant diffractées : le narrateur/le personnage (l'ironiste), le sujet/l'objet du rire (l'ironisé) et le lecteur

⁵⁵⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵⁷ Voir le chapitre 1 : « Rire ou ne pas rire ». Cf., p. 24.

⁵⁵⁸ Il s'agit cependant de ce que tente parfois maladroitement de démontrer Lester S. Koritz dans un ouvrage qui recense « les cibles satiriques » de Scarron (KORITZ, Lester S., *op. cit.*). Bien que nous ne niions d'aucune façon cette inclination satirique, nous croyons cependant que, à l'échelle du *Roman comique*, cette satire n'est pas aussi effective qu'ailleurs dans son œuvre, particulièrement dans sa poésie et son théâtre.

⁵⁵⁹ PICOVÁ, Dagmar, « La communication ironique dans *Le Roman comique* de Scarron. L'étude comparatiste avec *Don Quichotte* de Cervantès » (dir. Francis Claudon et Petr Kyloušek), Thèse de doctorat, Université Paris XII – Val de Marne/Université de Brno, 2006, 318 p.

⁵⁶⁰ Voir le chapitre 1 : « Rire ou ne pas rire ». Cf., p. 24.

(le complice de l'ironie)⁵⁶¹. De la même façon que le rire littéraire, l'ironie culmine lorsque se glisse dans cette mécanique minimale des interférences, des brouillages qui rendent la lecture dynamique mais éclatée, sujette aux décalages les plus violents. Or, nous croyons que ces approches dissemblables mais complémentaires, sans invalider leurs nuances et leurs limites propres, décrivent une seule et unique réalité textuelle elle-même fondamentalement difforme : le rire. Pour autant, ce que l'ironie présuppose d'un point de vue philosophique, en se rattachant à l'héritage socratique, est peut-être trop étouffant pour Scarron. À notre avis, c'est bien le burlesque comme stratégie de décryptage et non comme simple mode issue d'un climat politique passager qui informe le plus éloquemment de l'énergie comique du texte scarronien. Comme le souligne Claudine Nédélec,

tout texte burlesque implique et nécessite une procédure de déchiffrement retorse, une attitude particulièrement attentive du lecteur, averti que le texte qu'on lui donne à interpréter est encore plus « piégé » que de coutume, d'autant plus qu'il est au premier abord propre à faire rire, sans qu'on sache trop bien de qui exactement...⁵⁶²

Voilà où se rejoignent burlesque et comique, ironie et satire : dans l'insoumission à l'ordre naturel et culturellement normé des choses. Car, comme le remarque Jankélévitch, « le comble du sérieux, ce serait de vivre purement et simplement, sans poser aucune question, et d'adhérer intimement à l'évidence de ses propres organes⁵⁶³ ». Cette question dangereuse, l'esthétique burlesque l'a posée et de la plus fulgurante manière à l'ensemble de l'institution littéraire dans un siècle obsédé par la mise en ordre et la régulation des passions. Scarron se fait ainsi l'« indigne » représentant d'un rire dont l'ambivalence demeure entière et même constitutive d'une vision du monde proche d'un scepticisme inaliénable.

⁵⁶¹ Comme nous l'avons constaté durant cette étude, aucune terminologie ne se fixe lorsqu'il est question de qualifier *Le Roman comique* : satirique, comique, burlesque, drôle, etc., sont autant de termes utilisés par les commentateurs sans toujours bien les justifier.

⁵⁶² NÉDÉLEC, Claudine, « Burlesque et interprétation », § 44, *op. cit.*

⁵⁶³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 20.

3/ Le comique pour le comique

Si nous tenons volontiers le vaudevillesque Ragotin comme un personnage sacrifié au comique le plus brut, il n'est toutefois pas certain qu'il soit tout à fait incapable de moments d'extrême sagesse. Au chapitre I, 10 (RC, 85), lors d'une discussion sur l'adaptation théâtrale de la nouvelle qu'il a volée dans un livre de contes, Ragotin se dit moins ébranlé par « la mort de Thysbé qu'effrayé du lion » (RC, 90) dans la célèbre tragédie de Théophile de Viau. C'est que l'apprenti comédien croit que « l'on doit juger les choses par l'effet qu'elles font dans l'esprit » (RC, 90). Il pose peut-être sans le savoir l'enjeu le plus essentiel de l'esthétique théâtrale de la *Poétique* d'Aristote jusqu'aux théories dominantes de l'époque sur la tragédie : par quel moyen faut-il créer la pitié et la crainte ? Le petit avocat s'émeut plus de l'effet pragmatique du spectacle qu'il n'est sensible à la *catharsis* psychologiquement provoquée par les discours. N'est-ce pas précisément ce que cherche à produire implicitement Scarron dans son roman ? Si l'on en croit Michel Fournier,

[Scarron] élabore une nouvelle réponse au problème posé par la rencontre des cultures, ou plutôt, par l'hétérogénéité qui marque la culture de l'époque, qui consiste à définir un espace symbolique au sein duquel peuvent prendre place, dans le cadre d'une culture commune, des représentations appartenant à différents registres⁵⁶⁴.

Cet espace symbolique né de la rencontre des cultures est représenté figurativement aux franges du texte par l'entremise du comique. Nous avons vu au premier chapitre⁵⁶⁵ que l'*incipit* accueillait le premier rire du texte et qu'il programmait déjà, par son instabilité irréductible, ses sens possibles. Il n'est pas indifférent de relever que *Le Roman comique* se ferme aussi sur un rire. Cette fois, l'ambiguïté initiale de l'éclat de risée n'est pas tout à fait au rendez-vous. Ou au contraire, cette ambiguïté n'a plus besoin d'être commentée par la narration tant cette culture de l'hybridité est devenue, à force de dissémination, absolument intériorisée. Le rire est à la fois la majuscule et le point de suspension du roman. Cette longue phrase comique n'a cependant pas la sécheresse de la linéarité. Bien au contraire, le rire imprime davantage un mouvement circulaire à l'œuvre, par ailleurs induite par son inachèvement.

⁵⁶⁴ FOURNIER, Michel, « Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique* », *op. cit.*, p. 129.

⁵⁶⁵ Voir le chapitre 1 : « Rire ou ne pas rire ». Cf., p. 24.

Cette circularité de la composition scarronienne plafonne au chapitre II, 20 (*RC*, 311). Nous retrouvons en condensé les principales idées mises en œuvre par Scarron. La nouvelle que « l'agréable Inézille acheva de lire » (*RC*, 311) a suffi à endormir l'inénarrable Ragotin, gorgé de viandes. Significativement, le personnage incarnant le comique le plus cru s'assoupit à la lecture d'une nouvelle qui emprunte son squelette narratif à l'esthétique de la *comedia* et de l'héroïque. Sont alors mises en conflit deux représentations de la littérature. La réaction de Ragotin n'est pas sans évoquer une posture de lecture que Scarron rend ridicule ; à force de romanesque, monde rêvé par excellence, le lecteur endort son sens critique en « laissant souvent aller sa tête jusqu'à ses genoux et la relevant tantôt demi-endormi » (*RC*, 311) et adhère ce faisant et sans tout à fait le vouloir au monde fantasmé du roman.

Cet acquiescement est toutefois de courte durée. Ragotin, qu'on avait réduit à l'état d'animal, sera confronté à un adversaire de taille : un Bélier. On a sans cesse augmenté la corpulence de ses ennemis ; des abeilles au bélier jusqu'au cheval, Ragotin trouve chaque fois des opposants plus puissants, plus dangereux et surtout plus contrastants. De bagarre en déconfiture, le rapport de force qui anime les disgrâces de Ragotin s'amenuise ; le petit avocat est perdant d'avance ; les dés sont pipés, les combats, truqués. Ubuesque, le dernier assaut que subit Ragotin aurait d'ailleurs pu lui être fatal tant les forces sont inégales. Le Bélier⁵⁶⁶, « partant comme un cheval dans une carrière, alla heurter de sa tête armée de cornes celle de Ragotin, qui était chauve par le haut » (*RC*, 312). Cette opposition cornes/tête chauve quasi antisportive aurait pu suffire à l'attendrissement de la foule. Au contraire, « [ceux qui virent l'action du Bélier] en demeurèrent comme en extase, sans oublier d'en rire » (*RC*, 312). Le sens éthique des rieurs s'est tout à fait dissipé⁵⁶⁷. Mais Ragotin, heureux dans sa malchance, survit malgré lui. « Le visage écorché et sanglant en plusieurs endroits » (*RC*, 312), Ragotin, furieux qu'on ait ri de lui à nouveau, « sortit de la chambre en furie » (*RC*, 312). Ces passions clivées (rire/colère) trouvent

⁵⁶⁶ Il est important de relever que le narrateur précise que « cet animal allait sur sa bonne foi » (*RC*, 311), comme les chevaux du narrateur-charretier. Cette reprise isotopique renseigne de la polysémie de l'animal (d'ailleurs comparé plus tard à un cheval). Si le narrateur se comparait volontiers au chapitre I, 12 (*RC*, 95) à « ceux qui mettent la bride sur le cou de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi », aussi délègue-t-il désormais cette désinvolture non pas au « conducteur » (de l'intrigue), mais à l'animal même. Ce transfert des pouvoirs confirme déjà l'absence de commentaires de la part du narrateur ; le comique n'est plus « à dire », il invite désormais à un décryptage.

⁵⁶⁷ Peut-être cette absence de compassion est-elle la résultante du climat dans lequel baignent maintenant les comédiens. La menace qui pesait contre le Destin et l'Étoile désormais disparue, rien ne motive plus l'humeur tendue et explosive des premiers chapitres. Les comédiens, qui hésitaient à rire lorsqu'ils pensaient Ragotin en danger de mort, transféraient peut-être leur propre inquiétude vis-à-vis la mort. Cette angoisse évaporée, les comédiens ne se soucient plus du danger qui guette constamment Ragotin.

ainsi un écho spatial tout aussi signifiant : Ragotin cherche à quitter l'espace fermé de la fiction où son rôle se limite à un ridicule constamment réitéré. Il s'essaie à traverser jusqu'à sa seule issue. De la chambre à la porte de l'hôtellerie, la route se fait longue, hasardeuse, et il bute déjà. « L'hôte l'arrêta » (RC, 312) avant qu'il ne parvienne à ses fins. Ragotin, chassé par le malheur le plus constant, n'arrive pas à s'évader de l'espace du roman qui lui rappelle à jamais son unique rôle : celui de faire rire.

La réflexion que mène Scarron dans *Le Roman comique*, si elle n'a pas la rigueur de l'essai ou du traité, a au moins la force de la pratique. La production littéraire du polygraphe Scarron (dramaturge prolifique mais méconnu, romancier d'un seul roman, nouvelliste plagiaire et cependant inventif) oscille sans cesse entre l'imitation et l'invention, entre l'hommage et le pastiche. Mais elle permet surtout de réfléchir sur le dosage, sur les possibilités infinies d'un genre encore à la recherche de définitions. L'option burlesque qu'a choisie Scarron dans *Le Roman comique* n'est peut-être pas autant une vision duelle du monde (faite concurremment de tragique et de comique) qui se rapproche de la complexité du réel, comme le proposent Jean Serroy⁵⁶⁸ et beaucoup de commentateurs à sa suite, qu'un regard foncier sur le dispositif. C'est une manière de voir *par* et *dans* le roman. Le burlesque scarronien, loin de constituer une philosophie systématique, prend plutôt les apparences d'une expérimentation infinie des possibles romanesques et des chemins ouverts par la création. Comme certains revendiqueront plus tard l'art pour l'art, Scarron pourrait bien faire du roman pour du roman et du comique pour du comique.

⁵⁶⁸ SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, op. cit., p. 437-521.

ANNEXE 1

Contenu et disposition chapitrée du *Roman comique* (selon SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédelec), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2011, [1651-1657], 342 p.

Première partie (1651)

#	Titre de chapitres	Narration	Pages	Contenu
1	Une Troupe de Comédiens arrive dans la ville du Mans	Directe	2	Récit-cadre
2	Quel homme était le sieur de La Rappinière	Directe	2	Récit-cadre
3	Le déplorable succès qu'eut la Comédie	Directe	3	Récit-cadre
4	Dans lequel on continue à parler du Sieur de La Rappinière et de ce qui arrive la nuit en sa maison	Directe	2	Récit-cadre
5	Qui ne contient pas grand-chose	Directe	3	Récit-cadre
6	L'aventure du Pot de Chambre. La mauvaise nuit que La Rancune donna à l'hôtellerie, l'arrivée d'une partie de la troupe, Mort de Doguin, et autres choses mémorables.	Directe	4	Récit-cadre
7	L'aventure des Brancards	Directe	2	Récit-cadre
8	Dans lequel on verra plusieurs choses nécessaires à savoir pour l'intelligence du présent livre	Directe	3	Récit-cadre
9	Histoire de l'Amante Invisible	Indirecte	15	Nouvelle I
10	Comme Ragotin eut un coup de Busc sur les doigts	Directe	4	Récit-cadre
11	Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de lire	Directe	4	Récit-cadre
12	Combat de nuit	Directe	5	Récit-cadre
13	Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de Mademoiselle de L'Étoile	Directe/Indirecte	15	Récit-cadre/Récit du Destin I
14	Enlèvement du Curé de Domfront	Directe	4	Récit-cadre
15	Arrivée d'un Opérateur dans l'hôtellerie, suite de l'histoire de Destin et de L'Étoile. Sérénade	Directe/Indirecte	22	Récit-cadre/Récit du Destin II
16	L'ouverture du Théâtre et autres choses qui ne sont pas de moindre conséquence	Directe	3	Récit-cadre
17	Le mauvais succès qu'eut la civilité de Ragotin	Directe	2	Récit-cadre
18	Suite de l'histoire de Destin et de L'Étoile	Indirecte	9	Récit du Destin III
19	Quelques réflexions qui ne sont pas hors de propos. Nouvelle disgrâce de Ragotin, et autres choses que vous lirez, s'il vous plaît	Directe	5	Récit-cadre
20	Le plus court du présent livre. Suite du trébuchement de Ragotin et quelque chose de semblable qui arriva à Roquebrune	Directe	2	Récit-cadre
21	Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant	Directe	3	Récit-cadre
22	A trompeur, trompeur et demi	Indirecte	16	Nouvelle II
23	Malheur imprévu qui fut cause qu'on ne joua point la Comédie	Directe	4	Récit-cadre
			134	

Deuxième partie (1657)

#	Titre de chapitres	Narration	Pages	Contenu
1	Qui ne sert qu'introduction aux autres	Directe	2	Récit-cadre
2	Des Bottes	Directe	4	Récit-cadre
3	L'Histoire de La Caverne	Indirecte	10	Récit de La Caverne
4	Le Destin trouve Léandre	Directe	2	Récit-cadre
5	Histoire de Léandre	Indirecte	4	Récit de Léandre
6	Combat à coups de poing. Mort de l'hôte et autres choses mémorables	Directe	4	Récit-cadre
7	Terreur panique de Ragotin, suivie de disgrâces. Aventure du corps mort. Orage de coups de poing et autres accidents surprenants, dignes d'avoir place en cette véritable histoire	Directe	7	Récit-cadre
8	Ce qui arriva au pied de Ragotin	Directe	5	Récit-cadre
9	Autre disgrâce de Ragotin	Directe	2	Récit-cadre
10	Comment madame Bouvillon ne put résister à une tentation et eut une bosse au front	Directe	4	Récit-cadre
11	Des moins divertissants du présent volume	Indirecte	4	Récit d'Angélique
12	Qui divertira peut-être aussi peu que le précédent	Directe	4	Récit-cadre
13	Méchante action du Sieur de La Rappinière	Directe	4	Récit-cadre
14	Le juge de sa propre cause	Indirecte	26	Nouvelle III
15	Effronterie du sieur de La Rappinière	Directe	3	Récit-cadre
16	Disgrâce de Ragotin	Directe	8	Récit-cadre
17	Ce qui se passa entre le petit Ragotin et le grand Baguenodière	Directe	5	Récit-cadre
18	Qui n'a pas besoin de titre	Directe	2	Récit-cadre
19	Les deux frères rivaux	Indirecte	21	Nouvelle IV
20	De quelle façon le sommeil de Ragotin fut interrompu	Directe	2	Récit-cadre
			123	

Proportions accordées aux différents modes de narration (pages et pourcentage) :

Première partie	Pages / %	Deuxième partie	Pages / %
Récit-cadre	57 / 43 %	Récit-cadre	58 / 47%
Récit autobiographique	46 / 34%	Récit autobiographique	18 / 15%
Nouvelles	31 / 23%	Nouvelles	47 / 38 %
Narration directe	59 / 43 %	Narration directe	58 / 47%
Narration indirecte	85 / 57 %	Narration indirecte	65 / 53%

ANNEXE 2

Gravure sur cuivre utilisée pour le frontispice de *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poètes sur la mort de Monsieur Voiture* (1649) de Stefano Della Bella.



ANNEXE 3

Gravure sur cuivre de Jan Veenhuysen utilisée pour le frontispice de l'édition de 1669 du *Roman comique* de Scarron (SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, Paris, G. de Luynes, 1669, 2 vol.).



BIBLIOGRAPHIE

1/ Éditions du *Roman comique* consultées

- SCARRON, Paul, *Le Roman comique* (éd. Victor Fournel), Paris, P. Jannet, 1857 [1651-1657], 2 vol.
- , *Le Roman comique. Suites de Orfray et Preschac. Conclusion par Louis Barré* (éd. Louis Barré), Paris, J. Bry, 1858, 2 vol.
- , « Le Romant comique » (éd. Antoine Adam), dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1651-1657], p. 531-897.
- , *Le Roman comique* (éd. Jean Serroy), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1985 [1651-1657], 416 p.
- , *Le Roman comique* (éd. Yves Giraud), Paris, GF Flammarion, 1993 [1651-1657], 381 p.
- , *Le Roman comique illustré* (éd. Françoise Chaserant), Paris, Riveneuve éditions, 2008, 405 p.
- , *Le Roman comique* (éd. Claudine Nédélec), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIe siècle », 2011, [1651-1657], 342 p.

2/ Œuvres diverses de Scarron

- SCARRON, Paul, *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poètes sur la mort de Monsieur Voiture*, Paris, Toussaint Quinet, 1648, 55 p.
- , *Recueil de quelques vers burlesques*, Paris, Toussaint Quinet, 1655, 176 p.
- , *Scarroniana ou recueil d'anecdotes, bons mots, réponses bouffonnes, gaîtés et farces de Paul Scarron suivi des meilleurs morceaux de poésie burlesque de cet auteur* (éd. Charles-Yves Cousin d'Avallon), Paris, Hedde le Jeune, 1801, 138 p.

- , *Les nouvelles tragi-comiques*, Paris, Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1986, 371 p.
- , *Le Virgile travesti* (éd. Jean Serroy), Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1986, 685 p.
- , *La précaution inutile*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2002, 79 p.
- , *Les Hypocrites*, Paris, Éditions Mille et une nuits, coll. « La petite collection », 2005, 78 p.
- , *Le Châtiment de l'avarice*, Mayenne, Éditions Sillage, 2006, 48 p.
- , *Théâtre complet* (éd. Barbara Sommovigo), Ghezzeno, Felici editore, coll. « La maschera e l'illusione », 2007, 982 p.
- , *Théâtre complet* (éd. Véronique Sternberg), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, 2 vol.
- , « *Un vent de fronde s'est levé ce matin* ». *Poésies diverses attribuées à Paul Scarron (1610-1660)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2012, 152 p.

3/ Études critiques

A/ Sur Scarron et *Le Roman comique*

- BERREGARD, Sandrine, « Les animaux dans trois œuvres de Scarron : *Jodelet ou le maître-valet*, *Dom Japhet d'Armémie* et *Le Roman comique* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 30, n° 58, 2003, p. 113-130.
- CARTER, Nancy B., « The Theme of Sleep in *Le Roman comique* », *Romance Notes*, n° 11, 1969, p. 362-367.
- CHANTALAT, Claude, « Sur la chronologie du récit dans *Le Roman comique* », *Confronto Letterario : Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, vol. 22, n° 44, 2005, p. 395-406.

- CHARDON, Henri, *Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 2 vol.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Diversité et unité du *Roman comique* », *Mélanges historiques et littéraires sur le XVIIe siècle offerts à Georges Mongrédien*, Paris, Société d'études du XVIIe siècle, 1974, p. 163-176.
- DE ARMAS, Frederick A., *The Four Interpolated Stories in the Roman comique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in the Romance languages and literatures », 1971, 148 p.
- DEBAISEUX, Martine, « *Le Roman comique*, ou la mise en scène du dé(voile)ment », dans Martine Debaisieux (éd.), *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à La Fontaine : à la mémoire d'Alvin Eustis*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 171-183.
- DEJEAN, Joan, *Scarron's Roman comique : A Comedy of the novel, A Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1977, 109 p.
- DE VOS, Wim, « Défaillances de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans le *Roman comique* de Scarron ? », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (éds.), *L'épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'ancien régime*, Louvain, Éditions Peeters, 1995, p. 89-99.
- DIKRANIAN, Névéna, « Ragotin ou le personnage burlesque dans *Le Roman comique* », dans Isabelle Landy-Houillon (éd.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 203-211.
- EKSTEIN, Nina, « Noise and (In)coherence in *Le Roman comique* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 15, n° 28, 1988, p. 33-44.
- FORTUNATI, Vittorio, « Présence de l'Arioste dans *Le Roman comique* de Scarron », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, mai 2011, p. 199-213.
- FOURNIER, Michel, « Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique* », dans Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeau (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 119-129.

- FROIDEFOND, Dominique, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 20, n° 39, 1993, p. 415-433.
- GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek, (éd.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi/GA, coll. « Faux titre », 2000, p. 187-195.
- GRAEBER, Wilhelm, « “Un raccourci de la misère humaine”. Aspects idéologiques du comique corporel dans l’œuvre de Paul Scarron », dans Eva Erdmann et Konrad Schoell (éds.), *Le comique corporel : mouvement et comique dans l’espace du théâtre au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2006, p. 69-84.
- GRUFFAT, Sabine, « Le Ragotin de Scarron ou la vitalité du comique de répétition », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 115-126.
- GUICHEMERRE, Roger, « Gratuité et développement ludique dans les comédies de Scarron et Molière », *Littératures classiques*, vol. 27, 1996, p. 281-289.
- JÉRAMEC, Jacques, *La vie de Scarron ou le Rire contre le destin*, Paris, Gallimard, 1929, 238 p.
- KORITZ, Lester S., *Scarron satirique*, Paris, Klincksieck, 2000, 247 p.
- LAGARDE, François, « Désordre et ordre dans *Le Roman comique* », *French Review*, vol. 70, n° 5, 1997, p. 668-675.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela, « Du réalisme au baroque : *Le Roman comique* de Paul Scarron », *Studium : Filologia*, vol. 4, 1988, p. 99-112.
- LÉTOUBLON, Françoise, « La rencontres avec les personnages de roman : des *Éthiopiennes* au *Roman comique* », dans Jean-Pierre Dubost (éd.), *Topographie de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 327-341.
- LIÉBER, Jean-Claude, « “Les deux frères rivaux” ou le complexe d’Esau », *Dix-septième siècle*, vol. 70, n° 146, 1985, p. 69-78.

- LOJKINE, Stéphane, « Introduction » dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Stéphane Lojkine et Pierre Ronzeau (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 5-17.
- MAGNE, Émile, *Bibliographie générale des œuvres de Scarron*, Paris, L. Giraud-Badin, 1924, 302 p.
- MERRY, Barbara L., *Menippean Elements in Paul Scarron's Roman comique*, New York, Peter Lang, coll. « American University Studies », 1991, 132 p.
- MONTBERTRAND, Gérard R., « La personnalité Z de Scarron et la fonction du comique dans les histoires intercalées du *Roman comique* et dans les *Nouvelles tragi-comiques* », *PFSCCL*, vol. 16, n° 30, 1989, p. 117-129.
- MOREL, Jacques, « La composition du *Roman comique* », *L'Information Littéraire*, vol. 22, 1970, p. 212-217.
- MORILLOT, Paul, *Scarron et le genre burlesque*, Paris, Éditions H. Lecène et H. Oudin, 1888, 402 p.
- MORTIER, Roland, « La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 18, n°18, 1966, p. 41-51.
- PARISH, Richard, *Le Roman comique*, London, Grant & Cutler, coll. « Critical guides to French texts », 1998, 115 p.
- PICHOVÀ, Dagmar, « La communication ironique dans *Le Roman comique* de Scarron. L'étude comparatiste avec *Don Quichotte* de Cervantès » (dir. Francis Claudon et Petr Kyloušek), Thèse de doctorat, Université Paris XII – Val de Marne/Université de Brno, 2006, 318 p.
- RIOU, Daniel, « La violence comme disgrâce et comme épreuve dans *Le Roman comique* de Paul Scarron », dans Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 207-216.

- ROSELLINI, Michèle, « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron, op. cit.*, p. 47-64.
- ROUSSET, Jean, « Insertions et interventions : le *Roman comique* », *Narcisse romancier ; essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 69-82.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, 1981, 777 p.
- , « Des Histoires comiques au roman comique », *Cahiers du Dix-septième siècle*, vol. 7, n° 1, 1997, p. 169-177.
- TANE, Benoît, « “Tourner le derrière à la compagnie”. Trivialité de la rencontre dans *Le Roman comique* et dans son illustration », dans *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron, op. cit.*, p. 131-143.
- TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, « *Au carrefour du romanesque : l'errance dans Le Roman comique* », dans Arlette Bouloumié (éd.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l'université d'Angers, coll. « Recherches sur l'imaginaire », 2007, cahier 32, p. 51-68.
- VIDALON, Isabelle, « Le temps dans les romans comiques du XVIIe siècle » (dir. Jacques Hannequin), Thèse de doctorat, Université de Metz, 1997, 286 p.
- VOS-CAMY, Jolene, « The Art of the Novel Through Theatrical Lenses : Paul Scarron's *Roman comique* » (dir. Leonard Hinds), Thèse de doctorat, Université de l'Indiana, 2000, 209 p.
- , « Theatrical Intersections in the Novel : Scarron's *Roman comique* », dans Faith Evelyn Beasley et Kathleen Wine (dir.), *Intersections : actes du 35e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, coll. « Biblio 17 », Tübingen, Gunter Narr, 2005, p. 53-58.
- , « Les folies du *Roman comique* : le caractère burlesque et romanesque de Ragotin et Destin », *Cahiers du Dix-Septième : An Interdisciplinary Journal*, vol. 11, n° 2, 2007, p. 43-57.

WALLIS, Andrew, « *Le Roman comique, récit spéc(tac)ulaire* », *Society for Interdisciplinary French Seventeenth-Century Studies*, 1997, vol. 7, n° 1, p. 193-203.

WOOD, Allen, « Abduction and irony in the *Roman comique* », dans Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (éds.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1998, p. 217-225.

B/ Théories du rire, du comique, du burlesque

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 2008 [1990], 216 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, 471 p.

BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1746], 384 p.

BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Paris, Éditions Sillage, 2010, 48 p.

BÉLISLE, Mathieu, *Le drôle de roman. L'œuvre du rire chez Marcel Aymé, Albert Cohen et Raymond Queneau*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, 320 p.

—, « Présentation : en quête du rire romanesque », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 5-20.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 359 p.

BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1995, 362 p.

—, « Introduction », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 9-24.

- , « Les représentations du rire dans l'*Histoire comique de Francion* (livres I à VIII) », *Cahiers Textuel*, n° 22, 2000, p. 51-65.
- CHABANNE, Jean-Charles, « Le mot burlesque dans les dictionnaires de langue contemporains », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 27-38.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Lettres. Mémo », 1996, 94 p.
- , « Le burlesque et la question des genres comiques », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 39-47.
- DESTAING, Jérôme et Philippe Labaune (dir.), *Rire : pour quoi faire ?*, Paris, GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2010, 160 p.
- DUVAL, Sophie, « “Une répétition destinée à suggérer une vérité neuve” : itération et régénération comique chez Proust », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 27-58.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, « Hachette Littérature », 1985, 246 p.
- ÉMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, coll. « Présences critiques », 1991, 209 p.
- , « Comment définir le burlesque? », dans *Poétiques du burlesque* (dir. Dominique Bertrand), Paris, Honoré Champion, coll. « Varia », 1998, p. 49-66.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992 [1905], 442 p.
- GAUTHIER, Patricia, « Répéter pour déniaiser ? Figures de la répétition et comique chez Cyrano de Bergerac », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 101-113.
- GIRIBONE, Jean-Luc, *Le Rire étrange. Bergson avec Freud*, Paris, Sandre, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 2008, 60 p.

GRANDE, Nathalie, *Le rire galant : usages du comique dans les fictions narratives de la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2011, 332 p.

GUARDIA, Jean de, *Poétique de Molière : comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 520 p.

—, « Les trois grincements de la machine (Molière-Bergson : retour critique) », *Études littéraires*, vol. 38, n° 2-3, 2007, p. 13-26.

GUILLAUMIN, Jean, « Freud entre deux topiques : le comique après *L'humour* (1927). Une œuvre inachevée », *Revue française de psychanalyse*, vol. 37, n° 4, 1973, p. 607-654.

HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie* (trad. Yves Hersant), Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1989, 128 p.

HOBBS, Thomas, *De la nature humaine ou exposition des facultés*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel. Les philosophiques », 1997 [1650], 150 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1964, 199 p.

JOUBERT, Laurent, *Traité du ris : suivi d'un dialogue sur la cacographie française (1579)*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, 407 p.

LECLERC, Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643-1661)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La République des lettres », 2008, 362 p.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1985, 188 p.

MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1995, 240 p.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, 637 p.

- NÉDELEC, Claudine, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004, 506 p.
- , « Le burlesque au Grand Siècle : une esthétique marginale? », *Dix-septième siècle*, 2004, vol. 3, n° 224, p. 429-443.
- , « Burlesque et interprétation », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVIIe siècle, mis en ligne le 14 novembre 2007, consulté le 4 mai 2012. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/329>.
- , « Pour une histoire de la catégorie burlesque », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVIIe siècle, mis en ligne le 14 novembre 2007, consulté le 9 mai 2012. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/331>.
- , « L'invention du burlesque : de Marc Fumaroli à Boileau, aller et retour », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 28-29, mis en ligne le 22 novembre 2008, consulté le 6 avril 2012.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Sociologie générale et philosophie sociale », 1974, 433 p.
- PAGNOL, Marcel, *Notes sur le rire*, Paris, Éditions du Fallois, coll. « Fortunio », 1990, 251 p.
- PERELMAN, Chaim, « Préface », dans Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Sociologie générale et philosophie sociale », 1974, p. 5-7.
- PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Montaigne à Rabelais », *L'Information littéraire*, vol. 58, n° 2, 2006, p. 12-21.
- PRÉVOST, Maxime, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2002, 384 p.
- QUESNEL, Colette, *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*, St-Laurent/Paris, Éditions Bellermin/Vrin, coll. « Cahiers d'études médiévales », 1991, 134 p.

ROCHE, Bruno, *Le rire des libertins dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2011, 622 p.

SABBAH, Hélène (dir.), *Rire : pour quoi faire ?*, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie », 2011, 192 p.

SCHNERB, Claude, *Du rire. Comique, esprit, humour*, Paris, Imago, 2003, 126 p.

SMADJA, Éric, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993, 128 p.

STEINER, George, « Le rire ou le sourire ? », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, p. 11-21.

STERNBERG, Véronique, *Le comique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus lettres », 2003, 247 p.

VERDON, Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2001, 270 p.

C/ Histoire, poétique et pratique du roman

ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. « Cursus », 2004, 223 p.

—, *Linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Nathan, coll. « Cursus », 2005, 234 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, 488 p.

BARONI, Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique*, 2003, n° 134, p. 141-157.

—, « Généricité ou stéréotypie? », *Cahiers de Narratologie*, 2009, vol. 17, p. 2-9.

BARONI, Raphaël et Marielle MACÉ (dir.), *Le Savoir des genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2007, 380 p.

- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 22 juillet 2012. URL : <http://aad.revues.org/671>.
- CHAMPAIN, Pascal, *Le roman français au XVIIe siècle, un genre en question*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2007, 318 p.
- DION, Robert, Frances, Fortier et Elisabeth Hagueraert (éds.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001, 364 p.
- DIONNE, Ugo et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises : De l'usage des vieux romans*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 5-12.
- DIONNE, Ugo, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux antiromanciers », *Études françaises : De l'usage des vieux romans*, vol. 42, n° 1, p. 142-167.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010, 320 p.
- ESMEIN-SARRAZIN, Camille, *L'essor du roman : discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008, 587 p.
- FOURNIER, Michel, *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVIIe siècle en France*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les collections de la République des Lettres », 2006, 323 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1992 [1982], 578 p.
- GODENNE, Roger, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, 1966, n° 18, p. 67-78.

- GUION, Béatrice, « Un juste tempérament : les tensions du classicisme français », dans Michel Pringent (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige/Dicos Poche », 2004, tome II, p. 131-154.
- HERMAN, Jan, « Bonne fin, mauvaise fin : le dénouement comme lieu polémique à l'âge classique », *Thélème. Revisita Complutense de Estudios Franceses*, n° 24, 2009, p. 97-107.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.
- JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 37-76.
- KIBÉDI-VARGA, Aron, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, 1982, n° 48, p. 3-20.
- LEVER, Maurice, *Romanciers du Grand siècle*, Paris, Fayard, 1996 [1981], 301 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Éditions Armand Collin, coll. « U. Lettres », 2004, 262 p.
- REYNIER, Gustave, *Le roman réaliste au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, 393 p.
- ROBERT, Raymonde, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries : Le recueil*, 2004, n° 1, p. 73-94.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730) : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dix-huitième siècle », 2002, 461 p.
- SGARD, Jean, *Le roman français à l'âge classique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche/Références », 2000, 254 p.
- TADIÉ, Jean-Yves (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, 768 p.

THIELE, Ansgar, « L'émergence de l'individu dans le roman comique », *XVIIe siècle*, Presses Universitaires de France, n° 215, 2002, p. 251-261.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1973 [1968], 109 p.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2010, 391 p.

ZUBER, Roger et Micheline Cuénilin, *Histoire de la littérature française. Le Classicisme*, Paris, GF Flammarion, 1990, 351 p.

D/ Histoire des mentalités

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Libertinage et dissimulation. Quelques éléments de réflexion », *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, mai 2001, n° 5, p. 57-82.

DÉMORIS, René, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 2002 [1975], 596 p.

DESJARDINS, Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, coll. « République des Lettres », 2000, 320 p.

FOUCAULT, Didier, *Histoire du libertinage. Des goliards au marquis de Sade*, Paris, Éditions Perrin, coll. « Tempus », 2010, 553 p.

PINTARD, René, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Boivin, 1953, 2 vol.

ROUSSET, Jean, « Peut-on définir le baroque? », § 2, *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 6 mai 2012. URL : <http://baroque.revues.org/88>.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) : et autres textes de théorie romantique* (éd. Michel Crouzet), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006, 550 p.

TRICOCHÉ-RAULINE, Isabelle, *Identité(s) libertine(s). L'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Honoré Champion, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », 2009, 764 p.

VIALA, Alain, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008, 540 p.

E/ Dramaturgie et théâtralité

DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, coll. « Série Littérature », 2002, 454 p.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1996 [1981], 400 p.

STERNBERG, Véronique, « Espaces et comédie au XVIIe siècle », *Études littéraires*, « Espaces classiques », n° 1-2, 2002, p. 201-215.

VIALLETON, Jean-Yves, « Notes sur la pensée du "comique" au XVIIe siècle », *Recherches et travaux*, « Rire et littérature », n° 67, 2005, p. 41-51.

4/ Œuvres narratives diverses des XVIe, XVIIe et XVIII siècles

BERGERAC, Cyrano de, *Lettres satiriques et amoureuses, précédées de Lettres diverses* (éd. Jean-Charles Darmon), Paris, Éditions Desjonquères, coll. « Dix-septième siècle », 1999, 256 p.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, GF Flammarion, 2006, 256 p.

CHAMFORT, Nicolas de, *Pensées et maximes. Caractères et anecdotes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 446 p.

CLAIREVILLE, Onésime Sommain de, *Le Gascon extravagant : histoire comique*, Abano Terme, Piovani Editore, 1984 [1637], 335 p.

DU PLAISIR, *Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le style*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires », 1975 [1683], 145 p.

DU VERDIER, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632, 709 p.

FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*, Paris, GF Flammarion, 2001 [1666], 399 p.

L'HERMITE, Tristan, « Le Page disgracié », dans *Libertins du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1998 [1643], p. 383-597.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais* (éd. Villey-Saulnier), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1504 p.

SEGRAIS, Jean Regnault de, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*, Paris, S.T.M.F., 2000 [1657], 2 vol.

SOREL, Charles, *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la rhétorique de l'éloquence. Avec un discours sur la Nouvelle allégorique*, Paris, N. de Sercy, 1659, 169 p.

—, « Histoire comique de Francion », dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 [1623-33], p. 61-529.

—, *Le Berger extravagant*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1627-28], 755 p.

—, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* (éd. de Lucia Moretti Cenerini), Rome, Bulzoni Editore, 1974 [1671], 400 p.

—, *Histoire comique de Francion : livres I à VII* (éd. Yves Giraud), Paris, GF Flammarion, 1979, 445 p.

VIAU, Théophile de, « Première journée », dans *Libertins du XVIIe siècle* (éd. Jacques Prévost), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004, vol. 1, p. 3-26.

5/ Dictionnaires, anthologies et encyclopédies

Libertins du XVIIe siècle (éd. Jacques Prévost), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2004, 2 vol.

AQUIEN, Michèle et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, 757 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », 2003, 540 p.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, S.N.L/Le Robert, 1978 [1690], 3 vol.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Grands Dictionnaires », 2002, 578 p.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral », 1994 [1764], 380 p.

6/ Autres

ARISTOTE, *Les parties des animaux* (éd. de Pierre Louis), Paris, Les Belles Lettres, 1956, 193 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982, 89 p.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, I. D'Allin, 1662 [1640], 4 vol.

DELOUINCE-LOUETTE, Christiane, « Mourir de rire, mourir pour rire dans le *Quart Livre* », *Recherches et travaux*, n° 67, 2005, p. 103-112.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1966], 400 p.

GAUTHIER, Théophile, *Les Grottesques*, Paris, Fasquelle, 1904, 400 p.

GROS, Frédéric, « Notes sur quelques sens du “classicisme” chez Foucault », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, vol. 107, n° 2, 2007, p. 307-312.

HERMAN, Jan, « Image de l'auteur et création d'un *ethos* fictif à l'Âge classique », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 22 juillet 2012. URL : <http://aad.revues.org/672>.

- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1994, 240 p.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIIIe siècle, 1670-1820 : de madame de Villegieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997, 216 p.
- LOPEZ, Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) » dans MAZOUER, Charles (éd.), *L'animal au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Biblio 17 », 2003, p. 11-25.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, 2 vol.
- NASSIET, Michel, *La France au XVIIe siècle. Société, politique, cultures*, Paris, Belin, coll. « Histoire sup », 2006, 320 p.
- PISTER, Danielle (éd.), *L'image du prêtre dans la littérature classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Berne/Francfort, Peter Lang, 2001, 278 p.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes* (éd. Mireille Huchon), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 1802 p.
- VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche/Classiques », 2005 [1751], 1213 p.