

## INFORMATION TO USERS

This dissertation was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

### **University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

A Xerox Education Company

72-24,124

DOBBS, Ann Baudement, 1934-  
LE ROMAN COMIQUE DE SCARRON. AU CARREFOUR  
DES GENRES. [French Text].

The City University of New York, Ph.D., 1972  
Language and Literature, classical

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

© COPYRIGHT BY

ANNE BAUDEMMENT DOBBS

1972

LE ROMAN COMIQUE DE SCARRON.

AU CARREFOUR DES GENRES.

by

ANNE BAUDEMONT DOBBS

A dissertation submitted to the Graduate  
Faculty in French in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy, The City University  
of New York.

1972

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 8 - 1972  
date

Henri Peyre  
Chairman of Examining Committee

May 8 1972  
date

Henry James  
Executive Officer

Sidney D. Braun

Madeline Morris

Alex S. [unclear]  
Supervisory Committee

**PLEASE NOTE:**

Some pages may have  
indistinct print.

Filmed as received.

**University Microfilms, A Xerox Education Company**

### REMERCIEMENTS

A Monsieur Henri Peyre, dont la direction discrète et compréhensive, et les encouragements bienveillants, ont tant aidé à la réalisation de cette étude; à Madame Madeleine F. Morris, dont les commentaires amicaux ont permis de resserrer la forme et le style de cette thèse; à Monsieur Sidney D. Braun, qui a surveillé le progrès de ce travail avec une précision lucide et sympathique; à Monsieur Alexandre Szogyi, dont l'enthousiasme pour le théâtre a, en partie, éveillé notre goût pour le roman-spectacle de Scarron, et qui n'a épargné ni ses conseils, ni son temps pour que l'élaboration de ce travail soit plus dense; à John Dobbs, enfin, pour son appui et sa patience, nous voulons ici exprimer notre reconnaissance et dire tous nos remerciements.

TABLE DES MATIERES

PREFACE

iv

Pourquoi avoir choisi d'étudier le Roman comique? Oeuvre incomprise. Notre dessein: étudier les "genres" de ce roman. Quelques aspects de la vie de Scarron éclairant son oeuvre. Besoin d'argent. Veine sérieuse: la Morale de Gassendi. Rapide étude de la genèse du Roman comique.

PREMIERE PARTIE

1

LE ROMAN COMIQUE, ETUDE DES GENRES

Introduction

1

Avant 1960, la critique considère le Roman comique comme une mosaïque de burlesque, de réalisme et de romanesque, créant ainsi des mythes.

Chapitre Premier: du burlesque

5

1) Le burlesque au XVII<sup>ème</sup> siècle.

5

Réévaluation du terme et aspects du burlesque. D'abord, tendance à la simplicité. Besoin de gaité: burlesque "naturel;" oeuvre en prose, oeuvre "comique." Inspiration étrangère. La Fronde: exacerbation du genre: burlesque "satirique." Poèmes anti-idéalistes. Burlesque "parodique." Scarron se retourne contre ses imitateurs.

2) Le comique: situations et caractères.

17

Quelques exemples de situations comiques avec analyse de leurs procédés: scène de la Bouvillon. Ragotin, écuyer de deux dames. Fou-rire de la Caverne. Scènes vulgaires. Quelques caractères comiques et leurs ressorts: Ragotin, pantin animé d'un mouvement perpétuel. La Rancune, démiurge statique. Le maître de la Rancune: le Destin. La Rappinière, être grinçant.

3) La satire: la justice, la noblesse, le clergé, la province

46

Satire de la justice à travers la Rappinière, lieutenant de prévôt. Son protecteur: la Garouffière; satire de la noblesse de robe. Satire de

la noblesse d'épée. Satire des prêtres plutôt que du clergé. Satire de la province, moins acerbe qu'on ne l'a cru.

4) La parodie: théories littéraires de Scarron. 67

Parodie du roman idéaliste et de son style, de son souci d'exactitude, de ses descriptions, de ses héros trop parfaits. Aspect constructif de cette critique: remplacer le roman sentimental par la "Nouvelle" espagnole. La raison d'être du Roman comique. Les "bons romans." Le monde du théâtre. Retour à la parodie: théories absurdes de Roquebrune et de Ragotin. Théories sérieuses de Scarron. Evolution du théâtre. Le répertoire.

Chapitre Deuxième: du réalisme 93

1) Le terme réalisme. 93

Différences entre le réalisme du XIX<sup>ème</sup> siècle et le réalisme du XVII<sup>ème</sup> siècle. Réalisme: plus qu'une peinture de la réalité. Réalisme de Scarron: peinture de héros "dans le monde," c'est-à-dire d'individus sociaux.

2) Le réalisme social. 104

Nécessité de survivre. Les besoins matériels d'une troupe théâtrale. Classes sociales: le Destin et Léandre héros hors de leur classe. Pour ceux-ci, le théâtre est un monde harmonieux.

3) Les détails vrais. 122

Les détails vrais utilisés pour expliquer une réalité psychologique. Valeur symbolique de ces détails et du réalisme scarronnien.

4) La vraisemblance. 129

Les liens entre l'aspect réaliste du roman et son aspect romanesque. Cohésion thématique.

Chapitre Troisième: du romanesque 133

1) Le romanesque au XVII<sup>ème</sup> siècle. 133

Etude historique. Le roman sentimental avant Scarron. Deux pôles du romanesque de Scarron: le pôle négatif, la parodie, le pôle positif, l'amour. Hors la Bouvillon, pas de sensualité, mais amour idéalisé.

2) Les "nouvelles" espagnoles dans le Roman comique 140

Choix de certaines nouvelles: les plus vraisemblables de la tradition espagnole, et adaptation personnelle de Scarron dans le sens de la vraisemblance. Le Juge de sa propre cause. L'Amante invisible. A Trom-

peut, trompeur et demy. Les Deux Frères rivaux.

3) L'intrigue romanesque. 165

L'intrigue romanesque propre au Roman comique: circonvolutions et ré-cits. Rapport entre les "nouvelles" et les amours du Destin et de l'Etoile. Romanesque, pour les comédiens: "romanesque naturel." Le Destin, maître du jeu. Personnages féminins plus effacés. Intrigue secondaire de l'histoire du Destin tend vers le romanesque espagnol. La quête amoureuse rejoint la vie. Habileté dont fait preuve Scarron en reliant les divers fils de son roman: unité sous une apparence confuse.

DEUXIEME PARTIE 184

LE ROMAN COMIQUE, ROMAN MULTIFORME

Introduction 185

Le Roman comique, roman d'une troupe théâtrale. Importance du théâtre pour l'homme du XVII<sup>ème</sup> siècle: vision multiforme de l'existence.

Chapitre Premier: le temps et les lieux  
dans le Roman comique 190

1) Les journées de la troupe et ses étapes 190

Valeur chronologique des nouvelles: retour dans le passé imaginaire. Aventures du Destin et de l'Etoile: ligne temporelle fluide, les pérégrinations de la troupe aux environs du Mans, étant le centre chronologique du roman. Première journée. Deuxième journée. Troisième journée. Quatrième journée. Cinquième journée. Sixième journée. Septième journée. Huitième journée. Neuvième journée. Dixième journée. Onzième journée. Douzième journée. Relâchement de la stricte progression temporelle.

2) Le symbolisme de la chronologie et des déplacements 212

Succession systématique des journées: pression de la course à l'argent. Relâchement: quiétude et confort. Camouflage de la logique chronologique afin de ne pas détruire l'impression voulue de désordre. Lieux: instabilité.

Chapitre Deuxième: les personnages 217

1) Multiplicité. 217

Multiplicité: costumes et psychologie. L'emplâtre du Destin: masque. Le Destin, personnage complexe. Attrait du théâtre pour le jeune homme. Léandre. Son déguisement. Pour Léandre aussi, le théâtre est un monde d'élection parce qu'ouvert et multiple. Signification de l'attrance qu'éprouvent les grotesques pour le théâtre: Ragotin, personnage creux et figé. La Rancune. La Rappinière. Roquebrune. Les femmes: l'Etoile, Angélique et la Caverne. Pour les personnages féminins, monde plus harmonieux, pas de nécessité d'un déguisement. La nudité: Ragotin et le fou.

2) Le symbolisme des noms. 238

Léonore. L'Etoile. Angélique. La Caverne. Garigues. Le Destin. Léandre. Les grotesques.

3) Une vision théâtrale de l'existence. 243

Synthèse d'une unité. Les acteurs, interprètes directs de Scarron. Début du Roman comique: lever de rideau. Acteurs dans leurs rôles. Problèmes des rapports de l'acteur et du personnage qu'il incarne. Le comédien, homme en disponibilité dans un monde instable.

Chapitre Troisième: le Roman comique,  
oeuvre baroque 251

1) Le concept du baroque. 251

Terme longtemps ignoré par la critique française. Vogue du baroque: partisans et détracteurs. Baroque en France, plus naturel et moins tourmenté qu'à l'étranger, affecte la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle. Le terme baroque appliqué à Don Quichotte. Quelques peintures baroques. Baroque, question de forme.

2) D'une structure baroque dans le Roman comique. 261

Définition de Marcel Raymond. Forme ouverte du Roman comique, roman-spectacle à plusieurs centre selon l'axe central que constitue l'histoire d'amour. Premier centre: les interventions de Scarron meneur de son spectacle. Rapprochement de l'auteur-metteur en scène et du lecteur-spectateur.

3) D'un temps baroque. 271

Deuxième centre: concept d'un temps relatif.

4) Du baroque comique. L'ironie et le comique. 281

Troisième centre: la préoccupation comique. L'ironie: démythification et amusement. Interventions ironiques. Le comique baroque des situations. "Répétitions, inversions et interférences de séries." Aspect mécanique des personnages grotesques. Mouvement rendu par style.

5) D'un baroque comique dans la langue. 292

Comique de mots. Familiarité. Contrastes. L'incongru. Répétition. Multiplicité de la langue dans les nouvelles. Somme des multiplicités. Baroque.

CONCLUSION 303

Baroque du Roman comique: "baroque réel." Roman comique, premier roman à s'interroger sur lui-même. Unité du Roman comique. Scarron ancêtre de Diderot. L'influence de Scarron sur le roman anglais du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le Roman comique, ébauche tâtonnante d'une nouvelle technique du roman.

BIBLIOGRAPHIE 315

PREFACE

En notre ère de perpétuels élargissements, comment justifier une étude aussi systématiquement limitée que celle du Roman comique de Scarron? Pourquoi choisir de travailler sur une oeuvre seulement? Pourquoi d'autre part choisir l'oeuvre d'un écrivain considéré comme un auteur secondaire?

C'est d'abord qu'en son temps, Scarron était l'un des grands et qu'il y avait bien une raison à cela; c'est ensuite qu'en notre siècle où tous les genres littéraires, et le roman en particulier, ont tendance à se définir en des termes nouveaux, il nous semble légitime de nous poser des questions sur les origines de celui-ci, et de considérer l'un des moments de son évolution auquel la critique, de façon générale, n'a pas attaché assez d'importance. Et c'est enfin, de façon plus particulière, que les écrivains les moins illustres du XVII<sup>ème</sup> siècle ont été trop longtemps méconnus. Il a fallu attendre les Romantiques, en leur culte de l'original et leur désir de se découvrir d'autres ancêtres que les classiques abhorrés, pour voir délibérément exhumer les auteurs oubliés.<sup>1</sup> Mais ceux-ci sont alors devenus la proie d'un mythe: tout

---

<sup>1</sup>Cette affirmation peut sembler téméraire en ce qui concerne Scarron si l'on étudie de près, ainsi que l'a fait, avec tant de lucidité, Monsieur Gaston Hall dans son article du Dizionario critico della letteratura francese, F. Simone ed. (Turin: UTET, 1971), la Bibliographie générale des oeuvres de Scarron d'Emile Magne (Paris: L. Giraud-Badin, 1924) et la Bibliographie matérielle de Monsieur Kiesop (Paris:

comme, venus d'autres siècles, le Pierre Gringoire de Victor Hugo ou le Marivaux (en 1830, il n'était encore qu'un des "mineurs" du XVIII<sup>ème</sup> siècle) de Musset, le Théophile de Viau, le St Amant, le Georges de Scudéry, le Chapelain ou le Scarron -- tous les "Grotesques" de Théophile Gautier<sup>1</sup> -- sont des êtres recréés par la vision romantique, et par là-même très peu vrais. Pourtant, mis en lumière par des écrivains reconnus, ils ont attiré l'attention de critiques qui ont commencé à les étudier; ils sont enfin sortis de la quasi-obscurité qui les entourait, cela sans être vraiment découverts, toutefois; car, replacés dans leur siècle, ils ont souffert d'être constamment comparés aux grands Classiques, auprès desquels ils apparaissaient comme les promoteurs ou les disciples de genres inférieurs. Ainsi, trop souvent, les spécialistes du XVII<sup>ème</sup> siècle, sans doute parce qu'ils avaient trop bien assimilé l'Art Poétique, ont simplifié le mouvement dynamique de la première moitié du Grand Siècle en deux lignes d'importance à peu près égale: la ligne traditionnelle: héroïque, chevaleresque, romanesque, précieuse, et la ligne satirique: "caricaturale,"<sup>2</sup> anti-conventionnelle, libertine, ou burlesque. En dehors de ces lignes de force, des isolés, maîtres à penser, évoluant dans le monde théorique des idées: Descartes, Pascal,

---

Minard, 1970): le très grand nombre d'éditions des oeuvres diverses de notre auteur, tant en France qu'à l'étranger -- entre 1663 et, disons, 1821 -- prouve bien que celui-ci avait encore un public; mais le fait que c'est surtout le Roman Comique qui est repris en une quarantaine d'éditions à ce moment indique sans doute que ce public ne demandait qu'à être facilement divertie, ne lisant cette oeuvre qu'en surface, pour sa gaieté. Il suffit de se reporter au jugement de Voltaire pour s'en rendre compte: "[Le] Roman comique [de Scarron] est presque le seul de ses ouvrages que les gens de goût aiment encore; mais ils ne l'aiment que comme un ouvrage gai, amusant et médiocre. C'est ce que Boileau avait prédit." Le Siècle de Louis XIV (Paris: Firmin Didot, 1843), p. 591.

<sup>1</sup>Théophile Gautier, Les Grotesques (Paris: Charpentier, 1834).

<sup>2</sup>Le terme est -- à dessein -- emprunté à la Littérature Française, publiée sous la direction de Joseph Bédier, Paul Hazard et Pierre Martino (Paris: Larousse, 1948-1949), I, 343.

ou un original au génie singulier, Corneille, se sont vu attribuer des places à part. Mais aux noms des autres ont été accrochées des épithètes généralisatrices: Théophile le libertin, Voiture le badin, S<sup>t</sup> Amant le baroque, Scarron le burlesque; tout était dit, mais bien peu était expliqué.

Si, en outre, une particularité exceptionnelle avait marqué la personnalité de l'un de ces êtres, le mythe de l'homme s'amplifiait au point de masquer l'auteur: nous connaissons, par exemple, un petit Scarron, personnage surprenant, nabot déformé par la maladie, bouffon courageux au rire perpétuel, premier époux, tout morganatique, de la très-puissante future Madame de Maintenon, et prince du Burlesque.

C'est ainsi que nous le présentent les érudits de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle qui se sont avant tout attachés à découvrir l'Homme Scarron ou ont étudié son oeuvre en tant que résultante des incidents d'une vie. Dès 1855, l'étude de Victor Fournel sur le Roman Comique,<sup>1</sup> étude très sérieuse, mettait à l'origine de cet ouvrage de Scarron le séjour de celui-ci au Mans, interprétation qu'en 1876, creusait à fond Henri Chardon dans sa quête de certaines des "clefs" de l'oeuvre.<sup>2</sup> En 1888, Paul Morillot faisait publier sa thèse de doctorat, Scarron, étude biographique et littéraire,<sup>3</sup> oeuvre très érudite, mais dont le titre dévoile bien les intentions. En 1893,

---

<sup>1</sup>Victor Fournel, Le Roman Comique (Paris: Garnier frères; 1855). Cet ouvrage critique a le mérite d'être le premier en date à prendre le Roman Comique au sérieux.

<sup>2</sup>Henri Chardon, La Troupe du Roman Comique dévoilée et les comédiens de campagne au XVII<sup>ème</sup> siècle (Le Mans: Edmond Monnoyer, 1876).

<sup>3</sup>Paul Morillot, Scarron, étude biographique et littéraire (Paris: Lecène et Oudin, 1888).

Antoine de Boislisle tentait de reconsidérer les rapports matrimoniaux de Scarron et de son épouse;<sup>1</sup> en 1903 et 1904, Henri Chardon appliquait son système non plus aux seuls comédiens du Roman Comique, mais à tous les personnages de l'oeuvre;<sup>2</sup> en 1905, Monsieur Emile Magne replaçait Scarron dans son époque;<sup>3</sup> son oeuvre, cependant, quoique remarquable par sa précision, demeure une évaluation de rapports d'être à êtres, ou d'être à lieux, et n'essaie ni d'expliquer, ni d'appréhender le mécanisme profond du génie créateur de notre versatile écrivain, non plus, d'ailleurs, que la plupart des ouvrages consacrés à Scarron depuis.<sup>4</sup>

Or c'est cela même que nous nous proposons de faire, ayant le dessein d'étudier à fond les genres différents qui se mêlent dans une oeuvre aussi complexe que le Roman Comique dont la richesse et la valeur sont pour nous infiniment supérieures à celles que l'on a bien voulu lui attribuer jusqu'ici.

Considérant donc que, dans le domaine biographique, tout a été dit -- et bien dit -- nous ne mentionnerons de la vie de Scarron<sup>5</sup> que

---

<sup>1</sup>Antoine de Boislisle, "Paul Scarron et Françoise d'Aubigné," Revue des Questions historiques (1893), pp. 57-68.

<sup>2</sup>Henri Chardon, Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique (Paris: Champion, 1903-1904), 2 vols.

<sup>3</sup>Emile Magne, Scarron et son milieu (Paris: Mercure de France, 1905). Nouvelle édition, remaniée et augmentée de documents inédits (Paris: Emile-Paul frères, 1924).

<sup>4</sup>J. Jeramec, La Vie de Scarron ou le rire contre le destin (Paris: Gallimard, 1929); E. Deverin, "Scarron habitant du Marais," La Cité: Bulletin de la Société historique des 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> arrondissements, 35<sup>ème</sup> année, Vol. 137 (1936), pp. 1-26; Naomi Forsythe Phelps, The Queen's Invalid (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1951).

<sup>5</sup>Que Monsieur Henri Bénac résume magistralement dans son Introduction au Roman comique (Paris: Société des Belles Lettres, 1951), I, pp. 8-23.

quelques aspects susceptibles d'aider le lecteur à comprendre ce qui au premier abord paraît être dispersion de la part d'un auteur à la fois poète-dramaturge et romancier.

N'est-il pas légitime, par exemple, de prétendre qu'envisageant une carrière littéraire, l'homme de trente-trois ans qui, enfant, avait été rejeté par sa famille, qui, jeune homme, avait été forcé d'embrasser une carrière ecclésiastique pour laquelle il n'était certes pas fait, mais dont les bénéfices lui étaient indispensables et dans laquelle il avait néanmoins réussi à affirmer ses goûts et son tempérament,<sup>1</sup> se révélant "très mauvais petit vilain,"<sup>2</sup> qui, être essentiellement mobile, se sentait, depuis cinq ans, amoindri par une douloureuse maladie, et qui, enfin, avec peu de revenus, était décidé à vivre du produit de ses vers,<sup>3</sup> n'est-il pas légitime, donc, de prétendre que cet homme, en ses premiers essais, ne pouvait faire autre chose que de jouer la carte d'un genre auquel il prévoyait un avenir avantageux: immédiatement après la parution de son premier recueil,<sup>4</sup> un second volume, le Typhon ou la Gigantomachie,<sup>5</sup> exploite habilement le besoin de démystification qui, de-

<sup>1</sup>Comme la plupart des élégants jeunes intellectuels de son temps, il avait, en vers galants, joliment soupiré pour d'inflexibles Iris ou Phyllis, mais ayant, par la suite, fréquenté des salons moins conformistes, et s'étant frotté au monde plus réaliste du théâtre, il ne se laissait guère plus duper par un raffinement aussi conventionnel que superficiel. cf., Emile Magne, op. cit., pp. 10-32.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Epistre à la Reine, dans Oeuvres (Paris: Bastien, 1786), p. 124.

<sup>3</sup>Henri Bénac, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup>Recueil de vers burlesques de M. Scarron (Paris: Toussaint Quinet, 1643). cf., Emile Magne, Bibliographie générale des œuvres de Scarron (Paris: Giraud-Badin, 1924), No. 8.

<sup>5</sup>Paul Scarron, Le Typhon ou la Gigantomachie, poème burlesque dédié à Mgr. l'Eminentissime Cardinal Mazarin (Paris: Toussaint Quinet, 1643). cf., Magne, Bibliographie, op. cit., No. 17.

puis la publication des Oeuvres<sup>1</sup> de S<sup>t</sup> Amant, allait de pair avec l'idéalisation absolue des héros et des dieux de l'antiquité. Ce Typhon, que Monsieur Antoine Adam considère comme "la première en date des épopées burlesques,"<sup>2</sup> est celle qui a fait sacrer Scarron comme le maître de ce genre.<sup>3</sup> Mais la renommée seule ne nourrit pas: deux ans plus tard, Scarron se tourne vers le théâtre. Le Jodelet<sup>4</sup> rapporte quelque argent. Notre auteur exploite cette veine qui, d'ailleurs, correspond bien à la diversité et à la vivacité de son tempérament. C'est la première série des adaptations de pièces espagnoles.<sup>5</sup>

Succès, échecs; la situation d'homme de lettres demeure immensément précaire. On a beaucoup critiqué l'apparente rapacité de Scarron, l'incroyable quantité de requêtes qu'il adresse de toutes parts à toutes sortes de personnages haut-placés.<sup>6</sup> Mais c'est oublier qu'en

---

<sup>1</sup>Le Sieur de S<sup>t</sup> Amant, Oeuvres (Paris: François Pomeray et Tous-saint Quinet, 1629).

<sup>2</sup>Antoine Adam, "Note sur le Burlesque," Bulletin de la Société d'Etudes du XVII<sup>ème</sup> siècle (Juin, 1947), p. 125.

<sup>3</sup>cf., Francis Bar, Le Genre Burlesque en France au XVII<sup>ème</sup> siècle. Etude de style. (Paris: d'Artrey, 1960). L'introduction de cet ouvrage, qui définit le terme, recherche les antécédents du genre et en examine la chronologie, est l'une des meilleures études générales consacrées au burlesque.

<sup>4</sup>Jodelet, ou le Maître Valet. cf., Magne, Bibliographie, op. cit., No. 156; aussi Répertoire du Théâtre Français (Paris: F. A. Duprat, 1826), pp. 1-20.

<sup>5</sup>Les Trois Dorotées, ou le Jodelet souffleté, 1647, cf., Magne, Bibliographie, op. cit., No. 174; les Boutades du Capitaine Matamore, 1647, cf., Magne, ibid., No. 191; l'Héritier Ridicule, ou la Dame Intéressée, 1650, cf., Magne, ibid., No. 192. Paul Morillot, dans le quatrième chapitre de son Scarron, op. cit., souligne l'originalité de Scarron vis-à-vis de ses prédécesseurs et montre comment certaines de ses innovations ont été, plus tard, reprises par Molière.

<sup>6</sup>En particulier, Henri d'Almèras, Le Roman comique de Scarron (Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1921).

un temps où les ressources matérielles des écrivains dépendaient soit des largesses de grands seigneurs ou de financiers,<sup>1</sup> soit d'une position plus ou moins dégradante au service d'un aristocrate,<sup>2</sup> Scarron n'avait pas le choix: son infirmité même le condamnait à choisir la première solution et à quémander sans cesse, solution contre laquelle, d'ailleurs, il ne manquait pas de s'insurger, ainsi que le prouve ce poème rajouté à la troisième édition de son Recueil d'Oeuvres Burlesques: l'Epistre à Guillemette, chienne levrette de sa soeur.<sup>3</sup>

Quoiqu'il en soit, l'année 1648 le voit occupé, en même temps qu'à ces jeux burlesques, à un exercice totalement différent: il traduit du latin la Morale de Gassendi, ce qui prouve bien qu'il existe en lui une veine sérieuse, méditative et auto-critique<sup>4</sup> à laquelle on n'a peut-être pas assez prêté attention. Car pour n'être pas orthodoxe au XVII<sup>ème</sup> siècle qui la considérait comme libertine avant toute, cette

---

<sup>1</sup>Il faut se rappeler, par exemple, l'outrance des louanges adressées par Corneille à un financier pas très honnête: Monsieur de Mautauron, dans sa dédicace de Cinna; cf., Corneille, Théâtre choisi (Paris: Garnier frères, 1961), pp. 149-150.

<sup>2</sup>cf., Georges Mongrédieu, La Vie littéraire au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Jules Tallandier, 1947).

<sup>3</sup>Paul Scarron, Recueil des Oeuvres burlesques (Paris: Toussaint Quinet, 1654), première partie.

<sup>4</sup>C'est en ce sens qu'il faut interpréter cette strophe extraite de l'Epistre à Monsieur le Commandeur de Souvres. (Recueil, op. cit., p. 215.)

Quoi, tous mes vers et mon Typhon  
Hélas! j'en pleure quand j'y pense  
Me serviront moins qu'un chiffon?  
Et le nom de rimeur bouffon  
Sera toute ma récompense?

Etonnante lucidité d'un homme qui est conscient d'exploiter un genre littéraire secondaire et qui se rend compte que son succès est en grande partie dû au rapprochement de sa gaîté systématique et de sa "misère," phénomène qui attendrit ses contemporains: il existe des lettres de Guez de Balzac et de Costar, citées par Emile Magne (Scarron et son milieu, op. cit., pp. 120-121), tout-à-fait révélatrices à ce sujet.

oeuvre de Gassendi n'en est pas moins fort ardue, et l'intérêt que lui porte Scarron est plus que la simple curiosité d'un "bon épicurien,"<sup>1</sup> même s'il n'est pas soutenu, et n'aboutit à rien. Au même moment, ne l'oublions pas, commence la Fronde, et dans la chambre de l'Hôtel de Troyes où vit Scarron, se réunissent toutes sortes de rebelles, actifs en paroles souvent plus qu'en actions, mais assez sincèrement passionnés pour qu'en leur compagnie, le poète consacre plus de temps -- il n'en faut point douter -- à des discussions politiques qu'à des réflexions et à des travaux d'ordre éthique. (Les amères revendications politiques de la Mazarinade<sup>2</sup> sont en germe.)

A cette époque, aussi, il travaille à ce qui est, sans doute, la première esquisse du Roman comique: écoutons-le parler à ses amis d'"un petit roman que j'ai commencé [dit-il] il y a quelque temps, qui promettait quelque chose; mais par malheur, ou par ma faute, je n'ai pu empêcher mon héros d'être condamné à être pendu dans Pontoise; et cette penderie-là est si vraisemblable que je ne crois pas la pouvoir changer en aucune autre aventure sans donner une mauvaise suite à mon roman et faire faute de jugement."<sup>3</sup> Le jugement triomphe, Scarron abandonne son roman.

Et, enfin, il rencontre, la même année, un personnage qui jouera un rôle fort important dans sa vie, cet Esprit Cabart, Seigneur de Viller-

---

<sup>1</sup>Emile Magne, op. cit., p. 161.

<sup>2</sup>Paul Scarron, La Mazarinade, dans Poésies Diverses (Paris: Société des textes français modernes, 1961), XI, pp. 15-34.

<sup>3</sup>Paul Scarron, A Messieurs mes chers amis Ménage et Sarrasin, Préface de la Relation Véritable de tout ce qui s'est passé entre l'autre monde (Paris: Toussaint Quinet, 1648). cf., Magne, Bibliographie, op. cit., No. 75. Cité par Monsieur Henri Bénac, op. cit., p. 24.

mont<sup>1</sup> qui fera miroiter aux yeux de l'infirmes le pays merveilleux des Indes orientales, où les guérisons sont miraculeuses, qui le mettra en contact -- semble-t-il -- avec Françoise d'Aubigné et qui, éventuellement, le persuadera d'abandonner totalement ses ardues travaux de traduction, qui d'ailleurs n'avancent guère, et lui suggérera d'explorer le domaine des nouvelles espagnoles qu'il pourra intégrer à son gré dans le cadre d'une oeuvre originale:

Je lui fournis [écrit Cabart dans une note dont l'auteur a été identifié par Paul Morillot<sup>2</sup>] les quatre nouvelles en espagnol qui sont si agréablement traduites dans ses deux volumes, aussi bien que les quatre autres qu'il a traduites et qu'il a données à part. Je lui proposay une nouvelle traduction de Don Quixotte, au lieu de la morale de Gassendy sur la traduction de laquelle je le trouvay attaché, mais il n'en voulut point tâter à cause de la précédente traduction par Oudin et un autre, quoique pitoyable. Je luy dis qu'il falloit donc qu'il entreprist quelque ouvrage de son chef et de son caractère enjoué plustôt que cette Morale de Gassendy trop sérieuse pour luy, et qu'il y meslast des nouvelles dont je lui fournirois en quoy il imiteroit au moins Don Quixotte qui en donne quatre si jolies dans sa première partie, de sorte que je puis dire que le public m'a en quelque sorte l'obligation de cet agréable ouvrage.

Il semble que Scarron ait en effet suivi les conseils de son ami et intégré les nouvelles espagnoles dans le cadre de ce roman qu'il avait déjà conçu quelques mois auparavant.

Voici donc esquissée par un contemporain, la genèse du Roman comique, et annoncées deux des tendances principales de l'oeuvre. Et si Cabart de Villermont est en quelque sorte l'ancêtre des interprétations qui attribuent au "caractère enjoué" de l'oeuvre de Scarron son côté

---

<sup>1</sup>Emile Magne, Scarron et son milieu, op. cit., p. 157.

<sup>2</sup>Paul Morillot, op. cit., Appendice I, p. 403.

burlesque, et aux "quatre nouvelles en espagnol" son côté romanesque, c'est aussi chez un autre contemporain qu'il faut sans doute en chercher l'origine des interprétations réalistes: dans sa Bibliothèque Française, en 1664, Charles Sorel parle des romans "vraisemblables:" "on voulait [dit-il] des histoires peintes qui représentassent les humeurs des personnes comme elles sont et qui fassent une naïve peinture de leur condition et de leur naturel. ... Les bons romans comiques et satiriques semblent plutôt être des images de l'histoire que tous les autres."<sup>1</sup> Ici sont confondus les concepts de comique et de réel, et bien des critiques accepteront trop facilement cette notion.

Scarron, cependant, entreprend son Roman comique, qu'il "essaie"<sup>2</sup> en cours de composition sur ceux de ses amis à qui il fait le plus confiance: Segrais, Cabart, l'abbé de Franquelot, Retz. Un privilège pour la publication de l'oeuvre est accordée à Toussaint Quinet le 20 août 1650. La première partie paraît en 1651. Longue interruption; la deuxième partie est publiée en 1657. En 1659, Scarron continue de travailler à son roman<sup>3</sup> et en mai 1660 il fait enregistrer un privilège pour la troisième partie, privilège mentionné dans le Registre de la Communauté des Libraires.

Mais il n'a, hélas, pas le temps de la finir, et les pages qu'il a écrites ne nous sont malheureusement pas parvenues. Le Roman comique

---

<sup>1</sup>Charles Sorel, Bibliothèque Française, cité par H. d'Alméras, op. cit., p. 93.

<sup>2</sup>Segrais, Segraisiana, dans Oeuvres (Paris: Toussaint Quinet, 1755), I, p. 106.

<sup>3</sup>Une lettre du 8 mai de cette année, adressé à Marigny, le prouve: "Il faut que je vous dise de quelle manière commence le volume de mon Roman comique: 'Il n'y avait encore point eu de Précieuses dans le monde, et ces Jansénistes d'amour n'avoient point encore commencé à mépriser le genre humain. On n'avait point encore ouy parler du trait des traits, du dernier doux et du premier désobligeant, quand le petit Ragotin...'" Scarron, Oeuvres, I, p. 204, cité par H. Bénac, op. cit., pp. 26-27.

demeure inachevé.

Cependant, "le public s'était trop vivement attaché aux aventures du Destin et aux mauvais tours de la Rancune pour prendre son parti d'en ignorer la suite après la mort de Scarron."<sup>1</sup> Les continuateurs abondent donc: un Monsieur de la Croix, qui nous demeure inconnu, termine le roman, sans succès, dirait-on; puis Offray, qui s'est avéré, grâce aux recherches d'Emile Magne,<sup>2</sup> être l'éditeur, mais non l'auteur de cette Suite qu'il est maintenant traditionnel d'accoler aux éditions modernes du Roman Comique, et qui était, peut-être, Girault, ami de Scarron,<sup>3</sup> Préchac aussi, en 1679; un anonyme, enfin, qui signe M. D. L., en 1771.

Nous avons pris le parti d'ignorer ces Suites dans notre étude de l'oeuvre, car elles demeurent toutes -- même celle d'Offray, la meilleure -- infiniment inférieures aux deux premières parties du roman. Mais nous voulons tout de même souligner le fait qu'elles représentent, de la part de ses contemporains, un touchant tribut à la mémoire de Scarron, et qu'elles illustrent le succès posthume de l'oeuvre.

---

<sup>1</sup>Antoine Adam, Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Gallimard, 1958), Introduction, p. 41.

<sup>2</sup>Emile Magne, Roman comique (Paris: Garnier, 1938), Préface, p. xxi.

<sup>3</sup>Henri Chardon, Scarron inconnu et les types du Roman comique, op. cit.

PREMIERE PARTIE

LE ROMAN COMIQUE, ETUDE DE GENRES

Introduction.

Chapitre I Du burlesque.

Chapitre II Du realisme.

Chapitre III Du romanesque.

## INTRODUCTION

Personnellement, ce qui nous frappe, à la lecture du Roman comique, ce n'est pas la juxtaposition de plusieurs genres différents, co-existant avec plus ou moins de bonheur et conservant chacun sa propre identité; c'est au contraire la façon dont les genres totalement disparates en apparence sont si habilement entrelacés qu'ils forment un ensemble remarquable de cohésion et d'unité. Cependant, la critique, en général, surtout avant les années soixante, a tendance à faire de l'oeuvre une mosaïque de pièces pas toujours très bien assemblées.

Ainsi, Emile Magne et Paul Morillot partagent l'opinion que le Roman comique est à la fois burlesque et romanesque, "accumulation d'aventures grotesques parmi lesquelles Scarron a négligemment semé deux intrigues amoureuses,"<sup>1</sup> ceci "pour varier l'intérêt." "Fâcheuse idée: ces nouvelles alourdissent l'oeuvre sans y ajouter le moindre élément de pittoresque."<sup>2</sup> Monsieur d'Alméras, par contre, voit à l'origine des histoires sentimentales une nécessité toute particulière: selon lui,

---

<sup>1</sup>Paul Morillot, Scarron et le genre burlesque, étude biographique et littéraire, op. cit., p. 319.

<sup>2</sup>Emile Magne, Le Roman Comique, op. cit., Introduction, p. xx.

Scarron, désireux de plaire à son public, "écrit aussi pour les femmes: elles préfèrent, préféreront et ont toujours préféré la plus banale des histoires d'amour."<sup>1</sup>

D'autres interprétations, au contraire, font de l'oeuvre une copie de la réalité: Henri Chardon, en particulier, s'attache à trouver toutes les clefs du Roman comique, démontrant minutieusement que telle auberge se dressait bien à tel coin d'une rue du Mans, que telle route secondaire menait vraiment à tel village et surtout que les personnages sont en réalité la réplique littéraire de véritables Manceaux: ainsi le marquis d'Orsé est le comte de Belin; Madame Bonvillon est Marguerite le Divin, dame Bautru; Ragotin est Maître Ambroise Denisot; La Rappinière est le sieur de Vaussillon-Nourry; Léandre et Angélique sont le comédien Filandre et sa femme ...<sup>2</sup> De là à déclarer que l'oeuvre est avant tout réaliste, il n'y a qu'un pas. Il est vite franchi:

La couleur locale géographique est incontestable, comme la couleur locale historique à travers les guerres de Charles Quint, le siège de la Rochelle ou de Montauban, l'expédition des Vénitiens contre les Turcs ou l'entreprise du duc de Mantoue. Les références au passé se doublent de références aux coutumes et aux moeurs, vie d'une troupe théâtrale, avec ses aléas, ses succès, ses défaites, ses mots de passe et ses initiations, vie des marchands dans les auberges et sur les routes, vie des gentilhommes dans leurs châteaux ou à l'armée, ou en leurs entreprises galantes. Le réalisme devient presque naturalisme dans ces anecdotes un peu grasses, ces scènes d'auberge, ces sobres descriptions comiques de l'arrivée de la troupe au Mans, ou de l'hôtesse ventrue qui va perdre le militaire hâbleur revenu au village et devenu son mari. Mais combien plus remarquable encore est l'étude psychologique, avec ses notations cruelles, indifférence filiale du Destin et de Léandre vis à

---

<sup>1</sup>Henri d'Alméras, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup>Henri Chardon, Scarron inconnu, op. cit., pp. 125-263, et la Troupe du Roman comique dévoilée, op. cit., pp. 76-93.

vis de leur père, caractère intéressé de Mademoiselle de la Boissière qui finalement accepte le Destin parcequ'elle a besoin de lui, passage de celui-ci pour Mademoiselle de Léris ... "1

Monsieur Hubert Warner Allen voit même dans le Roman Comique, à cause des pérégrinations de la troupe théâtrale, un roman essentiellement picaresque, quoiqu'inférieur aux oeuvres espagnoles contemporaines à cause de "l'intrusion du genre burlesque."2

Il faut attendre les introductions au Roman comique de Messieurs Adam et Bénac pour enfin rencontrer des interprétations qui conçoivent l'oeuvre comme un tout<sup>3</sup> où les différents genres, en se mariant, créent un ensemble harmonieux et cohérent.

Autrement, le malentendu triomphe; l'oeuvre de Scarron est interprétée à travers une série de mythes.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Charles Dedejan, Le Roman comique de Scarron (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1959), p. 284.

<sup>2</sup>Hubert Warner Allen, The Picaresque Novel, an essay in comparative literature (London: George Routledge and Sons, Ltd., 1965), p. 67.

<sup>3</sup>Il ne s'agit point d'ailleurs, nécessairement d'interprétations modernes: l'excellent article de Monsieur Jacques Truchet, le dernier en date, décrit le ton de l'oeuvre comme celui d'une orchestration sur trois régimes très différents les uns des autres en une succession de chapitre à chapitre: burlesque, réaliste, romanesque. "Le Roman comique de Scarron et l'univers théâtral," dans Dramaturgie et Société (Paris: N. R. S., 1968).

<sup>4</sup>Nous empruntons ici sa terminologie à Monsieur Etiemble.

## CHAPITRE PREMIER

### DU BURLESQUE

- 1) Le burlesque au XVII<sup>ème</sup> siècle
- 2) Le comique
- 3) La satire
- 4) La parodie

#### 1) Le burlesque au XVII<sup>ème</sup> siècle

En ce qui concerne l'aspect burlesque du Roman comique, l'unanimité des critiques n'est plus à faire. Aussi nous faut-il expliquer ce que nous entendons par le mythe "burlesque,"<sup>1</sup> puis définir l'acception ou les acceptions que nous attribuons au terme lui-même.

Par mythe burlesque, nous voulons désigner l'attitude qui consiste à simplifier l'oeuvre à l'extrême et à ne la concevoir -- soit en entier, soit en parties -- que comme l'expression parfaite d'un grand mouvement de révolte littéraire, d'une tendance unifiée, groupant à la fois les courants comique, bouffon, parodique ou satirique, qui s'était affirmée au début du siècle avec les Satires<sup>2</sup> de Régnier, et qui, jusqu'au Passage de Gibraltar de S<sup>t</sup> Amant en 1637, affecte presque exclusivement le domaine de la poésie. Ceci est à noter: lorsqu'on parle d'oeuvres

---

<sup>1</sup>C'est au XVI<sup>ème</sup> siècle, en Italie, qu'apparaît le terme, dans le monde théâtral, avec le sens de ridicule. Voir l'introduction de Monsieur Francis Bar, op. cit., et l'article de Monsieur Antoine Adam, "Note sur le Burlesque," op. cit.

<sup>2</sup>Mathurin Régnier, Satires (Paris: Delmas, 1955).

en prose, à cette époque, on emploie les termes "comique," "satyrique," jamais le terme "burlesque." Les définitions traditionnelles, qu'il s'agisse de celle du dictionnaire de l'Académie ou de celle du Littré, ne nous éclairent guère: le burlesque, affirme l'un, "est ce qui provoque le rire par contraste entre la bassesse du style et la dignité des personnages," tandis qu'il se charge, selon l'autre, de "bouffonnerie outrée."

Cependant, au XVII<sup>ème</sup> siècle, les Prologues du sieur de Bruscamille sont désignés sous le nom de "Facéties," et révèlent en leur auteur un héritier de la grosse farce gauloise bien plus que d'un genre littéraire importé d'Italie ou d'Espagne; le Francion<sup>1</sup> est décrit par Furetière comme un "livre satyrique et comique;" le Berger extravagant, enfin, est considéré à l'époque comme un "anti-roman."<sup>2</sup>

Dans le domaine de la poésie, aussi, on utilise le terme "satyrique." Il suffit de rappeler le Cabinet Satyrique, publié de 1618 à 1620; les Délices Satyriques, parus en 1620; le Parnasse des Poètes satyriques, datant de 1622, recueils où pullulaient des oeuvres dites "folastres," en réalité obscènes.<sup>3</sup>

Ce n'est qu'en 1640 que St Amant, le premier, utilise le mot "bourlesque" à propos d'une oeuvre italienne.<sup>4</sup> Le terme paraît nouveau.

---

<sup>1</sup>Charles Sorel, Histoire Comique de Francion, publiée dans les Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit.

<sup>2</sup>Antoine Adam, Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 23.

<sup>3</sup>Idem., p. 26.

<sup>4</sup>St Amant, Préface au Passage de Gibraltar (Paris: Livet-Jannet, 1855), cité par Monsieur Francis Bar, op. cit., pp. XII-XIII.

Il est adopté et sert, désormais, à décrire un genre qui, en réalité, existait bien avant d'être ainsi désigné. Il est, et continue d'être jusqu'à maintenant, un moyen commode de désigner tout un éventail de nuances.

Paul Morillot, qui a recensé les vocables en vogue, aux alentours de 1640, pour dénommer ces nuances énumère la liste suivante: "grotesque, narquois, goguenard, bouffon, naïf, comique, enjoué."<sup>1</sup> Ajoutons-lui celle de Monsieur Adam: "satyrique, folastre, obscène;" nous avons une avalanche de termes impressionnante qui montre bien la très grande diversité du genre burlesque et en souligne la multiplicité.

Il faut aussi insister sur l'idée que ce que nous considérons comme un genre, en littérature, ou en art, n'est souvent qu'une des facettes d'un autre genre et que la plupart du temps les grands mouvements se sont dessinés à partir d'une réaction contre des modes pré-existantes, surtout à partir du moment où, solidement établies grâce au mécénat d'une clientèle attitrée, celles-ci envahissent le monde de la création auquel elles veulent imposer leurs lois.

Or, la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle est dominée par une inspiration où se mêlent le chevaleresque, l'épique, le lyrique, l'héroïque, le galant et même le pastoral. C'est donc contre les dictats du courant

---

<sup>1</sup>Paul Morillot, op. cit., p. 136.

idéaliste que se mobilise le genre burlesque. Car l'Astrée, que nous ignorons trop facilement de nos jours est sans doute l'une des oeuvres les plus importantes de cette époque, "celle peut-être, qui a le plus influé en son temps sur les lettres et sur les moeurs,"<sup>1</sup> celle qui a provoqué ces cascades d'oeuvres romanesques: Palombe, Polexandre, Cléopâtre, le Grand Cyrus, la Clélie, et même -- heureusement -- la Princesse de Clèves.

Alors que cette inspiration exige de l'homme qu'il n'évolue que dans le grandiose, le beau, l'élevé, le magnifique, n'est-il pas normal et sain que des individus se révoltent contre cette tyrannie du sublime et choisissent d'affirmer hautement la valeur de la simplicité du naturel<sup>2</sup> et de la bonne humeur spontanée?

Ainsi, par exemple, aux interprétations délibérément platoniciennes du monde qu'offre l'Astrée<sup>3</sup> à son lecteur, Régnier oppose son ignorance métaphysique:

Or, ignorant de tout, de tout je me veux rire  
Faire de mon humeur moi-même une satire,  
N'estimer rien de vray qu'au goût il ne soit tel  
Vivre, et comme Chrétien, adorer l'Immortel  
Où gist le seul repos qui chasse l'ignorance.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Paul Morillot, Le Roman en France depuis 1610 à nos jours. Lectures et esquisses. (Paris: G. Masson, 1894), p. 13.

<sup>2</sup>Il convient de rappeler ici que ce terme devient vers 1620 le cri de ralliement de tous les poètes à tendances épicuriennes, et que c'est de doctrines "naturelles" que se réclament Théophile, Boisrobert ou St Amant, ceux que leurs contemporains considèrent comme de dangereux libre-penseurs. Cela explique en partie les tendances dites "libertines" des auteurs burlesques: St Amant, encore, Ménage, Scarron, Dassouci, qui tout en étant très fortement conscients de leur condition d'hommes, la revendique avec le sourire, et non avec la virulence de "grands seigneurs méchants hommes," ou le sérieux intellectuel d'érudits comme Gassendi ou Naudé.

<sup>3</sup>Honoré d'Urfé, L'Astrée (Paris: Union Générale d'Éditions, 1964), pp. 168-175.

<sup>4</sup>Mathurin Régnier, Satires (Paris: Delmas, 1955), pp. 75-76.

Relativité de la connaissance absolue, relativité de la valeur  
artistique:

Mais pourtant, quel esprit, entre tant d'insolence,  
Sçait trier le savoir d'avecques l'ignorance,  
Le naturel de l'art, et d'un oeil avisé  
Voit qui de Calliope est plus favorisé ... <sup>1</sup>

La solution aux problèmes de l'existence et de la création est  
simple: Il faut refuser de se prendre au sérieux, et vivre ou écrire  
le plus naturellement du monde, afin, au moment de la mort, de pouvoir  
dire:

J'ai vécu sans nul pensement,  
Me laissant aller doucement  
A la bonne loi naturelle.<sup>2</sup>

La nature est bonne, vivre c'est en profiter. Désormais, aux  
tortures éthérées de l'amour s'opposent les joies immédiates de la chair,  
face aux sentiments raffinés se dressent les plaisirs sensuels, à l'ab-  
sence de préoccupations corporelles correspond le culte de la gourman-  
dise, de la paresse, de l'ivresse.

Le Sieur de S<sup>t</sup> Amant, s'inspirant, d'ailleurs, des Capitoli de  
l'Italien Berni<sup>3</sup> s'amuse à chanter, en des éloges paradoxaux, les louanges  
d'objets considérés comme bien peu littéraires: il célèbre le Melon,  
le Fromage, le Cidre, le Cantal,<sup>4</sup> clame les délices de la paresse;<sup>5</sup>  
Scarron chante le vin et tous ses effets, même les moins agréables:

---

<sup>1</sup>Idem., pp. 25-26.

<sup>2</sup>Idem., Épitaphe supposée du sieur Régnier, p. 79.

<sup>3</sup>Que les poètes de la Pléiade avaient déjà essayé d'acclimater  
en France: rappelons la Salade de Ronsard dans Poésies Choisies (Bourges:  
Garnier, 1963), p. 192.

<sup>4</sup>S<sup>t</sup> Amant, Oeuvres complètes (Paris: Pierre Jannet, 1855), I,  
pp. 198, 153, 334, 280.

<sup>5</sup>Idem., p. 267.

Que je sois fourbu, châtré, tondu, bègue, cornu  
 Que je sois perclus, alors que je ne boirai plus  
     Que le vin nous envoie  
     D'agréables fureurs  
     C'est dans lui que l'on noie  
     Les plus grandes douleurs  
 O Dieux! Qu'il est bon! Prenons-en par-dessus la tête  
 Aussi bien chez nous, vomir est chose for honnête.<sup>1</sup>

Il s'agit de faire régner la joie de vivre, la gaîté, "de chas-  
 touiller le goust, ... de faire épanouyr la rate de bonne grâce aux  
 honnêtes gens,"<sup>2</sup> et afin d'atteindre ce but, de "mettre le sel, le poi-  
 vre et l'ail en cette sauce."<sup>3</sup> De Régnier à S<sup>t</sup> Amant, le rire, de privi-  
 lège de l'auteur, devient privilège du lecteur, et donc précepte de  
 littérature. Et bien vite, l'assaisonnement se corse trop: la fantaisie  
 se débride, la gaîté tourne à la bouffonnerie, et se voulant systématique-  
 ment aux antipodes du raffiné, sombre dans le trivial, le comique devient  
 "extravagant [et] transforme les caractères nobles et les grands senti-  
 ments en figures vulgaires et en passions basses."<sup>4</sup> Le genre burlesque  
 a subi à son tour les évolutions de tout genre à la mode, d'autant plus  
 qu'aux apports d'origine étrangère, qui ont modifié les tendances stricte-  
 ment françaises, s'ajoute maintenant la griffe d'une atmosphère nationale  
 toute propre à engendrer des excès lamentables.

Nous venons de dire que le burlesque a des origines spécifique-  
 ment françaises. M. Antoine Adam, déjà, signale que la poésie des envi-

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Oeuvres diverses, op. cit., VII, p. 319.

<sup>2</sup>St Amant, Préface au Passage de Gibraltar, op. cit., cité par  
 Monsieur Francis Bar, op. cit., p. xiii.

<sup>3</sup>Idem.

<sup>4</sup>Albert H. West, L'Influence française dans la poésie burlesque  
 en Angleterre entre 1660 et 1700 (Paris: Librairie ancienne Honoré Cham-  
 pion, 1931).

rons de 1630, montre sans aucun doute, des traces d'inspiration marotique,<sup>1</sup> et, en effet, la vogue de Marot affecte jusqu'à l'hôtel de Rambouillet, où Voiture badine élégamment à la façon du "gentil poète." Mais il existe plusieurs aspects à l'oeuvre de Marot dont l'un, essentiellement satirique,<sup>2</sup> est celui que nous voulons retenir ici. Il ne faut pas oublier non plus de mentionner toute la série des Blasons du Corps Féminin,<sup>3</sup> et des recueils comme les Folastries<sup>4</sup> de Ronsard parmi les ancêtres français du burlesque, dont toute la veine sensuelle et sexuelle est préfigurée dans de telles oeuvres qui ne pouvaient pas ne pas être connues au début du XVII<sup>ème</sup> siècle: rappelons-nous le respect et l'admiration que portait Régnier à son oncle Desportes et aux maîtres de celui-ci.

A ce souffle d'inspiration nationale, il faut ajouter, pour comprendre la formation du burlesque, un souffle d'inspiration étrangère, à la fois italienne et espagnole: tout comme celle de Lope de Vega ou de Gongora, la poésie de Berni, de Tassoni, de Bracciolini, de Boccalini et de Lalli, de Caporali, de bien d'autres encore était certainement connue et appréciée de nos auteurs "grotesques,"<sup>4</sup> aux environs de 1645.

Ces influences, cependant, sont totalement incapables d'expliquer le passage du burlesque "naturel" au burlesque véritablement

---

<sup>1</sup>Antoine Adam, Histoire de la Littérature Française au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Donat-Montchrestien, 1948), Vol. 1; (Paris: Del Duca-Mondiales, 1962-1968), Vols. 2, 3, 4; Tome II, p. 84.

<sup>2</sup>En particulier dans des oeuvres comme l'Adolescence Clémentine (Paris: Ianot, 1538) et l'Enfer, dans Oeuvres Satiriques (London: University of London, Athlone Press, 1962), pp. 53-73.

satirique, affectation de vulgarité voulue en un paroxysme de haines librement épanchées. C'est dans l'anarchie politique de la période de la Fronde qu'il faut voir les causes des excès du genre. Beaucoup de critiques du XIX<sup>ème</sup> siècle l'ont fait, Paul Morillot en particulier. Mais là où il conçoit que "la folie générale qui emporte les esprits"<sup>1</sup> pendant cette époque de troubles marque le plein épanouissement du Burlesque, nous pensons au contraire qu'il faut interpréter cette folie comme la prolifération maligne d'une décadence rongant un mouvement à l'origine sain. Car il est certain que seule une période de malversations, d'instabilités et d'intrigues aussi intense que celle de la Fronde, peut avoir provoqué, soit la lucidité amère et blasée de la littérature à tendances "populaire et démocratique"<sup>2</sup> qui n'est plus une littérature, mais la revendication sociale d'être pris entre plusieurs partis:

L'un est Mazarin, l'autre est Prince  
Et l'autre est Cardinal de Retz  
Chacun selon ses intérêts  
Dispute, imprime, excuse, pince;  
Tous parlent de la Paix: au Diable, pour l'avoir  
Si pas un d'eux fait son devoir,<sup>3</sup>

soit un dégoût assez violent pour transformer la gaieté burlesque en l'âpreté grinçante de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ en vers burlesques, attribuée à Lignières, ou en la haine grimaçante de certaines

<sup>1</sup>Paul Morillot, Scarron et le genre burlesque, op. cit., p. 149.

<sup>2</sup>Georges Mongrédien, La Vie littéraire au XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 130.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Réflexions politiques et morales tant sur la France que sur l'Amérique, dans Oeuvres diverses, op. cit., XI, p. 48.

des Mazarinades,<sup>1</sup> oeuvres si aigres qu'elles réussissent à dégoûter le public du Burlesque, et à discréditer celui-ci de façon absolue.

Entre les petits "poèmes libres des environs de 1620"<sup>2</sup> et les monstrueuses diatribes des environs de 1650, cependant, se situent d'autres ouvrages dont nous n'avons pas encore parlé. Ce sont ceux qui, d'inspiration plus proprement transalpine, constituent dans le Burlesque le courant parodique: il s'agit des grands poèmes pseudo-épiques, qui, en se moquant de la grandeur supposée de l'épopée,

---

<sup>1</sup>Celle de Scarron est loin d'être la plus violente, et pourtant, combien ne l'a-t-on pas reprochée au "malade de la Reine." Mais, si on l'étudie de près, on se rend compte qu'en dehors des allusions traditionnelles et grossières à la pédérastie du "Cardinal detesticulé," les références à l'actualité rappellent extraordinairement celles en un autre siècle, de Marot dans son Cog à l'Ane à Lyon Jamet, Poésies choisies (Classiques Larousse, 1960), p. 45, duquel elle se rapproche beaucoup par la forme. La Mazarinade, d'autre part, fait preuve d'une passion qui ne peut venir que d'une indignation viscérale, profondément sincère:

... Des Anglais qui n'ont point de pain  
 Que tu laisses mourir de faim  
 Et de leur Reine désolée  
 De ses bagues par toy volées  
 Du vénérable Parlement  
 Traité par toi indignement  
 Et de la pauvre France, hectique  
 Par ton avarice hydropique  
 De l'argent qu'on a détourné  
 Au nom de Prontolongoné ...

Mazarinade, dans Oeuvres diverses, op. cit., XI, pp. 26-27.

<sup>2</sup>Antoine Adam, Histoire de la Littérature Française au XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., I, 232.

veulent, justement, ridiculiser celle-ci, afin de rendre aux héros, aux dieux, aux pays et aux villes leur taille véritable. L'an 1637 marque la parution du Passage de Gibraltar; S<sup>t</sup> Amant ne s'arrête pas là: en 1643 il fait paraître la Rome Ridicule, en 1644, l'Albion. La même année, Scarron, avec son Typhon, se mêle au jeu, et avec tant de verve qu'il enlève à son confrère la palme d'empereur du Burlesque, mais aussi avec tant de succès qu'il se voit trop imité -- et rarement avec bonheur: Dassouci, dans son Jugement de Paris, demeure une exception -- puis plagié à outrance, si bien qu'il se sent obligé de dénoncer lui-même ce genre auquel il a donné un lustre de mauvais augure.

Ainsi, bien que les libraires, qui ont compris la valeur marchande du burlesque, ne veuillent "rien qui ne portât ce nom, que par ignorance, ou pour mieux débiter leur marchandise, ils ... donnaient aux choses les plus sérieuses du monde, pourvu qu'elles soient seulement en petits vers,"<sup>1</sup> les auteurs, eux, se rendent compte du fait que la décadence commence d'attaquer ce qui, le plus souvent, a fait leur renommée.

C'est en 1649, déjà, que Scarron se met à critiquer ses imitateurs: "Peut-être que les beaux-esprits qui sont gagez pour tenir notre langue saine et nette y donneront ordre, et que la punition du mauvais plaisant qui sera atteint et convaincu d'estre Burlesque Relaps, et comme tel, condamné à travailler le reste de sa vie pour le Pont-

---

<sup>1</sup>Pellisson, Histoire de l'Académie Française, 1652, cité par F. Bar, op. cit., p. xxiii.

Neuf, dissipera le fâcheux usage qui menace l'empire d'Apollon. Quant à moi [ajoute-t-il] je suis tout prêt à abjurer un genre qui a gâté tout le monde."<sup>1</sup>

En 1651, il continue de vitupérer contre "les Rimailleurs" qu'il sait, maintenant, être "affamés, [et] produits par le Blocus:"<sup>2</sup> selon lui, ils ont "pour discours ordinaires":

Des termes bas et populaires  
Des proverbes mal appliquez  
Des quolibets mal expliquez  
Des mots tournés en ridicule  
Que leur sot esprit accumule  
Sans jugement et sans raison  
Des mots de gueule hors de saison  
Allusions impertinentes  
Vray style d'amour de servantes,  
Et le patois des paisans,  
Refuge des mauvais plaisans,  
Equivoques à choses salles,  
En un mot le jargon des Halles,  
Des Crocheteurs et porteurs d'eau<sup>3</sup>

En 1655, enfin, il déplore que le burlesque ait envahi tout Paris, jusqu'à ce Marais, dans lequel il vit, et qu'il aime tant:

Il [son quartier] n'est pas sans rimeurs burlesques,  
Car tout Paris en est plein presque,  
Et même est for incommodé  
De ce burlesque débordé;  
Et qui pris est, maint fat imprime  
Toutes les bassesses qu'il rime  
Sans songer qu'elles font vomir,  
Ils feroient bien mieux de dormir.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Virgile Travesty, en vers burlesques, avec la suite de Moreau de Brasei, nouvelle édition revue et annotée, précédée d'une étude sur le Burlesque par Victor Fournel (Paris: Garnier frères, 1872), Dédicace du 5<sup>ème</sup> livre.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Cent-Quatre vers contre ceux qui font passer leurs libelles diffamatoires sous le nom d'autrui, dans Poésies Diverses, op. cit., XI, p. 36.

<sup>3</sup>Paul Scarron, A Monsieur d'Aumalle, dans Oeuvres, op. cit., VII, p. 112.

<sup>4</sup>Paul Scarron, Gazette Burlesque, publiée par François Lechèvre sous le titre: Un point obscur de la vie de Scarron: Scarron et sa Gazette Burlesque: 14 janvier-22 juin 1655 (réimprimé pour la première fois par Giraud-Badin, 1929), p. 59.

A cette époque encore, tout comme Pellisson l'a fait trois ans plus tôt, Scarron parle de "rimeurs," c'est-à-dire qu'il attaque une production en vers. Et dans ce domaine, tous deux soulignent un aspect important du genre: la forme. En effet, tandis que Pellisson parle de "petits vers,"<sup>1</sup> Scarron, lui, parle de la langue utilisée par ses confrères; si bien que, s'autorisant de ces idées, Monsieur Bar suppose qu'il faut avant tout voir dans le Burlesque une "affaire de style."<sup>2</sup>

Or, s'il existe un commun dénominateur à ces oeuvres, c'est bien le style, mais ici encore, du "naïf" au bas, de l'enjoué au "débordé," il y a toute une gamme de possibilités qui, la plupart du temps, correspond au contenu de l'oeuvre. Nous voulons donc affirmer que le Burlesque est à coup sûr affaire de concepts à condition d'en dégager les trois tendances principales: la tendance "naturelle," et "pour ce que rire est le propre de l'homme," "comique;" la tendance "satirique," c'est-à-dire critique; la tendance "parodique," ou encore bouffonne. Il faut aussi se rendre compte que ces trois tendances ne sont pas nécessairement l'apanage successif d'un seul auteur en des étapes bien définies de sa vie, mais qu'elles affectent les créateurs pré-classiques de façon indistincte.

C'est en tenant compte de ces distinctions que nous voulons étudier dans le Roman comique son aspect dit "burlesque" -- nous essaie-

---

<sup>1</sup>Il s'agit des octosyllabes, par opposition aux "nobles" alexandrins.

<sup>2</sup>Francis Bar, op. cit., p. xxvi.

rons d'ailleurs d'utiliser ce terme le moins possible parce que nous considérons qu'il est impropre lorsqu'il est appliqué à une oeuvre en prose: nous parlerons plutôt de perspectives comique, satirique, et parodique, lorsque nous analyserons la façon dont Scarron a voulu, à la fois, plaire et divertir.

## 2) Le comique: situations et caractères

"Voilà qui sera réussi, [disait Scarron en parlant de son roman] puisqu'il fait rire un auditoire de si honnêtes gens."<sup>1</sup>

Et certes, le Roman comique nous frappe d'abord par sa franche gaîté, son brio et sa verve endiablés, inspirés à la fois de Rabelais et de Cervantès, provoqués par des cascades d'évènements inattendus ou de situations incongrues, par des personnages pris dans des positions impossibles, ou dont l'aspect physique même est assez ridicule pour provoquer en nous une réaction immédiate d'amusement embarrassé qui déclenche notre rire.

Situations incongrues disons-nous: voyons par exemple la très pittoresque scène où Madame Bouvillon tente de séduire le Destin. Nous savons déjà que la dame est "l'une des plus grosses dames de France quoique des plus courtes; et ... qu'elle portait d'ordinaire sur elle, bon an mal an, trente quintaux de chair, sans les autres matières pesantes ou solides qui entrent dans la composition du corps humain."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Segrais, Segraisiana, cité par Henri Bénac, Introduction au Roman comique, op. cit., p. 23.

<sup>2</sup>Le Roman comique, op. cit., II, p. 55.

Comme cette personne au physique très ample, quoique peu attrayant, a des vues sur l'élégant jeune comédien, elle l'invite à dîner et se pare pour l'occasion. Il faut la voir se coiffer, se friser, se powder, se vêtir, afin de se transformer en une accorte tentatrice. Fière de son accoutrement, elle accueille son bel invité, lui fait mille discours auxquels, paralysé de gêne, il répond à peine, et enfin, entre en campagne sans autre préambule.

Elle approcha du Destin son gros visage fort enflammé, et ses petits yeux fort étincelants, et luy donna bien à penser de quelle façon il se tirerait à son honneur de la bataille que vraisemblablement elle luy alloit présenter. La grosse sensuelle osta son mouchoir de col et étalla aux yeux du Destin qui n'y prenoit pas grand plaisir dix livres de tétons pour le moins, c'est à dire la troisième partie de son sein, le reste estant distribué à poids égal sous ses deux aisselles. Sa mauvaise intention la faisant rougir, (car elles rougissent aussi, les dévergondées), sa gorge n'avoit pas moins de rouge que son visage et l'un et l'autre ensemble auroient été pris de loin pour un tapabor d'écarlatte. Le Destin rougissoit aussi, mais de pudeur, au lieu que la Bouvillon, qui n'en avait plus, rougissoit je vous laisse à penser de quoy. Elle s'escria qu'elle avoit quelque petite beste dans le dos et se remuant dans son harnois comme quand on y sent quelque démangeaison, elle pria le Destin d'y fourrer la main. Le pauvre garçon le fit en tremblant, et cependant, la Bouvillon lui tastant les flancs au défaut du pourpoint, lui demanda s'il n'estoit point chatouilleux. Il falloit combattre ou se rendre quand Ragotin se fit ouyr de l'autre costé de la porte.<sup>1</sup>

Cette attaque assez rabelaisienne<sup>2</sup> a lieu sous nos yeux avec une

---

<sup>1</sup>Ibid., II, 64.

<sup>2</sup>Qui évoque irrésistiblement ce commentaire de Ferdinand Brunetière sur le burlesque: "C'est l'épanouissement du Moi dans la satisfaction joyeuse de sa vulgarité. Il y a tout ensemble ici de la sensualité, du rire et de la grimace." Cf., "La maladie du burlesque," Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8<sup>e</sup> série, (Paris: Hachette, 1907), Vol. 7. Cette citation néanmoins ne saurait s'appliquer car ce seul épisode du Roman comique, preuve de plus à notre appui, en ce qui concerne l'interprétation du terme burlesque.

précision toute cinématographique, tant la force d'évocation visuelle en est grande. Nous pensons à Buster Keaton, à Charlot, enveloppés dans les bras d'une énorme matrone ... Quoi de plus comique que la situation précaire où se trouve le jeune garçon -- débrouillard et hardi, d'ailleurs -- en proie aux entreprises malhonnêtes d'une grosse dame rouge et mûre à laquelle sa passion prête une force qui pourrait éventuellement lui permettre de triompher. Situation épineuse, certes, d'autant plus que l'éventuelle victime est l'amant raffiné d'une jolie comédienne, l'Etoile, et que sa défaite risquerait d'entraîner, outre sa déconfiture, de multiples complications sentimentales ... Mais la Bouvillon elle-même, somptueux personnage à la Breughel, haute en couleurs et ample en formes, nous réjouit par la virulence de ses instincts "naturels." Enfin, le clin d'oeil goguenard de Scarron dans sa parenthèse à prétentions moralisatrices ("elles rougissent aussi, les dévergondées")<sup>1</sup> ajoute encore à l'incongru de la scène et, en nous rendant la conscience de son rôle d'auteur, solidifie notre position de lecteur-voyeur, et nous permet de jouir d'un comique de spectacle sans que nous ayons à nous préoccuper des conséquences éventuelles de cette tentative de viol.

Ce genre de situations abonde dans le Roman comique, mais jamais, cependant, avec les mêmes nuances, car Scarron sait varier ses procédés comiques.

---

<sup>1</sup>En soulignant que "le moral est en cause" dans "cet incident qui appelle notre attention sur le physique" de la Bouvillon avant tout. Cf., Henri Bergson, Le Rire (Paris: Librairie Félix Alcan, 1938), p. 52.

Ainsi la vignette de pur vaudeville où Ragotin, jouant les galants, se fait inconsidérément l'escuyer de deux dames à la fois et les raccompagne à leur hôtel où ses prévenances opiniâtres provoquent une catastrophe minime, et engendrent la colère de tous.<sup>1</sup> Au lieu de contempler un monde statique comme celui de la première scène où Scarron crée une tension dramatique, nous sommes ici lancés en plein mouvement dans une série d'esquisses toutes aussi ridicules les unes que les autres: ici, point de peinture appuyée, de plan fixe, mais la succession animée d'une série d'incidents risibles, gags ridicules, que Scarron arrive à nous faire voir, littéralement. Et ce n'est pas la moindre de ses qualités que cette faculté d'évocation visuelle en un roman. Aussi, nous amusons-nous franchement, emportés par la verve d'un auteur capable de maîtriser avec une profondeur de compréhension étonnante tous les procédés susceptibles d'engendrer le rire.

Voyons, par exemple, la scène où, malgré le désespoir que lui cause l'enlèvement de sa fille, la Caverne, se rappelant un fou-rire passé, causé par une plaisanterie qui n'est, en réalité, drôle qu'à moitié, retombe dans cet état psychologique où le souvenir d'une réaction toute physiologique devient réalité: elle oublie sa douleur, et se laisse aller à la détente que lui offre le rire.

Quelque sujet que j'aie d'estre fort triste, je ne puis songer à ce jour-là que je ne rie de la plaisante façon dont le grand Page s'acquitta de son rôle. Il ne faut pas que ma mauvaise humeur vous cache une chose si plaisante. Peut-estre que vous ne la trouverez pas telle, mais je vous assure qu'elle fit bien rire toute la compagnie et que j'en ay bien ri depuis, soit qu'il

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, pp. 212-213.

y eust véritablement de quoy en rire, ou que je sois de ceux qui rient de peu de chose,<sup>1</sup>

La répétition du terme "rire" -- il est utilisé douze fois encore dans la page suivante -- en cette description d'un réflexe incontrôlable est destinée à créer en nous une stimulation analogue à celle qui nous fait imiter, par mimétisme, sans doute, un être en proie à un fou-rire dont nous ignorons la cause, et malgré nous, rire avec lui.

Ou bien encore, considérons ces moments, bien moins subtils, où Scarron fait de nous les spectateurs d'aventures d'un goût plus douteux, comme celle de la nuit où la Rancune, homme au caractère bilieux et égoïste, fait faire des prodiges à sa vessie, afin d'exaspérer un marchand trop obligeant, dont le seul crime est de n'avoir cédé que la moitié de son lit au comédien perfide qui le voulait tout entier et qui, grâce à ses performances urinaires, réussit à se l'approprier.<sup>2</sup> Il faut rappeler ici que d'une part, les fonctions "naturelles" font partie de la vie, dans le domaine comique -- souvenons-nous du "vomir est chose fort honnête" de Scarron<sup>3</sup> -- et que, d'autre part, certains des jeux et plaisanteries de ce siècle dit raffiné manquaient souvent de bon goût et même de délicatesse, témoin l'histoire du lavement de la Comtesse de N\*\*\*, rapportée par Saint-

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 23. (C'est nous qui soulignons.)

<sup>2</sup>Ibid., I, Chapter VI.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Oeuvres, op. cit.

Simon.<sup>1</sup> Le lecteur du XVII<sup>ème</sup> siècle ne devait donc guère se scandaliser des émissions d'urine de la Rancune, comédien de campagne aux moeurs peu élégantes: auprès du tour joué à la pauvre comtesse, les "pissats" du vieil acteur ou la nudité de Ragotin exposée aux regards de l'abesse d'Etival -- si décriés par les critiques choqués de la vulgarité de tels passages -- deviennent anodins et méritent tout juste d'être mentionnés dans le registre des situations à comique facile. C'est qu'il n'est pas toujours aisé de provoquer le rire et que les moments comiques ne correspondent pas au triumphe du savoir-faire, à moins que ce ne soit dans le domaine de la parodie -- mais nous reviendrons à cet aspect du Roman comique plus tard.

Pour l'instant, il convient de considérer un autre aspect de la technique qu'emploie Scarron pour provoquer le rire et qui consiste à incarner le ridicule en un ou plusieurs personnages, afin de faire de ceux-ci les cibles de notre gaîté, le comique de caractères en un mot, qui s'attaque surtout aux êtres qui refusent de suivre le rythme de vie universel, enfermés qu'ils sont dans leur coquille.

Les personnages comiques abondent dans l'oeuvre de Scarron, qu'ils apparaissent épisodiquement en comparses plus ou moins importants -- le Page, comédien dont le seul souvenir met la Caverne en joie des années et des années plus tard, n'apparaît que dans la brève scène déjà mentionnée, tandis que Madame Bouvillon est l'héroïne d'au moins deux épisodes comiques -- ou qu'ils occupent au contraire une place de premier ordre dans la galerie des "grotesques" scarroniens -- l'avocaillon Ragotin, le comédien la Rancune et son comparse l'Olive, le poète Roquebrune, le lieutenant de prévôt la Rappinière sont tous

---

<sup>1</sup> Simon, Addition au Journal de Dangeau (29 avril 1688), cité par Félix Gaiffe, l'Envers du Grand Siècle (Paris: Albin Michel, 1924), p. 258.

essentiellement des moules dans lesquels Scarron coule la pâte des ridicules humains -- il serait exagéré de dire vices -- qu'il veut dénoncer. Et dans ce groupe, Ragotin occupe la première place. Il est commun de faire de lui l'étoile burlesque par excellence: "c'est en effet le burlesque dont Ragotin est le hérault et le héros,"<sup>1</sup> le pantin dansant une sarabande à la Bamboche, le type parfait du "provincial vu par un Parisien" parce que "provincial et sot tendent, du temps de Scarron à devenir synonymes"<sup>2</sup> et que deux ou trois provinciaux forment en un groupe "la plus incommode nation du monde."<sup>3</sup> Provincial, il l'est en effet, ce "petit homme veuf, Avocat de profession, qui avait une petite charge dans une petite juridiction voisine. 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 Prestre ... C'estoit le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland. Il avoit étudié toute sa vie; et quoyque l'estude aille à la connaissance de la vérité, il estoit menteur comme un valet, présomptueux et opiniastre comme un Pédant et assez mauvais poète pour estre étouffé s'il y avait de la police dans le Royaume."<sup>4</sup> Et il est bien autre chose encore, le petit avorton: indécis, incapable de savoir ce qu'il veut, prétentieux

---

<sup>1</sup>Charles Dedeyan, Le Roman comique de Scarron, op. cit., p. 191.

<sup>2</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman comique, op. cit., p. 70.

<sup>3</sup>Roman comique, I, p. 117.

<sup>4</sup>Ibid., I, pp. 117-118.

et sûr de lui, il est aussi -- quoique médiocre en tout -- le type de ces faux-érudits, arrogants et assommants, affichant même des prétentions artistiques. Il suffit de se rappeler l'ire de Scarron contre les pauvres "rimailleurs," les soi-disant écrivains qui, à Paris comme partout ailleurs, empoisonnent de leurs vers "pestilentiels" le monde de la poésie et du théâtre pour se rendre compte que Ragotin est bien plus qu'un simple provincial; il est comme l'incarnation d'une purgation passionnelle de la part de Scarron, la poupée de cire dans laquelle il pique des épingles afin d'en tuer les ridicules, le faux-poète en qui il attaque tous ses confrères exécrés.

Mais il n'est pas réel: caricaturé, il est doué d'un "orgueil naturel"<sup>1</sup> qui conditionne toutes ses actions, sans qu'il soit capable de se rendre compte que son physique même est aux antipodes de ses rêves de grandeur. Scarron s'ingénie à souligner la taille de son Ragotin d'abord parce qu'il n'en trace pas d'autre portrait physique et que la répétition du terme petit doit nous permettre d'esquisser la silhouette de ce personnage avant tout défini par son aspect minuscule, et donc risible, ensuite parce qu'en un être si petit, rien ne saurait être grand, pas même la mesquinerie et enfin, parce que cette petitesse physique est sans doute à l'origine de sa mégalomanie. Voici donc expliqué l'orgueil naturel du "petit coq qui arrive tout juste à la ceinture" de jolies femmes -- et c'est, au XVII<sup>ème</sup> siècle, parler de femmes de taille très moyenne.

Du coq, Ragotin a la fierté, mais aussi l'humeur irascible à l'extrême parce qu'extrêmement susceptible. Cela l'entraîne dans des

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 137.

situations impossibles qui se succèdent en cercles vicieux au centre desquels il tournoie de plus en plus rapidement, provoquant notre rire jusqu'au moment où Scarron nous montre, sobrement, la légèreté de notre attitude: après des tribulations particulièrement hilarantes au cours desquelles notre héros, équipé "de pied en cap en petit Saint-Georges" pour aller à une noce, veut prouver devant les comédiennes qu'il est excellent cavalier, il est désarçonné et traîné à terre par son cheval. Immédiatement Scarron intervient: "Cet accident de Ragotin n'avait fait rire personne, à cause de la peur qu'on avoit eue qu'il ne se blessast."<sup>1</sup>

Mais ce genre d'incident n'atteint jamais au niveau quasi-tragique que la peinture de véritables vices, avarice, hypocrisie, ou de ces machines infernales qui se détruisent dans les mains de leurs inventeurs -- l'emprisonnement d'Agnès par Arnolphe, le défi de Don Juan à la statue -- engendré chez Molière: Ragotin n'est pas essentiellement mauvais; il n'est même pas la proie d'un défaut qui contamine toutes ses actions; il est humainement, basement, petitement ridicule, parce qu'il l'est machinalement.

Ainsi, comme tout le monde, le petit homme aime le vin, la bonne chère et les femmes. Péchés mignons, certes, quand on sait supporter l'ivresse, qu'on a la digestion facile et qu'on peut se faire aimer en retour. Hélas, "l'impétueux Ragotin"<sup>2</sup> perd toujours toute mesure. Quand il boit, il oublie tout -- et même la présence d'un

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 230.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 65.

mort dans l'auberge où il se trouve: "Ragotin se mit en bonne humeur, défia tout le monde à boire comme un fanfaron de taverne qu'il estoit, fit le plaisant et chanta des chansons en dépit de tout le monde."<sup>1</sup>

Acceptant mal de ne point avoir de compagnons de débauche -- les autres conservent un minimum de respect humain -- il boit tant, qu'ivre-mort il devient la cause d'aventures rocambolesques et peu savoureuses dont il est d'ailleurs la victime plus que le héros. Mais il n'apprend jamais sa leçon, à savoir que les sommeils ainsi provoqués par les vapeurs de l'alcool ne lui réussissent pas: lorsqu'après avoir fait les honneurs de sa petite maison aux comédiens la Rancune et l'Olive avec lesquels il a copieusement arrosé son hospitalité, il se réveille au milieu de la nuit, il est encore si ivre qu'incapable de penser, il en oublie ses compagnons, monte sur un mulet et s'en va tout seul. Il tombe de sa monture, se rendort, est dévêtu par un fou qui lui vole ses habits, pris pour ce fou par des paysans qui le ligotent pour le maîtriser et le chargent sur une charrette -- scène réminiscente de Don Quichotte. Hébété il sait à peine ce qui lui arrive quand un fort cahot le jette dans la boue; il essaie -- inutilement -- de se dégager de ses liens, erre au hasard et près d'une rivière fait la rencontre de l'abbesse d'Etival et de ses religieuses dont le carrosse est embourbé, et les horrifie par sa nudité. Loin d'essayer de s'excuser, il insulte le prêtre qui les accompagne, le fait tomber à l'eau ainsi que le cocher du carrosse dans lequel voyagent ces importants pré-

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 44.

lats , reçoit des coups de fouet de ce dernier personnage, se sauve à toutes jambes, entre dans une ferme, est mordu par un chien, se précipite dans une ruche dont les "mouches à miel" le piquent vicieusement. "Un petit ours nouveau-né, qui n'a point encore esté léché de sa mère, est plus formé en sa figure oursine que ne le fut Ragotin en sa figure humaine après que les piqueurs des mouches l'eurent enflé depuis les piés jusqu'à la teste."<sup>1</sup> Ici encore, il provoque la pitié ...

On pourrait croire cependant que de telles aventures devraient suffire à le guérir de ses excès. Point du tout: quelque temps après, à nouveau, il boit trop, se gorge de viandes -- digestion pénible. Il s'endort cependant; c'est l'épisode du Bélier qui termine la seconde -- et la dernière -- partie du Roman comique.<sup>2</sup>

D'autre part, la première fois qu'il voit les comédiennes, tout émoustillé, il "leur prit les mains sans leur consentement, voulut un peu patiner, galanterie provinciale qui tient plus du satyre que de l'honnête homme,"<sup>3</sup> et reçoit pour récompense de ce geste peu honnête, sur les doigts, un grand coup de busc. Mortellement dépité, il cache sa honte en faisant le fanfaron auprès des jeunes godelureaux de la ville, venus admirer les jolies actrices, et ici encore, tombe de Charybde en Scylla, en l'occurrence "sur le cul, aux pieds des comédiennes"<sup>4</sup> qui font des gorges chaudes de sa déconvenue.

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 128.

<sup>2</sup>Ibid., II, pp. 165-166.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 137.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 138.

Et c'est bien pire quand il se mêle de vraiment tomber amoureux: après avoir un temps hésité entre Angélique et l'Etoile, il se décide pour cette dernière, sans bonne raison, et choisit pour confident de sa passion, l'homme dont il croit avoir fait son ami, mais qui est en réalité le personnage le moins propre à l'aider, car la Rancune -- tel est son nom! -- "estoit de ces misanthropes qui haïssent tout le monde et qui ne s'ayment pas eux-mêmes, et j'ai sceu de beaucoup de personnes qu'on ne l'avoit jamais veu rire ... d'ailleurs nullement homme d'honneur, malicieux comme un vieil singe et envieux comme un chien."<sup>1</sup>

Ce choix malencontreux d'un confident fort peu approprié, tout autant que son tempérament inconséquent est à l'origine de la désopilante histoire d'amour du pauvre Ragotin, désopilante parce que, malgré son aspect pitoyable, il provoque notre gaieté par ses incongruités, par sa bizarrerie qui transforment ses goûts les plus naturels en excentricités, et surtout par la bouffonnerie de ses gestes, le côté fantasque de ses mouvements. Car comme l'a très bien noté Monsieur Bénac, "l'unité de ce personnage est avant tout dans sa forme et ses mouvements: il est petit et son allure est saccadée, impulsive et maladroite. C'est ce mélange de petitesse et de violence qui crée le comique de contraste qui caractérise Ragotin: Ragotin, c'est avant tout un corps ridicule."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 104.

<sup>2</sup>Introduction au Roman Comique, op. cit., p. 70. Ici, encore, nous nous reportons à Bergson: "les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une mécanique." Op. cit., p. 30.

En réalité, c'est un esprit ridicule en un corps ridicule; mais il est certain que ses gesticulations sont partie intégrante du Roman Comique, tout comme les mimiques du Neveu de Rameau sont indispensables à l'oeuvre de Diderot:<sup>1</sup> Sans elles, nous perdrons ce mouvement effaré, cette vivacité intense qui donnent à l'oeuvre sa dimension essentiellement visuelle, plus cinématographique encore que théâtrale parce que plus rapide.

Par contraste, vis-à-vis de cette activité effervescente de Ragotin, capable certes de fureurs, de sottises, de fanfaronnades, mais aussi de rires<sup>2</sup> et même d'enthousiasme généreux,<sup>3</sup> se dresse la silhouette beaucoup plus statique et plus inquiétante de la Rancune: insensible, médisant, querelleur, vaniteux, railleur, accapareur, il est, en somme, plus dangereux, et nous nous demandons comment il peut appartenir à la galerie des personnages comiques. C'est d'abord par

---

<sup>1</sup>Denis Diderot, Le Neveu de Rameau (Genève: Droz, 1963), pp. 20-21. "Ce qu'il y a de plaisant, c'est que tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime. Il s'était prosterné, il avait collé son visage contre terre; il paraissait tenir entre ses deux mains une petite pantoufle; il pleurait; il sanglotait; il disait: oui, ma petite reine, oui, je le promets; je n'en aurai de ma vie, de ma vie. Puis, se relevant brusquement, il ajouta d'un ton sérieux et réfléchi ... " Il faut comparer la rapidité de cette description à celle-ci: "il se guinda pourtant vaillamment sur l'étrier et porta la jambe droite de l'autre côté de la selle ... Ainsi, il ne se trouva pas à son aise, et ne pût seulement pas toucher les étriers du bout de ses pieds ... Il 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 teste par une furieuse saccade que l'imprudent lui donna, mais pensant réparer sa faute, il lui rendit la bride." (Roman Comique, I, p. 231.) Succession d'attitudes corporelles, de mouvements, de gestes: les êtres bougent devant nos yeux.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, pp. 140-141 et II, p. 60.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 65.

son aspect physique qu'il nous frappe tout au début du roman et déjà de façon antithétique: près d'un personnage "riche de mine,"<sup>1</sup> malgré la pauvreté et la fantaisie de ses habits -- il s'agit du Destin -- marche un vieillard qui quoique "vestu plus régulièrement"<sup>2</sup> attire notre attention par son incongruité: "Il portoit sur ses épaules une basse de viole, et parce qu'il se courboit un peu en marchant, on l'eust pris de loing pour une grosse Tortue qui marchoit sur les jambes de derrière .. j'entends parler des grandes Tortues qui se trouvent dans les Indes."<sup>3</sup>

Vision bouffonne que celle-ci, d'un homme transformé en animal grotesque. Comique d'apparence, renforcé dès que Scarron juxtapose ce grand pince-sans-rire flegmatique au petit "Taureau" en fureur qu'est Ragotin coincé dans son chapeau,<sup>4</sup> et très vite transformé en comique de caractères lorsque le vieil acteur "qui estoit homme de grand discernement et qui connoissoit d'abord son monde"<sup>5</sup> entreprend d'utiliser sa lucidité au service des vices de Ragotin et devient sous une forme assez machiavélique le Sancho Pança du tout petit Don Quichotte.<sup>6</sup>

En aucune façon, la Rancune ne peut exister seul dans le domaine comique: il lui faut des comparses sur lesquels exercer

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 93.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 94.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 94.

<sup>4</sup>Ibid., I, Chapitre X.

<sup>5</sup>Ibid., I, p. 142.

<sup>6</sup>Monsieur Dédeyan entrevoit cet aspect de la personnalité de la Rancune dans le Roman Comique de Scarron, op. cit., p. 174.

l'âpreté de sa bile et la subtilité de Scarron est -- paradoxalement -- de réussir à nous faire rire grâce à un personnage auquel le rire est inconnu -- mais non la malice. C'est en ce sens que les comparaisons fréquentes établies entre la Rancune et Panurge<sup>1</sup> ne sauraient se soutenir car même si l'acteur itinérant fait souvent preuve de la même cruauté que Panurge, il n'en possède jamais la vitalité, la verve gouailleuse et l'enthousiasme. Non: il faut considérer la Rancune comme une sorte de statue, autour de laquelle le petit Ragotin, vif-argent, fait toutes sortes d'entrechats; il faut se rendre compte qu'à la volatilité de l'avocaillon, l'immobilité du vieil acteur sert de repoussoir, tout comme son âge sert de repoussoir à la jeunesse de l'Olive et du Destin, son mutisme aux rodomontades de la Rappinière, et son expérience en matière de théâtre aux brumeuses théories dramatiques du poète Roquebrune.

On obtient alors une vision de ce ballet-bouffe que Scarron connaissait si bien et dont il était si cher: la Rancune est en quelque sorte le démiurge qui façonne mais ne crée pas le comique, à partir de ridicules pré-existants: fort souvent, c'est lui qui est l'instrument de ce comique de situations dont nous avons déjà parlé,<sup>2</sup> comique énorme, souvent gras, parfois malodorant, comique de farce en un mot, mais d'une farce assez particulière. Il n'existe pas dans le Roman comique de situations traditionnelles à ce genre: pas de maris trompés,

---

<sup>1</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman Comique, op. cit., p. 68, et Charles Dédeyan, Le Roman Comique de Scarron, op. cit., p. 171.

<sup>2</sup>C'est à dessein, cependant, que nous n'avons mentionné la participation de la Rancune qu'une fois dans les pages où nous avons parlé du comique de situation.

pas de femmes battues, pas d'amants triomphants ou bafoués, mais une quantité de combats bouffons et de scènes où triomphe la Rancune dans une apothéose de gros tours nécessairement trop appuyés: car il est nécessaire pour Scarron de pallier à ce qu'un tel personnage peut avoir de dangereux. La farce devient alors la contre-partie d'une éventualité dramatique, et la purgation des passions -- celles des personnages, cette fois -- dans le domaine du comique, si l'on considère la misanthropie de la Rancune comme une passion aussi absolue que celle d'Alceste quoiqu'exprimée sous un jour en tout différent.

Revenons-en, par exemple, à cette scène où Ragotin "avait fait la débauche auprès d'un mort."<sup>1</sup> Nous l'avons vu s'endormir, béatement ivre, dans la même chambre que l'Olive et la Rancune. A trois heures du matin, grand branle-bas: hurlant d'horreur, Ragotin affirme que la Rancune est mort. Or, celui-ci est bien vivant, mais le petit homme, en le voyant, s' imagine être en présence d'un fantôme. Sa peur lui fait commettre mille gestes, ridicules, bien entendu. "L'Olive, cependant, rioit comme un fol; la Rancune demeurait froid sans parler, selon sa coutume."<sup>2</sup> Nous sentons qu'il y a anguille sous roche: en effet, à peine Ragotin a-t-il réintégré sa chambre que de nouveaux hurlements jaillissent d'une pièce voisine: le véritable mort a disparu. Une servante occupée à chasser un chat le retrouve sous un lit. Surprise, incompréhension totale jusqu'au moment où un valet de ferme révèle le pot-aux-roses: il a vu deux hommes, qu'il reconnaît en la Rancune et

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, II, p. 44.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 44.

l'Olive porter un corps sur leurs épaules. La farce macabre s'explique; l'indignation des parents du mort est facile à comprendre mais à leurs légitimes demandes d'explications, la Rancune répond -- ou ne répond pas -- avec sa froideur habituelle. Cette indifférence ne satisfait pas la veuve qui, furieuse, attaque le mauvais plaisant avec le courage d'une lionne. L'acteur, on s'en doute, ne se fait pas faute de ripostes; l'assaillante se fait aider par plusieurs alliés, mais même en cette situation périlleuse, la Rancune ne perd pas son sang-froid: "conservant son jugement dans le péril, [il] se servoit de son adresse aussi bien que de sa force, ménageoit ses coups et les faisoit profiter le plus qu'il pouvoit."<sup>1</sup> Cela ne suffit pas cependant. Il faut que l'Olive vienne à sa rescousse. C'est pour le coup que la mêlée devient générale: coups de poing, yeux pochés, nez sanglants, mâchoires brisées, cheveux arrachés ... Combat épique, difficile à décrire. Scarron ne se fait pas faute de nous le faire remarquer ironiquement: "il faut une bien meilleure plume que la mienne pour bien représenter les beaux coups de poing qui s'y donnèrent."<sup>2</sup> Arrive le curé. Sa vénérable présence même n'arrive pas à ramener la paix. Seule la fatigue vient à bout des combattants. "La Rancune et l'Olive avouèrent ce qu'on leur imputait et protestèrent qu'ils ne l'avoient pas fait à mauvaise intention, mais seulement pour faire peur à un camarade."<sup>3</sup> Peut-on les croire? Pourquoi pas? Il suffit de se souvenir de certaines plaisanteries de carabins pour accepter sans difficultés la notion du gag mortuaire.

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 48.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 49.

<sup>3</sup>Ibid.

Il n'en reste pas moins que l'instigateur de cette farce de mauvais goût est bien notre la Rancune et que la plaisanterie est à l'origine dirigée contre Ragotin. Une fois mis en branle, le mécanisme de la bouffonnerie de cet être grotesque ne s'arrête pas: alors que la paix se rétablit dans la cuisine, le petit avocat suit ses instincts de "patineur" qui le poussent à s'attaquer à une puissante servante. Mais les amours ancillaires ne lui sourient pas plus que les amours théâtrales. Celle-ci, sans autres façons, le fourre dans un coffre pour mieux le châtier. Autre gerie d'incidents. Ragotin veut se venger; l'Olivelle l'empêche brutalement, en le fessant. Le "hasardeux Godinot" Ragotin, les cuisses et les fesses "rouges comme de l'écarlatte"<sup>1</sup> se retrouve chaussé d'un pot de chambre, ce qui le calme comme par enchantement. Qui affiche sa déconfiture? La Rancune, bien sûr. Et grâce à lui, une fois de plus, nous nous joignons à la gaieté environnante:

Chacun s'étonnait fort de le [Ragotin] voir si tranquille après avoir été si ému. La Rancune se douta que ce n'estoit pas sans cause. Il le fit sortir de la ruelle moitié bon gré, moitié par force; et lors tout le monde vit où estoit l'encloëure et personne ne se put empescher de rire, voyant le pied de metal que s'estoit fait le petit homme.<sup>2</sup>

Cette citation prouve bien que, si, en fait, Ragotin est véritablement un "clown,"<sup>3</sup> la Rancune s'avère le metteur en scène ingénieux qui en dirige les évolutions, tout en sachant lui laisser parfois la bride sur

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 57

<sup>3</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman comique, op. cit., p. 70.

le cou, dans le domaine du ridicule, car il connaît bien le génie d'improvisation personnelle de son pantin.

Les choses se corsent, cependant, lorsque le vieux comédien devient victime à son tour, non des hommes, mais d'un dieu qui triomphe enfin de lui comme il le fait de tous les autres grotesques: l'Amour s'en prend à tous en même temps:

[Il] ne se contenta donc pas de rendre Ragotin amoureux à perdre l'appétit; il inspira cent mille désirs desreglez à la Rappinière qui en estoit fort susceptible, et rendit Roquebrune amoureux de la femme de l'Opérateur ... Il triompha aussy de l'insensibilité et de la Mizanthropie de la Rancune qui devint amoureux de l'Opératrice.<sup>1</sup>

Voici que se forme sous nos yeux le quadrille ridicule dansé en pas-de-deux bouffons par les quatre amuseurs du roman: Ragotin et la Rappinière soupirant après l'Etoile, Roquebrune et la Rancune, après Doña Inezilla del Prado. Une fois de plus, la Rancune mène la danse parce que son intrigue et son expérience le font passer pour sage et attirent -- malgré lui quelquefois -- les confidences de tous. Si celles des amants de l'actrice ne le touchent guère (il n'y voit qu'un moyen de remplir sa bourse), celles du Poète, par contre, le mettent en rage:

Il fit donc dessein, à l'heure-mesme, de luy faire tous les plus méchans tours qu'il pourroit, à quoy son esprit de singe estoit fort propre. Pour ne point perdre de temps, il comença, dès le jour mesme, par une insigne méchanceté, à luy emprunter de l'argent dont il se fit habiller depuis les piés jusqu'à la teste et se donna du linge.<sup>2</sup>

Pendant un temps, cet emprunt lui fait rengainer sa hargne -- c'est

---

<sup>1</sup>Le Roman Comique, I, pp. 226-227.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 229.

compréhensible -- et il cesse de s'acharner contre le "divin Roquebrune."<sup>1</sup>

Dans la seconde partie du roman, d'ailleurs, la silhouette de celui-ci s'estompe et Scarron, oubliant les amours de la Rancune tout comme celles de la Rappinière, ne se préoccupe plus que de celles de Ragotin: Changement de rythme à notre ballet grotesque: tandis que la personnalité de la Rappinière s'affirme, de plus en plus sombre, celle de l'Olive se révèle: habile apprenti de la Rancune; lucide et doué, mais bon vivant, enjoué, et plein de rires, il est esquissé peut-être comme un Panurge.<sup>2</sup> Et la Rancune, lui, continue d'exercer ses talents de mystificateur sur le petit Ragotin. Il arrive, par exemple, à le convaincre que seul un magicien pourra l'aider à triompher de la vertu et de la froideur de l'Etoile<sup>3</sup> et il se sert de l'Opérateur pour arriver à ses fins, se faisant une fois de plus un allié d'un personnage ridicule, ce "seigneur Ferdinandi Ferdinandi, gentil-homme vénitien, natif de Caen en Normandie,"<sup>4</sup> "médecin spagyrique de profession,"<sup>5</sup> qu'il traite, à ce moment, en ami, mais auquel il aurait bien voulu enlever sa femme.

Là encore, la Rancune se dévoile comme l'un de ces personnages qui, par ambition ou par hypocrisie, se font autres qu'ils ne sont en

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 227

<sup>2</sup>Qu'il administre une fessée à une grosse servante (Ibid., II, p. 59) ou qu'il retrécisse les vêtements de Ragotin pour faire croire à celui-ci qu'il est atteint d'une enflure étrange (Ibid., II, p. 58), il agit par plaisir, pour se divertir plutôt que par haine des hommes ou pour se venger.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 136.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 227.

<sup>5</sup>Ibid., II, p. 136.

réalité: qu'ils se croient, comme Ragotin, assez doués pour pouvoir embrasser à leur gré la profession d'homme de lettres, qu'ils soient, comme Roquebrune, "fous d'alliances et d'armoiries, aussi bien que de beaucoup d'autres choses"<sup>1</sup> ou encore, qu'ils s'avèrent, comme l'Opérateur "grands charlatans et encore plus grands fourbes,"<sup>2</sup> ils sont ceux qui font vibrer la misanthropie du vieux comédien, et débrident en lui cet instinct satirique qui le pousse à leur jouer des tours pendables.

Scarron cependant a fait de la Rancune "un misanthrope plaisant qui loin de se replier dans une solitude désespérée, se mêle à ses semblables, pour se venger d'eux, en leur jouant de bons tours"<sup>3</sup> écrit Monsieur Bénac. Or tout en partageant avec ce critique l'opinion qu'il ne faut absolument pas faire de la Rancune un "misanthrope tragique,"<sup>4</sup> nous ne saurions souscrire à l'idée que la Rancune est un être plaisant: il est sardonique plutôt, et somme toute mauvais; seulement, il sait faire ressortir le ridicule de ses comparses, et ainsi, faire rire d'eux, ce dont il tire une cruelle satisfaction.

Voyons-le agir avec le poète Roquebrune. De toute la série des grotesques, ce dernier est sans doute le plus lamentable. Loin d'être méchant, et original en sa méchanceté comme la Rancune, loin d'avoir la pétulance pleine d'imprévis de Ragotin, il est, au fond, la triste incarnation du raté, de l'écrivain sans génie, sans talent, sans

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 228.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 136.

<sup>3</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman Comique, op. cit., p. 68.

<sup>4</sup>Ibid.

art, et l'on sent à nouveau percer le dédain de Scarron pour le rimailleur inconscient de sa médiocrité qu'il peint sous un jour plus médiocre encore que Ragotin, poète en essence plus qu'en existence, et donc, relativement peu coupable.<sup>1</sup>

Voici donc ce Roquebrune: "poète ou plutôt ... Auteur car toutes les boutiques d'épiciers du royaume estoient pleines de ses oeuvres tant en vers qu'en prose. Ce bel esprit s'estoit donné à la troupe quasi malgré elle; et parcequ'il ne partageoit point<sup>2</sup> et mangeoit quelque argent avecque les Comédiens, on luy donnoit les derniers rosles dont il s'acquittoit très mal ... Il menaçoit les Comédiens de quantités de pièces; mais il leur avoit fait grâce jusqu'à l'heure."<sup>3</sup> Cet inconnu qui ne sait pas ce qu'est la célébrité se vante perpétuellement de connaître des hommes illustres afin de faire rejaillir leur gloire sur son obscurité: il se "tuoit de leur dire qu'il avoit veu Corneille, qu'il avoit fait la débauche avecque S<sup>t</sup> Amant et Beys, et qu'il avoit perdu un bon ami en feu Rotrou."<sup>4</sup> Vantard, avec cela, il s'est fait faire un magnifique arbre généalogique en vieux parchemin. Et pris à ses propres boniments, il s'imagine "que l'on croyoit tout ce qu'il disoit de sa bonne maison, richesse, poésie et valeur. ... Il se croyoit ... admiré de tous les Comédiens, voire de la Rancune, qui

---

<sup>1</sup>Il est intéressant de noter au passage que le continuateur de Scarron a bien compris la parenté de ces deux personnages et qu'il souligne l'antagonisme de Roquebrune vis-à-vis de Ragotin à partir du moment où celui-ci décide de vraiment se faire dramaturge et demande à être accepté dans la troupe comique. Le poète en titre redoute la présence d'un rival car "en estant des poètes comme des femmes, quand il y en a deux dans une maison, il y en a un de trop." (Roman comique, op. cit., II, p. 183). Il s'oppose donc vigoureusement à la candidature de l'ex-avocat.

<sup>2</sup>C'est-à-dire qu'il n'avait point de part aux bénéfices des représentations.

<sup>3</sup>Roman comique, I, p. 116.

<sup>4</sup>Ibid.

avoit assez d'expérience pour n'admirer guère de choses, et qui bien loing d'avoir bonne opinion de ce Machelaurier, s'estoit instruit amplement de ce qu'il estoit,<sup>1</sup> ne découvrant en ces rêves de grandeur que vide et fanfaronnades. Et dorénavant, le misanthrope s'acharne à crever ce ballon de baudruche, le remettant vertement à sa place chaque fois qu'il permet à son imagination de vagabonder.

Lorsque la troupe comique au complet s'entend pour taquiner Ragotin après sa pittoresque sérénade,<sup>2</sup> le poète ne peut s'empêcher d'ajouter son grain de sel:

A propos de sérénade, il me souvient qu'à mes Noces, on m'en donna une quinze jours de suite qui estoit composée de plus de cent sortes d'instruments. Elle courut par tout le Marez; les plus gallantes Dames de la Place Royale l'adoptèrent; plusieurs gallans s'en firent honneur, et elle donna même de la jalousie à un homme de condition qui fit charger par ses gens ceux qui me la donnoient.<sup>3</sup>

La Rancune ne peut laisser passer cela. Il attaque vertement:

Vostre sérénade, de la façon que vous nous la représentez estoit plutôt un charivari dont un homme de condition fut importuné, et envoya la canaille de sa maison pour le faire taire ou pour le chasser plus loing. Ce qui me le fait croire encore davantage, c'est que vostre femme est morte de vieillesse six mois après vostre hyménée, pour vous parler en vos termes. Elle mourut pourtant du mal de mère, dit le Poète. Dites plutôt de grand'mère, d'aïeule ou de bisaïeule, répondit la Rancune. Dès le règne d'Henry Quatriesme, la mère ne luy faisoit plus de mal et pour vous montrer que j'en sçay plus de nouvelles que vous-mesme, je veux vous apprendre une chose d'elle qui n'est jamais venue à vostre connoissance. Dans la cour de la Reine Marguerite ...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 228.

<sup>2</sup>Ibid., I, Chapitre XV.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 209.

<sup>4</sup>Ibid., I, pp. 209-210.

A ce début prometteur, les comédiens, toujours friands d'une bonne histoire, sont tout oreilles: "Le Poëte, qui le redoutoit extrêmement, l'interrompit en lui disant: je gage cent pistoles que non. Le deffi de gager, fait si à propos, fit rire toute la compagnie,"<sup>1</sup> et nous aussi bien sûr, amusés que nous sommes par la sagacité imperturbable de la Rancune, tout autant que par ses jeux de mots et son talent de comédien-improvisateur: il apparaît dans tout ce passage comme l'ancêtre de nos chansonniers modernes qui utilisent souvent pour se moquer de quelqu'un cette technique de la démonstration par l'absurde en exagérant à l'infini une caractéristique essentiellement humaine comme la vieillesse ou l'âge mûr. Sa langue est acerbe, et son esprit caustique; il se sert de ces attributs comme d'un fouet pour diriger les évolutions des personnages grotesques.

Il est heureux pour ceux-ci que cet homme qu'ils redoutent tous<sup>2</sup> ait lui-même un maître devant lequel "il est doux comme un agneau" et se montre soumis et raisonnable.<sup>3</sup> Ce maître, c'est le Destin, chef de la troupe comique, homme de belle mine aux manières affables: lui seul réussit à inspirer le respect à la Rancune et à lui communiquer une certaine modération. Ceci dit, il arrive parfois qu'au contact de ses compagnons bouffons, cet honnête homme lui-même entre dans la sarabande et se conduise avec une spontanéité toute gau-

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 104: "tout cela le faisoit craindre à ses compagnons."

<sup>3</sup>Ibid.

loise qui ne manque pas de nous surprendre: un soir qu'il est sur le point d'évoquer son passé et de raconter l'histoire de sa vie à la Caverne et à Angélique, il est interrompu par un branle-bas épouvantable. Courageusement, il s'élançe pour d'eterminer la cause de ce vacarme. Dans une chambre voisine, plongée dans l'obscurité, plusieurs personnes se battent d'une façon acharnée en deux camps bien distincts: hôteliers et leurs serviteurs contre comédiens. Le Destin se lance avec passion dans le combat. Est-ce fureur d'avoir été interrompu en ses souvenirs? Est-ce solidarité vis-à-vis de ses compagnons? Non; c'est simplement que se mêlant à la bagarre pour séparer les combattants, il a reçu un coup de poing et un soufflet dont il veut se venger, ce qui est fort légitime. Mais ce qui est surprenant, c'est que "s'estant acharné sur une grosse servante qu'il avoit troussée, [il] luy donna plus de cent claques sur les fesses."<sup>1</sup> Voilà qui semble singulièrement hors de caractère. Comment expliquer la conduite incongrue du romanesque amant de la ravissante Etoile? Mais c'est qu'il est homme, en tout et non pas seulement parfait amant ou héros sublime: il ne faut pas oublier qu'il sait faire le coup de poing aussi bien que se battre à l'épée<sup>2</sup> en bon comédien capable de vider son verre et son assiette "très avidement"<sup>3</sup> les jours de disette, qu'il accepte avec fatalisme de porter l'habit d'un voleur roué par les bons soins de la Rappinière, pour ne plus être suivi dans les rues par la marmaille man-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 152.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 100.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 40.

celle,<sup>1</sup> qu'il se joint sans vergogne aux tours joués à Ragotin,<sup>2</sup> et que, en proie aux affres de la superstition, il lui arrive d'éprouver une terreur panique, ce qu'il avoue sans fausse honte.<sup>3</sup> Ces traits de caractère, loin de le rendre antipathique ou comique, tout au contraire font de lui un être vrai, capable de partager les faiblesses humaines ou d'assumer par moments le côté absurde de la vie.<sup>4</sup> Et ces caractéristiques sont aussi celles qui, de façon compréhensible, lui attirent le respect de la Rancune, dont l'esprit logique et pragmatique ne saurait accepter le concept d'un homme trop parfait en lequel il verrait à nouveau un hypocrite, tandis que le "naturel" du Destin témoigne en faveur de son honnêteté foncière.

D'autre part, la Rancune a un moment joué vis-à-vis du Destin le rôle d'aîné et sinon de protecteur, tout au moins d'allié influent, puisqu'il lui a sauvé la vie, et ouvert les portes du monde du théâtre.<sup>5</sup> Il le connaît donc bien, et a appris à le respecter. Il n'en demeure pas moins que, malgré ce moment de moindre tension, le vieux comédien est un être statique, qui manque de véritables nuances psychologiques.

---

<sup>1</sup>Ibid., I, pp. 106-7.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 59.

<sup>3</sup>Ibid., II, pp. 12-13.

<sup>4</sup>Cette multiplicité psychologique est l'apanage de plus d'un personnage: si le triste la Rancune peut prouver qu'il est aussi homme de bien, l'élégante Etoile elle-même peut devenir l'héroïne d'une scène comique, lorsqu'en proie à la terreur parcequ'une personne inconnue -- un fantôme pense-t-elle -- se meut dans sa chambre, elle se cache sous les draps, refusant de confronter l'objet de son effroi -- un lévrier au demeurant. (Ibid., II, p. 30.)

<sup>5</sup>Ibid., I, p. 225.

Il est, enfin, dans la galerie des portraits grotesques un personnage beaucoup plus sinistre, franchement malfaisant et dont la personnalité inquiétante se dessine avec plus en plus de précision de la première à la seconde partie; c'est la Rappinière, celui de ses héros que Scarron, semble-t-il, ne pouvait empêcher de finir à Pontoise,<sup>1</sup> et qui de simplement ridicule, parce que, lieutenant de Prévost aux moeurs grossières,<sup>2</sup> il se veut spirituel, "Rieur de la ville,"<sup>3</sup> émerge enfin sous la figure du franc coquin qui, avec son complice Doguin -- devenu depuis son valet -- et quelques autres tire-laine, a un jour dérobé une boîte incrustée de diamants au Destin, à Paris, sur le Pont-Neuf.<sup>4</sup> Amoureux de l'Etoile, il révèle la bassesse de son tempérament en tentant de la faire cavalièrement enlever: c'est ainsi qu'un magistrat traite les actrices: c'est "une comédienne," explique-t-il, "dont j'ai voulu avoir ma part."<sup>5</sup> Accusé d'immoralité pour ce crime, il tourne la chose en ridicule avec hardiesse et effronterie. Il est si odieux que Scarron intervient personnellement, et pour une fois, sérieusement:

Quelque peine que j'aye prise à bien estudier la Rappinière,  
je n'ay jamais pu découvrir s'il estoit moind méchant envers  
Dieu qu'envers les hommes et moins injuste envers son prochain  
que vicieux en sa personne. Je sçay seulement avec certitude

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, A Messieurs mes chers amis Ménage et Sarrasin, op. cit. Dans le Roman Comique même, Scarron décrit encore ce personnage comme un "avant-courreur du bourreau." (I, p. 228.)

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 101.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 96.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 225, et II, p. 118.

<sup>5</sup>Ibid., II, p. 116.

que jamais homme n'a eu plus de vices ensemble et en plus éminent degré.<sup>1</sup>

L'indignation de l'auteur-honnête homme prévient ici celle de son lecteur, son "semblable."

Après ceci, la Rappinière disparaît de l'oeuvre de Scarron. Il est extraordinaire, cependant, que les quelques dix années -- de 1648 à 1657 -- qui séparent la préfiguration de ce personnage, en l'esprit de Scarron, de sa réalisation n'aient pu réussir à le changer, et que sa coquinnerie, que l'auteur considérait comme un obstacle à son oeuvre, soit demeurée intacte.

Quels sont donc les traits qui font de la Rappinière un grotesque? Comment le considérer comme un personnage comique?

D'abord, sans aucune doute, sa "mauvaise gloire,"<sup>2</sup>vanité, manque de naturel et de spontanéité, est aussitôt punie: il invite le Destin, la Rancune et la Caverne à souper, veut les éblouir, commande qu'on aille "à la cuisine et à l'office faire haster le souper:" Rodomontades: il n'existe point de serviteurs dans la maison, et l'ordinaire de la Rappinière consiste en soupe aux choux. Il veut discrètement faire quérir un repas de meilleure qualité; l'argent qu'il donne subrepticement à un valet roule par terre en cascade, dévoilant sa ruse mesquine.<sup>3</sup> Ensuite, son ivrognerie lui fait soupçonner la fidélité de sa femme -- pourtant "si maigre et si seiche qu'elle n'avoit jamais mouché de chandelle avec les doigts que le feu

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 117.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 101.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 102.

n'y prist"<sup>1</sup> -- si bien que jaloux, il part à sa recherche et prend une chèvre pour elle<sup>2</sup> -- analogie, hélas, frappante. Son arrogance provoque la première grande bagarre du roman: il s'est approprié -- pour les prêter aux comédiens, afin de passer pour un Mécène à leurs yeux -- les vêtements de deux jeunes nobles de la ville;<sup>3</sup> sa couardise enfin le laisse pantelant dès que se présente un véritable danger.<sup>4</sup>

Très vite, cependant, nous l'avons déjà dit, sa personnalité se transforme. Néanmoins, alors qu'il est présenté comme un gibier de potence, il est dépeint, non plus comme simple individu, mais comme responsable de l'ordre, comme prévôt local.

Son arrogance déjà nous est connue; jointe à la puissance que lui offre sa position, elle tourne, très vite, à la tyrannie: il menace le bourreau "de luy faire perdre sa charge;"<sup>5</sup> il arrête un homme sur un simple soupçon -- il s'avère d'ailleurs que celui-ci est bien fondé<sup>6</sup> -- il profite de son titre pour faire donner un lit à la Rancune, dans une hostellerie où il n'y a pas de place.<sup>7</sup> Sa puissance semble souveraine: à son seul nom, de par toute la province, "tous les genoux fléchissent."<sup>8</sup> Or, ce n'est pas par accident que cet être dont la charge est d'assurer la paix dans la région est lui-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 101.

<sup>2</sup>Ibid., I, pp. 102-103.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 97.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 100.

<sup>5</sup>Ibid., I, p. 107.

<sup>6</sup>Ibid., I, p. 178.

<sup>7</sup>Ibid., I, p. 107.

<sup>8</sup>Ibid., II, p. 120.

même un criminel. Il faut voir dans ce rapprochement l'intention que Scarron a de satiriser la police en faisant de la Rappinière le symbole du pouvoir et de la corruption de cette position sociale.

### 3) La satire: la justice, la noblesse, le clergé, la province

L'un des aspects historiques du Burlesque en est l'aspect satirique, qui, éventuellement, représente l'aboutissement d'un genre agonisant parfois acculé à une impasse. Loin de nous l'idée de vouloir faire du Roman comique l'illustration de cette décadence stérile: l'esprit satirique au XVII<sup>ème</sup> siècle n'atteint pas toujours cette fin tragique et peut se manifester sous un jour plus bonhomme et moins acerbe: il faut rappeler que vers 1660, donc après la parution de l'oeuvre de Scarron, le genre satirique, qui fleurissait encore, voulait avant tout poursuivre un but moral, s'attaquant à l'arrogance de la noblesse, à la vénalité des juges, de la police ou même des hommes de lettres: la Première Satire de Boileau -- dans la manière duquel à cette époque on peut encore voir une certaine forme du Burlesque -- s'en prend à tous ceux à Paris qui ne songent qu'à s'enrichir et en particulier aux poètes opportunistes, et sa Cinquième Satire aux aristocrates inutiles: "d'un trone fort illustre, une branche pourrie."<sup>1</sup>

Dans le Roman Comique, donc, la satire n'est pas amère: la plupart du temps, elle demeure bienveillante et ne se distingue du comique qu'en un sens. Au lieu de souligner la bizarrerie d'une

---

<sup>1</sup>Boileau, Satires, dans Oeuvres (Paris: Garnier frères, 1961), I, p. 40.

situation ou le ridicule d'un individu en tant que tel, elle s'acharne contre un être qui prend des proportions plus vastes que celle de son seul personnage et devient le symbole sinon d'un groupe, du moins d'un des représentants de ce groupe, et ainsi attaque la société à travers certains héros.

La Rappinière, par exemple, après son attentat manqué contre l'Etoile, se réfugie dans une "maison ... qu'il avoit usurpée sur une pauvre vefve."<sup>1</sup> Au fur et à mesure que la scélératesse du lieutenant de Prévôt devient plus évidente, Scarron insiste sur le danger qu'une charge aussi importante représente, "dangereux bâton entre les mains d'un méchant homme."<sup>2</sup> Mais, dira-t-on, n'existe-t-il point de moyen de mettre fin aux manigances de ce personnage corrompu? Eh bien, non: c'est qu'il a, bien entendu, des protecteurs hauts placés dans la Province, en particulier ce monsieur de la Garouffière, conseiller de Rennes, qui est, par ailleurs, un personnage agréable, lettré, tolérant, bien disposé envers les comédiens. Celui-ci "avoit empesché [la Rappinière] d'être roué en Bretagne, et l'avoit toujours protégé de toutes les affaires criminelles qu'il avoit eües. Ce n'est pas qu'il ne le connust pour un franc scélérat, mais la femme de la Rappinière estoit un peu de sa parenté."<sup>3</sup> Voici qui prouve que si la réputation d'une famille aristocratique à laquelle il appartient risque d'être entachée, un gibier de potence peut impunément continuer à exercer les privilèges de juge et à faire rouer des êtres sans doute guère plus

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 80.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 119.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 80.

coupables que lui. Ici, Scarron fait d'une pierre deux coups, satirisant la justice à la fois en la personne de son prévôt, et en celle du jeune "sénateur breton"<sup>1</sup> qu'il n'avait présenté au premier livre de son roman qu'en tant que bel esprit. Mais, même à cet égard, Scarron, au second livre, devient plus ironique:

Il avoit de l'esprit, comme je vous ai déjà dit et ne se croyoit point homme de Province en nulle manière, venant d'ordinaire, hors de son semestre, manger quelque argent dans les Hauberges de Paris et prenant le deuil quand la Cour le prenoit; ce qui bien vérifié et enregistré, devoit être une lettre, non pas de Noblesse tout-à-fait, mais de non-Bourgeoisie, si j'ose ainsi parler. De plus, il estoit bel esprit par la raison que tout le monde presque se pique d'estre sensible aux divertissements de l'esprit, tant ceux qui les connoissent que les Ignorans présomptueux ou brutaux qui jugent témérairement des vers et de la prose encore qu'ils reprocheroient en cas de besoin à un homme qu'il fait des livres, comme ils lui reprocheroient qu'il feroit la fausse monnoye.<sup>2</sup>

Attaque véhémement contre les esthètes provinciaux que celle-ci, et pourtant, c'est en ce personnage que tous les critiques -- hormis Monsieur Henri Bénac -- voient l'un des représentants les plus sympathiques de la noblesse de robe provinciale, sous prétexte qu'il est la contre-partie littéraire d'un être réel que Scarron "affuble d'un nom tiré d'une des hauteurs qui dominant la ville du Mans,"<sup>3</sup> -- "en réalité Jacques Chouet, sieur de la Gaudie."<sup>4</sup> Il semble cependant évident que même si Scarron a connu ce Jacques Chouet, il n'en a pas aveuglément accepté la personnalité et qu'il en a vu les défauts aussi bien que les qualités, si qualité il y a à accepter l'évidence, en l'occurrence le fait que "le Destin avoit de l'esprit et [que] les comédiennes -- outre qu'elles estoient fort belles -- estoient capables de dire autre chose

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 53.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 54.

<sup>3</sup>Charles Dédeyan, Le Roman Comique de Scarron, op. cit., p. 212.

<sup>4</sup>Henri Chardin, Scarron inconnu et les personnages du Roman Comique, op. cit., II, p. 149 et seq.

que des vers appris par coeur."<sup>1</sup> Sans doute le sieur Jacques Chouet était-il l'un de ces snobs de province qui pullulent loin de la capitale et qui se montrent accueillants aux comédiens pour se donner des allures de Parisien.

D'autre part, fort souvent, le Roman Comique est le roman d'aventures provinciales. Si bien que l'opinion générale est que Scarron veut avant tout faire le procès de la société mancelle, en écrivant l'histoire, et que "maniant la satire avec aisance, [il] exerce des représailles contre des sots et des méchants qu'il punit de leur sottise et de leur méchanceté en les mettant au pilori où ils subiront la risée publique."<sup>2</sup>

Il serait absurde, bien sûr, de se demander si les personnages et les événements du Roman Comique seraient moins ridicules à Paris, mais il faut tenir compte du fait qu'à la même époque,<sup>3</sup> Scarron attaque avec vigueur la capitale et ses habitants:

... De Paris en cette saison,  
 Chacun éloigne sa maison  
 Et va vendre dans la Province  
 Son bois, son foin, son vin, ses bleds  
 Pour revenir la bourse pleine  
 Revisiter Paris-sur-Seine,  
 Où chacun se plaist plus qu'ailleurs,  
 Soit que les vins y soient meilleurs,  
 (Cecy n'est que pour les yvrognes),  
 Soit pour le nombre des carognes,  
 (Cecy n'est que pour les pecheurs),  
 Soit pour y voir des grands Seigneurs,  
 (Bienheureux qui n'en a que faire!),  
 Soit pour y poursuivre une affaire  
 (Mestier à mon gré, for fascheux,  
 Si ce n'est aux grands chicaneux),

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 235.

<sup>2</sup>Emile Magne, Introduction au Roman Comique, op. cit., p. xvi.

<sup>3</sup>La seconde partie du Roman Comique date, rappelons-le, de 1657, et l'extrait du poème suivant date de 1656. La genèse semble en être la même.

Enfin pour cent choses plaisantes  
 Que les personnes fainéantes,  
 De cette noble oisiveté  
 Qui sent la générosité,  
 Trouvent plustost qu'en lieu du monde  
 En cette ville où tout abonde.<sup>1</sup>

La verve satirique de Scarron entre en lice contre tous les ridicules. Cependant, le fait est là -- le cadre du Roman Comique est le Mans et la région mancelle. Mais n'est-ce point accorder à la mémoire de l'ancien "petit abbé" un privilège souverain, et accepter à priori l'idée que toute expérience de jeunesse peut sans embarras être traduite en termes contemporains par un auteur devenu homme, que de voir en la capitale du Maine et en ses habitants, tels qu'ils apparaissent dans le Roman Comique, le reflet parfait de lieux, de gens connus par Scarron une dizaine d'années plus tôt? Certes il n'a pu manquer d'assimiler cette expérience souvent malheureuse qu'il avait vécue de 1633 à 1640. Il était parti en cette ville pour obéir à son père, l'Apôtre, et s'y était trouvé tristement isolé, lui papillon brillant des salons parisiens... Cependant, à l'époque où il crée son roman, il a bien d'autres préoccupations en tête, beaucoup plus immédiates. Il faut donc voir dans la fameuse "mémoire" de Scarron, qui sert sans doute de tremplin à l'oeuvre, non une simple accumulation de souvenirs emmagasinés, mais leur transposition, au niveau de l'imagination créatrice de l'auteur, si bien qu'ils deviennent les tenants d'une oeuvre d'art. Que le conseiller la Garouffière ait eu pour modèle un véritable

---

<sup>1</sup> Paul Scarron, A madame la marquise d'Estissac, dans Poésies diverses, op. cit., I, p. 333.

parlementaire manceau demeure ainsi pour nous tout-à-fait secondaire. Ce qui compte, c'est que Scarron ait pu faire de lui un personnage assez nuancé pour que nous comprenions que le respect -- sans doute inculqué par un père conseiller au Parlement de Paris et une famille très fière de ses attaches dans les mondes de la justice, de la finance et de l'administration<sup>1</sup> -- qu'il éprouve vis-à-vis de la noblesse de robe est tempéré par une vision à la fois lucide et satirique de ses imperfections.

Cette dualité réapparaît lorsque Scarron entreprend de satiriser la noblesse d'épée, mais elle s'exprime de façon différente: cette fois-ci, certains personnages sont totalement sympathiques, tandis que la majorité est résolument repoussante, composée qu'elle est d'êtres prétentieux, arrogants, violents, voire même inintelligents.

Les deux jeunes gens dont la Rappinière a si désinvoltement prêté les vêtements aux acteurs afin que ceux-ci puissent donner leur première représentation dans un tripot du Mans entrent dans la chambre où se joue la comédie "en calleçons et chacun sa raquette en sa main [ayant] négligé de se faire froter pour venir entendre la comédie."<sup>2</sup> Enthousiasme qui semble louable, mais qui s'explique par le fait qu'il n'y a pas tellement de passe-temps en province et qui n'excuse pas la condescendance méprisante qu'implique un tel laisser-aller dans la tenue, pas plus que la colère légitime qu'ils éprouvent à la vue de leurs habits portés par les deux acteurs qui sont en scène, ne peut justifier l'arrogance avec laquelle l'un d'entre eux apostrophe le va-

---

<sup>1</sup>Emile Magne, Scarron et son milieu, op. cit., pp. 1 et 2.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 98.

let -- "Fils de chienne, pourquoy as-tu donné mon habit à ce Bastel-  
leur?"<sup>1</sup> -- ni la brutalité avec laquelle il décharge un "démessuré coup  
de sa raquette sur les oreilles"<sup>2</sup> du coupable, provoquant ainsi une  
mêlée générale; celle-ci ne se termine, en fait, que par une embuscade  
dressée contre la Rappinière et les comédiens par les bons soins de  
"deux [autres] petits nobles dont l'un avait épousé la soeur de celui  
qui commença le combat par un grand coup de raquette."<sup>3</sup> Esprit de caste,  
encore, et rancune tenace, telles semblent les prérogatives de tous ces  
personnages. Ce sont leurs amis, encore, ces "plus eschauffez godelu-  
reaux de la ville,"<sup>4</sup> qui se pressent dans la chambre des comédiennes  
qu'ils espèrent "dévergondées"<sup>5</sup> et qui, rebutés par un accueil somme  
toute assez froid, se mettent à jouer les intellectuels de province,  
parlant tous ensemble de théâtre, de poésie, des auteurs à la mode, et  
des oeuvres qui plaisent, sans se rendre compte qu'ils sont importuns  
aux comédiens, ceux-ci ayant "plus envie de souper que d'entretenir  
les Fainéants de la ville."<sup>6</sup> Leur première curiosité satisfaite, ils  
se désintéressent presque totalement de la troupe dont les membres "peu  
satisfaits de l'auditoire Manceau,"<sup>7</sup> veulent désormais quitter la ville  
pour aller chercher fortune ailleurs.

On voit vivre cette jeunesse dorée, oisive, prétentieuse, ces

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid., op. cit., I, p. 99.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 100.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 116.

<sup>5</sup>Ibid.

<sup>6</sup>Ibid., I, p. 142.

<sup>7</sup>Ibid., II, p. 130.

petits snobs pour lesquels la joie suprême est la visite d'un aristocrate parisien que la saison de la chasse amène dans leur ville. La présence de ce grand seigneur attire alors la "Noblesse, grosse et menue"<sup>1</sup> des alentours:

Ce n'est pas une petite ambition aux Provinciaux que de pouvoir dire quelquefois qu'ils ont vu en bel lieu et en tel temps des gens de la cour dont ils prononcent toujours le nom tout sec, comme, par exemple: Je perdis mon argent contre Roquelaure; Créqui a tant gagné; Coatquin court le cerf en Touraine.<sup>2</sup>

affirme l'auteur, qui avait connu assez de ces êtres pour pouvoir les évaluer. Et, le détachant de cette foule anonyme, il esquisse, avec son habileté habituelle, la silhouette de ce grand, gros et lourd la Baguenodière, aussi brutal et arrogant que le jeune noble à la raquette, aussi froid et flegmatique que le vieux la Rancune et par là même aux antipodes du petit Ragotin. La confrontation de ces deux personnages ridicules engendre une scène au mouvement endiablé que cause tout autant l'impétuosité du minuscule Godenot incapable de voir le spectacle à cause des proportions volumineuses du jeune seigneur derrière lequel il est assis, que l'insolence de ce dernier et la morgue de ses deux voisins, hobereaux comme lui, et comme lui chatouilleux sur le point de l'honneur.<sup>3</sup> Par bonheur, la satire scarronienne leur fait dispenser soufflets et coups de poing plutôt que coups d'épée -- ce dont Scarron révèle l'aspect incongru: "ce qu'il y eust de merveilleux, c'est qu'il n'y eut pas une épée tirée, quoyque le principal démêlé fust entre des

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., II, pp. 132-133.

personnes qui en portaient, et qu'il y en eust plus de cent dans la compagnie."<sup>1</sup> En réalité, ces porteurs d'épée eux-mêmes ne doivent point aborder le genre héroïque et le coup de poing demeure l'arme comique la plus efficace.

Telle est donc la satire de la noblesse dans le Roman Comique.<sup>2</sup>

D'autres représentants de la société que Scarron malmène avec bonne humeur, aise et désinvolture, sont les prêtres, qui, sans abonder dans l'oeuvre y ont presque toujours à leur actif certaines caractéristiques qui les apparentent aux grotesques.

Certains, par exemple, font preuve de manies inoffensives en soi, mais grâce auxquelles il est possible de rire d'eux: ainsi ce "Prestre du bas-Mayne, un peu fou mélancolique" qu'un procès avait fait venir à Paris et qui, "en attendant que son Proces fust en état d'estre jugé, voulut imprimer quelques pensées creuses qu'il avoit eües sur l'apocalypse. Il estoit si fécond en chimères et si amoureux des dernières productions de son esprit qu'il en haïssoit, les vieilles."<sup>3</sup> A

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 133

<sup>2</sup>En fait, on y trouve bien d'autres aristocrates beaucoup plus néfastes, mais ils appartiennent à cet autre monde qu'il est habituel de considérer comme le monde sérieux du roman, c'est dire ce monde romanesque dans lequel ont évolué le Destin et l'Etoile avant de devenir les héros de la troupe comique, et qui -- grâce à Léandre, à Verville, à S<sup>t</sup> Far -- continue de se manifester autour d'eux dans la période de temps où ont lieu leurs pérégrinations de comédiens. Il est toutefois intéressant de remarquer au passage que c'est justement dans ce monde dit romanesque que la satire de Scarron contre la noblesse est la plus appuyée et que les aristocrates se dévoilent sous leur jour le plus brutal et le plus agressif, par conséquent le moins propre à provoquer le rire.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 124.

ce fanatique des idées brumeuses et de l'originalité, Scarron, se mettant directement en scène, rend un insigne service lorsqu'il "lui conseille en ami de ne pas faire imprimer son livre plein de visions ridicules."<sup>1</sup> Ou bien encore le vieux curé du village où se dresse l'auberge dont l'hôte rend l'âme presque sous nos yeux, prêtre sympathique au demeurant, honnête homme qui connaît bien son monde. Qu'il expédie les prières des morts, laissant à son Vicaire le soin d'être plus méticuleux que lui-même, Scarron trouve cela fort respectable: "il les fit bonnes [affirme-t-il des prières], car il les fit courtes."<sup>2</sup> Le brave ecclésiastique a tout de même un défaut, c'est qu'il est grand parleur, et qu'il a la manie de vouloir conter des histoires qu'il trouve amusantes mais qui en réalité ne réussissent pas à dérider ses auditeurs, "soit qu'ils ne les trouvassent pas si plaisantes qu'il le leur avoit dit, ou qu'ils ne fussent pas alors en humeur de rire;"<sup>3</sup> ceci n'arrête pourtant pas le pauvre casse-pieds qui continue sans se rendre compte qu'il est importun, faute grave selon Scarron: ennuyer ceux que l'on veut faire rire, voilà qui est le comble du ridicule; néanmoins, il est considéré comme homme d'esprit par ses paroissiens parmi lesquels il a grand crédit -- n'oublions pas qu'il s'agit de l'hôtesse ventrue et de ses amis, eux-mêmes bouffons -- et son intervention au milieu de la bataille épique provoquée par la plaisanterie macabre de la Rancune, ne passe pas inaperçue. Du moins joue-t-il son rôle de prêtre en faisant disparaître la discorde et en réconciliant les adversaires.

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 125.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 39.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 41.

Tout comme lui, deux pères Capucins à la présence toute épisodique parviennent à établir un semblant de trêve entre les participants au combat entamé par les deux jeunes nobles dévêtus, et accomplissent ainsi leur devoir de pacificateurs.<sup>1</sup>

Mais en dehors de ces trois "bons" ecclésiastiques, les membres du clergé ont, soit tendance à prendre parti trop légèrement, ou au contraire à essayer de protéger leur propre paix avec tant d'acharnement qu'ils tirent leur épingle du jeu et ne pensent qu'à leur sécurité, au détriment de celle des autres.

Le célèbre curé de Domfront -- outre qu'il est originaire d'une ville dont la réputation, du temps de Scarron, était passablement ridicule<sup>2</sup> -- apparaît un beau jour dans l'hôtellerie du Mans où sont logés les comédiens, au cours d'un chassé-croisé de brancards qui sont les accessoires comiques de son entrée en scène. Nous le retrouvons retournant vers ses ouailles, toujours dans son brancard, décoré, maintenant de la façon la plus incongrue:

Le Pot de chambre du Curé, qui estoit de cuivre jaune reluisant comme de l'or, parcequ'il avoit été escuré dans l'hostellerie estoit attachée au costé droit du Brancard, ce qui le rendoit bien plus recommandable que le gauche qui n'estoit paré que d'un chapeau dans un étui de carte.<sup>3</sup>

Il suffit que Scarron parle de pot de chambre pour que l'on puisse prévoir une suite désopilante à ce voyage. Et certes, pendant que le curé dort, cinq personnages arrêtent le brancard, menaçant ses occu-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 99.

<sup>2</sup>Cf. Chardon, Scarron Inconnu et les personnages du Roman Comique, op. cit., II, p. 164.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Roman Comique, op. cit., I, p. 174.

pants -- dont la nièce du prêtre -- de mort s'ils osent souffler mot. A son réveil, le "bonhomme" appelle ses compagnons. Silence. Colère: "on a voulu dire qu'il jura Dieu, mais je ne puis croire cela d'un curé du bas-Mayne."<sup>1</sup> Lorsqu'il comprend qu'il est la victime d'un enlèvement, il attribue celui-ci à un de ses voisins avec lequel il est en procès. Ses menaces sont comiques: "Monsieur de Laune, si vous me tuez, je vous cite devant Dieu; je suis sacré Prestre indigne, et vous serez excommunié comme un Lougarou;"<sup>2</sup> lorsqu'elles restent sans effet et que l'un de ses agresseurs furieux en tue un autre après avoir tué aussi le cheval qui portait "le devant du Brancard, ... la frayeur redouble au Curé et à son train: il demanda confession."<sup>3</sup> C'est inutile: les bandits se sont enfuis. Il demeure perplexe: il "ne sçavoit que penser de ce qui lui estoit arrivé; il ne pouvoit deviner pourquoi on l'avoit enlevé, pourquoi on l'avoit quitté sans le voler et pourquoi ce cavalier avoit tué un des siens-mêmes, dont le Curé n'estoit pas si scandalisé que de son pauvre cheval tué."<sup>4</sup> Voici la pierre d'achoppement: il songe à peine à l'assassinat d'un homme, mais pleure son cheval; il a le sens de la propriété plus développé que celui de la compassion. Ainsi s'explique cette exposition de pot de chambre, possession chérie d'un homme avant tout sensible à son confort, pour lequel un objet ou un animal utile ont plus de valeur qu'un frère humain.

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 175.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 176.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 177.

Sketch rapide que celui-ci: il faut le répéter: Scarron n'égratigne le clergé qu'au passage. Il a la dent plus dure, cependant, lorsqu'il s'attaque, moins à la vieille abbesse d'Etival et à ses religieuses qu'au Directeur de leur Abbaye, le Père Giflot.

Ici encore, il importe peu que cette religieuse soit -- ou ne soit pas -- Claire Nau, soeur cistercienne qui réforma assez rudement le couvent des Bénédictine d'Etival,<sup>1</sup> car la satire n'est pas dirigée contre elle -- à moins qu'il ne faille trouver étrange qu'une religieuse se détourne et se voile le visage pour ne pas avoir à contempler la nudité d'un homme -- mais contre le Père Giflot, tête à claques, comme son nom l'indique, qui, plus encore que le curé de Domfront, manque de la plus élémentaire charité chrétienne. Au lieu de venir en aide à un être très évidemment en détresse -- il s'agit de Ragotin -- il lui demande "qui il estoit, d'où il venoist, pourquoy il estoit nud, pourquoy il avait les mains liées, et luy fit toutes ces questions-là avec beaucoup d'éloquence."<sup>2</sup> Sans excuser l'incivilité de Ragotin, encore en train de cuver son vin, ces tracasseries peuvent l'expliquer: le petit homme réagit impétueusement: il bouscule le prêtre qui tombe dans la rivière entraînant avec lui le cocher de l'Abbesse et un paysan. Hilarité de Ragotin qui passe son chemin. Mais le prêtre ne l'entend pas ainsi: "il suivit Ragotin, secondé du païsan et du cocher, qui, le plus colère des trois, ... se détacha du gros, joignit Ragotin, et à grands coups de fouet, se vengea sur la peau d'autrui de l'eau qui

---

<sup>1</sup>Henri Chardon, op. cit., II, p. 168 et seq.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, II, pp. 126-127.

avoit mouillé la sienne, ... [jusqu'à] tirer le sang de la peau du fustigé."<sup>1</sup> On imagine que le prêtre, clément, va tenter de calmer la fureur du cocher. Point du tout: au contraire, il l'encourage de grands cris, le poussant à fouetter avec acharnement, et c'est seulement après que Ragotin a subi toutes sortes de mésaventures que l'ecclésiastique "à qui la colère avoit fait oublier pour un temps la charité se repent d'avoir esté trop vindicatif,"<sup>2</sup> et compatit au sort lamentable du misérable avocaillon.

Sur le mode plaisant, la satire scarronienne ne va guère plus loin en ce qui concerne le clergé. C'est surtout leur manque d'humanité et de charité qu'il reproche à ses membres, et aussi la facilité avec laquelle ils deviennent la proie de ces péchés capitaux qu'ils savent si bien fustiger. Scarron, au contraire, avant de penser à Dieu, pense à l'homme et en tire gloire: son indignation est donc facile à comprendre si l'on se souvient que son ambition d'être avant tout "humain, tolérant et compréhensif"<sup>3</sup> a dû être réalisée puisque S<sup>t</sup> Aignan lui-même, l'aigre S<sup>t</sup> Aignan, lui rend hommage en des termes non équivoques:

... Scarron, merveilleuse personne,  
A qui Dieu mit une âme belle et bonne  
Dans un Etui qui manque d'embonpoint."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 127.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 128.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Epître au Lecteur qui ne l'a jamais vu, dans Oeuvres, op. cit., I, p. 131. Il écrit d'autre part: "Je ne hais personne; Dieu veuille qu'on me traite de même. Je suis bien aise quand j'ai de l'argent, et serais plus aise encore si j'avais la santé. Je me réjouis assez en compagnie; je suis assez content quand je suis seul. Je supporte mes maux assez patiemment." Que de bonhomie, de résignation et de sagesse en ce auto-portrait psychologique que cite André Le Breton, Le Roman au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Hachette, 1890).

<sup>4</sup>Paul Scarron, Poésies Diverses, op. cit., II, p. 160.

Il arrive, cependant, que cet être perde de sa tolérance et fasse preuve, en ses attaques contre le clergé, d'une virulence beaucoup plus intense: "On profane les Eglises, en ce pays-là aussi bien qu'au nôtre, et le Temple de Dieu sert de rendez-vous aux godelureaux et aux coquettes, à la honte de ceux qui ont la maudite ambition d'achallander leurs Eglises et de s'ester la pratique les uns aux autres."<sup>1</sup> Mis à part, le vocabulaire de Scarron, qui même aux moments les plus sérieux, ne saurait s'empêcher d'utiliser des termes vigoureux et imagés, on croirait entendre Fénelon dénoncer les manigances de ceux qui vont à l'Eglise pour y satisfaire leurs passions amoureuses. Mais notre auteur incrimine, comme responsables de ces jeux qu'ils sont prêts à tolérer, les membres du Clergé qui veulent attirer une foule dans leur paroisse, afin d'en tirer, sous forme de dons monétaires, une reconnaissance assurée.

Ton sérieux, toutefois: nous anticipons encore. Revenons-en aux pointes que Scarron lance contre ses contemporains afin d'amuser son lecteur.

On a dit et répété que ses véritables Têtes de Turc sont les Manceaux. Sans vouloir accorder trop d'importance à cette assertion, il faut bien reconnaître qu'elle contient un fond de vérité. Pour une oeuvre dont les héros sont, pour la plupart, des comédiens ambulants, Scarron avait besoin d'un cadre capable de les accueillir de bourg en bourg, de ville en ville ...

Il connaissait bien la région du Mans. C'est donc là qu'il situe l'action de son roman, comme à d'autres moments, c'est Rome qu'il fait jaillir du fond de sa mémoire pour en esquisser un jardin, des rues,

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 119.

quelques habitants,

Le choix obligatoire d'un lieu fait que la critique universelle que Scarron adresse aux hommes et à la société y est nécessairement circonscrite, tout comme la critique spécifique de la Fronde est circonscrite au cadre de Paris, où souffrent les innocents:

Le Bled ne vient plus qu'en charrette,  
Confession, communion,  
Nous allons mourir de disette.<sup>1</sup>

Les limites de la province permettent néanmoins d'afficher certaines idiosyncrasies -- ou plus exactement, certaines tendances prennent une ampleur toute particulière lorsqu'elles fleurissent sur un terrain qui les laisse s'épanouir tout à leur aise: l'arrogance naturelle de la Rappinière est accentuée par le prestige que lui confère son titre aux yeux des Manceaux -- et un lieutenant de Prévôt est, certainement, un personnage plus important au Mans qu'à Paris. La lubricité naturelle de Madame Bouvillon trouverait sans doute plus de satisfactions dans une grande ville où elle pourrait satisfaire ses instincts sans avoir trop à songer à sa réputation; il ne lui serait donc pas nécessaire de séduire le Destin (notons qu'au Mans, il lui serait facile, le cas échéant, de faire tomber le blâme de cette séduction sur le jeune comédien, tout le monde connaissant les moeurs relâchées de cette sorte de gens!)... Quant à la forfanterie innée du petit Ragotin, elle passerait presque inaperçue dans la capitale où les gens sont trop occupés d'eux-mêmes pour avoir vraiment le temps de penser aux travers de leurs semblables, et plus encore pour prétendre les corriger en leur jouant des tours

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Chanson sur le Blocus de Paris, op. cit., VII, p. 313.

pendables,

Quoiqu'il en soit, Scarron ne serait pas un vrai Parisien s'il ne ressentait envers les Provinciaux un certain mépris qu'il exprime tout naturellement en chargeant ceux-ci de ridicules, réels ou inventés. Devons-nous le prendre au sérieux, par exemple, lorsqu'il affirme que tous les gens de la province, outre qu'ils sont "tous grands parleurs, quelques-uns très impertinents,"<sup>1</sup> sont aussi "fort endemenez et patineurs"?<sup>2</sup> Ce serait mal connaître la nature humaine que de penser que seuls ceux qui vivent en dehors de Paris ont la langue trop bien pendue, raffolant de pointes et de traits d'esprit faciles, ou que, mis en présence de jolies femmes qu'ils croient faciles, ils éprouvent le désir de mettre leurs pattes un peu partout. Il existe cependant certaines particularités qui ne se trouvent vraiment qu'en province: Monsieur de la Garouffière, voulant se donner des airs d'homme cultivé, pourrait à Paris être un snob; il le serait différemment. Les petits aristocrates de province, fiers de se froter aux grands aux chasses du marquis d'Orsé, satisferaient plutôt leur ambition en faisant leur cour aux belles des Salons...

Les bourgeois, avant tout, deviennent les boucs émissaires des ridicules provinciaux: par mimétisme, pour voir de près les aristocrates venus de la capitale, ils se "réchauffent" pour la comédie à laquelle ils n'avaient fourni jusqu'alors qu'un bien piètre auditoire:

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 117.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 116.

Les Dames de la ville et de la Province estoient ravies d'y voir tous les jours des Dames de la Cour, de qui elles apprirent à se bien habiller, au moins mieux qu'elles ne le faisoient, au grand profit de leurs Tailleurs à qui elles donnèrent à reformer quantité de vieilles robes. Le bal se donnoit tous les soirs, où de très méchans danseurs dansèrent de très-mauvaises courantes et où plusieurs jeunes gens de la ville dansèrent en bas de Hollande ou d'Usseau, et en souliers cirés.<sup>1</sup>

Le lecteur du XX<sup>ème</sup> siècle n'a qu'à se rappeler ou imaginer l'émoi d'une sous-préfecture dans laquelle un metteur en scène parisien décide de tourner un film, les réceptions organisées en l'honneur des vedettes, les rivalités d'élégance.

Le coeur même de la province est là, et c'est là que Scarron s'avère vraiment critique de moeurs provinciales, bien plus qu'en ces passages pourtant considérés comme satiriques de la province, où il met en scène des marchands, des hôteliers, voire des paysans...

De marchands, il n'y en a guère dans le Roman Comique, hors celui qui offre la moitié de son lit à la Rancune dans une auberge, un soir qu'il n'y a plus de place, et devient la victime du malicieux comédien qui, afin de profiter du lit tout entier, arrose son compagnon d'urine, le contraignant à passer la nuit sur un banc: il fallait un partenaire à la Rancune en cette vignette grotesque: c'est ce qui fait que le marchand n'est en réalité comique que par ricochet. Il est d'ailleurs à peine esquissé, silhouette conciliante et amicale; mais Scarron aurait aussi bien pu faire de lui un chasseur ou un voyageur quelconque car à aucun moment il n'indique de trait typique d'un groupe social, la fraternité des marchands; au contraire, celui-ci

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 131.

s'avère bonne pâte tandis que ses confrères à l'époque n'avaient pas la réputation de pêcher par leur générosité.<sup>1</sup>

Ses hôteliers, au contraire, foisonnent dans cette oeuvre où l'auberge est le décor le plus fréquent, essentiel en ce monde où les êtres sont en perpétuels déplacement. Et, il faut bien l'avouer, les aubergistes sont tristement semblables les uns aux autres et font tristement honneur aux histoires qui courent sur leur compte.

En dehors de cette Maîtresse de Tripot mancelle, qui, aimant "la comédie plus que sermon ni vespres, [permet] par une générosité inouïe en une Maîtresse de Tripot au Charretier [de la troupe] de faire manger ses bestes tout leur saoul,"<sup>2</sup> les propriétaires de tavernes sont très près de leurs sous, et toujours disposés à tromper leurs clients; ainsi la vieille cabaretière "recherchée par tous les fermiers du pays, non tant pour sa beauté que pour le bien qu'elle avoit amassé avec son deffunt mary à vendre bien cher et à faire mauvaise mesure de vin et d'avoine"<sup>3</sup> se remarie finalement avec un soldat qui lui aussi meurt. Le corps est encore dans l'auberge, que la veuve "nonobstant les belles pensées de la mort que luy devoit avoir données celle de son mary, ne laissa pas de faire payer en Arabe, (c'est-à-dire en les volant), deux Anglois qui alloient de Bretagne à Paris."<sup>4</sup>

Avec cela, serviles devant les Puissants -- l'hôte d'une auberge comble affirme son respect pour la Rappinière et traite sa femme de sottie parce qu'elle hésite à héberger ce personnage à la mine

---

<sup>1</sup>Ce qui refute aussi le pseudo-réalisme de Scarron.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 95.

<sup>3</sup>Ibid., II, pp. 38-39.

<sup>4</sup>Ibid., II, p. 53.

peu rassurante qu'est la Rancune, quoiqu'ami du lieutenant de Prévôt -- et arrogants envers les petits, envers les comédiens en particulier, qu'ils méprisent et traitent comme des êtres inférieurs, les injuriant, "les appelant Basteleurs et Balladins, et durant de les faire déloger le lendemain."<sup>1</sup>

Mais ici encore, nous pouvons nous demander si ces traits sont spécifiquement provinciaux: point du tout; il n'y a pas qu'au Mans -- ou à Lyon -- que les aubergistes ont tendance à falsifier les additions, et tant pis pour les touristes trop naïfs. Les hommes qui connaissent leur monde, eux, ne se laissent pas faire, et le Destin proteste et demeure "à compter dans un cabaret avec une hôtesse fort déraisonnable"<sup>2</sup> qui le retient plus longtemps qu'il ne veut, acharnée qu'elle est à avoir gain de cause; mais finalement, il réussit à ne payer que ce qu'il doit. Or, la scène se passe à S<sup>t</sup> Cloud, qui même au XVII<sup>ème</sup> siècle, ne saurait être considéré comme la province, puisqu'on y va de Paris passer la journée en joyeuses "parties."

Si bien qu'il est possible d'affirmer qu'en réalité, Scarron ne pense pas tellement à fustiger les moeurs provinciales.<sup>3</sup> S'il en souligne certains aspects d'une plume amusée, c'est pour faire rire son lecteur, mais non pour lui faire de la morale: les critiques que l'auteur adresse au "Mayne" et à ses habitants ne sont bien souvent que des constatations très générales dont nous pouvons, si nous le voulons,

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 153.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 222.

<sup>3</sup>Non plus qu'à les dépeindre de façon systématique; mais dans ces remarques pourtant, beaucoup de critiques ont voulu voir une véritable peinture de la réalité.

tirer des conclusions, à condition d'admettre qu'elles ne vont pas très loin! L'essentiel est que ces remarques souvent saugrenues nous fassent rire:

Le visage de cette Nymphé tavernière estoit le plus petit et son ventre le plus grand du Mayne, quoyque cette Province abonde en personnes ventrûes. Je laisse aux Naturalistes le soin d'en chercher la raison aussi bien que de la graisse des chapons du País.<sup>1</sup>

Cette pseudo-ignorance à laquelle seuls des savants pourraient remédier est totalement ironique tant est évidente la solution: Scarron lui-même nous l'offre: rapports de cause à effets: qui mange trop de trop bons chapons engraisse.

De même, faut-il voir une satire des paysans dans ce passage où un groupe d'entre eux, entendant Ragotin déclamer avec enthousiasme des vers de Pyrame et Thisbé, l'admirent passionnément, croyant qu'il prêche la parole de Dieu? Créduité, stupidité, disent les critiques, Scarron attaque.

Mais non: c'est la façon de réciter de Ragotin, qui est ridicule, et celle des prêcheurs: s'ils étaient plus simples, tout le monde saurait à quoi se rapportent leurs discours.

D'ailleurs, un peu plus loin, Scarron les présente ces mêmes paysans comme de cruels roués: ayant trouvé dans un fossé Ragotin ivre-mort, ils le prennent pour un fou recherché dans la contrée, le ligotent, et l'emmènent avec eux, puis, s'apercevant de leur erreur, "délient le petit homme des pieds seulement [et lui laissent] les mains liées afin qu'il ne pût rien entreprendre contre eux."<sup>2</sup> Ce qui prouve bien qu'ils

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, II, p. 39.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 124.

ne sont pas totalement dépourvus d'intelligence.

Faut-il, enfin, le considérer comme une satire de l'armée, ce magnifique portrait du soldat en retraite?

Il avoit porté les armes longtemps, et estoit enfin revenu dans son village, chargé d'ans et de si peu de probité qu'on pouvoit dire qu'il en avoit encore moins que d'argent, quoyqu'il fust extrêmement pauvre ... . Les cheveux de Drille, plus longs que ceux des autres paysans du village, ses sermens à la soldate, une plume hérissée qu'il mettoit les festes quand il ne pleuvoit point et une épée rouillée qui luy battoit de vieilles bottes encore qu'il n'eust point de cheval, tout cela donna dans la vue d'une vieille veufve.<sup>1</sup>

Une fois de plus, non.

Mais Scarron griffe toujours, en passant: tout ce que l'armée offre à un homme, c'est en plus d'une connaissance parfaite de la malhonnêteté, par manque d'argent, un flamboiement et un prestige factices et râpés, rien d'autre.

Ainsi, il apparaît que la véritable satire dans le Roman Comique se rapporte à certains types, symboles de certaines castes, et est en réalité plus profonde qu'on n'a été accoutumé à le voir, tout en restant avant tout source de comique.

#### 4) La parodie et son degré positif: théories littéraires de Scarron

Il est pourtant un aspect de la satire qui se manifeste à travers tout le Roman Comique en vagues régulières: c'est la satire littéraire.

Nous sommes désormais en présence du troisième des courants que nous avons dégagés à l'intérieur du genre burlesque, le courant

---

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 38.

parodique qui affirme la supériorité de l'oeuvre "comique" sur l'oeuvre d'inspiration idéaliste en une tendance où, en général, les héros superbes sont traités comme des êtres normaux, voire prosaïques, sinon triviaux, et où les sentiments élevés sont rabaissés à leur niveau le plus banal parfois, le plus viscéral.

Or, les héros scarronnien sont, à l'origine, essentiellement humains -- quoique d'une façon négative quelquefois, les grotesques étant des "sous-hommes" -- et leurs sentiments sont, la plupart du temps, les plus "naturels" du monde.

Il ne reste donc à la parodie qu'un niveau où s'exercer: puisqu'elle ne peut atteindre le héros, elle se déchaîne contre l'oeuvre littéraire: à travers l'expression de ses mépris -- ou de ses respects -- de ses critiques -- ou de ses admirations -- c'est tout un art littéraire que Scarron définit pour nous en ce qui concerne le roman, la poésie, le théâtre, la critique, et aussi ses confrères, passés ou présents. Il arrive même parfois que l'intention de l'auteur soit si sérieuse qu'il en oublie son ironie et proclame catégoriquement ses opinions littéraires, qui représentent le côté positif de son dessein parodique.

C'est immédiatement sur un ton parodique que s'ouvre le Roman comique:

Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course, et son char, ayant attrappé le penchant du monde, rouloit plus vite qu'il ne vouloit. Si ses cheveux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restoit de jour en moins d'un demy-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 faisoient hannir et les advertissoient que la mer estoit proche, où l'on dit que leur Maître se couche

toutes les nuits. Pour parler plus humainement et intelligiblement, il estoit entre cinq et six heures quand une charrette ...<sup>1</sup>

Par cette longue périphrase moqueuse, pleine de métaphores et d'allégories, Scarron nous plonge, de façon indirecte, dans le domaine de la critique littéraire puisqu'il ridiculise, de prime abord, l'entrée en matières des romans romanesques, héroïques ou pastoraux, avant de nous dévoiler -- très vite -- ses intentions stylistiques qui sont "humaines," c'est-à-dire naturelles, et donc "intelligibles," par conséquent accessibles à tous; en même temps, il entend bien suivre le mouvement même de la vie, imprévu par instants, et en reproduire les aspects les plus immédiats: pourquoi s'ingénier à préciser un horaire, à retracer minutieusement l'emploi du temps d'un héros quand nous ne nous y intéressons pas vraiment?

Je ne vous diray point exactement s'il avoit soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de Romans qui reigent toutes les heures du jour de leurs Héros, les font lever de bon matin, conter leur histoire jusqu'à l'heure du disney, disney fort légèrement, et après disner reprendre leur Histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tous seuls, si ce n'est quand ils ont quelque chose à dire aux arbres et aux rochers; à l'heure du souper, se trouver à point nommé dans le lieu où l'on mange, où ils souspirent et rêvent au lieu de manger, et puis s'en vont faire des chasteaux en Espagne sur quelque terrasse qui regarde la mer, tandis qu'un Escuyer revele que son maître est un tel, fils d'un Roy et qu'il n'y a pas un meilleur Prince au monde, et qu'encore qu'il soit pour lors le plus beau des mortels, qu'il estoit encore tout autre chose avant que l'amour l'eust défiguré.<sup>2</sup>

Supprimons la mer, ajoutons une rivière, ignorons les repas auxquels nous substituerons des racines et des écorces, remplaçons l'écuyer par un berger: le héros devient Céladon, seul dans sa grotte, ex-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 93.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 123.

halant ses plaintes aux eaux du Lignon, aux arbres de la forêt?...

Scarron critique avec une très précise lucidité cet extraordinaire souci d'exactitude dans le détail, ce désir assez incompréhensible de vraisemblance dont font preuve les auteurs des oeuvres les plus extravagantes et les plus irréelles en leur concept: Honoré d'Urfé, par exemple, décrit en de longues pages l'amaigrissement pathétique de son héros, soumis de longs jours à un régime de glands et d'herbe, et tout de suite après nous le montre embrassant Astrée endormie. A ce contact, celle-ci s'éveille, entrevoit son amant disparu qu'elle reconnaît immédiatement, mais s'imagine, tant il est maigre, pâle et hagard, voir son fantôme. En ce passage domine le besoin de faire vrai; mais un peu plus loin l'auteur se lance dans la description émerveillée du très compliqué temple d'amour, bâti par le même garçon à moitié exténué, sans le moins du monde songer que pour abattre des arbres ou entrelacer des branches vives, il faut une vigueur que Céladon a perdue.<sup>1</sup>

Scarron, au contraire, en donnant à son roman une apparente impression de désordre, de fouillis, de variété qui reflète l'absence de structure de la vie même, se refuse à consacrer des pages et des pages à créer l'apparence du vrai, en décrivant, par exemple, la succession logique des moments de la journée d'un héros: "ne disons point, si vous voulez, ce qu'il fit jusqu'au disner, qui value bien le souper;"<sup>2</sup> il se contente, à dessein, de suggérer des décors, le plus

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 115 et seq.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 129

rapidement possible: il mentionne un lieu, une auberge, il les évoque, mais ne les décrit pas, pas même dans les nouvelles espagnoles qu'il introduit dans son roman:

Je ne vous diray point si les flambeaux que tenoient les Demoiselles estoient d'argent; c'est pour le moins: ils estoient plustost de vermeil doré, cizelé, et la salle estoit la plus magnifique du monde, et, si vous voulez, aussi bien meublée que quelques appartements de nos romans, comme le vaisseau de Zelmande dans le Polexandre, le palais d'Ibrahim dans l'Illustre Bassa, ou la chambre où le Roy d'Assyrie recent Mandane dans le Cyrus, qui est sans doute, aussi bien que les autres que j'ay nommés, le livre du monde le mieux meublé.<sup>1</sup>

Après cela, il n'est plus besoin de description: nous devons assumer, ironiquement, que dans ce palais où Don Carlos est retenu prisonnier, tout est merveilleux, excellent, magnifique, le plus beau du monde, entraînés que nous sommes dans le superlatif.

De la même façon, Scarron escamote les somptueux portraits de la beauté féminine: à cette description de Mandane, dans le Cyrus -- l'un des romans du monde, aussi, les mieux peuplés:

Le voile de gaze d'argent que la princesse Mandane avoit sur la teste n'empêchoit pas que l'on ne vist mille anneaux d'or que faisoient ses beaux cheveux qui estoient du plus beau blond, ayant tout ce qu'il faut pour donner de l'éclat, sans ôter rien de la vivacité qui est une des parties nécessaires à la beauté parfaite. Elle estoit d'une taille très noble ... . Sa gorge estoit blanche, pleine et bien taillée. Elle avoit les yeux bleus, mais si doux, si brillants et si remplis de pudeur et de charme qu'il estoit impossible de les voir sans respect et sans admiration. Elle avoit la bouche si incarnate, les dents si blanches, si égales et si bien rangées, le teint si éclatant, si lustré, si uni et si vermeil, que la fraîcheur et la beauté des plus rares fleurs du printemps ne gauroient donner qu'une idée imparfaite de ce que je vis ... .<sup>2</sup>

A cette description donc, il faut opposer celle-ci, l'une des plus

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 128.

<sup>2</sup>Madeline et Georges de Scudéry, Le Grand Cyrus, I, p. 330; cité par Victor Cousin, La Société française au XVII<sup>ème</sup> siècle d'après le Grand Cyrus de Mademoiselle de Scudéry (Paris: Didier et Cie., 1858), I, p. 32.

romanesques du Roman Comique:

Elle se démasqua, et fit voir à Dom Carlos les cieux ouverts, ou si vous voulez, le ciel en petit, la plus belle teste du monde, soustenue par un corps de la plus riche taille qu'il eust jamais admirée; enfin, tout cela joint ensemble, une personne toute divine.<sup>1</sup>

Deux superlatifs, une allusion à cette divinité qu'assument toutes les héroïnes de romans idéalistes, simplement parce qu'elles sont femmes; voilà qui suffit à Scarron: il n'a pas besoin de colorer une chevelure, ou un teint, ou une bouche; cela ne servirait à rien qu'à mettre sous les yeux du lecteur une blonde héroïne de plus.

En fait, pour Scarron, héros et héroïnes ne sont plus uniques, mais multiples, interchangeable même: il nous en prévient dès le début, en nous présentant "la Rancune, un des principaux héros de nostre roman, car il n'y en aura pas pour un dans ce livre-icy; et puisqu'il n'y a rien de plus parfait qu'un héros de livre, demy-douzaine de Héros ou soy disant tels feront plus d'honneur au mien qu'un seul."<sup>2</sup>

Ces principes généraux -- qu'il éparpille ça et là en son roman, au bon gré de son caprice -- étant posés, l'auteur charge deux de ses personnages, l'un poète ridicule, en des assertions parodiques, l'autre "bel esprit," en des positions de principes fort sérieuses, d'exposer ses vues au cours d'une conversation sur la littérature.<sup>3</sup>

Corroborant l'opinion de Scarron, l'un de ses contemporains juge avec sévérité, lui aussi, les personnages que créent les romanciers

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, pp. 130-131.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 104.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 235.

à la mode:

... des hommes si parfaits qu'ils [leurs auteurs] les rendent inimitables, toujours généreux, toujours amans fidèles et accomplis en toute sorte d'excellence et impeccables. Enfin, on est tellement dégoûtés de leurs imaginations si peu convenables à la conduite de nostre vie qu'ils font souhaiter de voir la peinture d'un méchant homme.<sup>1</sup>

Scarron, quant à lui, peint de méchantes gens, ou des gens absurdes. Mais il peint aussi des êtres sur lesquels son lecteur peut, s'il le veut, régler la "conduite" de sa vie, des héros à l'échelle de l'homme, et néanmoins honnêtes, voire romanesques: le Destin, l'Etoile, Léandre, Verville, mais aussi Don Carlos, Claudia, Victoria, et bien d'autres personnages de ces nouvelles espagnoles qu'il admire tant. "Si l'on faisoit des Nouvelles en France aussy bien faites que quelques unes de Michel de Cervantes, elles auroient cours autant que les Romans Héroïques,"<sup>2</sup> affirme son porte-parole, Monsieur de la Garouffière,<sup>3</sup> ce à quoi le poète farfêlu rétorque qu'il n'y a point de plaisir "à lire des Romans, s'ils n'estoient composés d'aventures de Princes, et encore de grands Princes, et que par cette raison-là, l'Astrée ne luy avoit pleu qu'en quelques endroits."<sup>4</sup> Et dans quelles Histoires trouveroit-on assez de Rois et d'Empereurs pour vous faire des Romans nouveaux? luy repartit le conseiller. Il en faudroit faire, dit Roquebrune, comme dans les Romans tout-à-fait fabuleux et qui n'ont aucun fondement dans l'Histoire."<sup>5</sup> De cette déclaration, nous devons

---

<sup>1</sup>Abbé d'Aubignac, Conjectures académiques, 1664, cité par Antoine Adam, Introduction au Roman français au XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 235.

<sup>3</sup>Nous avons vu que ce personnage n'est pas entièrement "honnête homme," tous les héros de Scarron ayant des faiblesses.

<sup>4</sup>Soulignons en passant que si Roquebrune critique l'Astrée, Scarron, lui, a un certain respect pour cette oeuvre.

<sup>5</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 236.

déduire que pour Scarron, le roman fabuleux est un genre plus détestable encore que le roman héroïque! Le Poète, cependant, sensible à la pénurie d'auteurs fantasmagoriques offre ses services: "il ne mettoit pas moins que de faire un Roman en cinq parties, chacune de dix volumes, qui effaceroit les Cassandres, Cléopatres, Polexandres et Cyrus, quoyque ce dernier ait le surnom de grand."<sup>1</sup>

Autre bête noire des critiques contemporains que la longueur insupportable de ces romans à tiroirs, à retours en arrière, à rebondissements, à interminables monologues. On comprend que la novella espagnole tente les amateurs d'histoires concises, charmantes, légèrement corsées, propres donc à aimablement châtouiller l'imagination du lecteur romanesque; Scarron, lui, joint l'exemple à la théorie: c'est là avant tout qu'il faut voir à l'origine de la soi-disant "intrusion" des quatre nouvelles espagnoles dans le Roman Comique: c'est en quelque sorte une façon d'acclimater le genre en France afin d'appriivoiser le public, et en effet, il fait paraître, bientôt après, son recueil de Nouvelles<sup>2</sup> adaptées de l'espagnol et présentées, cette fois, avec son génie propre sans cadre à la mode qui puisse aider à les faire passer.

Est-ce dire, cependant, que le Roman Comique n'est rien d'autre que le cadre d'une expérience nouvelle, d'une tentative de simplification de l'oeuvre d'art?

Telle n'est pas notre pensée. S'il existe à cet ouvrage une raison d'être, c'est encore à Scarron lui-même qu'il faut la demander:

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 236.

<sup>2</sup>Nouvelles Tragi-Comiques, dans Oeuvres de M. Paul Scarron, op. cit., III, pp. 229-451.

Je suis trop homme d'honneur, [affirme-t-il] pour n'avertir pas le lecteur Bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il veües jusques-icy, il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre seroit aussi gros que le Cyrus. Et si, par ce qu'il a desja veu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-estre que j'en suis logé là aussi bien que luy, 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 laissant aller sur leur bonne foy. Peut-estre aussy que j'ai un dessein arrêté, et que sans emplir mon livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantost ridicules, tantost blasmables, j'instruiray en divertissant, de la mesme façon qu'un yvrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que luy fait faire son yvrogerie.<sup>1</sup>

Nous voici avertis: ce que nous trouverons dans le Roman Comique, c'est ce que nous voudrons bien y projeter: peut-être suivons-nous le pas de l'oeuvre, allant comme elle va en lecteurs passifs, ou peut-être saurons-nous rompre l'os et sucer "la substantifique moëlle," accepter la leçon masquée sous le rire et tirer du livre des préceptes de conduite. Le message de Scarron ici est étrangement proche de celui de Rabelais, comme de celui des plus grands classiques qui songent "autant à instruire leurs lecteurs qu'à les divertir,"<sup>2</sup> et encore, à "corriger les vices des hommes,"<sup>3</sup> ces derniers d'ailleurs suivant eux-mêmes, comme bien d'autres, les doctrines des Anciens, dont déjà les auteurs comiques, Théophile, S<sup>t</sup> Amant, Charles Sorel s'étaient inspirés, affirmant hautement la valeur éducatrice de leurs ouvrages:

Jamais, [proclame l'auteur du Francion] je n'eusse fait veoir cette pièce sans le désir que j'ay de monstrier aux hommes les vices auxquels ils se laissent insensiblement @mporter. Néanmoins, j'ay peur que cela ne soit inutile: car ils sont si stu-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 147.

<sup>2</sup>Racine, Préface de Phèdre, dans Théâtre complet (Paris: Garnier-Flammarion, 1965), II, p. 199.

<sup>3</sup>Molière, Préface du Tartuffe, dans Théâtre complet (Paris: Garnier frères, 1962), I, p. 629.

pides pour la plupart qu'ils croiront que tout ceci est fait plustost pour leur donner du passe-temps que pour corriger leurs mauvaises humeurs.<sup>1</sup>

Même démarche chez Scarron qui, cependant, outre qu'il offre au lecteur un choix d'attitudes, a l'originalité de mentionner son dessein en plein coeur de son roman, et non en une préface mise à part, pleine d'intentions moralisatrices pour les besoins de la cause; lorsqu'il veut exprimer sérieusement une théorie littéraire, il la modèle de telle sorte qu'elle devient partie intrinsèque de son oeuvre: veut-il exprimer ce qu'il pense de l'influence de la lecture d'oeuvres contemporaines sur l'éducation d'un enfant: le Destin, racontant son histoire d'adolescent curieux et studieux, devient, lui aussi, son porte-parole:

Le Baron d'Arques avoit une Bibliothèque de Romans fort amples. Nostre Precepteur, qui n'en avoit jamais leu dans le pays latin, qui nous en avoit d'abord défendu la lecture et qui les avoit fort blasmez devant le Baron d'Arques, pour les luy rendre aussy odieux qu'ils les trouvoit divertissants, en devint luy-mesme si feru qu'après avoir dévoré les vieux et les modernes, il avoua que la lecture des bons Romans instruisoit en divertissant et qu'il ne les croyait pas moins propres de donner de beaux sentiments aux jeunes gens que la lecture de Plutarque.<sup>2</sup>

Quels sont ces bons Romans?

Certes pas les Amadis de Gaule, qui peuvent satisfaire les premiers zèles de lectures d'enfants précoces, mais qui s'avèrent insipides aux jeunes esprits de quinze ans qui leur préfèrent alors "les Astrées et les autres beaux romans que l'on a fait depuis, par lesquels les François ont faict voir, aussy bien que par mille autres choses, que s'ils n'inventent pas tant que les autres Nations, ils perfectionnent

---

<sup>1</sup>Charles Sorel, Advertissement au lecteur, dans Histoire comique de Francion, dans Romanciers du XVII<sup>eme</sup> siècle, op. cit., p. 62.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 160.

davantage."<sup>1</sup> N'oublions pas que c'est ici le Destin, personnage romanesque, qui juge d'oeuvres romanesque. Mais Scarron dévoile à travers lui l'éclectisme de ses goûts en matière de littérature: la relative simplicité de l'Astrée le séduit, l'intrigue alambiquée et les personnages surhumains de Polexandre, de Bassa ou de Cyrus lui répugnent.

Sentiments négatifs, ton de la parodie; sentiments positifs, mode sérieux...; il lui arrive cependant de ne pas se prononcer directement: il esquisse par exemple, une discussion au sujet de Viau, entre Ragotin et Roquebrune qui blâme tout net les vers de Théophile dont Ragotin est "grand admirateur,"<sup>2</sup> sans en indiquer l'issue. Ne devons-nous pas en conclure que l'opinion des grotesques ne sauraient toucher le poète, n'ajoutant rien, ne retranchant rien à sa gloire?

De ces diverses façons, Scarron est parmi les premiers en France à intégrer dans un roman des notions de critique littéraire: l'ambiance de bonne humeur qui règne dans son roman lui permet aussi d'exprimer ses idées les plus personnelles en ce qui concerne la production de son temps qu'il connaissait bien, ne l'oublions pas, car si avec le Roman Comique il fait ses premières armes dans le domaine du roman, il est déjà poète et dramaturge reconnu. Il sait donc bien ce que sont les dessous du monde des lettres, et il est conscient des problèmes techniques du théâtre, sachant en particulier que l'auteur dramatique est incapable de se suffire à lui-même, et a besoin d'interprètes pour exister.

---

<sup>1</sup>Ibid..

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 180.

Or, Scarron a choisi de nous montrer des acteurs, et des acteurs de province ambulants. Il en avait observé les représentations des années et des années plus tôt, lors de son séjour au Mans alors qu'il était lui-même -- par force -- l'un de ces oisons provinciaux, férus de nouveauté et éperdus d'admiration pour le théâtre; il avait pu les comparer plus tard à ces êtres prestigieux, les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ou du Marais à qui il confiait le sort de ses pièces; et il avait pu en déduire que tout comme leurs confrères parisiens, ils avaient tendance à se gonfler de trop d'importance, oubliant que les acteurs ne sont, au fond, que "les perroquets ou sansonetz des Poètes."<sup>1</sup>

Il ne les prend donc qu'à moitié au sérieux; on sent pourtant son ironie habituelle se teinter de commisération lorsqu'il évoque les tours de force que doivent accomplir les acteurs et l'ingratitude des obligations de leur métier. "Outre qu'il leur faut, après les représentations, subir les joutes d'esprit de leurs admirateurs et sourire bien souvent à des choses qui ne [leur] plaisent guère. Mais c'est une des grandes incommoditez du mestier, laquelle, jointe à celle d'estre obligé de pleurer et de rire lorsqu'on a envie de faire toute autre chose, diminue de beaucoup le plaisir qu'ont les Comédiens d'estre quelquefois Empereurs et Impératrices, et estre appelés beaux comme le jour quand il s'en faut de moitié, et jeune beauté, bien qu'ils ayent vieilli sur le Théâtre."<sup>2</sup> Scarron ne nous laisse guère

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 180.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 117.

d'illusions sur les difficultés de la vie d'acteur. Ajoutons à cela que les conditions dans lesquelles ils doivent jouer sont pénibles, car une partie de leur public est souvent préoccupée de toute autre chose que de comédie: Il faudrait, affirme-t-il, que le Théâtre puisse être purgé "des Filoux, des Pages et des Laquais et d'autres ordures du genre humain que la facilité de prendre des manteaux y attire encore plus que ne faisoient autrefois les mauvaises plaisanteries des farceurs."<sup>1</sup>

Les choses sont bien pires encore en province où les acteurs doivent parfois pouvoir faire passer la rampe à un texte dans les conditions les plus pathétiques:

J'ay joué une pièce moy seul, dit la Rancune, et ay fait en mesme temps le Roy, la Reyne et l'Ambassadeur. Je parlois en faulcet quand je faisois la Reyne; je parlois du nez pour l'Ambassadeur, et me tournois vers ma couronne que je posois sur une chaise; et pour le Roy, je reprenois mon siège, ma Couronne et ma gravité, et grossissois ma voix."<sup>2</sup>

Notre amusement est mitigé de pitié, et aussi, il faut le dire, d'une certaine admiration pour ce tour de force, à côté duquel la première représentation donnée au Mans par une troupe diminuée de moitié environ semble une performance beaucoup moins remarquable. Et pourtant, quelle tenacité ne faut-il pas aux trois acteurs à peine arrivés en la ville du Mans, "un pied chaussé et l'autre nud,"<sup>3</sup> pour "faire la comédie sur le champ afin de payer leur écot. Il n'est pas surprenant qu'ils aient à se fortifier de vigoureuses libations! Sans décors,

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 54.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 96.

<sup>3</sup>Ibid.

sans costumes, sans partenaires, ils jouent :

En moins d'un demy-quart d'heure, les comédiens eurent beau chacun deux ou trois coups, furent travestis, et l'assemblée qui s'estoit grossie, ayant pris place en une chambre hante, on vit, derrière un drap salle que l'on leva, le comédien Destin, couché sur un matelas, un corbillon dans la teste, qui luy servoit de couronne, se frottant un peu les yeux comme un homme qui s'esveille et récitant du ton de Mondory le rosle d'Herode qui commence par

Fantosme injurieux qui troublez mon repos.

L'emplastre qui luy couvroit la moitié du visage ne l'empescha pas de faire voire qu'il estoit excellent Comédien. Mademoiselle de la Caverne fit des merveilles dans les rosles de Marianne et de Salome; la Rancune satisfit tout le monde dans les austres rosles de la pièce, et elle s'en alloit estre conduite à bonne fin ... <sup>1</sup>

Ainsi la représentation de la Marianne de Tristan l'Hermite,<sup>2</sup> donnée dans des conditions lamentables, satisfait néanmoins son auditoire, grâce aux prodiges qu'accomplissent les acteurs. Et lorsque la troupe est enfin au complet, qu'elle a récupéré ses bagages et ses accessoires, sa compétence s'avère être très au-dessus de la moyenne.

On joua, après disner, et on joua fort bien. Mademoiselle de l'Estoile y ravit tout le monde par sa beauté; Angélique eut des Partisans pour elle, et l'une et l'autre s'aquitta de son personnage à la satisfaction de tout le monde. Le Destin et ses camarades firent aussi des merveilles, et ceux de l'assistance qui avoient souvent ouï la Comédie dans Paris, avouèrent que les Comédiens du Roy n'eussent pas mieux représenté.<sup>3</sup>

Approbation d'autant plus louangeuse que les provinciaux ont souvent tendance à admirer aveuglément ce qui se fait en la capitale, et à discréditer ce que leur offre leur propre milieu. Dans ce cas particulier, néanmoins, ils ont raison d'être satisfaits, car la troupe comique est fort habile, composée qu'elle est d'acteurs sinon tous excellents, du moins consciencieux et bien au-dessus de la moyenne. Le Destin,

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 97.

<sup>2</sup>En 1657, encore, l'abbé d'Aubignac, théoricien du classicisme en admirait toujours "l'éclatant début."

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 211.

l'Olive et la Rancune,

qui avoient chacun un valet prétendant à devenir un jour Comédien en chef. Parmi ces valets, il y en avoiet quelques-uns qui récitoient desja sans rougir et sans se deffaire, celui du Destin, entr'autres, faisoit assez bien, entendoit assez ce qu'il disoit et avoit de l'esprit. Mademoiselle de l'Etoile et la fille de Mademoiselle de la Caverne récitoient les premiers rosles, la Caverne représentoit les Reines et les Mères et jouait à la farce.<sup>1</sup>

Voici donc pour la spécialisation des acteurs, mais comment ceux-ci remplissent-ils leurs rôles? Eh bien, pas plus que le public du XX<sup>ème</sup> siècle n'exige de ses stars qu'elles soient toutes des Duse ou des Sarah Bernhardt, celui du XVII<sup>ème</sup> siècle ne demande à son Etoile une interprétation sublime: il suffit qu'elle soit ravissante pour le satisfaire, et comme d'autre part, malgré son inexpérience, elle n'est pas mauvaise comédienne, elle rallie tous les suffrages. Il en va de même pour Angélique, qui séduit par sa jeunesse, son piquant, sa vivacité; au contraire de Léonore, alias l'Etoile, pourtant, elle a grandi dans le monde du théâtre, tout comme la Caverne avant elle, et a un sens inné de la scène qui la met à part: aussi mère et fille méritent-elles "d'estre ayitées autant que Comédiennes de France, quoyque par malheur, plustost que par faute de mérite, elles n'eussent jamais eu l'honneur de monter sur le Théâtre de l'Hostel de Bourgongne ou du Marez, qui sont, et l'un et l'autre, le Non plus Ultra des comédiens."<sup>2</sup>

La Rancune, lui, peut être médisant, mesquin, querelleur; il n'en reste pas moins que professionnellement, sa longue expérience est, pour la troupe, un atout: "il estoit le surveillant du portier, jouoit les Rosles de Confidens, Ambassadeurs et Recors, quand il falloit

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 115.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 149.

accompagner un Roy, prendre ou assassiner quelqu'un ou donner bataille; il se farinoit à la farce."<sup>1</sup> Mais bien sûr, il a vieilli, et a conservé le sens des traditions passées, ce qui le rend jaloux des jeunes trop brillants qui ont trop de facilité naturelle: il critique amèrement le Destin:

Du tems que je jouois les premiers rosles, il n'eust joué que les pages; comment scauroit-il un mestier qu'il n'a jamais appris? Il y a fort peu de tems qu'il est dans la Comédie: on ne devient pas Comédien comme un champignon; parcequ'il est jeune, il plaft.<sup>2</sup>

Sans doute a-t-il raison en général; mais il ne tient pas compte de cet élément impondérable qu'est le génie spontané, dont le Destin quoiqu'amateurl est sans aucun doute amplement pourvu. La Rappinière, spectateur, Scarron, auteur, nous affirment que malgré son âge, le jeune acteur est "excellent comédien;" il nous faut les croire. Ajoutons à cela sa riche mine, son beau visage, son courage et son autorité; il n'est pas étonnant que sous la direction d'un tel chef, une troupe homogène et capable de jouer un répertoire allant de la tragédie à la farce, s'attire partout les félicitations du public.

Cette sorte de mansuétude de la part de Scarron ne s'étend pas -- il faut le reconnaître -- à tous les gens de théâtre. Il est d'ailleurs surprenant de le voir admirer ainsi cette petite troupe d'acteurs.

Une première raison pourrait être qu'en les comparant à leurs célèbres confrères parisiens et en exaltant leur excellence aux dépens de ceux-ci, il rabaisse la morgue des comédiens du Marais, de l'hôtel de Bourgogne qu'il remet à leur place d'interprètes sans distinction.

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 104.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 105.

Une autre raison plus solide est que les membres de la petite troupe ne représentent pas ses véritables ennemis, ceux qu'il faut dénoncer et attaquer, c'est-à-dire les créateurs, poètes et auteurs qui mettent leur plume au service du théâtre.

Nous avons déjà vu que Ragotin, tout comme Roquebrune, est essentiellement un "grotesque," et que l'une des raisons de cet état de choses est son désir d'être supérieur à lui-même. Les deux personnages prétentieux, dépourvus d'esprit critique en ce qui les concerne personnellement, se veulent écrivains, et ont, naturellement, des idées bien définies sur l'art d'écrire.

Roquebrune, nous le savons, s'est joint à la troupe presque en dépit d'elle-même. Sa productivité, par bonheur, est plus imaginaire que réelle: "il menaçoit les Comédiens de quantité de pièces; mais il leur avoit fait grâce jusqu'à l'heure. On scavoit seulement par conjecture qu'il en faisoit une, intitulée Martin Luther, dont on avoit trouvé un cahier qu'il avoit pourtant désavoué quoyqu'il fust de son écriture."<sup>1</sup> Peut-on voir dans le choix de ce titre un jugement défavorable que Scarron porterait contre les pièces biographiques et historiques? -- ou contre le Protestantisme? Sans doute: l'auteur du Virgile et du Typhon demeure, malgré ses révoltes littéraires, tout imprégné de culture classique, et malgré ses irrespects, fort orthodoxe en matière de religion.

Quoiqu'il en soit, la stérilité de Roquebrune est quasi totale, et celui-ci, en vrai "nourrisson des Muses," n'a encore rien produit. Il n'a à offrir que des critiques, plus ou moins acerbes, des auteurs

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 116.

contemporains qui écrivent et dont les pièces sont inscrites aux répertoires. Le pauvre homme se déclare poète, s' imagine romancier; il n'est en réalité qu'un raté, et, comme c'est souvent le cas, un raté envieux et aigri. Ragotin, par contre, avec le zèle des néophytes, a une vision plus nette de ce qu'il veut faire: il désire, bien sûr, rénover le théâtre et lui apporter matière neuve et originale. Son premier rêve est d'adapter la nouvelle espagnole à la scène: il vient de se tailler un joli succès en contant l'histoire de l'Amante Invisible, et plein d'enthousiasme, "dit aux Comédiens, comme s'il leur eust promis quelque chose de rare, qu'il vouloit faire une comédie de son Histoire, et que, de la façon qu'il la traiteroit, il seroit assuré d'aller d'un seul saut où les autres Poètes n'estoient parvenus que par degrez."<sup>1</sup> Quoiqu'ayant trouvé le conte fort agréable, le Destin proteste et affirme qu'il n'est point fait pour le théâtre, car "l'on n'en peut faire une comédie dans les reigles sans beaucoup de fautes contre la bienséance et contre le jugement."<sup>2</sup> Ici encore, Scarron laisse percer le classicisme de ses goûts pour un théâtre ordonné par des règles pré-établies. L'ex-avocat, futur auteur dramatique, ridicule bout d'homme, lui, s'avère résolument moderne:

Un homme comme moy [réplique-t-il] peut faire des reigles quand il le voudra. ... Considérez, je vous prie, si ce ne seroit pas une chose nouvelle et magnifique, tout ensemble, de voir un grand portail d'Eglise au milieu d'un théâtre, devant lequel une vingtaine de Cavaliers, tant plus que moins, avecque autant de Demoiselles, feroient mille galanteries. Cela raviroit tout le monde. Je suis de votre advis [continua-t-il] qu'il ne faut rien faire contre la bienséance ou les bonnes moeurs, et c'est pour

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 140.

<sup>2</sup>Ibid., I, pp. 140-141.

cela que je ne voudrais pas faire parler mes Acteurs au dedans de l'Eglise.<sup>1</sup>

La vision du petit avocat, cependant, est fastueuse, et évoque certaines scènes de pièces à grand spectacle, mais en même temps, elle est bien peu adaptée à la réalité immédiate: la troupe comique est composée de neuf personnages, en comptant les valets apprentis -- et ces effectifs sont normaux pour l'époque puisque le Destin déclare à la Rappinière que sa compagnie "est aussi complète que celle du Prince d'Orange ou de son Altesse d'Epernon." Ragotin fait fi de cette difficulté: "Et comment fait-on dans les colleges où l'on donne des batailles? ... J'ay joué à la Flesche la déroute du pont-de-Sé, et plus de cent soldats du party de la Reyne-mère parurent sur le theastre, sans ceux de l'armée du Roy, qui estoient encore en plus grand nombre."<sup>2</sup> Tandis que le Destin déplore ironiquement l'absence, dans leur troupe, d'écoliers susceptibles de fournir cette armée de figurants, la Rancune faisant mine d'abonder dans le sens de Ragotin afin de mieux se moquer de lui, suggère "qu'un Portail d'Eglise seroit la plus belle décoration du theastre que l'on eust jamais veüe, et pour la quantité nécessaire de Cavaliers et de Dames, qu'on en louerait une partie et l'autre seroit faite de carton."<sup>3</sup>

Délices du futur dramaturge! "Et le carosse, ajoute-t-il, quelle nouveauté seroit-ce dans la comédie?"<sup>4</sup> Puis il s'emballe à l'idée d'accessoires, mieux encore, pourquoi ne pas mettre en scène des animaux?

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 141.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 141.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 142.

A travers les enthousiasmes ridicules du petit homme, Scarron dirige ses traits contre l'envahissement de la scène tragique par certains aspects du spectacle baroque: la pastorale ou le ballet de cour qui triomphaient dans certains théâtres ou les pièces d'inspiration patriotique ou biblique, comme, par exemple, celles représentées régulièrement dans les collèges de Jésuites.<sup>1</sup> D'autre part, vers 1650, la faveur du public allait de préférence aux "pièces à machines" dont toutes n'étaient pas simplement des féeries, témoin l'Andromède de Corneille.<sup>2</sup>

Il est très net qu'en faisant affirmer à Ragotin qu'à la représentation de Pirame et Thisbé, il n'a "pas été tant touché de la mort de Pirame qu'effrayé de la vue du lion,"<sup>3</sup> Scarron veut nous rendre conscients de ce que l'horreur tragique provoquée par le spectacle d'une catastrophe risque d'être amoindrie par l'emploi d'artifices susceptibles d'en détourner l'attention: la tension dramatique doit en fait se suffire à elle-même.

Il est évident, donc, que Scarron revendique ici la séparation des genres: la nouvelle espagnole, toute plaisante qu'elle soit, doit pour demeurer agréable, ne pas dépasser les bornes de son cadre: elle ne saurait être adaptée à la scène sans perdre de sa délicatesse, et cet aspect légèrement flou et imprécis qui en fait tout le charme,

---

<sup>1</sup>Ceux-ci, éducateurs des jeunes aristocrates et des plus riches bourgeois, jouèrent un rôle très important dans la formation du goût à l'époque pré-classique. Cf. Jean Rousset, Circé et le Paon: la littérature de l'âge baroque en France (Paris: José Corti, 1953) et surtout Gonzague de Reynolds, Le XVII<sup>ème</sup> siècle, Le classique et le baroque (Montréal: Editions de l'Arbre, 1944).

<sup>2</sup>Les "grands spectacles" continuent de fleurir bien avant, dans l'ère classique. Mais le sujet des meilleurs s'harmonise avec la forme. Scarron aurait sans doute apprécié la Princesse d'Elide (1663) ou Psyché (1671).

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, p. 142.

parce qu'il la situe très légèrement au delà de la vraisemblance. Ignorer ces qualités, c'est sombrer dans le domaine de l'extravagance, ce qu'il faut à tout prix éviter.

Non d'ailleurs que Scarron, en revanche, prône un théâtre totalement assujéti à une discipline, théâtre où règnerait la cohésion la plus absolue, où les règles dicteraient à l'oeuvre des limites définitives, lui imposant un sujet, un cadre et une forme:

Les sujets connus dont on pouvoit faire des pièces régulières<sup>1</sup> avoient tous esté mis en oeuvre; l'histoire estoit épuisée et ... l'on seroit réduit à la fin à se dispenser de la regle des vingt-quatre heures; ... le peuple et la plus grande partie du monde ne sçavoient point à quoy estoient bonnes les regles sévères du Théâtre; l'on prenoit plus de plaisir à voir représenter les choses qu'à ouÿr des récits; et cela estant ... , l'on pouvoit faire des pieces qui seroient bien reçeües sans tomber dans les extravagances des Espagnols et sans se gehener par la rigueur des regles d'Aristote.<sup>2</sup>

L'importance que Scarron attache à l'aspect visuel de la littérature, si évidente de par tout le Roman Comique, qui souvent prend lui-même la forme d'une représentation théâtrale, nous permet d'assumer qu'il conçoit le théâtre essentiellement comme un spectacle; mais un spectacle contrôlé par la nécessité d'une modération qui lui évite de sombrer dans les excès bizarres d'un Tirso de Molina, ou d'un Lope de Vega -- qu'il a, en fait, beaucoup admirés, puisqu'il les a imités, traduits, adaptés. En dix ans, cependant, son goût a évolué vers un théâtre plus strict, aux intrigues moins compliquées.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>L'auteur avait d'abord écrit: "les sujets connus dont on fait des Comédies," variante 1, 1651, citée par Henri Bénac, notes au Roman Comique, II, p. 307. Le texte utilisé ici est celui de 1655, portant les corrections de Scarron. Les lignes citées plus haut font donc bien allusion aux règles des trois unités telles que nous les connaissons.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., I, pp. 234-235.

<sup>3</sup>Cette tendance est reflétée dans sa production: le Gardien de Soy-mesme, le Marquis Ridicule, la Fausse Apparence sont beaucoup moins échevelées que ses premières pièces.

Ses goûts, donc, à cette époque, tendent vers un classicisme modéré où les règles -- celle des vingt-quatre heures, surtout -- ne représentent pas des dictats absolus, mais des lignes directrices susceptibles d'être interprétées de façon personnelle par un auteur désireux de voir son oeuvre bien accueillie du public. Car le théâtre, la comédie, comme on disait alors, se doit de considérer ses propres fins: en elle, "le peuple trouve un divertissement des plus innocens, et qui peut à la fois instruire et plaire,"<sup>1</sup> préceptes qui ne nous sont pas inconnus, et lorsqu'elle atteint son but, elle oblige à la "bonne humeur," ce qui "humanise"<sup>2</sup> les spectateurs -- tout comme le roman humanise son lecteur.

En dégagant ainsi les doctrines littéraires de Scarron, nous donnons peut-être l'impression qu'il accumule une quantité de théories sérieuses en son oeuvre. Point du tout: ces considérations esthétiques disséminées un peu partout dans le Roman Comique sont la plupart du temps soigneusement camouflées par les discussions burlesques et les concepts fantaisistes de Roquebrune et de Ragotin. Mais au hasard de son inspiration, il intercale un peu partout ses opinions en ce qui concerne tout le monde des lettres: le théâtre, c'est bien sur, une troupe, c'est aussi une forme; mais c'est encore bien autre chose: c'est l'évolution d'un genre, c'est un public, avec ses désirs et ses habitudes, bonnes ou mauvaises, c'est la célébrité pour certains, c'est enfin un répertoire. Sur tout cela, il met son grain de sel, discrètement, parmi les rodomontades parodiques de ses grotesques.

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman Comique, op. cit., II, p. 54.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 25.

Nous apprenons donc que, chronologiquement parlant, les goûts du public ont changé, puisque les mêmes personnes "hors de Paris"<sup>1</sup> qui dans l'histoire de la Caverne, c'est-à-dire au moins quarante ans plus tôt, appréciaient la farce "plus encore que la Comédie,"<sup>2</sup> (farce à la Tabarin désormais "abolie," quoiqu'il y ait toujours ces "compagnies particulières où l'on rit de bon coeur des équivoques basses et sales qu'on y débite, desquelles on se scandaliserait dans les premières loges de l'Hostel de Bourgogne,"<sup>3</sup>) peuvent, à l'époque où la troupe du Destin leur donne la représentation, se délecter d'entendre du Tristan l'Hermite ou du Théophile de Viau.

Rien de surprenant à cela: le technique théâtrale a progressé, s'est améliorée: on a "commencé à mieux faire la Comédie:"<sup>4</sup> les acteurs-hommes ne jouent plus les rôles de femmes; la Rancune, par exemple, a cessé, comme lorsqu'on en estoit réduit aux pièces de Hardy, [de jouer], en fausset et sous les masques, des rôles de nourrice,"<sup>5</sup> non d'ailleurs que cela marque toujours une amélioration très nette dans leur façon de jouer. Des plus célèbres acteurs de l'époque, on peut dire que Bellerose est trop affecté, Mondory trop rude, Floridor trop froid. On a voulu voir dans le fait que c'est justement le vieux comédien aigri qui juge ainsi ses confrères, la preuve que Scarron, lui, admirait ces acteurs, d'autant plus que, lors de la première repré-

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 54.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 104.

<sup>5</sup>Ibid.

sentation de la troupe comique au Mans, son héros, le Destin, imite Mondory, et se taille de cette façon un énorme succès. En réalité, il faut prendre ce jugement au pied de la lettre, à la lumière de ce que nous connaissons de l'attitude de Scarron vis-à-vis des troupes célèbres de l'Hôtel de Bourgogne dont Bellerose avait été directeur et que Floridor contrôlait à ce moment-là, ou de celle du Marais fondée par Mondory. Si mérité que soit le succès de ces acteurs, il semble sans doute exagéré à Scarron: cela suffit pour qu'il tente de redonner de plus justes proportions à l'idolâtrie qu'on leur voue.

Nous découvrons enfin tout un répertoire dans le Roman comique: si Scarron mentionne Hardy comme l'un des auteurs démodés, c'est parce qu'il veut imposer à son lecteur sa vision d'un théâtre régulier et cependant diversifié, un répertoire de pièces écrites par Tristan l'Hermite, par Mairet, par lui-même, par Corneille, enfin, pour lequel il affiche un enthousiasme direct rare dans son oeuvre:

On représenta, le Nicomède de l'inimitable Monsieur de Corneille. Cette comédie est admirable à mon jugement et celle de cet excellent Poète de théâtre en laquelle il a plus mis du sien et a plus fait paroistre la fécondité et la grandeur de son génie, donnant à tous les Acteurs des caractères fiers tous différens les uns des autres.<sup>1</sup>

Sans doute Scarron veut-il, en ces lignes, faire amende honorable à Corneille pour le rôle peu sympathique qu'il avait lui-même joué dans la querelle du Cid en 1637. D'autre part, s'il chante les louanges de Nicomède, c'est parce que cette pièce représente pour lui l'idéal de la tragédie telle qu'il la conçoit, régulière mais sans excès, et modérément fantaisiste.

Dorénavant, nous sommes en dehors du domaine de la parodie, et

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 135.

le ton de Scarron est si évidemment sérieux que souvent, les critiques ont ignoré ces réflexions ou les ont interprétées comme un message littéraire en dehors du roman lui-même.

Au contraire, nous avons choisi de les étudier dans ce chapitre parce qu'elles représentent pour nous la contre-partie perpétuelle d'observations véritablement parodiques dont on ne peut les séparer, puisqu'elles en représentent l'envers. Il suffit, par exemple, que Roquebrune déclare que Don Quichotte est "le plus sot livre" qu'il ait jamais lu, pour que le Destin rétorque: "Prenez garde qu'il ne vous déplaise par votre faute plustost que par la sienne."<sup>1</sup> Nous, lecteur, n'avons plus qu'à assumer que Scarron admire le roman de Cervantès et méprise ceux qui ne savent pas le goûter. De même, les comédiens et leurs visiteurs, redoutant la perspective du conte que veut leur faire Ragotin, pensent qu'un tel personnage ne saurait connaître d'autres histoires que celles "à la manière du Peau d'Asne;"<sup>2</sup> et c'est tout un commentaire défavorable sur les histoires fabuleuses, naïves et désuètes dont certaines compagnies bourgeoises faisoient leurs délices à cette époque où Perrault n'avait pas encore adapté le conte folklorique au profit du plus élégant des publics.

Comme tous les autres éléments de cet "art dramatique," les jugements de Scarron sur les auteurs et leurs oeuvres, ont leur source dans un fond comique où ils puisent une valeur antithétique lorsqu'ils apparaissent sous un jour sérieux. Il est très rare, au fond, que

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 235.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 118.

Scarron traite des problèmes littéraires de son époque sous un aspect aussi résolument comique que lorsqu'il dénonce la production de ses contemporains et les genres qu'ils choisissent -- le burlesque entre autres -- pour exprimer le très peu de choses qu'ils ont à dire. Rago-  
tin est ici le héros décidément parodique:

Il récita force vers Satyriques [le mot est à noter] qu'il avoit faits contre la plupart de ses voisins, contre des cocus qu'il ne nommoit point, et contre des femmes. Il chanta des chansons à boire et luy montra quantité d'Anagrammes, car d'ordinaire les Rimailleurs par de semblables productions de leur Esprit malfait, commencent à incommoder les mauvaises gens.<sup>1</sup>

Il suffit à ce pantin que la Rancune l'admire -- peu lui importe qui le flatte -- pour qu'il se croie vraiment poète; n'est-ce pas une triste histoire vraie?

Il est cependant nécessaire de souligner ici que maints critiques ont assigné ces considérations de Scarron, en particulier celles sur la vie de la troupe comique, à l'aspect réaliste de l'oeuvre, et il faut insister sur le fait qu'elles sont toutes certes basées sur une observation immédiate de la réalité; mais c'est désormais aborder une autre rubrique.

CHAPITRE DEUXIEME

DU REALISME

- 1) Le terme réalisme
- 2) Réalisme social
- 3) Les détails "vrais"
- 4) La vraisemblance

1) Le terme "réalisme"

Parce que les romans comiques, dit burlesques, rejettent avec véhémence les motifs forcément artificiels de l'oeuvre idéaliste, il est courant, de nos jours, de les considérer comme autant d'oeuvres réalistes, et d'interpréter la réaction qu'ils représentent comme le souci exacte d'une vérité systématique traduite en peintures minutieuses et toujours vraies de lieux, de personnes, de moeurs, de coutumes.

Si l'on étudie les sources vivantes de l'oeuvre, "son cadre, la peinture de caractères et de milieux sociaux, les théories littéraires de Scarron, [on ne peut que] souligner son souci de la vérité, son désir d'opposer aux invraisemblances des romans héroïques, un réalisme pittoresque et de bon aloi,"<sup>1</sup> affirme M. Dedeyan, tandis qu'Emile Magne voit dans le Roman comique un "unique document sur les moeurs provinciales du XVII<sup>ème</sup> siècle."<sup>2</sup> Monsieur Henri Bénac, au contraire, réfutant ces assertions,

---

<sup>1</sup>Charles Dedeyan, Le Roman comique de Scarron, op. cit., p. 284.

<sup>2</sup>Emile Magne, Scarron et son milieu, op. cit., p. 52.

considère que le "vrai réalisme"<sup>1</sup> de l'oeuvre réside avant tout en la création des figures de la Rancune et de la Rappinière... Tout le monde parle de réalisme, mais chacun incarne ce genre en des concepts différents.

M. Antoine Adam souligne le danger que l'on court à employer cette appellation qui "forme [dit-il] un anachronisme et qui n'est pas sans inconvénient, car [elle] suggère de [cette] oeuvre ancienne une définition très inexacte."<sup>2</sup> Il conseille donc d'éviter d'utiliser ce terme pour décrire les oeuvres "comiques" du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Tout en partageant son avis, nous n'obéirons cependant pas à son interdit parce qu'il nous semble impossible de définir par un vocable nouveau toute cette partie dans le Roman comique qui est essentiellement basée sur l'observation directe de la réalité quotidienne sous tous ses angles.

Cependant, nous aimerions tenter de redéfinir le mot réalisme ou, tout au moins, d'expliquer en quel sens et avec quelles réserves nous nous en servons.

Historiquement parlant, le genre apparaît à ce moment de crise à la fois dans le domaine des lettres, et dans celui des arts, où l'extase romantique ne suffit plus à masquer le désenchantement de l'homme qui se voit obligé de prendre conscience de la médiocrité de cet individu qu'il a tant exalté. (Les romans comiques du XVII<sup>ème</sup> siècle, eux aussi veulent détruire des mythes -- ceux créés par le raffinement artificiel

---

<sup>1</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman comique, op. cit., p. 69.

<sup>2</sup>Antoine Adam, Introduction aux Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 16.

et mièvre d'une littérature faussement héroïque -- mais ne se dressent pas contre une conception quasi-sacrée de l'acte créateur semblable à celle qui marquera les esprits entre 1820 et 1850, et n'adopte pas non plus pour précepte ce ton objectif de la science ou d'une philosophie comme le positivisme.) Cette âme romantique, cependant, qui a su s'exprimer si ouvertement et clâmer partout sa vitalité et sa passion, n'est pas encore morte lorsqu'apparaît le réalisme; au contraire, elle frémit encore en ceux qui se veulent le plus près du réel. (Le petit Scarron, de même, abrite en son corps de nabot un coeur romanesque.) Mais la Révolution de 1848 (comme la Fronde de 1648) a désillusionné les Français et rendu le rêve difficile. Et surtout, fait particulier au XIX<sup>ème</sup> siècle, une nouvelle forme -- extérieure à la littérature proprement dite, et extrêmement influente -- vient de se développer: celle du journalisme, qui ouvre un champ nouveau aux lettres, fournissant des moyens de vivre, et à l'écrivain -- on l'accusera de se vendre en même temps que ses feuilletons -- et au critique, et engendrant la publicité et tous ses avatars. C'est ainsi que les tendances nouvelles se définissent beaucoup plus rapidement et acquièrent une intensité d'existence inconnue jusqu'alors.

Une quête, donc, qui ne revendiquait à l'origine qu'un critère de valeur à l'oeuvre d'art, la sincérité, et un jeu: "une question posée par une femme distinguée: chercher les causes et les moyens qui donnent les apparences de la réalité aux oeuvres d'art,"<sup>1</sup> deux démarches

---

<sup>1</sup> Champfleury (Jules Fleury), Le Réalisme (Genève: Slatkine Reprints, 1967), Quelques notes pour servir de préface, 25 mars 1857, p. 1.

dont la publicité s'empare, façonnant en quelques années le nouvel "isme:" Réalisme, défini à cette époque par l'un de ses fondateurs comme "l'un de ces termes équivoques qui se prêtent à toutes sortes d'emplois et peuvent servir à la fois de couronne de lauriers et de couronne de choux."<sup>1</sup>

Comme il s'était formé vis-à-vis de lui une résistance, les bien-pensants s'opposant à ce qu'ils trouvaient de trivial dans le nouveau genre, à savoir la curiosité de tout, qu'ils qualifiaient d'insurrection,<sup>2</sup> ce dernier avait dû se durcir, prendre des positions de principes que ses adeptes n'avaient pas toujours envisagées; ces quelques auteurs: Flaubert, Duranty, les Goncourt, Champfleury lui-même, bien sûr, qui, à l'origine "fatigués des mensonges versifiés [s'étaient retranchés] dans l'étude de la nature, [étaient descendus] jusqu'aux classes les plus basses, [et s'étaient affranchis] du beau langage"<sup>3</sup> incompatible avec leurs sujets, se retrouvent, par une sorte de fatalité, chefs d'une école, à laquelle ils se sentent dans l'obligation de trouver des ancêtres: Challes, Furetière, peu spirituel, pourtant, Scarron. Tant pis s'il faut un peu forcer pour adapter ces auteurs au rôle qui leur est dévolu: "On passa à Scarron le Roman comique, parce que, malgré la réalité plaisante de ses aventures, les héros appartenaient à une classe à part, celle des comédiens de province, et qu'on admettait que de tels êtres prêtaient au grotesque,"<sup>4</sup> affirme catégoriquement

---

<sup>1</sup>Ibid., p. 5.

<sup>2</sup>Ibid., p. 4.

<sup>3</sup>Ibid., p. 5.

<sup>4</sup>Ibid., p. 88.

Champfleury, mais sans grande exactitude. Le grand-prêtre du réalisme commet ici plusieurs erreurs simplificatives: il suppose d'abord que grotesque et réel sont synonymes, ce qui est totalement faux: les aventures de Ragotin, par exemple, sont toutes outrées pour rehausser le comique; ensuite, en dehors de la Rancune, les personnages véritablement comiques ne sont pas les comédiens, et la plupart des comédiens, eux, sont toute autre chose aussi, ne pratiquant ce métier que par la force des circonstances et évoluant tout autant dans le domaine romanesque que dans le monde plus immédiat du théâtre. Enfin les études portant sur la vie littéraire pré-classique,<sup>1</sup> n'abondent pas en exemples de jeunes gens favorisés par la fortune, sinon par la naissance, qui choisiraient de se faire comédiens, Molière demeurant une illustre exception à cette règle. Si donc, c'est le cadre du théâtre provincial qui donne au Roman comique son réalisme, ce réalisme a son origine dans l'extraordinaire...

Il devient de plus en plus évident que l'étiquette "réaliste" peut créer de profonds malentendus, lorsqu'elle est appliquée de façon imprécise: le véritable réalisme va au-delà de la simple réalité vécue, car à ce compte-là, les superstitions qui permettent à Yseult la Blonde de prouver sa pureté, ou les chants célébrant les sacrifices évoques des poètes de 1560 en l'honneur de Dionysos seraient réalistes puisqu'elles

---

<sup>1</sup>Pierre Sage, Le Pré-classicisme, dans Histoire de la Littérature Française (Paris; Del Ducas, Mondiales, 1962); Le Préclassicisme français, série d'articles présentés par Jean Tortel (Paris: Les Cahiers du Sud, 1952); Georges Mongrédien, La Vie littéraire au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Jules Tallandier, 1947).

traduisent les croyances médiévales, et qu'ils reflètent les jeux des intellectuels de la Pléiade. Lorsqu'Honoré d'Urfé s'acharne à reconstituer l'atmosphère de la Gaule du cinquième siècle après Jésus-Christ, lorsque Georges de Scudéry et sa soeur essaient de dessiner un exotisme vraisemblable comme toile de fond de leur Illustre Bassa, lorsque Madame de La Fayette se documente minutieusement sur les événements de la cour d'Henri II, personne ne songe à parler de réalisme. Et pourtant, ces auteurs, sans aucun doute, veulent assigner à leurs oeuvres une dimension où l'imagination puisse les voir se dérouler sans effort. C'est la même démarche, incontestablement, que celle que poursuivent Sorel, Scarron, Challes, Prévost, éventuellement Diderot. Mais parce que leurs personnages, dans le temps, sont contemporains de leurs lecteurs, parce qu'ils sont plus moyens et donc plus immédiatement compréhensibles, parce qu'ils existent dans un monde proche de l'homme du XVII<sup>ème</sup> siècle, du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les esprits des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles les traitent de réalistes, simplifiant, grâce à ce terme généralisateur leur processus évolutif.

La notion de vrai peut aussi créer toute autre chose que le réalisme: ainsi, Victor Hugo pouvait dire du romantisme qu'il était un retour à la nature et à la vérité, puisqu'il retournait aux "sources primitives."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Victor Hugo, Préface de Cromwell, dans Oeuvres complètes (Paris: J. Hetzel et Cie, 1865), XII, p. 27. Il faut reconnaître, d'ailleurs, que le grand-prêtre du romantisme tempère cette déclaration lorsqu'il ajoute un peu plus loin qu'"on doit reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts," en ce que le but de l'art est de recréer la nature. (Ibid., p. 29.)

D'autre part, il est rare qu'une oeuvre d'art, quelle qu'elle soit, ne tende pas, peu ou prou, vers le réel: Brunetière par exemple souligne que "le classicisme français n'a[vait] rien tant chéri que la Nature; que le classicisme est en fait le vrai et le seul parce que les classiques dépeignent la vie réelle avec une objectivité que ne possèdent pas toujours Maupassant et Zola."<sup>1</sup> Vrai, sans doute; c'est pourtant confondre réalité et universalité, cette universalité que l'auteur de la deuxième moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle veut avant tout tenter d'appréhender; le réalisme, au contraire, demeure éminemment personnel: "ma muse," proclame Sainte-Beuve; "j'aime la poésie populaire," affirme Champfleury; "Madame Bovary, c'est moi," dit Flaubert: l'individu-créateur demeure, comme à l'époque romantique, au centre de son oeuvre. Le classique, lui, se dépasse, et, ce faisant, dépasse ses personnages et son oeuvre: la passion viscérale de Phèdre, les craintes d'hypochondre du Malade imaginaire, pourraient être réalistes; elles embrassent la totalité des amours coupables, deviennent l'écho de la crainte de la douleur qui existe en tous...

Le réalisme est donc au-delà de la réalité, au-delà de la vie, et pourtant, nous affublons du terme de réalisme les représentations de la vie qui nous semblent les plus typiques, sans songer qu'au niveau

---

<sup>1</sup>F. Brunetière, Le Naturalisme au XVII<sup>ème</sup> siècle, deuxième appendice, dans Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française (Paris: Hachette, 1888), vol. 1, pp. 305-306. Cf. aussi Le Romantisme des classiques, idem., vol. 9, pp. 446-469. Ce critique a parfois tendance à jongler avec les concepts et à rapprocher en de brillants paradoxes le classicisme du romantisme, tout aussi bien que du naturalisme. M. Henri Peyre, dans sa très impartiale étude, Qu'est-ce que le classicisme (Paris: Droz, 1942), pp. 66-67, remet ces tentatives dans la perspective qui leur convient: celle d'idées frappantes, mais insoutenables.

de la conscience créatrice de leur auteur, elles ont souvent la valeur de symboles: pensons au visage jaune et bilieux de l'abbé Troubert, jaune comme le salon jaune de Mademoiselle Gamard.<sup>1</sup> La vision balzacienne transpose la réalité, tout comme la vision flaubértienne la schématise, ainsi qu'en témoigne la célèbre description du chapeau de Charles.<sup>2</sup>

En un sens plus large, nous consentons à recevoir l'interprétation que confèrent Balzac ou Flaubert aux moeurs de la province, du clergé et de la petite bourgeoisie, acceptant pour vrais, Chapelond, Birotteau, Emma ou le pharmacien Homais, sans songer que nous faisons alors de réaliste le synonyme de typique, et même de caricatural.

Ce sont en général ces acceptions du terme, et ce sont elles, justement, au-delà desquelles nous voulons aller, concevant avec M. Ernest Simon que les buts réalistes du Roman comique, comme ceux de tous les romans comiques, coïncident exactement avec ses buts comiques puisqu'ils sont "two aspects of the same basic philosophical attitude towards reality and its literary reproduction."<sup>3</sup>

Dans le domaine de l'art, le réalisme implique, non pas un rapport de réalité immédiat entre le thème d'une oeuvre, ses personnages, et leur cadre -- simple harmonie entre le fond et la forme -- mais plu-

---

<sup>1</sup>Balzac, Le Curé de Tours (Paris: Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1967).

<sup>2</sup>Gustave Flaubert, Madame Bovary (Paris: Garnier frères, 1961), p. 4.

<sup>3</sup>Ernest Simon, "A Tradition of the Comic Novel: Sorel, Scarron, Furetière, Sterne, Diderot" (dissertation Ph.D., Columbia University, 1963), p. 256. Nous n'envisagerons cependant pas immédiatement l'aspect esthétique du roman de Scarron.

tôt un rapport direct, quelquefois temporel, entre l'oeuvre elle-même et la société dans laquelle elle s'épanouit, l'auteur étant très fortement attaché à cette société, dont il n'est cependant pas le reflet parfait:

True great realism thus depicts man and society as complete entities, instead of showing one or the other of their aspects. Measured by this criterion, artistic trend determined by either exclusion introspection or exclusive extraversion equally impoverish or distort reality.<sup>1</sup>

Lukács, bien sûr, parle ici de l'oeuvre du XIX<sup>ème</sup> siècle; il nous semble cependant possible d'adapter cette interprétation au Roman comique, si nous sommes conscients des écueils qu'elle présente: "The central aesthetic problem of realism is the adequate presentation of the complete human personality."<sup>2</sup>

Puisque nous savons déjà que l'oeuvre de Scarron n'est pas systématiquement et uniquement réaliste, mais qu'elle absorbe une certaine dose de réalisme parmi d'autres courants qui sont quelquefois diamétralement opposés à ce genre, le romantisme, par exemple, nous nous rendons compte que l'entité du Roman comique n'est pas une, mais fragmentée. Scarron ne songe pas à présenter la personnalité de l'homme dans sa totalité, sinon pour nous en montrer la multiplicité paradoxale, comme c'est le cas pour le Destin. Il serait donc possible ici de penser à emprunter au théâtre sa terminologie pour parler de "heightened magic reality." Mais en même temps l'oeuvre de Scarron est avant tout

---

<sup>1</sup>George Lukács, Studies in European Realism (London: Hillway Publishing Co., 1950), p. 6.

<sup>2</sup>Ibid., p. 9.

saturée de problèmes humains et sociaux:<sup>1</sup> lorsqu'il est peintre du réel, il s'occupe de nous présenter des héros "dans le monde," société dont, en dépit de leur stylisation, ils sont les parfaits modèles, parce qu'ils lui sont harmonieusement adaptés et qu'ils y évoluent naturellement, avertis qu'ils sont de ses rouages, des nécessités qu'elle impose à l'homme.

C'est, nous en sommes conscients, singulièrement restreindre le champ du réalisme que de lui assigner ces limites. Mais c'est seulement avec le XVII<sup>ème</sup> siècle, sous forme de paraboles, avec le XIX<sup>ème</sup>, sous forme de critique immédiate, que l'écrivain entreprend de vraiment se rebeller contre la société. L'auteur du XVII<sup>ème</sup> siècle satirise, souvent, la machine sociale mais ne songe pas à la transformer. Nous pensons donc rester fidèle à l'esprit dans lequel Scarron a voulu son oeuvre, "selon la portée de l'humanité,"<sup>2</sup> et à la vision que le XVII<sup>ème</sup> siècle pouvait offrir d'une société où l'individu n'avait guère conscience de lui-même en tant qu'être unique, mais plutôt en tant qu'être social. L'honnête homme est un prosélyte,<sup>3</sup> vivant avant tout parmi d'autres hommes.

C'est donc dans ce sens très particulier que nous emploierons

---

<sup>1</sup>"Art, precisely, if taken in its most perfect purity, is saturated with social and moral humanistic problems." George Lukács, op. cit., p. 10. Nous laissons volontairement à part le problème de la moralité, qui ne s'applique pas immédiatement à l'époque pré-classique.

<sup>2</sup>Albert Thibaudet, Reflexions sur le roman (Paris: Gallimard, 1938), p. 136.

<sup>3</sup>De même le héros du roman du XVII<sup>ème</sup> siècle doit servir à nous éduquer, bien que le didactisme de certaines oeuvres ne soit pas très manqué: il nous serait possible, si nous imitions Céladon et Astrée, d'être parfaits amants, si nous suivions l'exemple de Francion, de jeter notre gourme, certes, mais finirions par nous fixer, graves et sérieux, dans la vie la plus traditionnelle; si nous acceptions le message de

le terme réalisme en parlant du Roman comique. Nous engloberons néanmoins, très rapidement, dans notre étude de ce genre, les moyens grâce auxquels Scarron crée la vraisemblance, en un souci notable de montrer le vrai. Enfin, parmi la multitude de détails réalistes,<sup>1</sup> nous en étudierons quelques-uns, car il est vrai que Scarron veut donner à son oeuvre un fond "réel," arrière-plan sur lequel se dessinent la trame des voyages incessants de la troupe, ou l'intrigue à imbroglios de l'histoire du Destin et de l'Etoile.

Désormais, il ne s'agira plus de réalisme conceptuel, mais de réalisme de forme.

Et, bien entendu, toutes ces rubriques s'imbriquent incessamment les unes dans les autres, parfois jusqu'à se confondre, de même qu'elles se confondent, dans le roman avec l'aspect comique qu'elles préfacent ou engendrent, le plus souvent, ou avec l'aspect romanesque qu'elles ramènent à des proportions plus humaines, annihilant en lui ses tendances réalistes.

---

Madame de Clèves, de rejeter les passions avec leurs tourments -- et leurs joies -- au nom de notre repos; et si, enfin, nous vivions comme le Destin et l'Etoile, de concilier avec élégance et bonne humeur les notions d'amour et de métier...

<sup>1</sup>D'après les définitions traditionnelles, certains tendent vers le naturalisme, reflétant la disparition de l'instinct du beau au profit de la peinture délibérée d'une réalité sordide. Mais la distinction entre réalisme et naturalisme est encore bien délicate: un critique aussi sérieux que Gustave Lanson n'a pas de rubrique à réalisme, et englobe St<sup>e</sup> Beuve, Taine, Flaubert, Dumas, Fustel de Coulanges et bien d'autres sous la seule appellation de naturalisme.

## 2) Le réalisme social: survie-argent

Réalisme social: que l'on prononce ces mots et l'image du visionnaire Balzac surgit, s'imposant comme celle du meilleur représentant de cette forme de réalisme, qui inclut, dit-on, toutes les classes de la société.

Il semble donc incongru de vouloir appliquer ces termes au Roman comique dont la portée, toute restreinte, ne s'étend qu'aux comédiens de province, à quelques habitants du Mans, et à ces deux ou trois personnages extraordinaires, le Destin, l'Etoile, Léandre, à cheval sur deux mondes: celui du théâtre et celui de la petite noblesse ou du moins, de la meilleure bourgeoisie.

Mais les personnages balzaciens les plus importants, jeunes qui soivent se créer, Lucien de Rubempré et Rastignac, mais aussi Blondet, ou Michel Chrestien, sont plongés dans une société où triomphe un élément: la bourgeoisie, dont le prosaïsme ne saurait leur permettre de conserver leurs illusions, s'ils veulent survivre.

Illusions dira-t-on? romantisme? perte d'un romantisme pour les jeunes intellectuels de Balzac, romantisme dans les rêves de libération ou de liberté enfin acquise dont se nourrissent leurs doubles du XX<sup>ème</sup> siècle qui se développent en un monde où le dégoût est facilement engendré par une société reposant sur des idées reçues il y a quelques deux siècles et précieusement conservées; idéalisme qui, sans doute, n'existerait pas, ou prendrait des dimensions différentes, s'il n'avait pas à jaillir du cadre rigide d'une bourgeoisie conservatrice, fonctionnant toujours au nom de ces deux principes tout balzaciens: l'ambition

et l'argent,<sup>1</sup> contre lesquels il finit, éventuellement, par se révolter.

Parce que nous avons connu des grands hommes de province à Paris, parce que nous côtoyons quotidiennement de jeunes utopistes qui rêvent de changer le monde, et se brûlent les ailes -- nous pouvons immédiatement reconnaître en Balzac une expérience vécue -- réalisme, disons-nous, nous laissant éblouir et oubliant que le véritable réalisme balzacien est celui qui relie les mobiles de ses personnages aux conditions de vie de leur époque.

Si donc nous faisons abstraction de l'obstacle qu'érige entre nous et l'homme du XVII<sup>ème</sup> siècle, plus de trois cents ans de réflexions, de quêtes intellectuelles, de recherches d'une mode de vie, de considérations sur la destinée humaine, avec ces immenses coups de foudre que furent les révolutions, bourgeoises ou populaires;<sup>2</sup> si nous considérons en outre que le penseur du XVII<sup>ème</sup> siècle dont nous voulons recréer la vision sociale, n'est pas celui du siècle de Louis XIV où règnait le calme, mais celui de l'après-Fronde, nous pouvons dire que le Roman comique est un roman réaliste en ce qu'il reflète le chaos du monde environnant et les efforts de survie des contemporains.

De même que l'on peut dire que l'ensemble architectural si

---

<sup>1</sup>L'ambition, dans le domaine de la littérature, semble un thème post-révolutionnaire, concevable seulement dans une société où les limites de classes peuvent être dépassées autrement que dans des cas exceptionnels.

<sup>2</sup>Diderot et Rousseau pouvaient être plus optimistes que nous: le Tahitien de l'un, le Sauvage de l'autre, utopies, certes, ou mythes à tendances platoniciennes, ou même l'Ingénu de Voltaire, qui lui, pourtant, réalise la fusion de deux mondes, n'envisagent pas l'échec possible de tentatives destinées à recréer des sociétés non-égoïstes, voulant le bien de tous.

équilibré de la tragédie classique reflète la cohésion d'une société organisée selon les ordonnances du Roi-Soleil, la démarche totalement désordonnée du roman de Scarron, qui donne l'impression d'aller au hasard, sans que personne, l'auteur moins que tout autre, ne le dirige (celui-ci va parfois jusqu'à prétendre que l'explication de certaines aventures incompréhensibles lui vient de l'extérieur:

L'affaire est assurément difficile à deviner, et ne se peut sçavoir à moins d'estre révélée. Et, pour moy, quelque peine que j'y aye prise, et après y avoir employé tous mes amis, je ne l'ay sçeu depuis peu de temps que par hasard et lorsque je l'espérais le moins, de la façon que je vous le vay dire ... <sup>1)</sup>

suggère, et dans le domaine du réalisme, et sur un plan symbolique, une confusion reflétant celle de son milieu.

D'autre part, le Roman comique est, en son corps même, le roman des pérégrinations d'une troupe ambulante, et ses mille et une démarches ne sont jamais causées par d'autres raisons que les besoins matériels des comédiens ou la nécessité qu'ont ceux-ci de fonctionner dans une société qui peut les accepter ou les rejeter, c'est-à-dire leur permettre d'exister ou les forcer à abdiquer. A cause de cela, le Roman comique a parfois été considéré comme un roman picaresque, terme, lui aussi, souvent utilisé sans grande discrimination. Si, en effet, le picaro est un être errant, instable, dont les va-et-vient -- comme les entorses qu'il fait subir à la morale acceptée -- sont causés par le besoin qu'il a de satisfaire son estomac, il est aussi surtout un mauvais garçon sympathique, dont les aventures sont en général le prétexte de longues diatribes moralisatrices; familier de la misère,

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 124.

il tente de lui échapper, mais a conscience de la précarité de ses efforts: au moment même où il semble avoir vaincu le sort, Lazarillo de Tormes sait encore que le dernier en date de ses maîtres peut en un instant se déprendre de lui et le rejeter dans un monde où le problème essentiel est celui de la subsistance immédiate, si bien qu'il justifie ses malhonnêtetés et ses roublardises au nom du principe de survie. Par contre, les héros des romans comiques français sont de jeunes élégants, habitués au confort dès leur jeunesse: Francion supporte avec placidité la perte de ses vingt écus, car en homme habitué à dormir sur des matelas de satin et à porter des vêtements somptueux,<sup>1</sup> il sait bien que sa mauvaise fortune ne saurait durer. Le Destin, malgré sa lucidité, n'est en rien un personnage cynique; en dehors de la Rappinière, aucun des héros du Roman comique n'est un scélérat, et la Rappinière lui-même n'a rien du picaresque: il est à la fois trop vieux et trop décidément antipathique pour que le lecteur puisse jamais accepter de l'excuser: Scarron n'offre d'autre explication aux anciennes activités de tire-laine de Prévôt du Mans que la "méchanceté" de celui-ci, et indique au contraire que de puissantes relations sont prêtes à le protéger en dépit de tout, le mettant ainsi à l'abri du besoin.

Il nous semble donc difficile de concevoir cette oeuvre comme un roman picaresque, puisque nous considérons que le Viaje entretenido d'Augustín de Rojas, dont elle se rapproche le plus, est moins une oeuvre de fiction que le récit "réaliste" des expériences d'un auteur lui-même acteur et poète d'une troupe itinérante.

Il n'en reste pas moins que la vie des comédiens est gouvernée

---

<sup>1</sup>Charles Sorel, Histoire comique de Francion, dans Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 91.

par l'obligation qu'ils ont de gagner leur vie, afin de pouvoir continuer à fonctionner en groupe, ce qui est, pour eux, le seul moyen d'exister: tout au début de l'oeuvre, le premier chapitre se clôt sur une bagarre provoquée par le valet du Tripot qui, en serviteur zélé, protège le bien de ses employeurs, en l'occurrence un tas de foin dont les boeufs et la jument de la charrette comique usent trop libéralement. Tout de suite après, le Destin mentionne les difficultés causées à la troupe par "une disgrâce, dit-il, qui nous est arrivée à Tours où nostre estourdy de Portier a tué un des Fuzeliers de l'Intendant de la Province; nous avons été contraints de nous sauver un pied chaussé et l'autre nud, en l'esquipage que vous nous voyez."<sup>1</sup>

Singulière désinvolture, nous semble-t-il, que celle du jeune comédien qui considère le meurtre d'un homme comme une simple étourderie. Mais la réponse de la Rappinière -- si ambiguë qu'elle soit -- peut nous éclairer: "ces Fuzeliers de Monsieur l'Intendant en ont fait autant à la Flesche,"<sup>2</sup> collègue de Jésuites -- rappelons-le -- où ces derniers, friands de théâtre, faisaient jouer la comédie à leurs jeunes élèves. Or si nous nous souvenons de la façon dont Scarron fustigeait certains des éléments qui constituent le public, et l'arrogance dont faisaient preuve les militaires qui se savaient soutenus par des personnages importants (la Rappinière pourrait être de ceux-là), nous pouvons en déduire que l'attitude des fusiliers de l'intendant de Touraine -- sans doute à moitié

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 96.

<sup>2</sup>Ibid.

ivres, et toujours à l'affût d'un tour pendable -- avait dû nécessiter l'intervention du portier, responsable, aussi, de la caisse, et provoquer le fâcheux incident qui avait scindé la troupe en deux. Quoiqu'il en soit, même ainsi tronquée, celle-ci ne saurait s'offrir de loisirs avant même de rejoindre, quatre ou cinq jours plus tard, à Alençon, le reste de la compagnie théâtrale, les trois acteurs arrivés au Mans par hasard, la Rancune, la Caverne et le Destin, leur chef, doivent être prêts à donner une représentation sur le champ, afin que cela leur permette de "contenter [leur] charretier, et [de] payer [leur] dépense en l'hostellerie."<sup>1</sup> Par bonheur, l'hôtesse adore la comédie et accepte cet arrangement avec enthousiasme (d'autres, moins passionnées pour le théâtre, ne se seraient sans doute pas laissés séduire par les boniments de la Rancune lorsqu'il affirme que trois acteurs peuvent remplir une scène tout aussi bien qu'une troupe au grand complet!)

Le zèle de la Rappinière, cependant, modifie les choses: dans un accès de générosité, il invite les acteurs à demeurer chez lui, ce qui est parfait pour une nuit. Mais la blessure inopinée de son valet Doguin qui ne peut plus partager sa chambre avec la Rancune et l'arrivée soudain, le lendemain, du reste de la troupe, empêchée d'aller à Alençon par la peste qui règne en cette ville, oblige les acteurs à chercher un nouveau gîte. Cette fois-ci, ils doivent payer: il ne s'agit plus d'un troc, fourrage et logis contre quelques heures de délices. Que surviennent quelques imprévus, et le besoin d'argent se

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 97.

fait impératif: Mademoiselle de l'Etoile, retenue à trois kilomètres du Mans par une entorse doit voyager en brancard: cela coûte un écu. Le Destin, bien sûr, ne se laisse pas arrêter par cette dépense. Mais le brancard verse, ce qui nécessite des réparations: nouveaux frais...

Le jour suivant, donc, les acteurs se mettent à répéter afin de présenter un nouveau spectacle le soir même. L'Etoile est à peine remise de sa blessure, mais il faut à tout prix que la troupe joue: la nécessité presse.

En réalité, la rapidité du ton de l'oeuvre -- que l'on a le plus souvent attribuée au seul style de Scarron -- dépend non moins essentiellement de cette contrainte que fait peser sur la troupe la pression créée par les besoins matériels de ses membres constituants: ils n'ont qu'un moyen de faire face à leurs frais: c'est de pratiquer le seul métier qu'ils connaissent, et ceci, à un rythme endiablé: comptons le nombre de représentations, toutes improvisées, si l'on se souvient que la troupe n'avait, au Mans, aucun contrat fixe: déjà, nous l'avons vu, ils ont joué deux fois. Le lendemain, ils sont engagés à jouer dans l'une des plus belles maisons du pays, chez un riche bourgeois de la ville, qui marie sa fille, et sous la direction du Décorateur<sup>1</sup> de la troupe -- qui, soit dit en passant, n'est mentionné qu'en cet endroit -- un menuisier construit un théâtre... Tout est prêt. Mais l'enlèvement d'Angélique survient, qui empêche les comédiens de régaler leur public, déjà installé pour les entendre; par bonheur, il s'agit là d'honnêtes

---

<sup>1</sup> Ibid., I, p. 230.

gens, qui se laissent toucher par l'immense douleur de la Caverne; quelques-uns des jeunes gens présents sont même enchantés de pouvoir partir à la chasse aux ravisseurs. Ceux qui restent, acceptent de danser aux chansons... Accommodement sympathique, mais qui n'arrange en rien les affaires de la troupe, car son déplacement n'est pas rémunéré. Cependant, une série de péripéties inattendues fait que pour un temps, personne ne songe à monter un spectacle: le valet-Léandre se transforme en un jeune gentilhomme-Léandre; Angélique réapparaît; l'Etoile disparaît; Verville et le Destin se retrouvent -- tout ceci, d'ailleurs, en une très courte période de temps. Quand, enfin, tout semble se calmer, la pauvre troupe se rend compte qu'elle "n'avait pas encore bien fait ses affaires dans la ville du Mans, mais un homme de condition, qui aimoit fort la comédie, suppléa à l'humeur chiche des Manceaux... Il aymoit passionnément la Comédie et tous ceux qui s'en mêloient, et c'est ce qui attiroit tous les ans dans la capitale du Mayne les meilleures troupes de Comédiens du Royaume. Le Seigneur que je vous ay dit arriva au Mans dans le temps que nos pauvres Comédiens en vouloient sortir, mal satisfaits de l'auditoire Manceau; il les pria d'y demeurer encore quinze jours, et pour les y obliger, leur donna cent pistoles et leur en promit autant quand ils s'en iroient."<sup>1</sup> Quelle aubaine! Enfin, un contrat en règle, et un contrat fort satisfaisant pour l'époque! Rien d'étonnant, donc, à ce qu'ils ouvrent "leur théâtre en humeur de bien faire, comme des comédiens payés par avance."<sup>2</sup> Un soir, ils représentent Don Japhet, le lendemain Nicomède; et leur fortune fait boue de neige: souvent appelés en visite, ils reçoivent aussi des fonds

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 130.

d'autres sources: nous perdons le compte des représentations, mais leur bourse s'arrondit, et la sécurité, si précaire soit-elle, ramène avec elle un semblant d'ordre: le rythme endiablé de leur vie se ralentit: la certitude d'avoir de l'argent rend leur vie plus facile... Seul Ragotin continue ses grotesques bêtises.

Argent: voici, certes, le mot-clef de la veine réaliste qui parcourt le Roman comique. Bien avant que Balzac n'érige cette idée en système, avant même Molière et sa prise de conscience des réalités matérielles, Scarron se rend bien compte que ce ressort est celui qui fait fonctionner une troupe de comédiens ambulants, et il plonge ses personnages dans les tribulations de la course à la pitance.

Là cependant, ne s'arrête pas son réalisme social: dans un monde où la société ne connaît pas encore de véritables fluctuations, où l'homme est essentiellement le produit des privilèges -- ou de l'absence des privilèges -- que lui confère sa naissance, Scarron souligne le rôle primordial que jouent les classes sociales: lorsque Balzac parle d'ambition, il implique que tout être humain peut se dépasser et fonctionner à un niveau supérieur à celui qui lui a été attribué par le sort. Tel n'est pas le cas chez Scarron: s'il y a passage d'une classe à une autre, c'est le passage d'une classe supérieure à une classe inférieure. Trois de ses personnages, en fait, sont des déclassés, deux d'entre eux sont aussi victimes de la société, parce que, sans niveau de vie qui conviendrait à leurs goûts, à leurs instincts, à leurs besoins.

Le Destin, villageois de modeste extraction, quoiqu'issue d'une famille considérée comme importante dans sa province natale -- son père

affirmait être né gentilhomme, quoique pauvre, mais cela même n'est pas certain -- est, par une série de circonstances complexes mais fort plausibles, élevé comme un jeune aristocrate. D'un aristocrate, il a la nature. "Pour moy, je paroissais estre ce que je n'estois pas, et bien moins le fils de Garignes que celui d'un Comte;"<sup>1</sup> d'un aristocrate, grâce à la protection de son parrain, Monsieur de Saint-Sauveur, et du seigneur de la contrée, le baron d'Arques, il acquiert l'éducation, les manières et les désirs. Non que Scarron indique en cela que l'aristocrate est nécessairement un être supérieur, doué, comme par essence, de toutes les vertus et de tous les raffinements; loin de là: le frère adoptif du Destin, le jeune comte de Glaris, enfant illégitime d'un seigneur écossais et d'une jeune fille de très bonne maison,<sup>2</sup> tout comme le frère, véritable, lui, de Verville, le baron de Saint-Far, s'avère un être brutal, sans délicatesse, plus sincèrement "paysan" d'inclination que ne l'est notre héros.

Il n'en reste pas moins que, pour être honnête homme, il ne suffit pas à notre héros d'en avoir le cœur et l'apparence: encore faudrait-il qu'il en eût les moyens: les événements se liguent contre celui que la nature a voulu favoriser malgré la fortune,<sup>3</sup> et lorsqu'en dépit de lui-même il blesse le lâche Saint-Far qui l'a frappé dans le

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 158.

<sup>2</sup>Notons le détail réaliste: la jeune mère, désireuse de cacher sa faute, se réfugie dans un bâtiment en construction et accouche comme une bête, aidée seulement par un inconnu qui passait (c'est le père du Destin). Ibid., I, p. 156.

<sup>3</sup>"Si je ne me trouve enfin qu'un malheureux Comédien, c'est sans doute que le Fortune s'est voulu venger de la Nature, ou si vous voulez, que la Nature prend quelquefois plaisir à favoriser ceux que la Fortune a pris en aversion." Ibid., I, p. 158. Il est très rare que le Destin déplore ainsi son sort actuel. Moment de nostalgie; sans doute, regret passager pour ce qui aurait pu être.

dos, le baron d'Arques, oubliant qu'il a eu pour le jeune Garigues une affection toute paternelle, prend immédiatement le parti de son traître de fils: la caste triomphe, annihilant les sentiments d'estime et de respect: "il m'appella coquin, ingrat, et me dit toutes les injures qui lui vinrent à la bouche, jusqu'à menacer de me faire pendre."<sup>1</sup>

Verville, témoin de la scène, qui veut défendre son ami, a beau protester, le père courroucé s'entête dans sa colère et jure qu'il ne veut plus jamais voir son ancien protégé. Bien qu'il revienne sur cette décision le lendemain, le Destin piqué au vif dans sa fierté se rend désormais compte du fossé qui existe entre l'aristocratie et lui. Sa noblesse de caractère s'insurge contre une telle injustice, mais il n'a aucun recours:

Je ne pouvois demeurer en un païs où l'on pouvoit me reprocher ma basse naissance ... et je [devois quitter] bientôt le Royaume pour me faire tuër à la guerre ou pour m'élever à une fortune proportionnée aux sentiments d'honneur que son exemple [celui de Verville] m'avoit donné.<sup>2</sup>

Situation impossible que celle de cet homme qui rejette un milieu pour lequel il n'est pas fait, mais n'est pas accepté par celui pour lequel il est fait! Son père, en bon matérialiste, a compris cet écueil, et le critique amèrement, au lieu de se réjouir de sa bonne fortune: "il me reprocha cent fois que j'estois trop brave, que j'avois la mine d'estre glorieux, et que j'aurois mieux fait d'apprendre un mestier que d'estre un traigneur d'épée:"<sup>3</sup> voilà qui attend celui qui

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 204.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 185.

veut s'élever dans l'échelle sociale, et atteindre un monde auquel il n'appartient pas.

Combien de tourments n'entraîne pas pour le Destin le sens instinctif de sa supériorité innée? Lorsqu'il tombe amoureux, c'est d'une jeune fille au-dessus de lui par sa situation dans le monde, si bien qu'il en arrive à souhaiter qu'elle ne soit pas "la fille légitime d'un homme de condition, afin que le défaut de sa naissance eust plus de rapport avec la bassesse de la mienne."<sup>1</sup> Son amour est sans espoir, il le sait: en effet, Saint-Far n'a qu'à déclarer devant Mademoiselle de la Boissière, mère de la jolie Léonore, qu'il est le "maître"<sup>2</sup> du jeune garçon qui lui rend visite depuis quelque temps, et voici que la porte de la demeure se ferme devant lui, malgré les obligations qui lui sont dûes: c'est ainsi qu'on traite les valets... Toutes les mères en feraient autant: la comédienne la Caverne, par exemple, elle-même traitée avec condescendance par certains aubergistes, se désole moins de la disparition de sa fille, que de penser qu'elle a été enlevée par un valet de théâtre: son sens de l'honneur est tout aussi rigide que celui d'une dame de qualité, en ce domaine: les classes sociales existent à tous les niveaux. Cependant, pour elle, les choses s'arrangent. "Le Destin ... [remet] Angélique dans les bonnes grâces de sa mère à qui il sceut si bien faire valoir le mérite, la condition et l'amour de Léandre que la bonne la Caverne commença d'approuver la passion que ce jeune garçon et sa fille avoient l'un pour l'autre

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 170.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 171.

autant qu'elle s'y estoit opposée."<sup>1</sup> Mais c'est qu'entre temps, le valet s'est métamorphosé en un élégant jeune gentilhomme, fils d'une maison assez réputée dans la province, qu'il espère un jour hériter d'au moins douze mille livres de rentes, et qu'il est dorénavant un personnage important auquel n'importe quelle mère -- et une comédienne ambulante, en particulier -- désirerait allier sa fille.

Ce sont au contraire les revers de fortune subis par Mademoiselle de la Boissière et sa fille qui indiquent que le sort sourit un moment au Destin. Ce dernier, équipé pour partir en campagne et muni d'argent, grâce aux soins de Verville et de son parrain (dont il ne saurait néanmoins considérer la protection comme son dû sans contrevenir à son honnêteté et à sa fierté naturelle), est en route vers son misérable sort: l'armée, et cette mort glorieuse qu'il souhaite ardemment; il s'arrête à Nevers et par hasard y fait la rencontre de sa bien-aimée dont la mère manifeste à sa vue une joie si extraordinaire qu'il ne manque pas d'en être étonné: Bien sûr, elle le croyait mort, mais cela ne justifie pas sa réaction.

Elle me fit, dit-il, des caresses extraordinaires, dont je ne pouvais deviner la cause. Enfin, j'appris d'elle-même ce qui la rendoit si civile. Je pouvois encore luy rendre service, et l'estat où elle se trouvoit ne luy permettoit pas de me mépriser et de me faire mauvais visage, comme elle avoit fait dans Rome.<sup>1</sup>

Les deux dames ont été obligées de quitter Rome; dépouillées de leur argent par des serviteurs sans scrupules, elles se trouvent seules dans une ville inconnue où une maladie de Mademoiselle de la Boissière les cloue... Il n'est donc pas surprenant que celle-ci voit une aubaine

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 216.

merveilleuse en la présence en Nevers du Destin, notablement élégant et "bien vestu comme il est nécessaire de l'estre à ceux de qui la condition ne peut faire excuser un meschant habit,"<sup>1</sup> et, surtout, toujours à leur service.

Elle lui fait bon visage, va même jusqu'à s'humilier devant lui au nom de Léonore, à tel point qu'il pourrait croire qu'elle n'est plus "qu'une servante qui parle pour sa maîtresse [tant] il est vray que la pluspart du monde ne considère les personnes que selon qu'elles leur sont utiles."<sup>2</sup> Le Destin n'est pas dupe des raisons qui provoquent cet incroyable revirement, mais en homme sage, loin de s'en offenser, il sait s'en réjouir, puisqu'elles lui permettent enfin de s'assurer de l'amour de la ravissante Léonore -- ce qui, avec cette seconde rencontre est devenu l'unique et véritable ambition de sa vie. Ainsi, lorsque la série de malheurs, qui continuent d'accabler Mademoiselle de la Boissière, provoque la mort de celle-ci, lorsqu'après un nouveau vol,<sup>3</sup> le Destin se retrouve totalement démuné, il choisit sans hésiter ce monde des comédiens dans lequel il a fortuitement été introduit, en faisant la connaissance du vieux la Rancune. "La nécessité"<sup>4</sup> où il se trouve avec Léonore les contraint d'embrasser une profession théoriquement incompatible à leur niveau.

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 215.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 218.

<sup>3</sup>Le Roman comique abonde en attentats de ce genre, que ce soit à Paris, à Rome ou à la campagne: il semble qu'il ait existé toute une classe de gens ayant choisi le métier de tire-laine comme le seul qui leur permette de subsister.

<sup>4</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 225.

N'est-il pas remarquable que ce soit ainsi que puisse s'assurer le bonheur du Destin? Le jeune homme plein de dons et de promesses irréalisables, auquel la société n'offre qu'une seule voie, la carrière des armes, qui, encore, ne lui est ouverte que pour qu'il s'y sacrifie (quel futur l'y attendrait? Il n'est pas assez agressif, il est trop humble pour espérer s'y tailler de triomphants succès) ne se réalise pleinement que lorsque, transcendé par son amour, il abdique ses prétentions à une vie sociale supérieure à celle que lui avait attribuée le Destin.<sup>1</sup>

Il devient alors un être à part: le déclassement de Léonore qui lui permet enfin d'aimer à son niveau, et son entrée, à lui, dans le monde du théâtre le situent en dehors de la société qui n'a pas voulu de lui.

Nous ne voulons pas dire qu'il n'existe, au XVII<sup>ème</sup> siècle, littéralement, aucun moyen de transgresser l'ordre établi. Mais il faut à l'être désireux de s'élever une volonté tenace, un désir éperdu d'être autre (le jeune Garignes ne se veut pas autre, il se sait autre), et éventuellement, des principes moraux assez relâchés pour qu'il ne se sente jamais tourmenté par la honte ou le remords: le Destin est trop intrinsèquement honnête homme, a trop d'honneur, trop de moralité pour réussir...

Ne nous laissons pas tromper: sa vie n'est pas un échec: il ne souffre pas de son choix; il finit par accepter volontairement ce

---

<sup>1</sup>Ne faut-il pas voir là la signification -- au niveau symbolique -- de son nom de théâtre: il choisit sa propre destinée; il n'existe plus pour lui de fortune, de sort: il existe, lui, le Destin.

milieu qui lui a été imposé de l'extérieur, et par l'apprécier, au point de le proposer au jeune Léandre, aristocrate en rébellion contre sa classe qui ne lui permet pas d'épouser celle qu'il aime, avec laquelle il veut s'enfuir en Angleterre. Le Destin s'ingénie à détruire ce projet qu'il considère comme très peu pratique: et malgré le danger réel de voir le père de Léandre exercer des représailles contre Angélique, contre la Caverne qu'il pourrait, s'il le voulait, faire accuser de rapt, le chef de la troupe comique s'acharne à convaincre son ancien valet qu'il ne doit pas quitter la troupe: "Faites la Comédie avec nous, l'encourage-t-il; vous n'êtes pas seul qui la ferez et qui pourriez faire quelque chose de meilleur."<sup>1</sup>

Oh certes, Léandre, le Destin surtout ont l'étoffe d'hommes supérieurs, mais en un siècle où la supériorité d'âme est bridée et ne mène à rien si elle n'est pas accompagnée d'espèces sonnantes, ou si elle ne va pas de pair avec la position sociale qui est censée l'engendrer, elle demeure dans le domaine de l'hypothétique tandis que le théâtre offre des solutions concrètes à l'homme en quête de lui-même: le Destin, d'autre part, n'offrirait jamais à un homme de qualité, qu'il respecte et aime, de partager une vie qu'il considérerait comme indigne de lui. Par contre, cette vie dont il ouvre les portes à Léandre est la seule qui convienne à un honnête homme déclassé, la seule grâce à laquelle ce dernier puisse survivre, ce qui ne l'empêchera pas, en ses moments de lassitude, de se considérer pour un instant comme un "malheureux" comédien.

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 37.

Quant à l'hostilité dont pourrait faire preuve envers la troupe, le père courroucé, il est facile de l'éviter: il suffit de lui cacher la vérité: "Ecrivez à vostre Pere; faites luy croire que vous estes à la guerre et tâchez d'en tirer de l'argent,"<sup>1</sup> conseille lucidement à son jeune ami le Destin désormais persuadé que le besoin de faire face aux considérations matérielles fait partie intégrante de l'existence de tout être, même du plus raffiné.

Bien avant le neveu de Rameau, bien avant Lucien de Rubempré et ses amis, le Destin est le héros d'un roman de la désillusion, ou plus exactement, de la prise de conscience par un individu de la dissociation entre sa personnalité d'individu, et sa personnalité d'homme social. Mais le problème de l'homme et de sa destinée n'a ici rien d'amer: le Destin n'est pas un inadapté: le monde magique du théâtre offre à cet homme du XVII<sup>ème</sup> siècle le seul refuge possible -- hors d'une société rigide et immuable -- dans une société souple et malléable où triomphent, en même temps que l'acceptation des réalités les plus banales de la vie, la fantaisie, la liberté d'esprit, et le rêve: l'aristocrate manqué auquel les salons élégants n'ont pas ouvert leurs portes, et qui, pendant que ses compagnons, Saint-Far et Verville allaient "faire leur Cour,"<sup>2</sup> allait passer son temps à la Comédie -- "ce qui est cause, peut-estre, de ce [qu'il est] passable Comédien,"<sup>3</sup> peut dorénavant devenir, Grand d'Espagne, Don Japhet,

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 37.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 185.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 186.

Prince de Bithynie, Nicomède, ou même Roi: Hérode -- auquel d'ailleurs il donne une dimension humaine, un peu ridicule, en le coiffant, pour couronne, d'un corbillon: il assume avec magnificence cette personnalité de seigneur que la société lui a refusée et la projette avec art dans les rôles qu'il incarne, ce qui explique aussi ses succès de comédien.

C'est donc hors de la société que se définit le Destin, et néanmoins, totalement dans le monde, engagé qu'il est dans le milieu de la réalité multiforme du théâtre.

Ainsi, le réalisme de Scarron, comme celui de Balzac, réalisme économique qui éclaire les multiples facettes de la société, à travers ses nécessités les plus immédiates, et ses préjugés les plus absolus, se charge aussi d'une valeur symbolique, si l'on considère que le théâtre, havre du déclassé, est, en même temps que l'immersion dans la vie concrète, sans illusions, l'évasion parfaite dans le domaine du rêve...

Il nous reste à souligner l'habileté avec laquelle Scarron surmonte cette difficulté et masque à son lecteur cette dualité de son oeuvre, en offrant une impression de cohésion et de vraisemblance, ce qu'on appelle, traditionnellement de réalisme.

Cohésion, lorsque la première lecture du Roman comique laisse en l'esprit une sensation de chaos total, sensation provoquée par les différents genres, le nombre de héros aux personnalités si diverses et parfois contradictoires, la quantité d'allers, de retours, les enlèvements, les poursuites, les déplacements, leurs étapes? Le lecteur peut souvent penser que tout cela n'a ni queue ni tête et que l'oeuvre, comme le suggère l'auteur lui-même, va au hasard, se développant dans

la conscience de l'auteur comme une série de visions comiques à peine liées les unes aux autres. Mille et un détails surgissent, qui semblent inexplicables, inexplicables, par là même inutiles et ne faisant qu'ajouter à la confusion générale.

### 3) Les détails vrais

Que nous y regardions de plus près cependant et nous découvrirons que tout est indispensable dans le Roman comique. Ces détails, disséminés un peu partout sont les fils conducteurs qui nous permettent de nous diriger dans le labyrinthe que représente l'oeuvre au premier abord.

Nous savons, par exemple, que le Destin est "honnête homme" et intelligent, séduisant, cultivé; mais la Rancune a soulevé un problème qui n'est pas à négliger lorsqu'il a mentionné son manque d'expérience en matière de métier. Est-ce simplement pour prouver l'envie du vieux comédien que Scarron lui fait souligner cette difficulté? Sans doute, mais il s'agit aussi d'une question valable: n'est pas acteur qui le veut -- Eh bien, nous l'avons vu, éventuellement, le Destin lui-même nous offre une solution: il a beaucoup fréquenté les théâtres dans sa vie, et utilise l'expérience ainsi acquise. Nous n'avons point besoin de faire de lui un monstre sacré, de le douer d'un génie qu'il n'a point. Rappelons-nous qu'au même âge, sans doute, le jeune Scarron, pauvre petit abbé, exilé, avait été le spectateur assidu de tous les spectacles présentés au Mans, après l'avoir été de la plupart de ceux présentés en son cher Paris, et que de ces tragédies, de ces comédies, de ces tragi-comédies, de ces farces même, il avait appris "incons...

ciemment ce métier théâtral qu'il exerça plus tard en maître,"<sup>1</sup> devenu, lui, auteur; son personnage le Destin devient acteur; la valeur pragmatique de l'expérience, le processus d'assimilation sont les mêmes. Scarron n'a pas besoin d'expliquer: il se contente d'indiquer, par un détail, qu'il n'y a rien de mystérieux en cette aptitude de son héros.

Le détail peut servir aussi à mettre en relief diverses réalités psychologiques, par exemple: on a beaucoup reproché à Scarron la superficialité de ses personnages qui ne sont pas fouillés, disséqués, en de longues et minutieuses analyses. C'est qu'il préfère révéler qu'expliquer: il arrive qu'un mot, semé en une phrase, devienne extrêmement révélateur:

La Garouffière parla à dessein de tout ce qu'il croyoit devoir estre le plus caché à un Comédien de qui l'esprit a ordinairement de plus estroittes limites que la mémoire, et le Destin [se lançant dans de très subtiles distinctions sur l'esprit des femmes, dans le plus pur style des salons précieux] en discourut comme un homme fort éclairé et qui sçavoit bien son monde.<sup>2</sup>

Une fois de plus, coup de pied discret aux comédiens, mais aussi aperçu de la personnalité de la Garouffière: l'expression qui importe, ici, est "à dessein:" tout en étant homme d'esprit, tout en manifestant sa sympathie et sa magnanimité aux acteurs, le conseiller du Parlement se révèle, en sa réaction spontanée vis-à-vis de ces derniers, aussi prévenu contre eux que tout un chacun: en aucun cas, pense-t-il ("ordinairement" dit Scarron, plus nuancé), ils n'ont une intelligence à la hauteur des rôles prestigieux qu'ils interprètent. Si bien que

---

<sup>1</sup>Emile Magne, Scarron et son milieu, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 57.

lorsqu'il en rencontre un qui semble "spirituel," il choisit délibérément de l'examiner sur des sujets qu'il considère comme les plus inaccessibles pour lui. Il finit, d'ailleurs, par rendre grâce à l'esprit du Destin, mais on le sent perplexe d'avoir trouvé son égal en un simple bateleur: "il ne pouvait comprendre comment un Comédien de campagne pouvoit avoir une si parfaite connoissance de la véritable honnesteté."<sup>1</sup> Ce détail éclaire par avance ce que Scarron dira plus tard de sa vanité de provincial jouant au Parisien, et reflète en même temps cette attitude universelle qui consiste à mépriser secrètement les acteurs: ce que les aubergistes disent ouvertement, les aristocrates éclairés le sentent confusément.

Détail psychologique, encore, que cette attirance passagère que le Destin ressent pour la soeur aînée de Mademoiselle de Saldagne dont il avoue, devant l'Etoile elle-même, qu'elle ne lui était "pas indifférente. Ce n'est pas que la passion que j'avois pour Léonore fust diminuée, mais je n'espérois plus rien de ce costé-là. Et quand je l'aurois pû posséder, j'aurois fait conscience de la rendre malheureuse."<sup>2</sup>

Cette phrase, qui semble accidentelle au premier abord, met l'accent sur la façon essentiellement pratique dont le jeune Garrigues appréhende la vie, et sert à illustrer la facilité avec laquelle il accepte ce métier de comédien qui ne représentait pas à l'origine la profession idéale pour lui, mais qu'il pratique dorénavant avec toute la ferveur possible: il accepte l'inéluctable et en tire le meilleur

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 202.

parti. En pleine aventure romanesque, il manifeste ce réalisme qui fait sa force et son charme: il s'avère ainsi l'anti-héros chevaleresque, aux antipodes de Céladon qui se laisse dépérir de douleur lorsqu'il ne peut réaliser son amour, et refuse de se laisser distraire par les charmes de Galatée. Le Destin, lui, sait faire contre mauvaise fortune bon coeur, et profiter de ce que la vie a à lui offrir.

Les détails sont les incidences perpétuelles grâce auxquelles Scarron revient sans cesse au coeur de ses préoccupations essentielles. Il relie perpétuellement les fils maîtres de son roman par des lignes plus subtiles, indispensables cependant à l'élaboration de son oeuvre. Au hasard, semble-t-il, avec délibération, en réalité, il révèle le monde dans lequel évoluent ses personnages, dressant le décor de leur vie à son gré, se refusant à en dévoiler d'un seul coup les montants et les praticables, mais les indiquant progressivement de façon à nous laisser sur le qui-vive.

Telle est l'une des raisons de ses perpétuelles interventions: il nous force à nous évader de l'illusion créée par le roman pour nous demander comment nous réagirions dans une situation donnée, et nous obliger à réévaluer certaines de nos attitudes. Ainsi, si le Destin part à la recherche d'Angélique enlevée, c'est moins en défenseur des bonnes moeurs, que parce qu'il aime tendrement la Caverne, "Parce qu'elle estoit fort aymable et qu'il estoit asseuré d'en estre aymé, et sa fille ne luy estoit pas moins chère; outre que sa Mademoiselle de l'Estoile, ayant de nécessité à faire la Comédie, n'eust pû trouver en toutes les Caravanes de Comédiens de campagne deux Comédiennes qui eussent plus

de vertu que ces deux-là. Ce n'est pas à dire qu'il n'y en ait de la profession qui n'en manquent point, mais dans l'opinion du monde, qui se trompe peust-estre, elles en sont moins chargées que de vieilles broderies et de fard."<sup>1</sup>

N'avons-nous point d'idées préconçues en ce qui concerne la vertu des actrices? L'opinion publique a-t-elle tant changé depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle? Et cette opinion publique elle-même est-elle infailible? Pourquoi donc la suivre? D'autre part, Scarron souligne au passage trois concepts étroitement en rapport avec l'oeuvre: le premier, que l'Etoile est contrainte de faire la comédie -- ce qui rappelle encore que trois des héros du roman survolent ce monde du théâtre dans lequel ils sont forcés d'exister; le second, que la jolie Léonore, jeune et inexpérimentée, a besoin d'un chaperon -- détail pratique; le troisième, enfin, que le Destin -- nous l'avons déjà vu maintes fois -- ne saurait fonctionner dans le monde des sentiments unilatéraux: pour lui, l'affection, l'amitié, l'amour même, impliquent une réciprocité: lorsque Léonore disparaît de sa vie, il est prêt à se laisser séduire par une autre jeune fille; s'il aime la Caverne, c'est parce qu'elle l'aime aussi. Si, par hasard, Scarron présente un fait qui risque d'entraîner son lecteur dans le domaine romanesque, s'il dessine un Destin défenseur de la veuve et des affligés, il rétablit vite l'équilibre et rappelle qu'aux belles actions président souvent des mobiles beaucoup plus immédiats, qui ne sont pourtant pas blâmables pour autant: le jeune homme, qui n'a jamais connu la tendresse d'une mère -- quel triste portrait que celui de la sienne! ici

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 12.

encore, nous pensons à Scarron enfant, adolescent, et à Françoise de Plaix, sa marâtre! -- apprécie infiniment celle que lui porte la Caverne, femme d'âge mûr, qui lui inspire à la fois respect et confiance. Elle devient, et sa fille avec elle, membre d'une famille dont le jeune homme n'a jamais connu la douceur. C'est à elles qu'il fait ses confidences, leur racontant son histoire et celle de l'Etoile: elles lui sont devenues précieuses parce qu'elles ont su le comprendre, parce que, femmes d'humble origine, elles ne l'ont jamais méprisé, l'admirant au contraire d'être tout ce qu'elles ne sont pas, parce qu'enfin, dorénavant, la Caverne, dont le rôle dans la troupe est de représenter les mères, assume véritablement cette responsabilité vis-à-vis de son jeune partenaire et de sa protégée.

Ici encore, le réalisme se charge d'une valeur symbolique qui l'entraîne au-delà de lui-même. La Caverne, cependant, humble devant le jeune Destin -- ceci, surtout, parce qu'elle respecte en lui son honnêteté -- est en même temps très fière de l'ancienneté de la tradition théâtrale dans sa famille:

Je suis née Comédienne, fille d'un Comédien à qui je n'ay jamais oüy dire qu'il eust des parents d'autre profession que de la sienne. Ma mere estoit fille d'un marchand de Marseille qui la donna en mariage à mon Père pour le récompenser d'avoir exposé sa vie pour sauver la sienne qu'avoit attaquée à son avantage un Officier des Galères, aussi amoureux de ma Mere qu'il en estoit hay. Ce fut une bonne fortune pour mon Pere, car on luy donna, sans qu'il la demandast, une femme jeune, belle et plus riche qu'un Comédien de Campagne ne la pouvoit esperer. Son Beau-père fit ce qu'il pût pour luy faire quitter sa profession, luy proposant, et plus d'honneur, et plus de profit dans celle de Marchand; mais ma Mere, qui estoit charmée de la Comédie, empescha mon Père de la quitter. Il n'avoit point de repugnance à suivre l'avis que luy donnoit le Pere de sa femme, sachant mieux qu'elle que la vie Comique n'est pas si heureuse qu'elle le paroist.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 19.

Dans ce passage, Scarron entremêle habilement des attitudes différentes: on sent dans le marchand une tendance romanesque (puisqu'il donne sa fille à un comédien sans le sou) tempérée par la veine pratique qui est la marque de sa profession. L'acteur, lui, est essentiellement réaliste, car il sait à quoi s'en tenir sur les illusions dont les profanes parent son métier; quant à la jeune fille, elle est toute faite de rêves et, lassée, sans doute, de sa vie monotone de jeune marchande, n'envisage des activités des comédiens que les côtés les plus brillants, les plus séduisants.

Thème du théâtre, ici, des rapports de l'acteur et de son public éventuel, mais en même temps, insistance, sous une forme vraisemblable, sur le fait qu'en tout être coexistent le prosaïsme le plus direct et le romanesque le plus élevé. Oh, certes, le marchand tente de convaincre son gendre d'abandonner le théâtre pour se faire, comme lui-même, commerçant; mais son geste est là qui implique un concept de l'honneur et du devoir tout chevaleresque: à un homme qui met ses jours en danger pour sauver la vie d'un autre, celui-ci se doit de donner ce qu'il a de plus précieux, en l'occurrence, son enfant chérie.

En présentant cette dualité en un personnage aussi totalement dénué d'importance que le marchand, grand-père de la Caverne, Scarron réussit à prouver que l'homme n'est jamais simple et justifie ainsi le manque d'unité, non seulement de ses héros principaux: le Destin, Léandre, l'Etoile, et de tous ses personnages: la Garouffière, Ragotin et la Rancune eux-mêmes, mais aussi de son oeuvre même, et assure la vraisemblance du Roman comique.

#### 4) La vraisemblance

Nous l'avons déjà dit: rien n'est inutile dans le Roman comique. Et pourtant, l'une des critiques de l'oeuvre la plus commune, la plus facile aussi est celle de gratuité: gratuité des épisodes scatologiques, gratuité des intrusions de l'auteur, gratuité surtout des thèmes romanesques... Nous avons voulu prouver au contraire que la multitude de détails -- considérés, eux aussi comme superflus -- sert à assurer la continuité de l'oeuvre en resserrant perpétuellement les noeuds du récit. Nous parlions du souci de vraisemblance dont Scarron fait preuve à tout instant: prenons par exemple, le cas des nouvelles espagnoles: elles sont chargées d'une valeur parodique, nous l'avons vu plus haut, parce qu'elles représentent le désir qu'a Scarron de satiriser le roman à la mode en le remplaçant par une forme où le romanesque ne serait plus ridicule, mais de bon aloi s'il se rattachait à la réalité. C'est ainsi qu'il adapte les textes de Maria de Zayas ou de Castillo Solorzano au bon gré de son génie personnel, modifiant sans scrupule ce qui lui semble trop éthéré ou trop irréel -- ce à quoi nous reviendrons plus tard.

Mais il donne aussi, entre autres choses, à ces nouvelles, cet aspect éducatif et moralisateur, dans la plus parfaite tradition classique, dont il fait l'un des fils conducteurs de son roman. Il vient de critiquer les prélats qui font de leur Eglise le lieu de rendez-vous des jeunes beaux de l'époque:

On dira icy de quoy je me mesle; vrayment, on en verra bien d'autres. Sçache le sot qui s'en scandalise que tout homme est sot en ce bas monde, aussi bien que menteur, les uns plus et les autres moins; et moy qui vous parle, peut-estre plus sot que les autres, quoy

que j'aye plus de franchise à l'avouer, et que mon livre n'estant qu'un ramas de sottises, j'espère que chaque sot y trouvera un petit caractère de ce qu'il est, s'il n'est pas trop aveuglé de l'amour-propre.<sup>1</sup>

En quelques lignes, qui n'ont absolument rien à voir avec Don Alonso Castillo y Solorzano, Scarron fustige une certaine attitude du clergé -- il est évident que tout ce qui a trait à la satire, dans le Roman comique est inséparable de ce qu'il est convenu d'englober sous le terme de réalisme: observation directe de la réalité, que l'auteur critique<sup>2</sup> -- et se proclame maître des sots<sup>3</sup> et dénonciateur des travers humains, avant d'entrer dans le vif de son conte; mais ce-faisant, il a créé un pont entre le corps de son roman et cette histoire de l'Amante invisible qui désormais s'intègre parfaitement à l'oeuvre entière.

Ainsi, si le Roman comique est à certains égards un roman d'études sociales, les nouvelles le sont aussi; non que Solorzano, lui encore, dans son A un engaño, otro mayor, présente des personnages évoluant dans le vide, mais leurs mobiles demeurent ténus, peu satisfaisants, invraisemblables en somme: lorsque Victoria se rend compte qu'elle a été trompée, elle comprend qu'elle n'a de secours et de sympathie à attendre de personne: "Quand bien même je voudrais recourir à mes parents, ils me mépriseraient, sachant ce que j'ai fait."<sup>4</sup> Du mépris? C'est

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 119.

<sup>2</sup>C'est aussi une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de ne pas parler de la peinture de la vie dans ce chapitre sur le réalisme, considérant que nous l'avons déjà fait.

<sup>3</sup>L'idée du Roman comique, sottie, est séduisante.

<sup>4</sup>Raymond Cadoul, Scarron et la nouvelle espagnole dans le Roman comique (Aix-en-Provence: La Pensée universitaire, 1960), p. 88.

bien peu dire dans un pays où une tâche à l'honneur d'une fille ou d'une femme entraînait comme une malédiction sur toute sa famille: il suffit de penser au père et aux frères d'Elvire dans Don Juan, à don Ruy Gomez dans Hernani, ou au terrible duc de Ferrare dans le Châtiment sans vengeance de Lope de Vega pour se rendre compte que Solorzano ne s'inquiète pas de créer une impression de réel autour de son oeuvre. La Victoria de Scarron, par contre, se révèle bien plus vraie: "Que ne fera point mon frère contre moy, après ce que j'ay fait moy-mesme, et de quoy luy sert l'honneur qu'il acquiert en Flandre tandis que je le deshonne en Espagne?"<sup>1</sup> Son monde familial est tellement plus concret que celui de l'héroïne de la nouvelle espagnole! Et tout en expliquant les mobiles psychologiques qui décident la jeune fille à agir seule, Scarron esquisse autour d'elle le spectre d'une famille rigide; et pourtant, elle n'a plus de parents, rien qu'un frère. Mais nous imaginons ce frère, Grand d'Espagne, réagissant avec violence à la nouvelle du déshonneur de la pauvre Victoria, qu'il traite sans doute en tyran comme Monsieur de Saldagne traite sa soeur, car il est "un terrible homme et ... s'estant trouvé fort jeune sans pere ny mere avec beaucoup de bien et peu de parens, il exerçoit une grande tyrannie sur ses soeurs pour les obliger à se faire Religieuses, les traittant non pas seulement en pere injuste, mais en mary jaloux et insupportable."<sup>2</sup>

Sous l'apparence d'enjouement chaotique du Roman comique, il est ainsi possible de retrouver partout le souci le plus stricte d'une

---

<sup>1</sup> Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 247.

<sup>2</sup> Ibid., I, p. 190.

cohésion thématique: Scarron réconcilie en maître son désir de faire une oeuvre vraisemblable, c'est-à-dire ressemblant à la vie, et la nécessité de resserrer à chaque instant les fils qui forment la trame d'une intrigue dont il veut, à dessein, qu'elle crée un tissu relâché, fantaisiste, qu'elle dissimule tout ce que son oeuvre a de sérieux, afin de faire rire. Les remarques soi-disant accidentelles dont est parsemé son roman sont toutes, sous leur allure désordonnée, le produit d'une rigoureuse intention d'organisation systématique, mais elles se doivent de demeurer voilées, afin de reproduire la démarche confuse de la vie-même, dont les enchaînements ne sont pas toujours évidents.

La grande habileté de Scarron, cependant, consiste à reconcilier totalement deux inspirations en apparence diamétralement opposées: l'inspiration comique et réaliste et l'inspiration romanesque en un ensemble harmonieux, malgré sa disparité, où triomphe la modération.

## CHAPITRE TROISIEME

### DU ROMANESQUE

- 1) Le romanesque au XVII<sup>ème</sup> siècle
- 2) Les nouvelles espagnoles dans le Roman comique
- 3) L'intrigue romanesque

#### 1) Le romanesque au XVII<sup>ème</sup> siècle

Alors que le vieux roman de chevalerie, d'inspiration arthurienne, finissait par lasser le public français curieux de nouveauté, la parution, en 1540, de l'Amadis des Gaules<sup>1</sup> traduit par Nicolas Herberay des Essarts, marqua le commencement d'un siècle environ de ravissement pour des lecteurs que passionnaient les splendides actions du premier des beaux ténébreux. Il y eut d'innombrables versions de l'Amadis; on lui rajouta des suites; on inventa d'autres aventures, plus fabuleuses encore, à son héros.

Jusqu'à 1630 environ, malgré une interruption fort compréhensible, pendant les guerres de religion, le genre du roman français porta l'empreinte de l'oeuvre chevaleresque espagnole, dépeignant des héros totalement soumis à des maîtresses exigeantes dont la conquête ne pouvait être assurée que par une série d'épreuves difficiles au cours desquelles les amants se couvraient d'une gloire éblouissante...

---

<sup>1</sup>Dont l'édition originale avait été publiée à Saragosse en 1508.

A ce courant, cependant, s'en ajoutaient deux autres: l'un, issu de la tradition humaniste, qui regardait vers l'antiquité: en 1547, Amyot avait traduit les Ethiopiennes, histoire de Théagène et de Chariclée,<sup>1</sup> d'Héliodore d'Emèse, auteur grec du III<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ, et ainsi mis à la mode le roman pseudo-historique, soit antique, soit même contemporain, cadre d'amours merveilleuses, souvent infortunées, presque toujours chastes, parfois religieuses; et l'autre qui s'épanouissait dans la nature, courant pastoral, beaucoup moins héroïque et plus tendre sans doute, inspiré à la fois de l'Aréadie<sup>2</sup> du Napolitain Sannazar, traduite en 1544 par Jean Martin, de la Diane de Montemayor, traduite en 1578 par Nicole Collin, et enfin de l'Aminta du Tasse, traduite en 1584 par Pierre de Brach, et qui en France trouva sa plus parfaite réalisation en 1607 dans l'Astrée d'Honoré d'Urfé.

Certes, il demeure dans ce dernier roman, des moments de pure chevalerie, ainsi, le combat entre Lindamor et Polémas dont l'issue met fin à la guerre contre la nymphe Amasis. Mais le choix-même, pour personnages, de bergers et bergères, le cadre champêtre, la nature partout présente, quoique parfois artificielle, reflètent bien le goût du gentilhomme du Forez pour l'inspiration bucolique...

Quoi qu'il en soit, le roman demeure essentiellement une interminable histoire d'amour, quête passionnée de la maîtresse, où la plupart du temps triomphe la galanterie traditionnelle: la dame est toute-puissante, imprenable, presque, et l'amant demeure avant tout son

---

<sup>1</sup>Qu'il réintitule Histoire AEthiophique de Théagène et Chariclée.

<sup>2</sup>Cf. Pierre Sage, Le Pré-classicisme, op. cit., pp. 48 et seq.

chevalier servant. Le renversement de situations entre Celadon-Alexis maîtresse et l'Astrée serviteur,<sup>1</sup> teinté d'une audace certaine, était considéré comme le comble du raffinement. Sur cette trame, des myriades de romans brodent et improvisent. La jalousie, justifiée ou non, engendre des tourments indicibles, des malentendus aussi, et des punitions; la séparation des amants est à l'origine de tortures et de souffrances incomparables, en même temps que d'aventures extraordinaires: suicides manqués, voyages, duels, affrontement des flots en furie, vols, travestissements...

A Vidal d'Audiguier, à Antoine de Nervèze, au sieur du Souhait, à celui des Escuteaux, à Honoré d'Urfé avant 1630, succèdent Gomberville, la Calprenède, Desmarets de Saint-Sorlin, Monsieur et Mademoiselle de Scudéry... Le style des premiers -- Urfé mis à part -- raffiné jusqu'au galimatias, se voit remplacé par une langue plus dépouillée, plus subtile; les nouveaux auteurs parlent de "régularité," c'est-à-dire, de vraisemblance... Pour nous, de loin, leurs oeuvres ont tendance à toutes se ressembler, à se confondre dans une similitude d'histoires d'amour et de guerre, de hauts-faits et de beaux sentiments, de conversations galantes et de débats de cour ou de salons, de billets-doux reçus et perdus, de héros parfaits et d'héroïnes sublimes. Polexandre, Cythérée, la Jeune Alcibiade, Endymion, Ariane, Cassandre, Cléopâtre, Ibrahim, résistent à grand'peine à l'anonymat; si l'Astrée, le Grand Cyrus, la Clélie survivent parmi ces oeuvres innombrables, c'est plus pour l'habileté avec laquelle leurs auteurs

---

<sup>1</sup>Honoré d'Urfé, L'Astrée, op. cit., p. 256.

savent analyser le détail des passions que pour l'originalité de leur intrigue ou la force de leur message.

Et pourtant, ces oeuvres ont profondément marqué leur temps en lui imposant à la fois un idéal et un mode de vie: les héros en sont avant tout d'honnêtes hommes sur l'exemple desquels le lecteur du XVII<sup>ème</sup> siècle doit modeler sinon sa conduite, du moins ses sentiments; le roman lui-même est un bréviaire qui incite à la galanterie et à la civilité et en définit les règles. Ainsi influencé, l'homme contemporain devient à son tour héros, chez Madeleine de Scudéry par exemple: le Cyrus est la Bible des princes frondeurs qu'il met en scène, la Clélie, celle des précieux qui se rencontrent aux samedis de Sapho. Mais ce sont aussi des peintures sociales, des études de moeurs: "dans leur manière de penser et de s'exprimer, dans leurs habitudes d'esprit et de langage, se révèle la parenté des héros du livre avec les vivants de 1650."<sup>1</sup>

Avec tous ces romans, après eux plus exactement, en ce qu'il "témoigne d'un sentiment dérivé du roman plutôt que générateur du roman,"<sup>2</sup> apparaît le terme romanesque, qui se charge, bien entendu, de tous les sens que revêtent les multiples aspects de ce genre littéraire: pastoral, bucolique, sentimental, héroïque, courtois, galant, aventureux, chevaleresque, idéaliste, voir utopique, poétique, aussi, et avant tout amoureux.

Or, il est certain que pour pouvoir appliquer ce terme au

---

<sup>1</sup> André Le Breton, Le Roman au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Hachette, 1890), p. 148.

<sup>2</sup> Albert Thibaudet, Réflexions sur le roman (Paris: Gallimard, 1938), p. 109.

Roman comique, il faut singulièrement en restreindre la portée: ici, point d'autres beaux gestes que les entrechats ridicules du petit Rago-tin, point de manuel de courtoisie que celui qui autorise les jeux de mains des patineurs de province, point de combats sublimes que les batailles à coup de poing, de pied, de dents et de chaînes qui par-sèment toute l'oeuvre en lui octroyant cette dimension parodique qui en est l'un des soucis essentiels.

L'un des aspects du roman de Scarron est, rappelons-le, comme le pôle négatif du romanesque: il suffit de comparer, par exemple, l'épique rencontre de Césarion et Britomare qui éventuellement devient le fier Artaban, ces deux princes ennemis de la Cléopâtre de la Cal-prenède, et la bagarre loufoque qui met aux prises les deux jeunes nobles à la raquette du Roman comique et la Rappinière, secondés de leurs partisans respectifs. Ainsi est décrit le premier:

Ils se lancèrent l'un à l'autre avec une impétuosité si grande, qu'à peine eût-on pu voir plus de furie dans la rencontre des deux hommes les plus aguerris et les plus rudes dans un mé-tier qu'ils ne commencèrent que de pratiquer: leurs javelots se mirent en mille pièces sur les écus qu'ils opposèrent mutuelle-ment; et les deux jeunes gens, n'ayant point été ébranlés, tirè-rent en passant ces épées qui n'avaient point encore été occu-pées à cet endroit et les levant en l'air avec une action toute menaçante, tournèrent la tête de leurs chevaux et fondirent l'un sur l'autre pour la seconde fois plus furieusement que la pre-mière; de leurs premiers coups, ils se tirèrent tous deux du sang, et des seconds, ils se firent de grandes blessures: Britomare eut le bras gauche percé, et Césarion la cuisse. Jamais deux jeunes lions n'ont vu leur sang couler sur l'épieu du veneur avec un sentiment plus violent que celui de mon jeune prince et de l'ambitieux Britomare; et respirant également la vengeance et la victoire, ils se précipitaient avec si peu de précaution que si les Dieux n'eussent pris pour eux le soin de leurs vies qu'ils abandonnaient, ils en eussent trouvé la fin l'un et l'autre dans le commencement de leurs armes. Ils avaient reçu encore chacun une légère blessure, lorsqu'en se joignant, mon Prince jeta le bras sur Britomare, qui, ne refu-sant point d'en venir aux prises, le lia des siens avec une

intention pareille à la sienne, et pour lors, se tenant étroitement embrassés, et donnant des éperons à leurs chevaux, ils se traînèrent mutuellement à terre où ils commencèrent de se rouler avec une épouvantable furie; ils eurent souvent le dessus l'un et l'autre et ne le purent jamais conserver; mais dans cette lutte, ils perdirent tant de sang, que quand ils se voulurent relever, à peine eurent-ils la force de tenir leurs épées. Ils se rapprochaient toutefois d'un pas chancelant, et ils allaient sans doute terminer, possible par la mort de tous les deux un combat dans lequel jusque-là il ne se pouvait remarquer aucun avantage, lorsque nous arrivâmes ...<sup>1</sup>

L'in vraisemblance d'un tel récit, fait par un serviteur qui n'en a point été le témoin, ne choquait guère les lecteurs de l'époque qui, au contraire, se délectaient de cette verboiserie qui ne remplissait pas moins de douze volumes!..

Scarron, lui, décrit un combat moins héroïque, mais tout aussi acharné. Et dans son monde grotesque, l'échange d'homme à homme devient celui d'une foule de comparses plus ou moins directement intéressés par la querelle originale.<sup>2</sup>

Comme chez la Calprenède, il faut une intervention de l'extérieur pour mettre fin à la furie des combattants; Scarron, cependant, rabaisse systématiquement la grandeur héroïques, et les participants et leurs actions: ses héros sont de jeunes fats et un couard. Ils s'attaquent par derrière, formant un colimaçon burlesque; leurs armes sont leurs propres poings ou des tabourets d'auberge... La parodie triomphe, et avec elle le comique provoqué par l'exagération et le mouvement endiablé. Une fois encore, nous pensons à ces scènes hilarantes du cinéma muet de la Belle Epoque.

Le romanesque, donc, dans le Roman comique appartient à deux

---

<sup>1</sup>Paul Morillot, Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, lectures et esquisse (Paris: G. Masson, 1894), pp. 78-79.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 99.

catégories, l'une négative, dont nous avons déjà parlé en étudiant la parodie dans cet ouvrage, et l'autre positive, mais comme tamisée par les éclatantes couleurs que projettent sur l'oeuvre son côté satirique et son côté réaliste. Mais alors, qu'appellerons-nous romanesque dans le roman de Scarron? C'est avant tout ce qui, de près ou de loin, se rattache à l'amour et à ses péripéties: il est remarquable, en effet, qu'en dehors de l'épisode de madame Bouvillon, Scarron ne nous présente jamais l'aspect bas ou terre-à-terre de ce sentiment, mais qu'au contraire, il le dépeint comme le grand maître qui apprend aux gens à bien vivre, à mettre en pratique leurs qualités naturelles, ou à devenir meilleurs.

Encore faut-il souligner que la grosse madame Bouvillon est l'agresseur dans la scène de séduction où elle tente de s'approprier le Destin, tandis que celui-ci est la victime d'une situation indépendante de sa volonté: les rôles sont renversés; l'amour n'est pas naturel. Francion et sa Laurette, par contre, héros d'un roman dit "réaliste," sont tous deux de joyeux lurons pour qui le plaisir qui frémit au niveau de l'épiderme remplace les hauts sentiments. C'est en ce sens que le Roman comique s'oppose radicalement aux autres romans comiques de l'époque:<sup>1</sup> bien que Scarron, imbu de tradition rabelaisienne, représente, parfois même avec vulgarité, tout ce qu'il est entendu de considérer comme les besoins naturels les plus élémentaires,

---

<sup>1</sup>Le héros du Berger extravagant, Lysis, est, lui, dans une catégorie à part, puisque son ambition est de singer en tout les gestes amoureux des Céladons ou des Silvandre...

jamais il ne conçoit l'amour comme un simple réflexe sexuel: la sensualité peut jouer son rôle dans une histoire d'amour -- elle est la cause du déshonneur de Victoria à qui les circonstances et sa crédulité font "faire une faute dont jamais on ne l'eust crüe capable, [en mettant un] bienheureux étranger en possession de la plus belle Dame de Tolède,"<sup>1</sup> mais elle n'est pas en soi, le mobile de la quête amoureuse. L'amour est avant tout affaire de sentiments éthérés, et est capable, parfois, dans les nouvelles surtout, de provoquer des miracles.

Ceci dit, il faut indiquer qu'il existe plusieurs niveaux d'amour dans le Roman comique, et donc plusieurs colorations différentes du romanesque, qui dans les nouvelles espagnoles se teinte de lueurs riches et sombres, et dans les histoires d'amour est peint de reflets brillants et frais. Le romanesque vécu de celles-ci les conserve au niveau du réel, tandis que le romanesque imaginaire de celles-là les laisse s'évader dans le domaine du rêve.

## 2) Les nouvelles espagnoles dans le Roman comique

Scarron a intercalé dans son roman les nouvelles espagnoles, modifiées certes, mais intactes en leur trame essentielle, pour prouver qu'il existait un romanesque acceptable à tous, parce qu'incarné en des ouvrages très brefs, dirigés vers l'humain et l'ordinaire.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>La plupart des critiques du XIX<sup>ème</sup> siècle suggèrent à l'insertion des nouvelles espagnoles dans le Roman comique une solution par trop simpliste. Monsieur Emile Magne, qui trouve les nouvelles lourdes, déplacées et dépourvues de pittoresque, leur concède néanmoins une utilité: celle de permettre "à leur traducteur d'atteindre plus allègrement le chiffre de 500 pages, qui paraissait alors in-

Il avait fleuri, en Espagne, un genre indépendant, celui des novelas cortas -- dont le titre même indique le dessein -- et Cervantès déjà,<sup>1</sup> avait introduit dans son Don Quichotte plusieurs petits contes en dehors de l'intrigue principale. Scarron, donc, suit l'exemple du grand romancier espagnol qu'il admirait tant, et s'acharne à faire passer le néo-romanesque en France. Car, malgré la parution en 1623 des Nouvelles françaises de Charles Sorel,<sup>2</sup> inspirées de l'Espagnol, malgré la lecture par tous les assidus des salons précieux du conte mauresque de Voiture intitulé Histoire d'Alcidalis et Zélide, malgré les traductions répétées de plusieurs novelas cortas, faites par le lettré Ambrosio de Salazar entre 1622 et 1636, malgré la publication en 1644 des Nouvelles de Juan Perez de Montalvan, adaptées par Rampalle, ce genre n'avait pas réussi malgré son succès, à détrôner le roman-fleuve idéaliste, historique surtout, bête noire de Scarron qui voulait l'anéantir, parce qu'il le considérait -- à juste titre -- comme inhumain,

---

dispensable à un tome de roman [cf. Introduction au Roman comique, op. cit., p. xx]; Victor Fournel, lui, voit en elles des "hors d'oeuvres," qui représentent une faille dans la structure générale de l'oeuvre (cf. Du burlesque en France et en particulier du Virgile travesti de Scarron: introduction à l'édition du Virgile travesti (Paris: Garnier, 1876), pp. v-xliv.) Deux excellents articles, tout proches de nous, cependant, conçoivent les nouvelles dans leur juste perspective, l'un de Monsieur R. Mortier: "La fonction des nouvelles dans le Roman comique," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, No. 18 (1968), pp. 41 et seq.; l'autre de Monsieur J. Rousset: "Insertions et Interventions dans le Roman comique," Esprit créateur, XI (Summer, 1971), No. 2.

<sup>1</sup>En 1613, il fait paraître ses admirables Novelas Ejemplares, traduites en France en 1612 et 1615 par Vidal d'Audiguier et Rosset [cf. G. Hainsworth, Les Novelas ejemplares de Cervantès en France au XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Champion, 1933), pp. 171-183.]

<sup>2</sup>Cf. Raymond Cadorel, op. cit., pp. 1-6.

inaccessible, et horriblement lassant par sa longueur.

Le fond des nouvelles espagnoles du début du XVII<sup>ème</sup> siècle n'est plus "le romanesque que l'Italie avait transmis à l'Espagne,"<sup>1</sup> où dominait le plus souvent un penchant peu plaisant pour la violence et l'horreur: ceux qui s'étaient directement inspirés de Bandello avaient étalé avec une complaisance malsaine les viols, les empoisonnements, les meurtres, les vengeances sadiques, les incestes, les égorgements... Mais plus tard, des auteurs désireux de raffiner cette tendance à l'horrible avaient épuré le genre de la nouvelle dont ils conservaient surtout l'"histoire d'amour, parfois [encore] dramatique et mystérieuse," mais "bien centrée." Afin de satisfaire à la règle de la brièveté, la plus grande partie de l'intrigue était résumée et seuls les épisodes essentiels étaient mis en relief. "On garde tout le charme du chevaleresque, sa poésie, la grâce des héros, sans subir de conversations interminables et d'aventures à n'en plus finir,"<sup>2</sup> ni de visions sanglantes et brutales. Le public du début du XVII<sup>ème</sup> siècle, cependant, conservait le goût de l'action intense: les duels abondaient.

Les personnages ne sont pas des héros antiques mais de grands seigneurs modernes.... On retrouve dans le nouvelle espagnole le cadre et les personnages des comédies de Lope qui sont à la fois des oeuvres romanesques et des tableaux de moeurs. C'est que l'aventure, au siècle d'or, était étroitement mêlée à la vie d'une partie de la noblesse.<sup>3</sup>

Il demeure donc dans le nouvelle un certain degré de rocambolesque, mais tempéré par la contemporanéité voulue du genre; à celle-ci,

---

<sup>1</sup>Henri Bénac, Introduction au Roman comique, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., pp. 35-36.

Scarron ajoute encore son grain de vraisemblance en insistant sur l'aspect vécu des contes qu'il choisit d'adapter, réelles histoires d'amour: ce qu'il critique, en effet, ce n'est pas l'amour, mais bien toutes les conventions et falbalas romantiques qui l'accompagnent et le masquent, transformant le sentiment le plus spontané en monstre artificiel et ridicule.

D'autre part, il est remarquable que parmi les possibilités très diverses que lui offrait la gamme des novelas cortas, il en ait sélectionné trois de Solorzano<sup>1</sup> et une de Maria de Zayas, moins fantastiques, moins débridées que la plupart, et qu'il les ait encore transformées pour les assortir à son roman, ajoutant ici une scène, en retranchant une autre là, dans un souci uniforme de simplification. "Et ces intrigues [écrit M. Antoine Adam à propos de A Trompeur, trompeur et demi] Scarron se garde bien de les simplifier."<sup>2</sup> En réalité, si Scarron ajoute au dénouement, c'est après avoir délibérément supprimé en l'intrigue tout ce qui trouvait de confus, de secondaire, afin de l'unifier, désir quasi-classique.

Toutes les nouvelles ont pour cadre l'Espagne, hors celle inspirée de Maria de Zayas, le Juge de sa propre cause, à décor à moitié mauresque et donc plus exotique, et à action plus guerrière et donc plus aventureuse. On traverse la Méditerranée, on passe de Fez à

---

<sup>1</sup>C'est à une nouvelle de ce dernier aussi, le Marques de Cigarra, qu'il a emprunté le thème d'une de ses pièces les plus réussies, Don Japhet d'Arménie, qu'il fait fièrement représenter par sa troupe comique.

<sup>2</sup>Antoine Adam, Introduction au Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 39.

Tunis, puis "en Allemagne, en Italie, en Flandres et en divers lieux,"<sup>1</sup> on quitte la cour du roi du Maroc pour aller vivre dans un camp de volontaires; l'héroïne Sophie devient Don Fernand, fait par l'empereur Charles Quint commandeur de S<sup>t</sup> Jacques et responsable d'un régiment de cavalerie, puis vice-roi de Valence; l'amant Don Carlos, qui voulait enlever la belle Sophie, est accusé de sa disparition, mis en prison, il s'échappe, devient bandit, mais rentre dans le droit chemin.... Cavalcades, transformations, modifications: de toutes les nouvelles, celle-ci est la plus compliquée, la plus follement romanesque aussi. L'analyse en est effroyablement compliquée; nous renverrons donc à celle qu'en donne M. Raymond Cadorel.<sup>2</sup>

Il faut d'abord mentionner néanmoins que cette nouvelle n'a été insérée dans le corps même du Roman comique qu'en 1656, c'est-à-dire lors de la parution de la seconde partie de l'oeuvre, alors que, déjà, la première partie comprenait deux contes tirés de Solorzano, très différents en esprit, surtout en comparaison, par leur dépouillement.<sup>3</sup>

Cependant, Scarron prête la traduction et la lecture du Juge de sa propre cause à monsieur de la Garouffière, ce prétendant "au bel esprit,"<sup>4</sup> qui vient d'imposer la lecture de ses vers "tant bons que mauvais"<sup>5</sup> au sympathique Destin. Nous avons déjà vu la modifica-

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 109.

<sup>2</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup>Ibid., p. 6.

<sup>4</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 81.

<sup>5</sup>Ibid.

tion de ce personnage du premier au second volume. Il est possible de dire que puisqu'il en fait l'apanage du gentilhomme aux goûts littéraires plus ou moins sûrs, c'est qu'il se rend compte qu'elle est plus touffue et moins vraisemblable que les autres. D'autre part, la Garouffière aristocrate choisit automatiquement le romanesque le plus chevaleresque, tandis qu'Inezilla ou Ragotin se font les porte-parole d'un style moins emphatique.

Non d'ailleurs que Scarron n'apprécie point la nouvelle de Maria de Zayas, mais il la critique aussi indirectement: les transformations qu'il fait subir à l'original sont extrêmement importantes, et excèdent de beaucoup celles qu'il impose aux autres contes: dans sa très utile étude où il publie, page à page, sa traduction des textes espagnols vis-à-vis des histoires définitives de Scarron, M. Cadorel,<sup>1</sup> nous permet de nous rendre compte immédiatement des coupures ou des ajouts effectués par l'auteur du Roman comique: celui-ci adapte l'intrigue aux besoins créés à la fois par la bienséance et par la véridicité: il fait de la captivité de Sophie -- Estela dans le texte original -- une peinture beaucoup moins appuyée que son modèle qui décrit les abus physiques qu'elle subit, "mal nourrie, mal vêtue," et traitée comme "une misérable esclave;"<sup>2</sup> et édulcore singulièrement la scène du viol qui pouvait choquer le bon ton et contre-

---

<sup>1</sup>Qui d'ailleurs reprend ses conclusions un peu plus tard dans un article où il justifie le fait qu'il rejette certaines des assertions de M. Hainsworth. Cf. "Les nouvelles espagnoles du Roman comique," Revue de littérature comparée, 36<sup>e</sup> année, No. 2 (avril-juin, 1962), pp. 244-252.

<sup>2</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 146.

venir à l'"honnêteté" de la nouvelle;<sup>1</sup> il insiste avec véhémence sur le genre d'éducation qu'a reçu son héroïne, qui lui permet, sous son costume de gentilhomme, de se conduire en parfait héros. Il développe aussi les fluctuations psychologiques de ses personnages, évoqués de façon rudimentaire par Maria de Zayas, et qualifiés de "beaux, pauvres, cruels"<sup>2</sup> ou malheureux. Et surtout, il change totalement la technique de la nouvelle: au lieu de laisser celle-ci se dérouler comme un ruban, il la fragmente, plongeant son lecteur en plein coeur d'une action qu'il explique en revenant dans le passé une fois, deux fois, en deux récits imbriqués l'un dans l'autre, puis considère les résultats de l'action initiale dont il développe la progression logique, se mouvant jusqu'à ce qu'il l'interrompe d'une autre histoire, nouveau retour en arrière, et la mène à bien malgré un rebondissement de situation qui ajoute à l'imprévu.

Ainsi, en simplifiant la trame de l'oeuvre qu'il rend vraisemblable, et en en faisant exploser la forme, Scarron l'intègre à son propre roman, en dépit de sa complication apparente. Triomphe d'une technique grâce à laquelle il parvient à assimiler la plus difficilement adaptable des novelas cortas de son choix.

Mais si cette nouvelle est si embrouillée, pourquoi Scarron l'a-t-il choisie? Sans doute parce que, d'abord, ni la violence, ni la terreur n'y règnent aveuglément, parce qu'ensuite, elle peut être adaptée aux règles de la bienséance, et parce qu'enfin, elle a ceci en

---

<sup>1</sup>Pour une étude très détaillée de toutes les modifications que Scarron apporte au texte de Maria de Zayas; voir R. Cadorel, op. cit., pp. 175-198.

<sup>2</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 181.

commun avec les autres contes qu'il traduit, à savoir que les personnages principaux en sont des femmes, que ce sont elles qui mènent le jeu amoureux qui précède toujours leur mariage<sup>1</sup> et qu'elles sont toujours fidèles et toujours parfaites amantes d'amants moins fidèles ou moins parfaits. Par contre, la Marcela de Cervantès, pour qui meurt Chrysostome, est une princesse si lointaine, si véritablement revendicatrice des droits de la femme qu'elle refuse l'idée-même de l'amour, lui préférant la beauté de la nature et le soin de ses chèvres; sa Camilla, déjà mariée, n'est entraînée dans toutes sortes d'aventures que par l'inanité de son époux Anselmo; sa Lucinda accepte, par obéissance, d'abandonner au profit du volage Don Fernando, son cher Cardenio auquel les liens du mariage, consacrant un mutuel amour, doivent la joindre; sa Dorothée, enfin, se laisse mener par les circonstances, ce dont profite sans scrupule le dit Don Fernando.<sup>2</sup>

Les personnages féminins que présente Scarron sont en fait de fortes femmes. Dans la première nouvelle que Scarron adapte de Solorzano, l'Amante invisible,<sup>3</sup> il est évident que la femme est la maîtresse absolue de son sort, et qu'au moment de partager celui-ci avec un homme, elle prend de très sérieuses assurances pour se protéger de ce dernier. Nous emprunterons cette fois un très rapide résumé du conte espagnol à M. G. Hainsworth:<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>On ne peut, d'ailleurs, s'empêcher de se demander comment ces lionnes si indépendantes tolèrent la soumission que leur impose l'état matrimonial.

<sup>2</sup>Cette dernière situation est très proche de celle de Victoria et de Don Fernand dans A Trompeur, trompeur et demy: Victoria, cependant, ne triomphe que par sa seule force d'âme et sa volonté acharnée.

<sup>3</sup>Intitulée en espagnol los Efectos que Hace Amor.

<sup>4</sup>Op. cit., p. 177.

L'héroïne, éprise d'un jeune homme [Don Carlos d'Aragon] à qui, sans lui révéler son identité, elle donne des rendez-vous à sa fenêtre, lui fait croire qu'une certaine Princesse Porcia (qui n'est autre qu'elle-même) s'intéresse à lui, et, dans le but de mettre à l'épreuve la constance de son amant, elle le fait enlever et essaie de le tenter par la perspective d'amours princesses. La victime de cette imposture s'en tire à son honneur et apprend, naturellement, à la fin, que sa maîtresse et la princesse sont la même personne.

Quoi de plus stricte et de plus linéaire que cette intrigue que Scarron suit fidèlement, sans pour cela restér totalement près du mot-à-mot original: il supprime, comme partout, les éléments les plus étranges, les plus véritablement romanesques: l'auteur espagnol conserve le goût des descriptions minutieuses, émerveillées, et ne manque pas une occasion d'énumérer les éléments somptueux de l'arsenal romanesque: costumes, maisons, repas, ameublements, dans la plus pure tradition du roman de cette époque.<sup>1</sup> Or nous avons déjà vu que c'est justement là l'une des tendances qui irrite Scarron le plus régulièrement et qu'il satirise donc avec le plus de véhémence; ainsi, là où Solorzano passe une page à mentionner les superbes vêtements que revêt Don Carlos, retenu prisonnier en ce château de masques, avant son audience avec sa geôlière, Scarron énonce simplement: "Le nain masqué se présenta pour le servir et luy fit prendre le plus beau linge du monde, le mieux blanchi et le plus parfumé ..."<sup>2</sup> De même, nous avons déjà signalé qu'il esquisse à peine le portrait de la merveilleuse inconnue; mais pas Solorzano:

Sur le bel espace d'un front proportionné et blanc, il découvre deux iris noirs comme le jais, arcs avec lesquels Amour eut assuré plus de victoires qu'avec l'instrument courbe qui lui sert

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 128.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 129.

à vaincre les âmes. Ces iris étaient l'ornement de deux beaux yeux noirs, bien fendus, auxquels la plus belle planète aurait pu demander de l'éclat. Ses joues étaient un mélange divin de pourpre et de neige, si divin que la nature elle-même s'étonna après avoir façonné un tel ouvrage de ses mains. Les deux parties de son visage étaient séparées par une ligne proportionnée qui mettait celui-ci en relief; à proximité de cette ligne se trouvaient les perfections d'un oeillet éclos: telle était sa jolie bouche. Sur sa livrée, pendaient deux rangées de perles tout parfaites que celles des régions du Sud; son menton n'était point inférieur à tout ce qui vient d'être peint, au contraire, c'était un digne pendant de ces dignes perfections. L'atlante de ce ciel en petit<sup>1</sup> était une belle colonne de cristal: telle semblait être sa divine gorge, ornée par l'émail de gracieuses veines qui formaient comme des traits de saphir et semblaient être les caractères avec lesquels Amour avait écrit que ce divin sujet était le "non plus ultra" de la Beauté.<sup>2</sup>

A côté de cela, les portraits de Mandane ou d'Astrée elles-mêmes semblent des modèles de simplicité: le gongorisme n'avait pas encore disparu de la nouvelle espagnole et ses fleurs encombraient toujours jusqu'aux ouvrages des meilleurs auteurs. Il n'y a rien de surprenant à ce que Scarron ait tranché à droite et à gauche pour faire disparaître ces chefs d'oeuvre de rhétorique!

D'autre part, il ajoute à la vraisemblance psychologique en raccourcissant le délai d'hésitation de Don Carlos qui, dans la novela corta, hésite trois jours entiers; dans l'Amante invisible, par contre, ce héros prend sa décision en un laps de temps beaucoup moins insultant pour sa maîtresse; il n'est cependant pas sans se rebeller un instant contre la tutelle de celle-ci, à la pensée qu'elle l'empêche "de se donner tout entier à la plus belle personne qu'il eust jamais vue."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Scarron répète cette expression deux fois, avec beaucoup d'humour, en une apostrophe au lecteur: en se démasquant, la dame mystérieuse lui fait "voir les dieux ouverts, ou, si vous voulez, le ciel en petit." (Ibid., I, p. 130.) C'est comme un ironique pied de nez.

<sup>2</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 45.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 131.

Mais une fois sa résolution prise, il fait preuve d'une lucidité et d'une force d'âme à toute épreuve, et utilisant les arguments les plus sobres et toutefois dignes d'un gentilhomme honnêtement précieux, plaide sa cause avec dignité:

Je ne vous puis nier, Madame, que je fusse trop heureux de vous plaire, si je le pouvois estre assez pour pouvoir vous aymer. Je voy bien que je quitte la plus belle personne du monde pour une autre qui ne l'est peut-estre que dans mon imagination. Mais, Madame, M'auriez-vous trouvé digne de votre affection si vous m'aviez crû capable d'estre infidele? Et pourrois-je estre fidele si je vous pouvois aymer? Plaiguez-moy donc, Madame, sans me blâmer, ou plustost, plaignons-nous ensemble, vous de ne pouvoir obtenir ce que vous désirez, et moy de ne voir point ce que j'ayme.<sup>1</sup>

Son alias espagnol avait invoqué la force de l'habitude pour ne pas abandonner sa maîtresse: combien plus trivial était-il, en fait, sous ses airs de bravache. Le Don Carlos de Scarron, lui, tiendrait fièrement sa place dans l'un de ces débats précieux où l'on évaluait tous les aspects d'un problème de galanterie et sa réponse pourrait constituer l'une des solutions à ce problème délicat: comment refuser avec élégance une femme que l'on n'aime pas quoiqu'elle soit en tout aimable?

Scarron se rend compte, pourtant, de ce que cette trop grande sincérité de son héros pouvait avoir d'offensant pour un public habitué à ces raffinements de politesse qui empêchaient que l'on s'exprimât sans dissimuler.<sup>2</sup> Il pare donc aux attaques éventuelles en indiquant qu'en effet, plusieurs personnes ont trouvé trop "crüe"<sup>3</sup> l'attitude de

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>N'oublions pas que Scarron connaissait bien les salons, en ayant fréquenté les plus huppés, et qu'il était à cette époque le centre de l'un des lieux de réunion qui faisaient fureur à Paris.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 131.

son héros, dont il se sépare alors, dégageant sa responsabilité en cette scène: il assume ici l'attitude d'un chroniqueur passif, non d'un créateur; et cependant, le héros de son modèle, à ce moment-là, était demeuré embarrassé devant la perfection de la dame et soucieux avant tout de ne paraître ni "grossier, ni ingrat,"<sup>1</sup> c'est-à-dire de respecter les conventions...

En réalité, Scarron recrée son Don Carlos de toutes pièces, et s'amuse à prétendre que la marionnette dont il tire les fils évolue seule: il manie ainsi le trompe-l'oeil à des fins bien précises. Son noble Espagnol, donc, est doué d'un solide sens commun à la Philinte, ce qui le range parmi les honnêtes gens et non parmi les fous de galanterie: il n'était point -- dit l'auteur -- "de l'humeur de Don Quichotte,"<sup>2</sup> petit chevalier passionné de haute chevalerie. Non, Don Carlos demeure humainement respectable et parfait en ce sens.

Mais surtout, surtout, Scarron raille: jamais il ne laisse le fantastique ou le poignant l'emporter: il s'acharne à tourner en ridicule les masques que portent les serviteurs de la superbe ravisseuse dans une ambiance un peu féérique, décrivant les quatre chevaliers qui s'emparent de Don Carlos comme des "masquarades"<sup>3</sup> ou déclarant avec désinvolture qu'après la déclaration de l'Invisible, qui la première avait été son masque, "on ne se masquait plus dans le Palais."<sup>4</sup>

D'autre part, quand son héros découvre enfin que sa maîtresse et la

---

<sup>1</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 128.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 129.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 133.

princesse Porcia ne font qu'une, au lieu de sombrer dans la grandiloquence pathétique, il se jette "à ses pieds, et luy pense manger les mains à force de les baiser, s'exemptant par là de dire toutes les impertinences que l'on dit quand on est trop aise,"<sup>1</sup> Cette phrase qui est, bien entendu, entièrement du crû de Scarron, ramène le côté sentimental de la nouvelle à son niveau le plus ironique, comme aussi la façon dont il décrit le mariage lui-même la ramène à son niveau le plus "materialiste:" "On dit qu'ils se levèrent bien tard le lendemain, ce que je n'ay pas grand'peine à croire."<sup>2</sup> Ici encore, il affecte cette pose de chroniqueur afin de ne pas rendre trop évident son dessein qui est de toujours ramener le romanesque à la portée de tous, en le rendant humain, grâce au rire ou à l'allusion réaliste.

Le thème de la troisième nouvelle espagnole est entièrement différent: dans A Trompeur, trompeur et demy,<sup>3</sup> le gentilhomme Don Fernand, qui se fait passer pour Don Lopes de Gongora, est un franc coquin qui profite de l'isolement d'une ravissante jeune veuve pour la séduire, bien que sa famille soit déjà en pourparlers de mariage avec celle d'une jeune fille de Madrid, Elvire. Victoria, devenue sa maîtresse, abandonnée, et blessée à vif, ne se laisse néanmoins pas abattre: elle décide de "gagner par adresse ce [qu'elle a] mal con-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 136.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 137.

<sup>3</sup>Dans son ouvrage, Monsieur Cadorel (op. cit., pp. i-vi après Ch. II, pp. 77-127) prouve de façon convaincante que, contrairement à l'opinion admise communément, cette nouvelle n'est pas adaptée de A un engaño otro mayor, extraite du recueil de Solorzano, los Alivios de Cassandra, mais de A lo que obliga el Honor, insérée dans la Garduña de Sevilla, oeuvre postérieure à la première de deux ans, dans laquelle Solorzano reprend le même thème en le corrigeant de façon sensible.

servé par imprudence."<sup>1</sup> Dans ce but, elle se déguise en duègne, gagne la confiance d'Elvire, et, par d'habiles stratagèmes, réussit à empêcher le mariage de celle-ci et de Don Fernand, ce qui, d'ailleurs, enchante la jeune fille amoureuse depuis longtemps de Don Diègue de Maradas qu'elle peut dorénavant épouser, tandis que Victoria pardonne à son infidèle.

Cette fois encore, l'intrigue est simple, dépourvue de voyages aventureux: le déplacement n'a lieu que de Tolède à Madrid, et le conte est, dans l'ensemble, vraisemblable, Solorzano ayant lui-même remédié à la complication de sa première histoire. Scarron, pourtant, ramène cette dernière plus près encore de son lecteur: pour cela, il utilise ses procédés habituels, recrée les caractères, qu'il définit, subtilement, dès le début, afin que leur évolution soit acceptable, sans, cependant, sembler inévitable, et unifie la trame de l'oeuvre en élaguant tout ce qui lui semble superflu: descriptions, digressions, actions secondaires, personnages même: Solorzano, par exemple, se répète en faisant raconter par Victoria, ses aventures que le lecteur connaît déjà; Scarron supprime ce récit sans hésiter, tout comme, d'autre part, il ajoute avec le même aplomb en conclusion "une longue scène de quiproquos terminés par l'arrivée des parents et d'un commissaire,"<sup>2</sup> parce qu'elle est nécessaire au bon aboutissement de sa nouvelle à lui, telle qu'il l'a remaniée, tout comme les dénouements parfois arbitraires de Molière sont indispensables à certaines de ses pièces qui, sans

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 241.

<sup>2</sup>Que M. Adam lui reproche avec véhémence, nous l'avons déjà vu. Cf. Introduction aux Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle, op. cit., p. 39.

eux, ne sauraient se conclure heureusement.

La troisième nouvelle que Scarron a empruntée à Solorzano -- celle qui apparaît dans la seconde partie du Roman comique, qu'elle conclue presque, diffère en esprit des deux autres car elle est au premier abord, plus complexe, et plus proche, semble-t-il donc, de celle de Maria de Zayas. Don Sanche, amoureux d'une des deux plus aimables filles de Séville, sait faire partager son amour, et la belle Dorothée accepte sa passion; leurs rendez-vous secrets les enchantent, mais ils éveillent la jalousie et la fureur de l'un des anciens soupirants de la jeune fille, Don Diègue, qui décide de tendre une embuscade à son heureux rival; en se défendant, celui-ci le tue et, obligé de fuir l'Espagne, se réfugie à Naples où il se met au service du vice-roi. Au cours d'un combat naval contre les Turcs, il est fait prisonnier, s'échappe et parvient à gagner la Sicile. Cependant, ses amis le croient mort. Quant à lui, hanté de doutes au sujet de la fidélité de sa maîtresse, il ne détruit pas cette illusion qui peut commodément lui permettre de savoir à quoi s'en tenir. Il retourne en Sicile incognito, accompagné de son ami Fabio qu'il a mis dans sa confidence. Entre temps, son père qui vivait aux Indes est mort de douleur, et son frère, seul héritier d'une immense fortune, retourne en Espagne où à son tour, il tombe amoureux de la belle Dorothée. C'est justement le moment où Don Sanche rejoint Séville. Il y est le témoin des sérénades qu'un inconnu -- il ignore qu'il s'agit de son frère -- donne à celle-ci sous son balcon, et dans les affres de la jalousie, se décide à savoir la vérité, à tout prix. Il ignore,

bien sûr, que Dorothée, toujours fidèle, voudrait arranger un mariage entre ce prétendant dont elle n'a que faire, et sa propre soeur, Féliciane, à qui il n'est pas indifférent, et qu'elle a organisé, à ces fins, un rendez-vous nocturne qu'il trouble par hasard. Enfin, après une série de malentendus indicibles, où en une danse bizarre, tous les personnages apparaissent, disparaissent, se confondant sans cesse, tout s'arrange et se termine le plus heureusement du monde par un triple mariage: celui de Don Sanche et de Dorothée, celui de Don Juan et de Féliciane, et enfin, celui de Fabio et de la soeur d'un cousin de Don Diègue, qui, par amour, oublie sa haine et sa poursuite.

Les accessoires du romanesque pullulent en cette nouvelle: en effet, il y figure un duel fatal qui provoque une disparition, des subornations de serviteurs, une maison écartée qui sert de lieu de rendez-vous aux amants, un combat naval, une tempête, une dramatique évasion à la nage, un amour maladivement soupçonneux, et surtout, une scène de nuit dans le jardin, où le père des deux jeunes filles, fidèle à la tradition de sa caste qui lui impose de protéger l'un de ses pairs en ses démêlés avec la police, introduit chez lui, sans le savoir, les amants de ses filles -- il croit, dans l'obscurité qu'il s'agit du même homme, et sans doute la ressemblance des deux frères favorise-t-elle cette méprise. La scène est si abondante en situations incompréhensibles, en quiproquos, en méprises, qu'elle nous laisse un peu médusés. On comprend cependant l'importance de cette nuit mémorable, si l'on se souvient que Solorzano avait intitulé sa nouvelle La con-

fusion de una noche, révélant ainsi son dessein, titre que Scarron a sans doute modifié en les Deux frères rivaux, afin de ne pas dissiper dès le début le mystère de son conte et d'y conserver un certain suspense. D'autre part, la scène où Horace confie Agnès à son bon ami Monsieur de la Souche est à peine moins vraisemblable: la technique qu'emploie Scarron, avant Molière, dans sa nouvelle -- bien plus que celle de Solorzano -- est toute théâtrale en ce qu'elle repose sur la rapidité du mouvement et dépend de l'éclairage nocturne de la scène, qui, rapidement<sup>1</sup> jouée en intérieurs et extérieurs, nous ravit, si nous la considérons comme l'apothéose d'une petite comédie et le dénouement nous en satisfait désormais comme le fonctionnement d'une machine bien huilée.

Il n'est plus nécessaire dorénavant d'énumérer tous les procédés qu'emploie Scarron pour atteindre son but: coupures, rajouts éventuels, si ceux-ci s'avèrent nécessaires au développement logique du conte, interventions personnelles: comme toujours, sa préoccupation est d'arriver à conserver à son romanesque de profondes racines dans la réalité, en un mélange où l'imagination n'a qu'à supprimer ce qui, en cette dernière est trop évident, et semble donc exagéré. Il atteint ainsi à cette fantaisie subtile de l'imaginaire contrôlé par un aspect du réel semblable à celui qui régit, par exemple, le monde de l'opéra.

Bien que Scarron, en ses adaptations, présente une société bien définie, celle de la haute aristocratie dont il ne peut pas ne pas mentionner les goûts et les moeurs, il laisse cependant à ces

---

<sup>1</sup>Elle occupe sept pages dans l'oeuvre de Scarron, et quatorze, au moins, dans celle de Solorzano...

personnages une imprécision qui en fait non pas des êtres capables de réfléchir sur leur condition, mais des stéréotypes, qui, dans la vie, se laissent aveuglément guider par leurs traditions et leurs instincts, et qui, donc, spontanément, sont les héros du romanesque "noble."

Oh, certes, il existe bien, dans ces nouvelles, des serviteurs si avides de pain qu'ils sont prêts à trahir leurs maîtres pour une bourse bien garnie: si par exemple, l'Isabelle des Deux Frères rivaux est intéressée et jalouse, c'est parce qu'elle appartient à ce type de serviteurs pour lesquels, seul, l'argent compte; mais il en existe d'autres, qui sont, par nature, faits pour être fidèles et se sacrifier à leurs maîtres, tels le vieil écuyer et la servante qui aident Victoria: il s'agit toujours de modèles généraux, jamais de véritables personnalizations.

Les grands seigneurs, eux aussi, sont tous tournés au même moule: les Don Carlos -- il en existe deux -- sont interchangeables: l'un est précieux, l'autre guerrier; qu'importe? En d'autres circonstances, ils pourraient, chacun, jouer le rôle de l'autre. Don Sanche et Don Juan sont frères, mais ils se ressembleraient de même s'ils ne l'étaient pas.... Tous braves, tous courtois, même le perfide Don Fernand dont tout le crime est d'avoir abusé d'une femme trop crédule qu'en véritable honnête homme dont la "générosité" se réveille enfin, il se met à respecter lorsqu'elle découvre la force de son caractère et sa détermination.

Parmi cette galerie de portraits assez insipides, les femmes,

néanmoins, se détachent avec une vigueur singulière: elles ont toutes, ces Espagnoles, une personnalité fortement marquée, et sont capables de prendre les décisions les plus résolues, de commettre les actions les plus courageuses sans même sembler hésiter. Scarron, d'ailleurs, prend plaisamment soin de donner une explication sociologique à ce fait, afin, dit-il, de rassurer les "Dames tristes, celles qui sont toujours en peine de la conduite des autres, et fort en repos de la leur,"<sup>1</sup> afin, surtout, de ne pas détruire la délicate architecture de vraisemblance qu'il a élaborée de par toutes ses nouvelles. Il affirme donc qu'il faut savoir que "chaque pays a ses coutumes particulières et que, si, en France, les femmes et mesme les filles qui vont partout sur leur bonne foi, s'offensent, ou du moins doivent le faire, de la moindre déclaration d'amour, ... en Espagne où elles sont reserrées comme des Religieuses, on ne les offence point de leur dire qu'on les ayme, quand celuy qui le leur diroit n'aurait pas de quoy se faire aymer. Elles font bien davantage: ce sont toujours presque les Dames qui font les premières avances et qui sont les premières prises parce qu'elles sont les dernières à estre veües des Galans qu'elles voyent tous les jours dans les Eglises, sans les Cours et de leurs Balcons et jalousies."<sup>2</sup> Jugement général à l'époque, semble-t-il, que ce commentaire sur les moeurs de la péninsule ibérique: les Lettres de la religieuse portugaise<sup>3</sup> en témoignent, et aussi, près d'un demi-siècle plus tard, cette affirmation de l'"aventurier" Chasles: il

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 142.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 143.

<sup>3</sup>Gabriel Joseph de Guillerargues, Les Lettres portugaises (Paris: Garnier, 1962).

y a "assurément plus de libertines en Italie et en Espagne qu'en France où les femmes sont libres et où tout-au-moins, elles ne font que très rarement les premières avances."<sup>1</sup> L'idée, donc, que la femme espagnole, surveillée davantage, est à la fois plus vulnérable et plus entreprenante, semble être assez commune chez les Français, et cependant, si l'on considère l'attitude des véritables Espagnoles de Solorzano ou de Maria de Zayas, on se rend compte qu'elles sont sinon moins agressives, du moins plus conventionnelles que leurs répliques françaises. Oui, certes, elles fixent les rendez-vous, oui, elles mènent le jeu; mais elles manquent d'un don essentiel à ces amusements galants: le don de la conversation. Tandis que les héroïnes -- les héros aussi -- de Scarron bavardent avec raffinement, avec l'art consommé de la préciosité la plus spirituelle, les personnages des conteurs espagnols, lorsque ceux-ci les laissent parler au lieu de rapporter leurs discours au mode indirecte, échangent leurs sentiments en des répliques qui sont autant de petits monologues: dans les dialogues les plus enlevés même, la terminologie chevaleresque: joute -- combat -- défi -- armes -- lice...., foisonne en des images souvent assez lourdes: c'est en ces termes, par exemple, que la dame invisible de Solorzano apostrophe son soupirant: "approchez un peu Don Carlos, car même si ce doit être derrière cette grille, je veux que nous engagions le combat que nous avons ajourné la dernière fois. -- Vous donnez une bonne marque de votre courage, fit Don Carlos,

---

<sup>1</sup>Robert Chasles, Les Illustres Françaises (Paris: Société d'édition des belles lettres, 1967), I, p. 47.

vous défiez avec arrogance et vous craignez de sortir; je ne suis pas sûr de votre vaillance quand vous vous conduisez avec tant de couardise. -- Je n'ai pas manqué de courage jusqu'à ce jour, répondit la dame, et si j'ai retardé le temps de notre rencontre, ce fut pour me renseigner sur vous et savoir si vous pouviez combattre avec moi à armes égales: si vous aviez eu des armes doubles, il n'eût pas convenu que vous entrassiez en lice en ayant déjà l'avantage, car j'eusse été alors nécessairement vaincue."<sup>1</sup>

Est-il surprenant qu'en toute sincérité Don Carlos lui réponde qu'il ne sait absolument pas ce qu'elle veut dire? Nous en ferions autant, et sans doute même son explication nous laisserait pantois:

Je vais m'expliquer, dit la dame: la règle dans les défis, est qu'on doit toujours se battre à armes égales, et celui qui prend de meilleures armes est accusé de couardise. J'ai voulu entrer en lice avec vous sur un pied d'égalité. Je sais que les armes que je puis user sont celles de ma simple liberté, car mes soins ne sont pas occupés ailleurs: si vous vous fussiez battu avec moi et que vous eussiez déjà été au service d'une autre dame, non seulement j'aurais été assurée d'être vaincue, mais encore, j'aurais été outragée. J'ai voulu savoir si, dans votre armurerie, vous aviez des armes de ce genre qui pouvaient m'offenser. Voilà pourquoi j'ai tardé avant d'entrer en lice avec vous.<sup>2</sup>

Scarron, sagement, condense ce jargon le plus possible. Sa mystérieuse séductrice parle avec plus d'aisance que sa compagne espagnole, et tout en employant la même gamme de vocabulaire, elle sait ne pas en abuser.<sup>3</sup>

D'autre part, la réplique irritée de Don Carlos, savoureuse et

---

<sup>1</sup>Raymond Cadorel, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 121.

désinvolte et en tous point strictement scarronienne, rabaisse un peu la morgue de l'exigeante inconnue qui, dès lors, se voit obligée d'expliquer les mobiles de ses actes: elle se rend compte qu'un gentil-homme capable de la traiter de fanfaronne -- terme ô combien prosaïque -- n'est sans doute pas prêt à se laisser mener aveuglément. En effet, il discute, essaie de la convaincre, mais en même temps, séduit par le mystère qui l'entoure -- et quel homme ne le serait point? -- il accepte ses conditions, non sans se demander, d'ailleurs, si elle n'est pas l'une de ces "courtisanes affamées, fort aspres après les Estrangers, grandes friponnes et d'autant plus dangereuses qu'elles [sont] plus belles."<sup>1</sup>

Cependant, une fois sa soumission annoncée, il se conduit en parfait amant, et les conversations qu'il a avec sa dame sont d'excellents exemples de courtoisie, échanges enjoués de deux êtres qui aiment à "marivauder," tout autant qu'ils aiment à s'aimer; en ces dialogues, la femme -- véritable précieuse -- demeure la plus fine, la plus décidée aussi: elle dirige les propos à son gré, et l'homme est le suivant attentif, ô combien apte, qui lui permet de briller et de déployer cet esprit qu'elle veut mettre en valeur car elle en est plus fière encore que de sa beauté; souvent, en fait, afin que celle-ci ne vienne point troubler le divertissement amoureux, elle la dissimule sous un masque, sous un voile, ou encore sous un déguisement.

Les paroles qu'échangent Dorothée et Don Sanche au début de leur idylle diffèrent de par le thème de celles que prononcent Sophie sous le costume de Don Fernand et Don Carlos; l'esprit en est le

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 122. Cette préoccupation semble commune à maint voyageur du XVII<sup>ème</sup> siècle, ainsi qu'en témoin Bachaumont dans ses Relations de voyage avec M. Chappelle.

même: c'est celui des ruelles parisiennes, du salon de Mademoiselle de Scudéry ou de la chambre jaune de Françoise d'Aubigné et de Scarron lui-même, présenté non à travers une vision réaliste, mais à travers une optique toute romanesque.

Même les détails les plus minutieusement conçus pour faire triompher la vraisemblance, le sont sur un mode romanesque: dans la nouvelle de Maria de Zayas, Estéla-Don Fernand apparaît dans le camp de Charles-Quint comme par enchantement; Scarron fait introduire sa Sophie auprès du grand empereur par l'ambassadeur de celui-ci, auquel elle a été présentée par le Prince de Fez. Cette recommandation prestigieuse sert à expliquer la faveur dont jouit très vite la nouvelle arrivée.... Ou bien encore, dans le Juge de sa propre cause, Scarron fait endosser à sa Victoria un costume de duègne, lui fait cacher ses merveilleux cheveux sous une cornette et rend vraisemblable le fait que Don Fernand ne la reconnaît pas ainsi vêtue. C'est, bien sûr, parce qu'un gentilhomme ne s'arrête pas beaucoup à contempler le visage d'une duègne, personnage rébarbatif par excellence, dont le plus volage des seigneurs lui-même n'entreprendrait point la séduction. Mention réaliste, oui, mais à partir d'un concept romanesque, le déguisement étant l'un des artifices les plus évidents de ce genre.

Ce que veut faire Scarron, répétons-le, c'est d'emporter le lecteur dans les limites d'une imagination qui évolue dans un monde qu'elle peut embrasser tout entier directement.

Cependant, de façon générale, malgré cette atmosphère de vraisemblance dont il entoure ses histoires, malgré la vivacité de la con-

versation qu'il prête à ses personnages, les quatre nouvelles espagnoles demeureraient assez conventionnelle, si à chaque instant, leur auteur n'intervenait pour montrer au lecteur que tout en jouissant de ces intrigues romanesques, il ne doit pas s'y laisser prendre complètement: les apostrophes de Scarron, ses clins d'yeux, ses allusions, sont destinés à nous replonger dans l'immédiat, en nous redonnant contact avec le ridicule ou la logique. Nous avons trop souvent insisté déjà, sur la façon dont il démythifie le grandiose en montrant les moments ridicules pour ajouter d'autres exemples à ceux que nous avons cités; souvent, néanmoins, ses ajouts, qui sont totalement originaux et absolument intégrés en ses adaptations, dévoilent ce qu'il pense réellement de tel ou tel problème important en ce qui concerne la conduite et les rapports des hommes: ainsi il approuve ouvertement Victoria de ne pas aimer le faux Don Lopes d'un amour possessif, mais au contraire, d'éprouver pour lui un sentiment généreux et plein de considération:

Elle fut la première à haster son départ, ne l'ayant pas assez aveuglement pour préférer le plaisir d'estre avec luy à son avancement;<sup>1</sup>

ou bien encore, il nous fait partager l'angoisse d'adolescents comblés par le sort qui pour la première fois se rendent compte que la vie n'est pas exclusivement faite de bonheur et prennent conscience de leur vulnérabilité lorsqu'il fait dire à Sophie, le plus simplement du monde: "l'estat heureux de nos amours innocentes fut troublé par la mort de mon aymable frère."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 239.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 86.

De cette façon, les interventions de Scarron dans les passages romanesques nous rappellent à chaque instant que pour lui "ni la grandeur, ni le burlesque ne sont jamais loin"<sup>1</sup> l'un de l'autre. Il insuffle ainsi son concept de la vie dans les novelas cortas, et c'est en ce sens, surtout, qu'il s'avère tout-à-fait original. Dorénavant, il est possible d'appliquer les deux phrases grâce auxquelles il introduit l'Histoire de l'amante invisible à toutes les nouvelles du Roman comique, en les élargissant encore et en remontant des conteurs de l'oeuvre de Scarron -- ses personnages -- aux auteurs espagnols eux-mêmes:

"vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourray conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moy."<sup>2</sup> Ou encore, "elle commença l'histoire non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre,"<sup>3</sup> écrit-il avant le premier conte d'Inzilla dont le français tient "plus du Gascom que de l'Espagnol."<sup>4</sup>

Il revendique fermement la parenté des nouvelles devenues, de cette façon, parties intégrantes de l'oeuvre dont elles reflètent la structure et le dessein.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup>Jacques Truchet, "Le Roman comique de Scarron et l'univers théâtral," op. cit., p. 264.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 118.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 236.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 237.

<sup>5</sup>Cf. Monsieur Ernest Simon, "The function of the Spanish stories in Scarron's Roman comique," Esprit créateur, (Automne, 1963), pp. 130-136.

3) L'intrigue romanesque des héros du Roman comique:  
circonvolutions et récits

Scarron, en aucun cas, ne limite l'aspect romanesque de son oeuvre aux quatre nouvelles espagnoles qu'elle contient. Il aurait pu, comme Cervantès qui après avoir présenté un conte, le fait narrer soit par le personnage qui en a été le héros, soit par un comparse, témoin de l'aventure,<sup>1</sup> se contenter d'introduire dans son roman quelques histoires destinées à en varier le caractère, soit pour divertir, soit peut-être, pour permettre à son lecteur de s'évader, ou encore pour moraliser, comme le voulait la mode du XVII<sup>ème</sup> siècle. Mais il va plus loin: il invente, comme pour refléter l'ambiance des nouvelles et la diffuser, une trame romanesque parallèle à la trame comique de son roman, et la met en évidence à partir du moment où, évoquant le passé devant un auditoire sympathique, le Destin raconte l'histoire de sa vie et de sa rencontre avec l'Etoile, ce qui n'a rien d'inhabituel en soi, ces retours en arrière abondant dans la littérature de l'époque. Ce qui est remarquable, pourtant, c'est que jamais, après ce temps-là, Scarron n'abandonne le fil de cette intrigue qu'il entrelace d'une façon de plus en plus serrée à celle des aventures bouffonnes de ses autres personnages.

D'autre part, la similitude de certains instants de ce passé et de certains épisodes des nouvelles espagnoles est frappante: on

---

<sup>1</sup>Don Quichotte, cependant, qui est une parodie directe de la chevalerie, s'accommoderait mal d'une tendance positivement romanesque en son corps.

a l'impression qu'imprégné de leur atmosphère, il veut la recréer autour de ses propres héros: ici encore, s'accumule la masse des détails minuscules qui forment les fils de la trame du Roman comique.

Contrairement à Monsieur Jean Rousset, qui traite toutes les parties romanesques du roman comme des insertions,<sup>1</sup> nous pensons qu'il existe un rapport évident entre les passages dits "hétérodiégétiques," ceux dits "homodiégétiques"<sup>2</sup> et le reste du roman. Les nouvelles espagnoles ne sont pas sans similitudes avec le contenu de l'histoire première: elles représentent simplement le degré maximum des aventures du Destin, de Léandre, de la Caverne, d'Angélique, de Verville et de l'Etoile, qu'elles retournent vers le passé ou se situent dans le présent immédiat, en élicitant l'aspect moyen, conforme à la réalité de la vie de comédiens ambulants groupés en une troupe homogène. Ceux-ci demeurent entre eux, se racontent leurs propres histoires, et leurs aventures ne sauraient avoir le panache qu'ont celles des Espagnols, tous aristocrates de très haut rang.

Il s'agit donc bien ici de distinction de classes. D'autre

---

<sup>1</sup>Jean Rousset, "Insertions et interventions dans le Roman comique," Esprit créateur (Été, 1971), XI, 2, pp. 141-153.

<sup>2</sup>Gérard Genette, "D'un récit baroque," Figures II (1969), pp. 195-222. M. Rousset reprend à son compte, dans son article, la méthode utilisée par M. Genette dans le sien pour analyser le Moyse Sauvé de St Amant; laissant à part le "développement" d'un texte original -- la Bible pour St Amant -- idée qui ne saurait s'appliquer à l'oeuvre de Scarron puisqu'elle ne s'inspire d'aucune source en dehors des nouvelles, M. Rousset adopte les concepts d'"insertions de récits seconds," soit métadiégétiques, c'est-à-dire "pris en charge par un agent de narration intérieur au récit premier," et d'interventions de l'auteur, soit "extradiégétiques."

part, tout l'arsenal du romanesque: rapt, combats, choix même d'une maîtresse, est comme renversé dans le récit grotesque: à l'enlèvement de Sophie, entraînée malgré elle sur un vaisseau mauresque, correspond l'enlèvement de la nièce du curé de Domfront, ravie avec son brancard, celui d'Angélique, emportée sur un cheval, puis celui de Ragotin, chargé sans ménagements sur une charrette: le navire est le mode de déplacement du romanesque élevé, ou noble, le cheval et le brancard du romanesque naturel, et la charrette du romanesque à son degré négatif, c'est-à-dire du ridicule.

Ces rapports existent de par tout le roman: plus que les deux Don Carlos ou que Don Sanche, tout comme Victoria ou Dorothée, le Destin est un être remarquable, en ce qu'il se crée lui-même: si, au début de son histoire, il insiste avec tant de véhémence sur la misère qu'il a connue en sa toute première enfance, c'est qu'elle est le repoussoir de la brillante adolescence qu'il s'est gagnée par sa valeur; son éducation, comme celle de Sophie, est exceptionnelle: la jeune fille traitée en homme, le petit paysan traité en jeune seigneur, acquièrent une dimension qui les pose au-dessus d'eux-mêmes et leur confère un prestige doublement romanesque...

La rencontre du jeune Garigmes et de Léonore est aussi dans la tradition la plus romanesque -- il la défend contre deux jeunes Français arrogants qui veulent, malgré elle, soulever le voile qu'elle porte (celui-ci, à Rome, remplace le masque espagnol, accessoire par trop évident) -- tout comme celle de Mulei qui sauve Sophie des avances malhonnêtes d'Amet, mais l'acte du jeune Français -- hors de sa classe sociale -- se situe à un niveau inférieur à celui du Prince du Maroc,

et l'insolence des agresseurs de Léonore n'atteint pas la violence de l'ancien esclave Maure: les nuances sont plus appuyées, en bien ou mal, dans le romanesque noble.

La première préoccupation qui envahit le jeune homme séduit par la délicieuse Léonore, à savoir d'apprendre "si cette belle Léonore [est] courtisane ou honnête fille,"<sup>1</sup> est celle précisément de Don Carlos se posant toutes sortes de questions sur son Invisible ... leur séparation, provoquée par l'ambition d'une mère qui désire pour sa fille un époux supérieur à celui que le coeur de celle-ci a élu, ne diffère en rien de celles que causent le père d'elvire, ou les parents de Sophie: partout des liens, ténus, sans doute, mais si nombreux et si serrés qu'ils assurent la solidité structurelle du Roman comique, roman unifié quoiqu'on en ait pu dire.

D'autre part, l'agencement même de l'histoire du Destin rappelle celui des nouvelles: l'action du Juge de sa propre cause, remaniée par Scarron, par exemple, se situe à plusieurs moments dans le temps: si l'on considère comme le présent le moment où Sophie est délivrée par Mulei, on peut se rendre compte qu'il existe d'abord une progression, puisqu'elle ne raconte son histoire que quelques jours après la scène du viol manqué; puis un retour en arrière situé, pour ainsi dire, à trois niveaux: le passé heureux de l'héroïne jusqu'à la mort de son frère et au revirement de son père, sa rébellion, provoquant son enlèvement, et sa vie sous la tutelle d'Amet. Le récit terminé, la

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 163.

nouvelle reprend son cours en une succession de trois étapes: la période de métamorphose de Sophie en Don Flrmand, les succès éclatants de celui-ci, et le retour en Espagne. Semblablement, si l'arrivée de la charrette comique au Mans représente le point zéro du roman de Scarron, la durée s'en établit par un développement jusqu'au moment où le chef des comédiens entreprend de raconter l'histoire de sa vie. Là aussi, retour en arrière en trois périodes que l'auteur indique lui-même en les insérant dans trois chapitres différents: enfance malheureuse et adolescence comblée de Garigues jusqu'à ses amours romaines; renversement de situation: séparation et aventures auprès de Verville; puis retrouvailles, malheurs et bonheur, choix d'un destin: le théâtre; ensuite, trois nouvelles révolutions: la représentation manquée chez le gros bourgeois du Mans et l'enlèvement d'Angélique avec les conséquences qu'il entraîne; les aventures bouffonnes des anti-héros; et enfin, le succès de la troupe protégée par le marquis d'Orsé.... Le temps, nous le verrons plus loin, est l'un des ressorts essentiels du Roman comique; et sur ce plan aussi, la complexité de la novela de Maria de Zayas s'identifie à la diversité des jours et des années dans le récit premier.

Cependant, le romanesque naturel des histoires des comédiens fait qu'au contraire de ce qui arrive dans les nouvelles espagnoles, ce sont les hommes qui mènent le jeu: point, ici, de hauts-faits exécutés par des héroïnes accomplies dans le métier des armes, point de décisions prouvant la grandeur ou la force d'âme de femmes exceptionnelles: Léonore, Angélique, la Caverne et sa mère continuent à dépendre de leurs comparses masculins, car sans fortune, elles

dépendent d'êtres qui sont à même de gagner leur vie ou de leur permettre de gagner la leur. Les trois comédiennes, naturellement, grand'mère, mère et fille, sont mieux équipées pour lutter contre les désavantages de leur situation que la tendre Léonore, fille gâtée, soumise et, pour cela, essentiellement passive.

La mère de la Caverne, par exemple, quoique bourgeoise d'origine, a tenu à ce que son mari n'abandonne pas sa profession de comédien, et l'a suivi, embrassant son métier, et s'avérant très vite excellente actrice. La mort de celui-ci la place dans une position précaire, mais malgré sa tristesse et son affaiblissement, elle est capable de raisonner logiquement et de résister aux offres de mariage que lui fait présenter le baron de Sigognac, parce qu'elle n'y croit qu'à moitié, et que d'autre part, comme la plupart de ses contemporaines, elle assume que la satisfaction des désirs amoureux de son amant entraînera sa satiété "et combien pourra-t-il me haïr, s'il se repent un jour de m'avoir aimée."<sup>1</sup> De sa condition première de bourgeoise confortable, elle a au début, les privilèges: c'est ainsi qu'elle réussit à convaincre son mari de ne pas abandonner le théâtre; mais elle devient vite uniquement femme de comédien.

La Caverne, en digne fille de cette femme courageuse, ne se laisse pas démonter facilement. Nous regrettons qu'elle n'ait pas le temps de terminer son histoire, mais la façon même dont elle réagit au cours de l'incident qui l'interrompt prouve son bon sens: en dépit de son effroi nocturne, lorsqu'elle imagine qu'un inconnu s'est intro-

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 28.

duit dans la chambre qu'elle partage avec l'Etoile, elle surmonte sa terreur superstitieuse (elle pense que cette silhouette suspecte est le fantôme de sa fille) et s'enhardit si bien qu'elle arrive à découvrir la vérité. Pendant ce temps, l'Etoile, paralysée de crainte, agit en poltronne et se cache sous les draps, refusant de faire face à la réalité. Nous savons déjà que la comédienne, lorsque cinq ou six hommes lui ont enlevé sa fille, s'est conduite comme l'une "des plus résolues femmes du monde,"<sup>1</sup> et qu'elle s'est jetée, furieuse, contre le premier agresseur qu'elle a mis en un état si pitoyable qu'il a été obligé d'appeler ses compagnons à son aide.

Angélique, elle aussi, est bien de cette digne lignée, et sait, le cas échéant, se débarrasser avec énergie des "patineurs" provinciaux trop excités d'"un coup de pied dans l'os des jambes, [d']un soufflet ou [d']un coup de dents,"<sup>2</sup> selon les besoins. Ce n'est pas, certes, par dévergondage, "mais son humeur libre et enjouée l'empesch[e] d'observer de cérémonies. D'ailleurs, elle [a] de l'esprit et [est] très honnête fille."<sup>3</sup> Cependant, lorsqu'on l'enlève, elle réagit en délicate, s'évanouit, pousse des hurlements, au contraire de Sophie, qui elle, se défend de toutes ses forces et ne peut jamais être vaincue que par la ruse. Mais la dualité de caractère d'une personne si jeune ne saurait nous surprendre, d'autant moins que la force d'âme des trois femmes du roman lui-même est appliquée principalement

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 68.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 116.

<sup>3</sup>Ibid.

à l'attaque des problèmes de la vie de tous les jours, problèmes qui n'ont que très peu en commun avec ceux qui se dressent devant les héroïnes romanesques plongées dans le monde du sublime.

Différente, et comme dans un monde à part, mademoiselle de l'Etoile semble parfois planer au-dessus des préoccupations de ses compagnes: c'est d'abord par tempérament, car il n'y a "pas au monde de fille plus modeste et d'une humeur plus douce,"<sup>1</sup> si réservée qu'elle n'a pas l'audace de chasser loin d'elle les galants de province prétentieux et vantards qui l'importunent alors même qu'elle souffre d'une entorse et a besoin de repos; c'est ensuite par éducation. Son attitude vis-à-vis de sa mère révèle qu'elle n'a jamais le désir de secouer la tutelle de celle-ci: mademoiselle de la Boissière, laissée seule à Rome par un mari -- ou un amant -- obligé de satisfaire ses obligations de famille, a reporté tout son amour sur sa fille qu'elle a tendance, avec la meilleure volonté du monde, à trop couvrir.. La jeune fille, pourtant, malgré sa timidité, est assez femme pour engager le jeune Carigues, pétrifié d'embarras à l'idée d'être seul avec elle, dans une conversation intime qui l'enhardit et le pousse à déclarer son amour. En ce sens, Léonore aussi, comme l'amante invisible, comme Dorothée, prend l'initiative de l'engagement amoureux. Et là ne se borne point l'audace -- immense pour elle -- que lui donne l'amour: la première, elle écrit au jeune homme une lettre qui convainc la mère, inquiète de voir sa fille s'attacher à

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 117.

un homme qui "appartient" à Saint-Far, du danger qu'il y a à le lui laisser voir, et la force à fermer sa porte à l'amant importun: Là, cependant, s'arrête le moment de décision de la belle Léonore: sa mère la gronde, la maltraite,<sup>1</sup> lui défend de penser à celui qu'elle aime; elle se soumet, ne semble pas témoigner de désespoir, et il ne faut pas moins qu'un heureux hasard pour qu'elle retrouve son soupirant, toujours fidèle et surtout prêt à les aider, elle et sa mère, dans les conditions misérables où elles se trouvent. Les attentions de Garigues, enfin libéré de sa timidité, la gagnent entièrement: "elle vint à m'aymer, dit-il, autant que je l'aymois."<sup>2</sup> Sa mère morte, elle attache donc son sort à celui du Destin et pressée par la nécessité, comme lui, elle choisit de devenir comédienne. Elle le suit sans hésiter, lui fait confiance en tout; enlevée, elle lui doit encore la liberté. Elle dépend entièrement de lui, femme fidèle, docile, dont la volonté est toujours pliée à celle d'un autre, mère ou amant. Combien elle est loin, ici, des héroïnes espagnoles qui prennent leur sort entre leurs mains et le façonnent à leur guise! Mais le Destin, lui, dont l'enfance a été marquée par la dureté d'une mère entêtée, apprécie sans doute la délicate inertie de sa jeune maîtresse dont il aime à se prouver le protecteur encore qu'il s'en proclame hautement, en vrai héros romanesque, "le serviteur fidèle."<sup>3</sup>

Ceci dit, puisque nos héros évoluent dans un monde où il leur

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 184.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 219.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 226.

faut gagner leur vie -- tous les Espagnols, eux, sont fort riches -- il n'y a rien de surprenant à ce que les hommes soient les maîtres: la société du XVII<sup>ème</sup> siècle n'offrait point aux femmes tant de possibilités! Le monde des salons, où régnaient les femmes, était composé d'aristocrates à l'abri du besoin; pour les héroïnes d'une troupe ambulante -- c'est à cette catégorie sociale qu'appartient Léonore désormais -- le romanesque a ses racines dans le terre-à-terre.

Il existe, d'autre part, des moments de l'histoire du Destin, où Léonore ne figure pas: il s'agit de l'épisode où le jeune homme, s'étant acquis quelque réputation dans l'armée du Pape -- il y a même sauvé la vie à Verville -- est retenu par le baron d'Argues pour le servir en tant que gentilhomme. Cette condition, qui l'élève dans le monde, le déniaise: il n'est plus le petit paysan toléré par des aristocrates, si bien qu'il peut dorénavant accepter de jouer le rôle d'un valet, afin d'aider son ami à faire sa cour: son amour-propre ne se rebelle point contre cette personnification qu'il aurait autrefois considérée comme dégradante. Mais cette acceptation le fait passer dans un romanesque plus élevé: il n'est plus, pour l'instant, l'amant repoussé d'une jeune fille à la naissance contestable,<sup>1</sup> mais l'ami dévoué d'un homme de qualité, véritable héros de ce passage.

---

<sup>1</sup>Scarron prend plaisir à douter de la légalité des liens qui existent entre mademoiselle de la Boissière et le seigneur dont elle a eu Léonore. Stephano parle bien de mariage clandestin, mais l'auteur, lui, mentionne la mère de Léonore comme "la Maistresse, ou si vous voulez, la femme" du parent de l'ambassadeur (Ibid., I, p. 170) qu'il qualifie à son tour de "prétendu mari." (Ibid., I, p. 222)

C'est ici que l'intrigue est, à proprement parler, la plus véritablement romanesque du roman: mademoiselle de Saldagne et sa soeur, sont, comme l'amant de la première, de fort bonne condition, leurs aventures sont donc très semblables à celles des héros des nouvelles: le dialogue entre Garigues, prétendu valet et mademoiselle de Léry, soi-disant servante, évoquent le raffinement subtil des conversations de Don Carlos et de son Invisible; le duel entre Saldagne et Verville et leurs témoins est la contre-partie de celui de Don Sanche et de Don Diègue; enfin, tous les malentendus entre les deux soeurs, Verville, Garigues et Saint-Far, quiproquos provoqués par la nuit et l'absence de chandelles, n'ont rien à envier à ceux qui mettent aux prises Don Sanche, Don Juan, les deux demoiselles de Montsalve et leur père; le décor est celui même de la novela corta, un jardin où se donnent des rendez-vous secrets, qui se prête à merveille à ces aventures fantastiques, à ces méprises d'identité, à ce ballet endiablé où se succèdent sans interruption les événements les moins logiques en apparence: substitutions, disparitions, retrouvailles heureuses, enfin: mademoiselle de Saldagne et sa soeur sont en sécurité entre les mains des deux "bons" héros, ayant échappé à leur frère, "l'homme du monde le plus esclave de ses passions."<sup>1</sup>

Ici encore, bien sûr, Scarron montre bien qu'il est conscient du désordre de son conte et s'attache à le dissiper. La bien-aimée de Verville vient de décrire la façon dont elle a été enlevée, Garigues avoue ne pas être vraiment "éclairci"<sup>2</sup> par ses explications,

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 201.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 196.

un peu plus tard, il déclare achever de "perdre le peu d'esprit" qu'il aurait pu conserver "en une si grande confusion."<sup>1</sup> Il démêle pourtant les fils embrouillés qui tissent cette intrigue, nous affirmant qu'elle est, en réalité, "faisable."<sup>1</sup> Ou bien, anticipant la curiosité de son auditoire, il prend délibérément le parti d'expliquer la présence de mademoiselle de Léry dans le jardin: "vous estes peut-estre en peine de sçavoir comment ... [elle] se trouvoit dans le jardin quand son frère nous y surprit, elle qui n'y estoit point venue comme avait fait sa soeur. C'est ce qui m'embarrassoit aussi bien que vous, mais j'appris ..."<sup>2</sup> Suit alors l'élucidation de ce nouveau mystère.

Quoiqu'il en soit, le pauvre Garigues est remis à sa place par le sort: au cours du duel qui oppose le frère outragé et Verville, le premier choisit pour partenaire Saint-Far, et le second son ami d'enfance; ce dernier a le malheur de blesser son adversaire, ce qui cause, nous l'avons vu, sa disgrâce auprès du baron d'Argues: il est alors rejeté par la société qui l'avait adopté, et n'a plus d'autre solution que d'aller se faire tuer. Il est en route pour réaliser ce projet quand il retrouve Léonore, et devient à nouveau le héros d'une intrigue au romanesque moins excessif que la précédente dont il faut mentionner, au passage, que la conclusion est fort inattendue: que mademoiselle de Saldagne épouse Verville, c'est dans la règle, mais le mariage de mademoiselle de Léry et de Saint-Far -- qui l'avait brutalement attaquée lorsqu'elle était cachée dans la salle du jardin

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 198.

<sup>2</sup>Ibid.

-- ne saurait manquer de nous étonner. Scarron ne prend pas la peine de se justifier ici: par la bouche de Garigues, il se contente de souligner l'incongruité de cette alliance: "j'ay bien de la peine à m'imaginer comment deux esprits si disproportionnés se seront accordez ensemble"<sup>1</sup> et par celle de Verville, plus tard, d'indiquer qu'en effet, l'union manque d'harmonie: "Verville dit [au Destin] des merveilles de la brutalité de son frère Saint-Far, et de la vertu de sa femme à le souffrir."<sup>2</sup>

Garigues, cependant, retrouve sa Léonore. Il n'est plus, comme à Rome, un bêtejaune paralysé par la conscience de son infériorité, mais un être assuré de sa valeur et plus homme du monde qu'auparavant. En parfait chevalier servant, donc, il assume la protection des deux femmes dans le malheur, et se met totalement à leur service. Leurs errances les amènent de Nevers à Paris, de Paris à Péronne, puis à Bruxelles, puis à la Haye en des voyages nécessités par le désir qu'a mademoiselle de la Boissière de retrouver le père de sa fille, et marqués surtout par leur aspect pratique. Ces déplacements sont mentionnés comme tels, et n'acquièrent pas de couleurs romantiques, ne présentant jamais d'aventures exceptionnelles.<sup>3</sup> Les trois Français sont donc en Hollande lorsque mademoiselle de la Boissière meurt,

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 215.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 71.

<sup>3</sup>C'est dans le domaine du ridicule seulement, que les errances sont entrecoupées d'évènements bouffons, sur le ton de la parodie,

désespérée d'apprendre que l'homme qu'elle recherche vient de s'embarquer pour l'Angleterre. Garigues, à ce moment-là, promet à la mourante de faire tout son possible pour remettre un jour Léonore entre les mains de son père, mais victime d'un vol, le quatrième de cet épisode, et presque sans ressources, il est obligé de rentrer à Paris et de s'y joindre à la troupe comique. Mais, pendant ce temps, l'arrogant Français qui, à Rome, voulait faire lever son voile à Léonore, et qui avait tenté d'assassiner Garigues, dont Verville par une coïncidence inouïe aime la soeur, continue à s'intéresser à la jeune fille et à détester son protecteur; sa présence, plus ou moins inquiétante, plane donc à l'entour des deux jeunes gens auxquels le théâtre fournit aussi un déguisement facile.

Voici donc l'histoire du Destin, contée au passé et à la première personne par son héros lui-même. Telle quelle, elle ne se termine pas là, et a des sequelles plus tard, dans le corps du récit de Scarron, à la troisième personne cette fois-ci, et au présent. Le fil de l'intrigue romanesque (l'enlèvement d'Angélique en est une incidence; celui de l'Etoile s'y rattache aussi de très près) émerge lorsque la silhouette brutale de Saldagne se profile dans le Maine: "je croy avoir un ennemy dans le Province, de qui je dois tout craindre,"<sup>1</sup> annonce le Destin, et lorsqu'en même temps réapparaît Verville, l'ami dévoué prêt à "faire tout son possible pour découvrir"

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 70.

son dangereux beau-frère, et à "servir le Destin, et de sa personne, et de tous ses amis, en tout ce qu'il aurait à faire pour ... délivrer"<sup>1</sup> mademoiselle de l'Etoile.

La quête amoureuse terminée, le romanesque change de visage: le chevalier, en ses mésaventures, reçoit aide et réconfort de son alter ego, et la découverte de l'amente enlevée, qui est à l'origine de cet épisode, dépend en tout des rapports d'amitié, de confiance et de complicité des deux amis engagés dans une entreprise quasi-militaire, où ils doivent faire preuve d'une technique supérieure, afin de remporter la victoire. Celle-ci assurée, les deux compagnons se séparent, chacun retournant à sa vie normale. On peut se demander pourquoi, au lieu d'avoir recours à un subterfuge compliqué, les deux hommes ne décident pas de reprendre la jeune fille en un combat direct, somme toute justifié. Mais l'offenseur, Saldagne, est malade, deux gentilshommes -- le Destin réassume cette qualité au contact de Verville -- ne sauraient se battre contre des valets, et en outre, malgré la brutalité dont Saldagne fait preuve vis-à-vis de ses gens, il utiliserait sans aucun doute le privilège de son rang pour protéger ceux-ci s'ils étaient maltraités, tirerait ainsi vengeance du comédien, et lui rendrait, ainsi qu'à sa troupe, la vie impossible. Craignant les représailles éventuelles de l'aristocrate, l'acteur, homme inférieur, sait bien que le moyen le plus opportun de triompher de son malhonnête ennemi est de ruser.

Bientôt, le Destin qui a réussi à reprendre sa maîtresse

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 72.

à ses ravisseurs, montre, une fois encore, le côté le plus sensé de sa personnalité: malgré l'envie qu'il a de savoir dans quelles circonstances elle a été entraînée hors du Mans, il ne songe qu'à mettre la plus grande distance possible entre ses adversaires et son Etoile et lui-même. Ensuite seulement, lorsqu'ils sont sains et saufs, peut avoir lieu la scène de retrouvailles, où sourit l'ironie scarronnienne:

Les deux jeunes Amants se rassurent et s'estant dit quelque douce tendresse (car il y avait lieu d'en dire après ce qui venoit d'arriver, et pour moy, je n'en doute point, quoyque je n'en sache rien de particulier); après donc s'estre bien attendry le coeur l'un à l'autre, l'Etoile fit sçavoir ... <sup>1</sup>

La fin véritable de l'intrigue romanesque approche vite: malgré quelques derniers sursauts dans le présent, elle est tout près de s'éteindre, avec ce retour à la paix, les aveux extirpés du valet de Verville ayant révélé que le vrai responsable de l'enlèvement de l'Etoile est en fait la Rapinière, être aussi bas dans le monde de la province que Saldagne dans celui de la grande ville. Verville en allé, Monsieur de la Garouffière joue, un moment, le rôle de protecteur des comédiens, sans panache -- il a, nous l'avons vu, la réputation de sa famille à ménager. Il arrive néanmoins à faire restituer au lieutenant de prévost, la boîte de diamants que ce dernier avait dérobée au Destin à Paris, sur le Pont-Neuf, et après ce développement qui ferme la boucle du passé au présent, l'histoire romanesque du Destin et de l'Etoile est close. Serait-ce spéculer en vain, cependant, que de supposer que Scarron prévoyait une suite à cette histoire? Si l'on considère la précision avec laquelle il préparait les retournements de situation les

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 77.

plus imprévu -- il pose les jalons du délit de la Rappinière au Chapitre V du premier livre, et résout enfin ce mystère au Chapitre XV du deuxième livre -- et la minutie avec laquelle il poursuivait le vraisemblable, il n'est pas téméraire de voir l'annonce d'un nouvel épisode en la phrase suivante: "le père de mademoiselle de l'Estoile y [dans la boîte du portrait] estoit peint en émail et le visage de cette belle fille avoit tant de rapport à ce portrait que cela seul pouvait suffire pour la faire reconnaître à son père."<sup>1</sup> Si l'on se rappelle la promesse du Destin à mademoiselle de la Boissière, on imagine sans peine une scène de reconnaissance entre le père et la fille, un dénouement à la Molière, heureux, sans doute, et inattendu, en ce sens. C'est le grand tort du continuateur de Scarron que de ne pas avoir tiré profit de la véritable intrigue romanesque du Roman comique: les histoires qu'il insère dans sa suite, ne confèrent cependant pas à celle-ci l'unité que l'intégration du romanesque dans la vie de tous les jours assurent à l'oeuvre de Scarron.

A l'intérieur du récit commencé dans le passé par le Destin et terminé dans le présent par l'auteur, s'intercalent plusieurs historiottes, compte-rendus d'évènements antérieurs au moment où leurs victimes les rapportent, d'une part, l'histoire de la Caverne, qui parce qu'elle demeure inachevée dans un temps révolu et n'influence en rien le présent, semble tout aussi inutile à la progression du roman que les nouvelles espagnoles; d'autre part, celle de Léandre qui existe en fonction d'une double perspective, à la fois explicative et évolutive: tout ce qui se rapporte à son enfance, à sa jeunesse -- comme les souvenirs du

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 118.

Destin ou de la comédienne chevronnée -- n'a d'autre but que de lui donner son entière dimension d'homme -- souci de vraisemblance psychologique, mais il arrive un moment où le passé recoupe le présent qu'il épouse totalement; enfin, les anecdotes d'Angélique, de Verville, de l'Etoile, quoique nous ramenant, elles aussi, en arrière, ont en réalité la propriété de faire rebondir l'action qu'elles entraînent dans une tourbillonnante progression, en une chaîne de mouvements ininterrompue: la jeune comédienne délurée annonce l'enlèvement de sa compagne, l'aristocrate élégant figure un moyen de libérer celle-ci, dont les révélations, à leur tour, ajoutent un nouveau rebondissement à l'intrigue en dévoilant la culpabilité du valet de Verville qui lui, enfin, implique la Rappinière dans cet enlèvement rocambolesque.

A ce point, finalement, la fusion des genres, dans le Roman comique est totale: puisqu'un personnage grotesque, burlesque, si l'on veut, motive, dorénavant, l'évolution de l'intrigue romanesque principale, c'est que le ridicule et le romanesque forment vraiment un tout.

Quant à l'histoire de la Caverne, elle n'est en réalité pas inutile: en établissant les données de la vie d'une comédienne de province deux générations auparavant (l'histoire que conte la Caverne n'est, en fait, pas la sienne, mais celle de sa mère, et elle est destinée à la toute-jeune Etoile), elle relie le monde théâtral du passé à celui du présent. Cependant, bien qu'elle soit considérée par tous les critiques comme faisant partie du domaine romanesque parce qu'elle est comme une incise dans le corps du roman -- une insertion, selon la terminologie de M. Rousset -- elle ne s'y rattache, au vrai, que par le geste extrêmement généreux du grand-père de la Caverne

offrant sa fille en mariage à un baladin, en paiement de ce qu'il considère comme une dette d'honneur. Le reste du conte est plutôt apparenté au côté réaliste du roman; ce qui montre, une fois de plus, combien il est difficile de séparer les genres très distinctement dans l'oeuvre de Scarron.

C'est pourquoi, après nous être soumis à cette discipline plus ou moins systématique, nous aimerions tenter de prouver qu'en réalité, le Roman comique est une oeuvre étrangement unifiée dans une vision multiforme de la réalité.

DEUXIEME PARTIE

LE ROMAN COMIQUE, ROMAN MULTIFORME

Introduction.

Chapitre I      Le temps et le lieu.

Chapitre II     Les personnages.

Chapitre III    Aspects baroques du  
Roman comique.

Conclusion.

## INTRODUCTION

L'étude approfondie des diverses tendances littéraires dans le Roman comique établit donc de façon indéniable que celles-ci s'amalgament à tout instant avec tant de naturel et tant de force qu'il est extrêmement difficile, sinon impossible, de les séparer.

Nous voulons donc abandonner cette méthode pour dorénavant essayer de dégager dans l'oeuvre de Scarron les courants divers qui, comme autant de fils, se croisant et s'entre-croisant, finissent par en former la trame fort unie, où, néanmoins, les couleurs différentes, comme celle d'un tissu chiné, forment un bariolage apparent, mélange varié et harmonieux.

Nous avons déjà assez mentionné que le satirique peut se teinter de romanesque, le romanesque de réalisme et vice-versa, pour vouloir à nouveau insister sur ces aspects de l'oeuvre, mais il y apparaîtrait aussi bien d'autres données que nous avons parfois légèrement effleurées en passant ou que nous avons totalement laissées de côté jusqu'ici. Ainsi, le Roman comique est avant tout le roman d'une troupe théâtrale. Scarron utilise le mot en son sens étymologique lorsqu'il parle de "bagage comique," de "charrette comique,"<sup>1</sup> et nous donne un indice quant à la façon dont nous devons interpréter son oeuvre, sans pour cela vouloir nous faire oublier qu'elle est en même temps drôle,

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., pp. 95 et 106.

comme l'Histoire de Francion. Mais l'élément théâtral est celui qui permet à Scarron de coordonner tous les autres, en ce sens que le théâtre est le monde de l'illusion et de l'évasion, pour le spectateur, comme pour les personnages ou les acteurs. Le Genêt de Rotrou finit par si bien s'identifier à son rôle qu'il devient celui qu'il incarne, prouvant ainsi l'intensité de l'illusion. Quant à Clindor et à Isabelle, de l'Illusion comique, transformés en comédiens sans qu'on le sache, ils représentent une histoire qui s'apparente tant à la leur qu'elle pouvait en être la suite. Mais dans le Roman comique, le théâtre est aussi le monde économique dans lequel se débattent des êtres aux personnalités multiples, si bien qu'il devient en tout l'univers du mouvement: ainsi, en choisissant de peindre une troupe de comédiens, Scarron donne à son ouvrage le champ des plus vastes perspectives, car il en fait à la fois le refuge du comique-ridicule, destiné à amuser, et le triomphe de l'instable. La précarité même de la vie d'un groupe de comédiens ambulants dont les pérégrinations marquent à la fois les changements de lieux et le passage du temps, est soulignée par l'existence parallèle d'une société aristocratique où la stabilité des conditions matérielles permet à ses membres de faire de leur existence comme un jeu: les acteurs du Roman comique jouent pour vivre, les héros des nouvelles espagnoles se lancent dans la passion comme dans un divertissement, pour échapper à la vie. La dame invisible, Sophie, Victoria, considèrent l'existence un peu comme une scène et se dédoublent, assumant une personnalité différente de la leur, comme Léandre, le Destin qui devient Hérode, ou Léonore, étoile de la troupe (et ceux-ci, même, ne sont acteurs que par hasard).

Cependant, tous ces héros ont ceci en commun, qu'ils évoluent dans cet univers de la diversité avec un immense plaisir: M. Truchet insiste sur le fait que les acteurs du roman, êtres intéressants par leur versatilité, choisissent leur métier par vocation avant tout. Le comédien, homme-protée, "rend possible ce qui sans lui ne le serait pas; il allie ce qui sans lui ne s'allierait pas."<sup>1</sup> Certes, mais les héroïnes des nouvelles espagnoles empruntent exactement les mêmes responsabilités, ce qui est un lien unificateur de plus dans le roman. Cependant, elles ne peuvent songer véritablement à choisir la scène sans déroger complètement à leur caste et donc sans nier le romanesque noble; mais l'inconnue masquée, Sophie-Don Fernand, Victoria-duègne, sont des actrices consommées. De même, prédestinés au théâtre les uns par leurs métamorphoses spontanées ou par leur désir de rébellion, l'autre par sa passivité et son adaptabilité naturelles, le Destin, Léandre et l'Etoile ne sont pas si fermement ancrés dans leur milieu social qu'ils ne puissent s'en dégager et réconcilier leur personnalité avec l'univers "comique" sans tourments.

Monde du théâtre, donc, monde qui pourrait être défini par les termes de "réalisme magique:" monde semi-merveilleux où l'étrange ne surprend pas, où le ridicule ne choque pas, où le romanesque le plus sublime ne rebute pas les acteurs, qui souvent évoluent dans le domaine grandiose des tragédies élevées et qui aussi souvent, quand bien même ils ne participent pas à la farce, voient leurs compagnons de tous les jours le faire, et passent aisément du superbe au prosaïque, sans se laisser inquiéter par ces transformations et ces contradictions. Et

---

<sup>1</sup>Jacques Truchet, Le Roman comique de Scarron et l'univers théâtral, op. cit., p. 263.

comme, d'autre part, ils ne sont pas semblables aux gens du Marais ou de l'hôtel de Bourgogne en possession de contrats fixes, il leur faut aller de ville en ville, et ce mouvement incessant implique, autant qu'un besoin, un goût du dépaysement, pour "l'ailleurs."

Le théâtre permet dès lors une sublimation de l'espace, tout comme il élargit le concept du temps. Cette notion, au XVII<sup>ème</sup> siècle, correspond à une réalité: "l'attachement au théâtre, l'amour de la scène, répondent à l'idée que l'homme se faisait de la société et souvent à l'idéal qu'il se faisait de sa propre existence."<sup>1</sup> Il n'est que d'élargir ce concept, de le projeter en la conscience de l'interprète, aussi bien qu'en celle du spectateur, pour se rendre compte que les comédiens de Scarron, eux, empoignent cet idéal et le modèlent à leur gré, tout en le concevant comme une partie intégrante de la réalité.

Or c'est l'époque où le goût de la société se transforme et s'affine: le spectacle, nous l'avons vu, s'ennoblit, la farce a moins de partisans. Le Roman comique reflète cette transformation à son niveau le plus immédiat: les personnages de la troupe comique transposent au théâtre leur amour de la vie, lui-même influencé par la vision multiforme d'un univers en progrès. C'est ce qui confère à l'oeuvre son impression de mouvement intense, son débit en tourbillons, l'illusion qu'elle crée de ne jamais s'arrêter, avançant avec fougue comme un torrent.

En réalité, cette impétuosité est le produit d'un art consommé:

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Demorest, "Une vision théâtrale de l'existence," Esprit créateur, XI, 2 (Ete, 1971), p. 77.

c'est en maniant en maître les concepts de temps et de lieu que Scarron arrive à la provoquer avec tant de naturel, car qui dit mouvement dans un roman, dit à la surface, du moins, progression des heures et des jours, éventuellement passages d'endroits en d'autres endroits, et chez Scarron, aventures souvent abracadabrantes, sans qu'il y ait toutefois transformation marquée des personnages.

## CHAPITRE PREMIER

### LE TEMPS ET LES LIEUX DANS LE ROMAN COMIQUE

- 1) Les journées de la troupe  
et ses étapes
- 2) Symbolisme des déplacements  
et de leur chronologie

#### 1) Les journées de la troupe et ses étapes

Nous avons mentionné plus haut les circonvolutions temporelles qui ponctuent l'intrigue romanesque à proprement parler dans le Roman comique, nous voulons dire l'histoire d'amour du Destin et de l'Etoile. Car les nouvelles sont, en quelque sorte, en dehors du temps, ou, plus exactement, elles ont leur temps particulier, contenu tout entier en elles, et figé dès qu'elles se terminent. Cependant, à l'intérieur de cette capsule temporelle autonome -- en ce cas -- que forme chaque conte, le temps se déroule normalement du présent au passé, puis à nouveau, dans la contemporanéité, présent en mouvement cette fois, tandis que les aventures des héros continuent de se dérouler sous nos yeux, transformant perpétuellement ce temps immédiat en son devenir.

En même temps, les nouvelles constituent dans le corps du roman comme des moments d'arrêt, périodes de répit que le lecteur peut mettre à profit pour se reposer du galop endiablé que lui fait subir le rythme de l'auteur; et malgré cette savoureuse qualité extérieure au roman lui-même, leur léger anachronisme évoque en même

temps une vision toute particulière d'un passé définitivement révolu, comme ces daguerréotypes anciens qui conservent un parfum suranné de sentiments en-allés: Scarron semble offrir à son lecteur quelques instants de nostalgie: "voilà ce qui était," a-t-il l'air de lui dire, en lui présentant cet univers stagnant où le mouvement s'achève à jamais, "mais voici ce qui est," et il l'entraîne à nouveau dans le courant incessant des entreprises du Destin et de l'Etoile ou de Ragotin, de la troupe comique en somme, puisque le petit avocat se veut dorénavant attacher à elle, et en partager les avatars ou les bonheurs.

Aventures du Destin et de l'Etoile, donc, avec leurs ramifications; le schéma temporel qui pourrait les représenter ne saurait en aucun cas être linéaire, mais devrait figurer, en un sens, les sinuosités ou les regroupements du fleuve-temps: coulant largement à l'origine, en méandres réguliers -- les trois chapitres qui remontent dans le passé à la croissance du Destin et à la naissance de son amour pour l'Etoile figurent, en effet, ce dessin -- l'intrigue suit bientôt un cours plus resserré, plus chaotique, avec cependant des périodes d'accalmie comme ceux d'une onde après des rapides. Parfois, pourtant, certains thèmes vont parallèlement, comme autant de bras de rivière séparés un moment, puis bientôt réunis en un lit à nouveau régulier. Le résultat de cette technique est une impression de fluidité totale, d'imprévisible, et de marche vers l'inconnu.

L'histoire d'amour -- très importante -- est en fait l'affluent principal de l'eau courante qu'est le Roman comique. Mais la force vraie de progression ininterrompue est avant tout représentée par les

déplacements de la troupe, ses errances incessantes et ses moments de repos aussi, où viennent se greffer les diverses incidences, vives ou stagnantes, insertions romanesques ou grotesques dans le cours d'un roman naturel avant tout.

Le point zéro de l'oeuvre se situe, nous l'avons déjà mentionné, au moment précis où la charrette comique pénètre dans la ville du Mans entre cinq heures et six heures de l'après-midi. Scarron souligne immédiatement l'importance du temps en utilisant le mode satirique qui lui permet d'attirer l'attention sur cet aspect de son roman, quoique subrepticement parce que sur le ton satirique. Double dessein, donc, à sa première phrase: l'un parodique, l'autre extrêmement sérieux. A partir de là, le déclic ayant été manoeuvré, la troupe poursuit son inexorable course à l'argent.

La quantité incroyable d'évènements secondaires, l'abondance de retours en arrière, la superposition des incidents, la rapidité de certains passages, les sautes d'humeur ou de genres, tout cela ne permet pas, à la première lecture, que l'on se rende compte de la sévérité avec laquelle Scarron contrôle le déroulement du fil de son action: on a l'impression, au contraire, qu'il présente à l'aveuglette une série d'imbroglis très compliqués, sans aucun rapport les uns avec les autres, et qui pourraient, au gré de l'auteur ou même du lecteur, être supprimés ou encore étoffés d'incises nouvelles, en différents lieux, dans le temps incertain des échappatoires romanesques, par exemple.

En fait, comme certains des romans archaïques dont il reflète parfois l'esprit, comme les Contes de Canterbury, comme le Décameron,

l'Heptaméron, le Roman comique est le roman d'un voyage et de ses étapes, mais plus que ces ancêtres, il développe le thème du voyage au dépens des temps d'arrêt et des distractions que celui-ci provoquent. Ou plus exactement, le passe-temps de la Rancune, de Ragotin et de leurs comparses, qui est de boire plus que de raison, et de se lancer, une fois ivres, dans mille épopées ridicules, va de pair avec celui, plus mesuré, des honnêtes gens, qui, eux, se contentent des histoires dont aucune, à cause de leur personnalité même, ne saurait contrecarrer les règles de la bienséance.

Le Roman comique est séparé en une très nette série de journées et de nuits remplies au maximum. En réalité, l'arrêt au Mans qui pour nous est si essentiel, ne représente qu'une étape pour la troupe, puisque, tronquée par des circonstances imprévues, elle ne s'installe dans la capitale du Maine que momentanément, sa véritable destination étant Alençon. Mais le hasard change les circonstances de telle sorte que les comédiens n'atteignent jamais cette ville, et sont au contraire forcés de prendre leurs dispositions pour demeurer là où ils sont plus longtemps qu'ils ne l'avaient prévu. On pourrait supposer que cette pause devrait être calme, et ponctuée, pour la troupe, par ses seules obligations professionnelles. Point du tout: la vie a bien trop d'imprévus, surtout pour des acteurs ambulants, personnages peu stables par nature, ou plutôt par habitude: dès qu'ils entrent au Mans, comme s'ils entraient en scène, l'action pittoresque se déclenche.

La première journée, donc, ou ce qui en reste -- puisque la charrette comique fait son apparition dans les Halles de la ville entre

cinq et six heures de l'après-midi -- est marquée par la première représentation improvisée, le combat général dans le tripot qui provoque l'agression manquée contre la Rancune, le Destin et le lieutenant de prévôt, et enfin l'invitation que celui-ci adresse aux comédiens pour la nuit, afin de leur prouver sa gratitude et de leur éviter d'avoir à payer leur écot dans une auberge. Si la soirée est relativement calme, la nuit déchaîne les démons burlesques. L'hôte s'endort ivre, bien entendu, et l'ébriété le rend méfiant: il soupçonne sa femme, partie soulager des besoins naturels, d'être allée retrouver le galant Destin et provoque ainsi l'un des premiers épisodes véritablement comiques de l'oeuvre, scène désopilante qui ne permet à personne de dormir, mais donne à Scarron la possibilité de glisser quelques commentaires sur l'instabilité de la vie, "tant il est vrai qu'il n'y a rien de certain en ce monde."<sup>1</sup>

La deuxième journée qui ne remplit guère qu'un chapitre -- sans d'ailleurs strictement correspondre à cette division -- n'abonde pas en action, mais elle est très importante en ce qu'elle établit le suspense qui plane sur toute l'oeuvre, en faisant mention d'une attaque dont le Destin a été victime quelque temps plus tôt, à Paris, on ne sait exactement quand. Pendant qu'il développe en détail les allées et venues de ses héros du jour: le Destin et la Rancune, l'auteur ne manque pas de situer, en phrases très rapides, l'emploi du temps de ses autres personnages: "Mademoiselle de la Caverne [par exemple] s'amusa à savonner son collet sale, et tint compagnie à son hôtesse;"<sup>2</sup> voici posée la comédienne dans le temps et dans l'espace, pour ce jour-là....

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 102.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 107.

Lorsque la nuit tombe enfin, apportant à tous le repos, nous imaginons que les personnages vont se réveiller bientôt, reprenant leurs activités interrompues. Point du tout: en général la nuit apporte un rebondissement de l'action dans le domaine burlesque. Que les comédiens se couchent tard, cela n'est point surprenant, mais les grotesques, excités par l'alcool ne leur cèdent en rien dans ce domaine, et leurs veillées sont incroyablement mouvementées; après les fantaisies jalouses de la Rappinière, la seconde nuit est celle qui voit la Rancune arroser d'urine son voisin de nuit.

Troisième journée, avalanche d'aventures: avec la mort du valet du lieutenant de prévôt, le mystère s'épaissit. Scarron manie habilement le suspense: on sent qu'entre la Rappinière et le Destin, il a dû se passer quelque chose qui effraie le premier des deux hommes, mais on ne sait quoi au juste. L'impression que crée cette ombre du passé, cependant, s'efface rapidement, sous l'accumulation successive d'incidents immédiats: arrivée inattendue de la troupe diminuée à cause de l'absence de mademoiselle de l'Etoile retenue par une entorse à Bonnestable, petite ville voisine, et à la recherche de laquelle le Destin part sur le champ; danse surprenante de quatre brancards à la porte de l'hôtellerie d'un village anonyme et apparition d'un nouveau mystère, centré cette fois sur des gens masqués qui arrêtent tous les véhicules de ce type: que recherchent-ils? On l'ignore.... Quoi qu'il en soit, pendant ce temps, la jeune comédienne est arrivée au Mans saine et sauve; tout le monde se retrouve dans une nouvelle hôtellerie; la chambre des comédiennes est le décor, cette fois, d'une étude de moeurs: tandis que les godelureaux de province, excités

par la présence de jolies actrices, caquettent leurs inepties, les comédiennes vaquent à leurs occupations habituelles, la Caverne et sa fille arrangeant "leurs hardes avec une aussi grande tranquillité que s'il n'y eust eu personne dans la chambre."<sup>1</sup> Moment de calme et de détente: pause dans le progrès du roman: c'est le moment idéal pour introduire un conte et en changeant toute l'atmosphère de l'oeuvre, pour forcer le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis de celle-ci sur laquelle il peut désormais s'interroger. La scène se fige; Ragotin, l'absurde, s'évade un instant de lui-même pour narrer l'histoire de l'Amante invisible; mais tout de suite après, en contrepartie ridicule de cet intermède romanesque, le petit homme subit les avatars qu'il s'assigne par son essence d'imbécile prédestiné: coincé dans son chapeau, il gesticule comme un fou, redevenu pantin risible. Ici, l'intrigue se scinde à nouveau: le monde des comédiens se sépare de celui des marionnettes ridicules; et pourtant, cette nuit-ci, ce sont les premiers qui font les frais d'un épisode comique, engendré, cette fois-ci, par un autre clown -- qui n'a point encore paru sur scène: Roquebrune, tandis que les secondes, à cause de leur ivresse, sombrent dans le sommeil le plus lourd, perdues, abruties; au moment, donc, où le Destin est sur le point d'entamer le récit de ses malheurs, un charivari épouvantable se fait entendre dans l'auberge: c'est la bagarre mémorable, imitation satirique des combats épiques romanesques, qui met aux prises les comédiens et les hôteliers. Car, malgré l'ineptie de certains de ses membres, la troupe est unie

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 112.

par un passé commun, des aventures partagées et chaque acteur se sent responsable de tous ses confrères. Le Destin, par conséquent, fait des prouesses, au-delà même de la simple chevalerie, car la verve dont il fait preuve dans le combat est par trop truculente, mais la bataille une fois apaisée, retrouve sa personnalité romanesque, se met à conter ses aventures, et seules des considérations de temps peuvent interrompre son récit: "deux heures après minuit"<sup>1</sup> sonnent, prélude à une nuit paisible: le mouvement se calme.

La journée du lendemain s'ouvre tout d'abord sur le ton satirique, mais dans le domaine du mystère: alors qu'il voyage en brancard, le curé de Domfront, personnage secondaire à la personnalité peu marquante, est arrêté par des inconnus qui semblent en vouloir à sa nièce: voici qui nous éclaire un peu: quels qu'ils soient, ces malfaiteurs qui poursuivent tous les brancards de la région mancelle, en veulent à une jeune fille plutôt élégante. Cet épisode est encore en train de se dérouler sous nos yeux lorsque Scarron, par une technique d'insistance sur les ramifications du temps qui lui est chère, nous ramène en arrière, en revenant à son dernier chapitre pour le continuer dans une autre direction. Et cette fois-ci, il nous montre ses ficelles: "il vous souviendra, s'il vous plaît, que dans le précédent chapitre,"<sup>2</sup> et il abandonne sans scrupules son héros d'un moment pour en suivre un autre: le lieutenant de prévôt pendant une page, avant de réunir les deux

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 173.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 178.

fils de son intrigue un moment séparés, phénomène sur lequel il attire encore discrètement notre attention: "La rencontre qu'il fit [la Rappinière], peu après, du Curé de Domfront, dans le désordre que vous avez vu ... luy assura qu'il ne s'estoit pas mespris."<sup>1</sup> On ne saurait être plus explicite, mais la brièveté même de ces phrases, perdues dans le désordre apparent -- empruntons à l'auteur sa terminologie -- d'une succession ininterrompue d'incidents relativement peu importants fait que, camouflées, elles ne frappent qu'avec difficulté la conscience du lecteur. Mais le mouvement ne cesse pas: un homme -- l'un des agresseurs du Curé de Domfront -- a été fait prisonnier; en quelques lignes, Scarron mentionne que le Destin semble le reconnaître, sans parvenir à se rappeler où il l'a vu (nous continuons d'évoluer dans une atmosphère légèrement énigmatique), que les comédiens revenus au Mans se réconcilient avec leur hôtelier, que, soucieux de l'avenir, ils organisent leur journée de façon à pouvoir "commencer à représenter le lendemain,"<sup>2</sup> et qu'enfin le poète invite à dîner tous les spectateurs de la bataille de la nuit précédente....

Accumulation abracadabrante de moments qui semblent disjoints, mais qui sont toujours fermement imbriqués les uns dans les autres, qu'ils se rattachent au présent ou au passé, et qui présentent toujours une cohérence chronologique fort stricte. Juste avant le dîner apparaît un nouveau groupe de personnages, "l'opérateur" et son train qui, à vrai dire, quoique toujours près des comédiens, ne s'intègre

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 179.

<sup>2</sup>Ibid.

jamais complètement à la troupe, leur philosophie de la vie différant par trop, en tout: le chef du nouvel ensemble est un imposteur; celui de la compagnie d'acteurs un être essentiellement honnête... Mais comme c'est le cas pour tous les instables ou pour tous les déracinés, il se crée des liens entre les deux factions, par l'intermédiaire, surtout, de l'opératrice, dame espagnole toute charmante: l'estimable Inezilla. La soirée, donc, passée en compagnie des nouveaux arrivés est agréable pour tous. Quand vient l'heure de se retirer, on le fait entre intimes et le Destin continue le récit de son histoire. Mais, comme la nuit précédente, il est interrompu par un ballet grotesque: c'est, cette fois, la désopilante sérénade aux orgues offerte par Ragotin à l'élue de son coeur, comiquement interrompue par un saut dans le burlesque le plus absolu, la comparaison d'une chienne en chaleur à une "Maîtresse" suivie de plusieurs "Rivaux,"<sup>1</sup> attaque dévastatrice -- sinon d'excellent goût -- du romanesque traditionnel. Ces avatars, cependant, épuisent tout le monde: on se couche enfin, tout de suite après.

La cinquième journée, on le comprend, commence par une répétition pour la représentation du soir, répétition qui se déroule, au fond, dans une atmosphère de calme presque total, si l'on considère qu'elle n'est interrompue que par les échanges verbaux des trois personnages les plus risibles: Ragotin, Roquebrune et la Rancune... Après un moment de pause sensée ou raffinée, vient toujours une scène loufoque ou incongrue, afin de rétablir l'équilibre, hélas, réel de

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 206.

la vie: ainsi, après le spectacle, qui est apprécié par tous à sa juste valeur, vient l'épisode chaplinesque où Ragotin se fait le chevalier servant de deux dames à la fois... L'heure du souper arrive, puis le Destin termine son histoire sans être interrompu, cette fois, ce qui témoigne du souci de variété de l'auteur du Roman comique.

Avant que ne s'entame la sixième journée, cependant, celui-ci se lance dans des considérations extra-temporelles en ce qui concerne ses héros burlesques: il résume la situation amoureuse de chacun d'entr'eux afin de préparer logiquement leur évolution, et mentionne avec désinvolture la gamme de toutes les possibilités dans ce champ: "Il y eust encore dans la mesme hostellerie d'autres personnes atteintes du mesme mal, aussy dangereusement pour le moins que ceux dont je viens de vous révéler le secret, mais nous vous les ferons connoistre en temps et lieu."<sup>1</sup> Procédé, bien sûr, car jamais Scarron n'introduit ces inconnus dans son oeuvre, mais méthode ô combien habile, puisque l'auteur rétablit, par les deux derniers vocables de cette phrase, le cours des jours, un instant interrompu pour une mise au point générale. Désormais, voici la Rancune établi comme démiurge des affaires de coeur des bouffons, dont il reçoit immédiatement la visite. Cette personnalité assumée, cependant, parce qu'elle est supérieure à la sienne propre, semble le mettre un moment en dehors du temps défini avec précision: les rapports de durée s'élargissent pour lui, ce qui explique pourquoi, tout-à-coup, et sans transition logique, lui qui avait, toute sa vie, été négligent de sa personne devient soigneux et même

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 227.

un peu coquet: "il prit du linge blanc ... et commença de se raser le poil souvent."<sup>1</sup> Sa transformation est d'ailleurs moins psychologique que superficielle, car elle n'affecte en rien son caractère vitriolique. Pour les autres personnages, cependant, le temps continue de se dérouler selon une perspective souverainement logique: ce jour-là les comédiens doivent jouer en dehors de la ville, et partent assez tôt afin d'atteindre leur destination sans avoir à se hâter. Pour Ragotin, qui ne saurait se tenir tranquille, le trajet est prétexte à de nouvelles fantaisies: c'est là que, voulant réaliser son rêve de donquichottisme, il se transforme en petit Saint-Georges, et qu'une fois de plus, il est ramené à la réalité par des mésaventures qui seraient lugubres si elles n'étaient point si hilarantes.

Nonobstant, les heures qui précèdent la représentation dans la riche villa des alentours du Mans se passent calmement en conversations graves,<sup>2</sup> mêlant comédiens et gentilhommes et inspirant à ces derniers un respect certain pour leurs interlocuteurs. Au cours d'un échange sur la littérature contemporaine où l'on prise avec ardeur les nouvelles espagnoles, Inezilla s'offre à dire un conte de son pays.<sup>3</sup> Nouvelle pause. Est contée l'histoire de A Trompeur, trompeur et demy, qui attire à sa narratrice un succès mérité. On dine, on se promène dans le jardin. L'heure du spectacle arrive bientôt... en vain: point de

---

<sup>1</sup>Ibid., I, pp. 229-230.

<sup>2</sup>Le dîner, cependant, a été servi à part, les comédiens n'étant point mêlés aux riches bourgeois de la noce.

<sup>3</sup>Il faut souligner que deux des contes espagnols sont relatés par une dame originaire d'Espagne, qui n'a d'ailleurs guère d'autre présence réelle dans le roman que celle d'être leur interprète.

pièce, Angélique ayant disparu et sa mère ayant été battue et blessée alors qu'elle essayait de la défendre.

Et le temps, l'espace se défont: trois moments, superposés en réalité, se développent les uns après les autres, en trois endroits différents: pendant que, sur place, l'Etoile, dame miséricordieuse, tente de consoler la Caverne qui lui explique les péripéties enveloppant la disparition de sa fille, le Destin, brillant cavalier, chevauche par les chemins creux du Maine, en quête de la jeune fille enlevée et devient lui-même la victime peu idéalisée d'une apparition hallucinante,<sup>1</sup> et enfin la Rancune et l'Olive, prosaïques piétons, ne poursuivent pas longtemps leur tâche héroïque, mais trouvent bien vite une auberge où passer la nuit, qui, elle, continue comme elle a commencé, à trois niveaux, bien distincts. Il faut noter au passage que le besoin de cette rigoureuse progression chronologique littéraire devait venir tout naturellement à Scarron, car de la pathétique scène entre les deux comédiennes à la quête éperdue du Destin, quatre années au moins de la vie de l'auteur se sont écoulées.<sup>2</sup> Mais on ne sent dans le roman aucun hiatus; il continue de se dérouler comme si jamais il n'avait été interrompu....

La nuit, donc, qui, pour les deux amants romanesques, bien qu'ils soient séparés, se passe à essayer de pallier aux difficultés du moment, et à diminuer la douleur de la Caverne, ne voit point les

---

<sup>1</sup>Il s'agit tout simplement d'un fou qui erre par la région, nu et laconique.

<sup>2</sup>Rappelons que la première partie du Roman comique avait paru en 1651, et que Scarron ne commença à composer la seconde partie qu'après 1655.

deux comédiens en proie aux mêmes préoccupations: ils sont, nous le savons, trop attachés à eux-mêmes pour vraiment se préoccuper des autres: c'est donc son égoïsme sardonique que la Rancune songe à satisfaire en volant une paire de bottes à l'un de ses compagnons de chambre, et il réussit à cacher son larcin en en confiant le fruit au petit Rago-  
gotin, arrivé entre-temps.

C'est ainsi parmi ces trois personnages que s'entame la septième journée; cependant Scarron interrompt leurs évolutions pour nous ramener simultanément vers les deux amants: "les deux Comédiennes que nous avons laissées dans la maison où Angélique avoit esté enlevée, n'avoient pas dormy davantage que le Destin,"<sup>1</sup> indiquant ainsi avec désinvolture, que le jeune homme n'a pas interrompu ses poursuites de la nuit; en effet, nous ne le retrouverons que plus tard, au lever du jour, près d'une métairie où il se repose un instant avant de reprendre ses recherches. Par contre, nous partageons les expériences nocturnes des comédiennes: l'Etoile réussit à changer les idées de la Caverne en demandant à celle-ci de lui conter son histoire, après avoir utilisé avec beaucoup d'habileté cette technique psychologique de la surenchère au malheur, semblable à celle dont Voltaire se sert, un siècle plus tard, en mettant aux prises Cunégonde et la vieille dans Candide.<sup>2</sup> L'histoire de la Caverne, pourtant, est interrompue -- sans jamais, hélas, être reprise -- par la terreur absurde que cause aux deux femmes la visite inopportune d'un grand lévrier. L'Etoile, surtout,

---

<sup>1</sup> Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, pp. 18-19.

<sup>2</sup> Voltaire, Romans et Contes (Paris: Garnier frères, 1960), p. 157.

a du mal à se remettre de son effroi, et il est important de noter qu'elle est ainsi pétrifiée par une crainte irrationnelle au moment précis où le Destin, sur son cheval, éprouve le même sentiment, peur et horreur de l'inconnu, ce qui établit une affinité de plus entre les deux amants, affinité extra-sensorielle. La pointe du jour qui paraît dissiper par bonheur les démons de la superstition et les comédiennes s'endorment, épuisées, pour ne se lever que vers dix heures, alors "qu'on les vint avertir que ce carrosse qui les devoit mener au Mans estoit prest de partir quand elles voudroient."<sup>1</sup> C'est un peu plus tard, au début de l'après-midi que le Destin, lui, accepte de se rendre à la fatigue et à la faim, et retourne "dans un gros bourg qu'il venoit de quitter. Il y trouva une assez bonne hostellerie."<sup>2</sup>

Hasard: il y découvre Léandre, non plus valet mais gentilhomme, mais leur intermède d'honnêtes gens est bien entendu troublé par une bagarre d'autant plus ridicule que l'on ne sait pas quoi elle a été provoquée, sur le champ du moins, mais Scarron, fidèle à ses procédés, a soin, en une insertion comique subséquente, d'en expliquer les raisons.

Ici, cependant, l'auteur utilise aussi une technique nouvelle, en ce sens qu'il prend la peine de présenter en détails le passé d'un personnage ridicule secondaire: alors, par exemple, qu'il avait tout juste commencé d'esquisser, grâce aux railleries de la Rancune, la vie maritale de Roquebrune, sans se donner la peine d'en faire le récit détaillé, alors qu'il avait résumé le type de l'opérateur en une courte phrase, il prend plaisir, semble-t-il, à déve-

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 30.

<sup>2</sup>Ibid.

lopper l'un des traits caractéristiques de l'hôte mort: son avarice. Mais l'avarice était pour lui encore sans doute une plaie vive, tant celle de sa propre belle-mère l'avait blessé; et un vice, donc, méprisable et ridicule par excellence.

La journée continue, cependant; à la tombée de la nuit, arrive le trio grotesque: Ragotin, la Rancune, l'Olive. Tout le monde soupe, les nouveaux-venus boivent trop: comme toujours, dans ces circonstances, le calme du début de la nuit n'est qu'apparent; très vite, il est troublé par une période fantaisiste d'un goût plus ou moins douteux, et d'une durée indéterminée.

On a l'impression, à cet endroit, que pour la première fois, Scarron perd la continuité chronologique si stricte de son roman: en effet, il faut s'acharner sur le texte avec délibération pour en suivre la progression logique: il semble, tout d'abord, que dans la série de rebondissements comiques de cette nuit particulière, le lever du jour ait été omis. Point du tout: la charnière du temps est ici camouflée avec soin, mais elle existe pourtant, et en deux endroits même: d'abord, là où Scarron mentionne qu'un valet de ferme "revenu des champs pour dîner"<sup>1</sup> affirme avoir été témoin "à la pointe du jour,"<sup>2</sup> quelques heures auparavant d'une scène qui peut expliquer le mystère, et ensuite, là où il fait entrer la Rancune dans la cuisine de l'auberge "pour faire porter à déjeuner dans leur chambre."<sup>3</sup> On peut donc assumer que le dîner d'un valet de ferme, partant aux champs à

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 52.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid.

l'aurore, est le même repas ici que le petit déjeuner des comédiens.

La huitième journée a donc commencé, et elle continue sur ses lances: là où sont la Rancune et Ragotin, règne, souverain, le non-sens. Il existe, cependant, une fin à tout: "le reste de la journée se passa assez pacifiquement."<sup>1</sup> Chacun en profite pour se détendre un peu, jusqu'à ce qu'arrive un "train" de personnages importants. Le Destin et Léandre doivent alors leur céder leur chambre, vulgaires comédiens qu'ils sont, et se retrouvent, comme leurs compagnons, dans la pièce la plus bruyante: celle qui flanque la cuisine. Mais les élégants voyageurs s'avèrent être les membres de la noce pour lesquels les comédiens devaient jouer le sixième jour; monsieur de la Garouffière, parmi eux, a déjà apprécié le Destin; il le fait souper à la table où trône l'infamable madame Bouvillon.... C'est celle-ci, qui, dans cette société élégante, est à l'origine de l'inévitable scène ridicule qui suit toute période de calme; mais en général, cette société distinguée a donné son ton à l'atmosphère de toute l'hostellerie, et la farce que l'Olive ne peut s'abstenir de jouer au petit Ragotin, est, pour le goût du temps, du dernier raffinement, puisque c'est celle même qui avait fait les délices des très délicats habitués de l'hôtel de Rambouillet, riant aux dépens du comte de Guiche:<sup>2</sup> elle consiste à rétrécir les vêtements de la victime pendant que celle-ci dort, de façon à lui faire croire à son réveil qu'atteinte d'une maladie mystérieuse, elle a enflé pendant la nuit.

Tout le monde est dans le secret: le commencement de la

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 152.

<sup>2</sup>Cf. René Bray, La Préciosité et les Précieux (Paris: Albin Michel, 1948), p. 116.

neuvième journée marque l'affolement du nabot et ses nouvelles vicissitudes. Le départ projeté du carosse se trouve retardé par un accident: certains de ses occupants se distraient en partant en excursion, d'autres -- madame Bouvillon -- en essayant de croquer un joli jeune homme; moment hilarant interrompu par le retour d'Angélique. Récit, retours dans le passé, superposition des jours et des nuits d'absence de la jeune fille à ceux de ses compagnons, et projection dans le futur avec l'annonce de l'enlèvement de l'Etoile. Le Destin montre son étonnement: comment l'Etoile aurait-elle pu être dans le bois dont parle Angélique, elle que Ragotin a quittée la veille au Mans? Cette fois-ci, il n'y a point de doute: Scarron oublie un instant la précision de l'évolution<sup>1</sup> de son roman: c'est, en fait, l'avant-veille que Ragotin s'est mis en route pour rejoindre les comédiens. Mais le Destin, pétrifié par la nouvelle, ne prête point attention à cette inconséquence: et nous, tout absorbés que nous sommes par cet enlèvement d'une autre jeune fille, nous nous laissons prendre par le suspense dont nous sentons qu'il va bientôt se résorber, d'autant plus que le Destin affirme ici avoir dans la région un ennemi qu'il redoute beaucoup. (Nous soupçonnons immédiatement qu'il s'agit de Saldagne.) Mais, à ce moment, le jeune acteur apprend que Verville est dans un village voisin: le passé romanesque rejoint ici

---

<sup>1</sup>Dans le même chapitre, deux pages plus haut, le texte de 1657 présente une autre erreur: "Léandre demandoit à mademoiselle de l'Etoile" au lieu de "mademoiselle Angélique." (Paul Scarron, le Roman comique, op. cit., II, p. 66.) Il est surprenant que les deux seuls négligences de l'auteur se trouvent dans le même chapitre. Peut-être faut-il les attribuer à une de ces périodes difficiles de sa vie où la maladie le harassait davantage.

le présent: c'est ce qui nous donne la certitude que quelque chose va se passer. Et, pendant que ses acteurs retournent au Mans rassurer la Caverne, pendant qu'Angélique se remet en ce village anonyme, sous la protection de son jeune amant, le Destin part pour un bourg anonyme, lui aussi, y retrouver son ami. Logé dans une méchante hôtellerie, afin de ne pas attirer sur lui les soupçons de ceux qui l'ont connu, il échappe temporairement au monde des comédiens et est à nouveau plongé en pleine intrigue romanesque: capture, élaboration d'une technique compliquée pour soustraire la jeune fille à l'emprise de ses ennemis, plans de campagne dressés par des amis "parfaits," qui, en même temps échangent des souvenirs et des confidences, évasion et fuite.... intrigue digne de celle, dépassée, de la jeunesse chevaleresque du Destin, ou même de celles des nouvelles espagnoles. Et les deux amants, à nouveau réunis, s'échappent dans la nuit, de par les forêts de la région mancelle, tandis que le soleil se lève sur la onzième journée.

L'interlude romanesque est fini: il faut que les héros rejoignent la réalité: et Scarron, après avoir déconcerté le lecteur en lui faisant perdre le fil des heures burlesques ou romanesques, retrouve abruptement ses préoccupations pour le lieu et le temps: les amants doivent se dire leurs aventures respectives,<sup>1</sup> doivent remonter à la source de l'enlèvement et retrouver le coupable, afin de

---

<sup>1</sup>La technique de Scarron est ici plus habile que celle de la plupart de ses contemporains "comiques," Sorel, Furetière: tandis qu'il fait faire à l'Etoile un récit détaillé, pour mettre son lecteur au courant de tout qu'il ignore, il se contente d'une phrase pour résumer les explications données à sa compagne par le Destin, au sujet de détails que le lecteur, lui, connaît déjà.

pouvoir continuer à exister, sans être perpétuellement menacés : Saldagne, dont les mauvaises intentions n'ont pu être réalisées, est pour l'instant immobilisé par une maladie qui le rend temporairement inoffensif; et la Rappinière, découvert responsable de l'enlèvement de l'Etoile, doit être réprimandé par son supérieur: monsieur de la Carouffière. En attendant qu'il paraisse, cependant, celui-ci lit aux acteurs le Juge de sa propre cause, nouvel entr'acte, puis en accusant le lieutenant de prévôt, résout le mystère qui planait sur tout le roman. La fin de la journée se passe dans la joie, le soulagement, et en l'absence des loufoques, la nuit est calme et propice au repos.

A l'aube de la douzième journée, les deux couples d'amants quittent leur refuge pour retourner au Mans, et Scarron les abandonne assez longtemps pour nous mettre au courant des nouvelles tribulations de ses trois pantins. Ce va-et-vient entre la réalité romanesque et la réalité comique, si fréquent dans le roman, est responsable de l'équilibre de l'oeuvre, si l'on accepte l'idée qu'il existe bien un équilibre dans le mouvement d'une bascule ou celui d'une balançoire. En fait, ce pendule est l'instrument qui permet au lecteur de ne point être désorienté -- ou plutôt de ne l'être qu'une fois, au début du roman, lorsque les personnages pleins de jovialité et d'entrain qu'il connaît, se dévoilent sous leur aspect de personnages chevaleresques. Dans le cycle régulier du temps, chaque journée, cependant, a ses temps héroïques, et leurs envers burlesques ou mesquins, en un passage perpétuel de sentiments élevés à des motivations ridicules ou franchement basses.

Les grotesques, pourtant, avant d'atteindre le Mans, se

sont arrêtés dans la petite maison de campagne que possède l'avocaillon.

Scarron ironise:

Quoyqu'un fidelle et exact Historien soit obligé à particulariser les accidens importans de son Histoire et les lieux où ils sont passez, je ne vous diray pas tout juste en quel endroit de notre hemisphere estoit la maisonnette où Ragotin mena ses confrères futurs. ... Je vous diray donc seulement que la maison estoit en deça du Gange et n'estoit pas loin de Sillé-le-Guillaume.<sup>1</sup>

Pied-de-nez que cette phrase, aux faiseurs de romans antiques et à leur minutieuse et souvent inutile passion du détail, et en même temps, pied-de-nez à lui-même, faiseur de roman moderne et à sa propre préoccupation pour les emplacements, les continuités et les enchaînements logiques, moments définis dans le temps, endroits précis dans l'espace, bouée qu'il doit à son lecteur afin que celui-ci ne soit pas emporté par le tourbillonnement incessant de l'oeuvre.

La nuit donc, est mouvementée pour les trois compères; et le petit jour impitoyable pour le petit Ragotin qui va même jusqu'à perdre tout aspect humain, après avoir erré à l'aventure dans une région indistincte. Recueilli, pourtant, par des êtres compatissants, il est, pendant un moment, obligé de garder le lit, et c'est au moment où il est le plus stable dans un endroit qu'il ne peut quitter, que le temps, pour lui, commence à se désintégrer, en ce sens que sa convalescence dure un temps indéfini, sans être marquée cette fois-ci par aucune précision; "aussitôt qu'il put marcher, il retourna au Mans."<sup>2</sup> C'est tout ce que nous apprenons sur le cours de cette période.

A ce moment, d'ailleurs, pour tous les héros, comme pour

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 120.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 128.

Ragotin, la progression temporelle se démembre: avec l'apparition dans la capitale du Maine, du marquis d'Orsé, qui lui, au contraire, des chiches Manceaux, sait apprécier le théâtre, l'évolution des jours devient beaucoup plus vague. Ainsi, le jour où la troupe représente le Don Japhet, a lieu l'épisode comique entre Ragotin et la Baguenodière; il ne peut donc logiquement s'agir de la treizième journée, puisque le petit homme, après ses lamentables aventures, ne saurait avoir été remis sur pied en moins de deux journées! Tout de suite, après, cependant, Scarron semble manifester sa précision habituelle: on représenta "le jour suivant, le Nicomède de l'inimitable monsieur de Corneille."<sup>1</sup> Mais nous avons déjà perdu le fil du temps, et l'auteur ne fait d'ailleurs plus ici le recensement précis des actions de tous ses personnages à la fois, en leurs divers instants minutieusement dépeints: nous ignorons totalement la façon dont les comédiens passent leur journée; pour le seul Ragotin, le temps continue d'exister, ou plutôt une période de temps: l'après-dîner.

Vient encore une journée, aussi vague que la précédente. Nous retrouvons cependant les comédiens, traités à dîner par Ragotin, et écoutant, à la fin du repas, un nouveau conte d'Inezilla: les Deux Frères rivaux, pendant lequel Ragotin s'endort. Et c'est sur les inévitables mésaventures que lui attirent ce sommeil intempestif que se clôt le Roman comique.

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 135.

## 2) Symbolisme des déplacements et de leur chronologie

Le lecteur, cependant, se sent légèrement dérouté par ces derniers chapitres, habitué qu'il était à pouvoir suivre les héros principaux de l'oeuvre à tout instant.

Il lui est néanmoins possible d'assumer que, sur un plan symbolique, cette quinzaine de jours pendant laquelle la subsistance est assurée à la troupe, représente pour celle-ci comme une oasis de repos où l'absence de préoccupations matérielles et la protection certaine d'un homme puissant et donc capable de prévenir ou d'annihiler les manigances éventuelles du dangereux Saldagne, engendrent pour les acteurs un sentiment de détente traduit par Scarron en un concept temporel très vague et très fluide.

Alors que la succession systématique des journées marque l'inexorabilité des pressions qu'imposent aux comédiens leur mode de vie, course à l'argent ou condescendance des puissants de ce monde vis-à-vis de personnages considérés à la fois comme inférieurs et comme immoraux -- on peut, par exemple, enlever impunément une comédienne! -- leur espace-ment, crée, au contraire, une impression de relâchement: en dehors des représentations, les acteurs n'ont rien à faire, rien à redouter, et le rythme du Roman comique en est tout modifié. Les premières journées, remplies à l'excès, représentent les heures qui coulent, les jours qui s'en vont, le temps qui passe dans une activité fiévreuse, tandis que les quinze autres ont cet aspect flou des périodes de vacances où l'esprit peut, momentanément, oublier la rapidité et la précipitation essoufflante de la vie normale. Seul, l'endiablé Ragotin, incapable de

détendre parce qu'en dehors du monde logique, continue à danser sa sarabande coutumière. Les autres personnages, eux, savent jouir de ce répit inattendu dans le calme et la quiétude d'une étape inhabituellement prolongée.

Du point de vue technique, d'autre part, ce qui est original dans l'oeuvre de Scarron, c'est le soin méticuleux avec lequel l'auteur camoufle son extrême précision en matière de progression chronologique: il arrive ainsi d'une part à éviter de donner à son roman l'apparence d'une machine trop bien huilée, dont tous les rouages fonctionnent avec une harmonie parfaite, et donc lassante, et d'autre part à en laisser triompher l'apparente impétuosité et le mouvement bouillonnant. De même, donc, qu'il avait dissimulé la profonde unité générique du Roman comique sous le chaos vivace formé par la juxtaposition systématique de genres diamétralement opposés en apparence, il en cache la charpente structurale sous une multiplicité d'évènements simultanés reflétant la diversité des moments de l'existence même. Mais, d'autre part, le rythme régulier des jours et des nuits qui se succèdent avec ordre permet à notre esprit raisonnable d'appréhender cette diversité même sans embarras, puisqu'elle est ponctuée d'intervalles rassurants, puisque reconnaissables. En donnant à ses personnages fictifs des éléments de temps qui sont aussi les nôtres, Scarron leur assure une vraisemblance immédiate, celle même qui les rend réels.

Le morcellement du Roman comique en journées bien définies, bien qu'elles soient formées de subdivisions en apparence dissemblables en leur inspiration (le récit "romanesque" du Destin, qui suit une re-

présentation, moment "réaliste," est interrompu par la sérénade "burlesque" de Ragotin que terminent à leur tour, les ébats "naturalistes" d'une chienne en chaleur), a ainsi pour résultat d'assurer à l'oeuvre sa cohérence profonde et son enchaînement internes logiques. Et l'habileté de l'auteur consiste à recouvrir cette structure rigide d'un entassement effervescent, plein de vie, qui reflète la fantaisie de toutes les inventions du génie scarronnien.

Les lieux, d'autre part, reproduisent la même préoccupation: les mouvements des différents membres de la troupe sont innombrables, et le cadre de leurs évolutions, tout en étant toujours pareil -- la région mancelle -- est aussi toujours dissemblable. Et si, à la fin du roman, la longue pause dans la ville du Mans, accentue, elle aussi, la stabilité d'une époque où la troupe fait mieux que de couvrir ses frais, les multiples déplacements en soulignent, au contraire, les moments les moins fortunés. Et, bien entendu, l'auberge est le gîte habituel des comédiens; mais tandis qu'une chambre d'hôtellerie habitée sans interruption pendant près de deux semaines, parce qu'on peut la payer régulièrement, devient un havre, ce que l'acteur en tournée connaît de plus semblable à une demeure, il arrive rarement au début du roman que les personnages couchent deux soirs de suite au même endroit -- et même si, par hasard, cela leur arrive, il est probable que l'arrivée inattendu d'un groupe de voyageurs importants les forcera à déménager.

L'auberge est ainsi le décor le plus fréquent des évolutions des comédiens et de leurs compagnons, parce qu'elle représente le lieu de passage par excellence, monde transitoire où les rencontres se

défont aussi vite qu'elles se font, cadre de la mobilité, de l'absence de permanence. Des êtres comme la Rancune, d'autre part, ne craignent point d'y révéler leurs tendances les moins sympathiques, persuadés qu'ils sont que leur séjour, si éphémère, ne saurait y laisser de traces. Et, sans doute, ont-ils raison, car après leur première indignation, les hôtes préoccupés des nouveaux arrivés, oublient le mauvais coucheur d'un soir....

Avec les auberges, cependant, les grands ou petits chemins, tracés de par les bois ou la rase campagne, qui mènent en un monde différent, bourg, village, château, maisonnette isolée, taverne, hôtellerie, sont les voies parfaites de l'aller perpétuel, du mouvement ininterrompu de personnages plongés par leur métier même dans l'instable et le changeant.

Et enfin, Scarron ajoute à la multiplicité spatiale de son roman en prolongeant le dépaysement grâce au cadre de ses nouvelles et de son intrigue romanesque: d'Espagne au Maroc, puis en Tunisie, en Sicile, en Italie... de Paris à Rome et enfin à Amsterdam, les personnages se meuvent, ne restant jamais en place. Le décor, cependant, n'est jamais réaliste: il forme le cadre du mouvement de l'œuvre, marque les bornes des évolutions de héros eux-mêmes extrêmement divers, et ouvrent un champ fertile à l'imagination du lecteur.

Tout comme les élégants Espagnols des nouvelles, la troupe comique va inlassablement: d'un "tripot" du Mans à une hostellerie de Bonnestable, d'une auberge d'un gros bourg au château du comte d'Orsé, le voyage est partout souverain, soulignant l'aspect transitoire de la vie même de personnages qui vont au fil des jours. Cependant, comme le

Roman comique n'est qu'une très mince "tranche de vie," l'évolution des héros n'a pas lieu sous nos yeux: les adaptables ont déjà changé; les immuables demeurent figés en eux-mêmes. Le mouvement n'est pas dû à leurs transformations, mais bien aux innombrables aventures qui jalonnent chaque jour, chaque nuit, leurs déplacements incessants.

## CHAPITRE DEUXIEME

### LES PERSONNAGES

- 1) Multiplicité
- 2) Le symbolisme des noms
- 3) La vision théâtrale: synthèse d'une unité

#### 1) Multiplicité: costumes et nudité

Les personnages aussi sont des symboles multiformes de la diversité, dans le Roman comique, eux qui sont à tout moment eux-mêmes et quelqu'un d'autre à la fois. Ainsi, le Destin, chef de ce groupe composite d'acteurs, né bourgeois, éduqué en gentilhomme et heureusement établi dans sa nouvelle personnalité de comédien, est, en fait, un être beaucoup moins linéaire qu'il ne le semble de prime abord. Car cet homme au tempérament d'aristocrate, est en même temps un véritable vagabond, baladin heureux de son sort, fantasque et -- hors son amour pour l'Etoile -- dépourvu d'attaches solides: il est significatif qu'il apparaisse, tout au début, sous son aspect le plus saugrenu, habillé sans fausse honte d'un misérable costume d'acteur auquel il a cependant ajouté les touches que lui a inspirées son génie personnel. Scarron a beau indiquer que la "richesse" de sa personnalité transparaît sous la pauvreté fantaisiste de ses vêtements, le Destin nous frappe tout d'abord surtout par son air de joyeux luron, insoucieux

de son apparence, sûr de lui avec cela, puisqu'il ne se laisse point démonter par l'autorité d'un lieutenant de prévôt, et légèrement "picaro" encore, comme le prouve cette bandoulière de pies, de geais, et de corneilles, cette poule et cet oison "qui avoient bien la mine d'avoir esté pris à la petite guerre."<sup>1</sup> C'est, en réalité, un personnage qui inspire la gaité, mais qu'il est difficile de prendre trop au sérieux; son costume, mélange incroyable de vêtements utilisés à des fins qui ne sont pas les leurs, est trop ridicule et loufoque pour que le lecteur éprouve pour lui le moindre respect, et plus que tout, ce "grand emplâtre [qu'il a] sur le visage qui lui couvrait un oeil et une moitié de la joue,"<sup>2</sup> intrigue car il donne à cet être, somme toute sympathique, un aspect légèrement inquiétant; et, bien que cet emplâtre n'empêche pas le Destin de faire preuve d'excellentes qualités, en tant que comédien, lorsqu'enfin il le perd, au cours d'une bagarre, c'est comme un soulagement que de remarquer qu'il a "le visage aussi beau que la taille riche,"<sup>3</sup> et d'apprendre un peu plus tard que la raison de ce masque burlesque réside dans le fait que "se voyant [un jour] travesty par accident, il avoit voulu oster la connoissance de son visage à quelques ennemis qu'il avoit."<sup>4</sup> Mais le lecteur qui se croit, à ce moment-là, sur la trace d'un mystère romanesque est vite désabusé: si valeureux que soit

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 94.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 100.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 102.

le Destin au cours du premier de ses combats, c'est à coups de poing qu'il se bat, en homme du vulgaire, et non à coups d'épée.

Quand finalement Scarron en arrive à donner à son héros une dimension positive, il le fait en termes si mesurés qu'il est encore impossible de se faire une opinion certaine sur le jeune homme: on apprend cependant qu'il est "honnête homme,"<sup>1</sup> et c'est en quelque sorte une découverte pour nous que de pouvoir commencer à évaluer sa personnalité, déguisée jusqu'à ce moment, comme lui-même, par son apparence et son costume. Avec la perte de son emplâtre, donc, faux-visage improvisé, contre-partie prosaïque de ces accessoires si répandus dans le roman chevaleresque de l'époque, s'amorce la réhabilitation du comédien bouffon en gentilhomme distingué, qui s'était dissimulé sous un déguisement. Et ce sont encore les vêtements qui sont le signe de cette transformation: conscient de l'aspect ridicule que lui prêtaient ses vieilles "chausses de pages"<sup>2</sup> qui faisaient courir les enfants après lui, il réussit, grâce à la libéralité de la Rappinière, à devenir l'heureux possesseur d'un habit décent -- sinon somptueusement élégant -- dépouille d'un voleur roué récemment, ce qui ne gêne en rien sa délicatesse; au contraire, enchanté d'être habillé comme tout le monde, il se réjouit de pouvoir enfin aller et venir sans attirer l'attention de la population.

Dès lors, la sagesse du Destin et sa modération deviennent de plus en plus évidentes: à ses manières à table, on reconnaît le

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 106.

raffinement d'un homme de qualité; à la façon dont il discourt, les remarques pondérées d'un homme intelligent et réfléchi, les révélations de son "histoire" ne nous surprennent donc plus, quoique par instant, ainsi que nous l'avons déjà constaté, nous restions perplexes, en constatant que la gouaille et la spontanéité joviale du bateleur se marient si bien en lui à l'élégance du gentilhomme.

C'est que sa personnalité romanesque elle-même n'est pas sans faille: paysan-aristocrate, il n'est pas entièrement le héros noble et généreux des histoires d'amour à la mode. Sa balourdise à Rome, lors de sa rencontre avec la jolie Léonore, denonce assez la bassesse de ses origines, surtout parce qu'il ne parvient pas assez à oublier celles-ci pour les ignorer ou les dépasser. A cause de cette gaucherie, aussi, mademoiselle de la Boissière n'a aucune difficulté à croire l'arrogant Saint-Far lorsqu'il affirme que Garigues est en fait l'un de ses serviteurs... Mais les manières s'acquièrent, surtout pour un personnage admis dans la maison d'un grand en tant que gentilhomme -- le titre est réel, cette fois -- et le sentiment de sécurité qui en résulte pour le Destin, outre la fréquentation constante de Verville, aristocrate de naissance, peut donner à un homme de coeur la hardiesse innée d'un véritable noble. Que l'élégance du costume s'allie à la bienséance des gestes, et notre héros se sent capable de triompher lorsqu'il retrouve sa bien-aimée et la mère de celle-ci: "j'allai droit à elles avec plus d'assurance que je n'eusse fait dans Rome, m'estant beaucoup formé le corps et l'esprit durant le temps que j'avois demeuré à Paris."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 216.

Evolution donc, et transformation d'un homme dont la personnalité a de multiples facettes: capable, par exemple, malgré son merveilleux amour pour Léonore, de se sentir singulièrement attiré par mademoiselle de Léry--infidélité toute virtuelle, certes, mais combien contraire, malgré tout, au code de sentiments du parfait amant pour lequel l'impossibilité de réaliser sa passion ne peut qu'exacerber celle-ci -- il devient, lorsqu'il retrouve l'élue de son coeur, son "serviteur" parfaitement dévoué, mais la mène, néanmoins, au gré de sa fantaisie.

Paysan malgré lui, aristocrate réservé, fils lucide et donc nécessairement cruel, ami généreux, amant réaliste, comédien déluré, le Destin est en fait un personnage extrêmement riche en vérité humaine dans ses contradictions et ses élans les plus sublimes. Scarron ne se contente d'ailleurs pas d'indiquer ses défaillances momentanées, ses tendances à la perfection, il dépeint les faits et gestes du jeune homme de façon à en faire tout autre chose qu'un héros de roman:<sup>1</sup> un honnête homme plongé dans le concret, un être romanesque capable d'empoigner la réalité à pleines mains et de définir son propre sort avec la lucidité d'un héros existentialiste. La destinée lui refuse la position sociale qu'il convoite parce qu'il se sait fait pour elle, jonchant son chemin d'obstacles infranchissables de façon à l'empêcher de se réaliser

---

<sup>1</sup>Parmi les critiques, celui qui, sans doute, comprend le mieux ce personnage, M. Henri Bénac, le voit surtout sous ce jour. Il en termine ainsi une très délicate analyse en ces termes: "Si Scarron n'a pas su lui donner une personnalité individuelle puissante, il en a fait au moins un type vraisemblable et charmant." (Op. cit., p. 67.) Or, nous prétendons que le Destin est certainement le héros le plus fort du Roman comique.

pleinement en tant que gentilhomme; il contr'attaque en choisissant d'accepter une profession considérée comme indigne, où cependant il pourra faire montre de ses talents naturels sans pour cela encourir la haine de la société qui ne peut lui pardonner son désir de s'élever, mais, au contraire, le méprisera sans doute d'avoir su lui échapper: il sent pourtant qu'en se faisant acteur, s'il risque de s'attirer la condescendance des "brutaux" ou des vulgaires: Saint-Far ou Saldagne, il se place en fait en dehors de toute caste, sans pour autant perdre sa personnalité d'honnête homme, galant et sensé, qu'il peut au contraire satisfaire harmonieusement.

Il n'est point le seul, d'ailleurs, à ressentir l'attrait du théâtre et à abandonner pour la scène un monde familial, mais désormais hostile, parce que dépourvu de souplesse et de possibilités d'adaptation: le jeune Léandre, aristocrate aisé, fils d'une famille fort honorable, a très tôt l'étoffe d'un rebelle. Son père veut le "faire conseiller au Parlement de Bretagne contre [son] inclination,"<sup>1</sup> et pour cela, le pousse, très jeune, à se consacrer aux études. C'est ainsi qu'il est écolier au célèbre collège des Jésuites de la Flèche lorsque la troupe s'arrête en cette ville pour y donner le spectacle: lorsqu'il tombe amoureux d'Angélique, il accomplit un acte d'émancipation: "je n'allay plus au College et ne manquay pas un jour d'aller à la Comédie: les Pères Jésuites me voulurent remettre dans mon devoir, mais je ne voulus plus obeyr à de si mal-plaisans Maistres après avoir choisi la plus charmante Maitresse du monde."<sup>2</sup> Jeu de mots précieux, certes, mais qui

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., II, p. 33.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 34.

prouve que Léandre, lui aussi, se rend compte qu'il a choisi, en même temps qu'Angélique, un sort tout autre que celui auquel il était destiné. Incapable, donc, de se séparer de sa pétulante maîtresse lorsque celle-ci doit quitter la Flèche avec la troupe, il organise ses affaires, et la suit, déguisé afin de ne pas être reconnu, comme valet du Destin. Ici encore, Scarron insiste sur l'importance du travestissement en mettant les mots suivants dans la bouche de son héros: "mes cheveux que j'avois fait couper fort courts, me rendirent méconnoissable à ceux qui m'avoient vu souvent auprez de mademoiselle Angélique, outre que le méchant habit de mon valet que j'avois pris pour me déguiser, me rendoit bien différent de ce que je paroissois avec le mien, qui estoit plus beau que ne l'est d'ordinaire celui d'un escolier."<sup>1</sup> Dans ces conditions, il demeure inconnu de tous, sauf d'Angélique, bien sûr, qui l'a deviné. Il peut dorénavant se lancer à corps perdu dans le très difficile métier qu'il vient de se choisir; par bonheur, il est entouré de personnes extraordinaires: il arrive à gagner les bonnes grâces du Destin et de ses autres compagnons, même du farouche la Rancune. La vie lui est donc clémente, et sous son costume de valet, il est plus heureux qu'il ne l'a jamais été, libéré de la tyrannie d'un père trop vieux à qui il ne demande plus qu'une faveur: celle de mourir le plus tôt possible.

Le déguisement qui, cette fois encore, permet à l'individu de réaliser sa décision de se faire autre, joue, de façon générale, un rôle extrêmement important dans le Roman comique en ce sens qu'il est, pour

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 35.

ainsi dire, la clef qui permet aux héros d'abandonner une personnalité qui ne leur convient plus au profit d'une autre, mieux adaptée à leurs besoins les plus profonds. On ne saurait s'empêcher de penser à Julien Sorel, à Rastignac, qui accomplissent, eux, la démarche inverse, revêtant un costume qui les rehausse aux yeux du monde.

Les jeunes héroïnes, cependant, plus passives, parce qu'avant tout objets de l'amour, et dans le cas d'Angélique, vivant depuis toujours dans une atmosphère favorable à son épanouissement -- l'amour d'une mère tolérante dans un univers de gaieté -- ne se transforment pas de façon aussi radicale, et n'ont donc pas besoin de porter un travestissement, symbole de leur modification -- en ce sens s'avérant aussi les descendantes directes des jeunes filles de la Comédie dell'arte.

Quoi qu'il en soit, Léandre, après ses démêlés avec les ravisseurs d'Angélique, revêt son ancien costume et redevient à peine reconnaissable. Ainsi, le Destin, qui veut parler à un gentilhomme capable de lui indiquer où sont les malfaiteurs, se retrouve tout éberlué en reconnaissant en ce "jeune homme bien vestu"<sup>1</sup> son propre valet; il sait à peine sur quel ton lui adresser la parole, tant son saisissement est grand. Décidément, dans le Roman comique, l'habit fait souvent l'homme: les autres membres de la troupe comique réagissent, eux aussi, comme leur chef: "ils ne reconnurent point d'abord le jeune Léandre qui avoit changé de mine aussi bien que d'habit."<sup>2</sup> Et comme ce dernier est

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 32.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 43.

désireux de conserver son incognito, il faut inventer une histoire d'oncle riche du bas-Mayne "qui l'a équipé de pied en cap."<sup>1</sup> Le Destin se charge de ce conte, qu'il raffine avec délices, ajoutant que le dit-oncle a donné de l'argent à son neveu pour lui faire abandonner la comédie. Il est ironique que ce soit précisément au moment où il vient de convaincre son compagnon de se joindre pour tout de bon à la troupe, et d'embrasser véritablement le métier de comédien, que le malicieux Destin invente cette histoire!

Ainsi donc évolue Léandre, aristocrate, étudiant malgré lui, valet de comédie par amour, puis comédien par élection. Comme son prétendu maître, l'ancien élève des Jésuites, décide, en un sens, de déroger à sa classe sociale, et le monde du théâtre est pour lui le refuge où il trouve sa satisfaction la plus intime: celle d'être vraiment lui-même tout en étant toujours différent, sous des identités empruntées.

Les personnages romanesques ne sont cependant pas les seuls à avoir l'apanage d'une vocation théâtrale: le grotesque Ragotin, lui aussi, offre ses services à la troupe, non, cependant, en tant qu'acteur, mais en tant qu'auteur. Dans la gamme ridicule, il est, comme le Destin, comme Léandre, peu satisfait de sa profession: avocat, il parle de se faire prêtre, ou bien encore époux professionnel; en fait, il ne sait pas dans quelle direction entraîner sa vie. L'idée de suivre la troupe comique, représente pour lui l'évasion idéale, en même temps qu'une façon de s'élever dans la vie: car le nabot, s'il a le goût

---

<sup>1</sup>Ibid.

des lettres, sait aussi qu'elles peuvent apporter la célébrité. Lui, en aucun cas, ne songe à se faire acteur: sans doute est-ce parce qu'il est, à cause de son absurdité, l'esclave de gesticulations qu'il considère comme un mouvement, et qu'il n'a pas le besoin d'échapper à sa caste, bien qu'il en ait fortement envie. Le rang d'auteur, donc, qu'il veut s'attribuer, mais qu'il n'atteint en fait jamais, lui permet d'échapper, grâce au rêve, à sa médiocrité naturelle. Le ridicule petit avocat ne saurait en réalité faire autre chose que de se vouloir autre, mais ce désir ne peut jamais se réaliser: il est trop engoncé, prisonnier de sa petitesse pour réussir à en sortir, et même si, comme il l'en menace sans cesse, il se donnait à la troupe, il n'aurait rien d'autre à lui offrir que ses élucubrations loufoques, ses colères et ses craintes burlesques, ses multiples ivresses et ses gestes désordonnés. Comme Roquebrune, il suivrait la troupe sans jamais rien contribuer au delà d'idées extravagantes, et serait toléré, un peu comme un clown, tant qu'il ne demanderait pas à partager les bénéfices communs.

A vrai dire, l'un des traits caractéristiques des grotesques, est justement leur incapacité de se transformer: tandis que les autres personnages, ceux pour lesquels Scarron veut que son lecteur éprouve du respect, sont essentiellement versatiles et adaptables, des êtres comme Ragotin, la Rancune, la Rappinière, ou le divin "mâchelaurier" sont incapables d'évoluer, de connaître une croissance émotionnelle et intellectuelle qui leur permettrait enfin d'atteindre les dimensions de l'honnête homme. Quelque soit leur métier, avocat, acteur, lieutenant de police ou

poète, il leur est impossible de concevoir un univers dont ils ne seraient pas le centre, et à vrai dire, aucune occupation ne saurait remplir le vide de leur vie: ils ont besoin de l'illusion des soirées d'ivresse, où l'alcool leur permet d'atteindre la dimension qu'ils croient être la leur. Aussi se lancent-ils, avec délices, dans les bagarres les plus incondisérées, où ils peuvent se dépenser physiquement et accomplir de pathétiques actions qu'ils considèrent comme des prouesses, gestes de vaillance et d'honneur: ces périodes d'exaltation alcoolique étant pour eux comme autant d'évasions dans le monde du mouvement, mais la gesticulation vide y prend le sens de l'action.

L'agitation de Ragotin, par exemple, est une activité purement physique qui n'a rien en commun avec l'évolution psychologique des héros sympathiques, et c'est pour cette raison qu'il déclenche notre rire le plus instinctif. Si l'animation nerveuse du petit avocat est indispensable au Roman comique, c'est exclusivement parce qu'elle en crée le comique visuel, fait de culbutes, de moulinets de bras, de chutes absurdes, de chevauchées burlesques, de tentatives de courtoisie inutiles et déplacées. Mais le minuscule fantôme n'arrive jamais à rien apprendre, car il ne se défait jamais de ses idées préconçues: l'expérience ne l'enrichit pas, elle passe sur lui sans l'entamer, car il n'essaie en aucun cas d'en profiter; sa mobilité même, entrechats, précipitation, sautes d'humeur, est ce qui l'empêche de s'arrêter un instant et de réfléchir sur sa condition. Il avance donc en petit "taureau" furieux, tombant dans tous les pièges, donnant dans tous les panneaux, tristement semblable à lui-même dans son

impétuosité exacerbée, incapable de jamais faire le point et d'agir en conséquence.

La Rancune, par contre, est immédiatement aussi figé en apparence que Ragotin est impulsif: il est enveloppé de sa misanthropie comme d'un linceuil; il refuse de considérer le monde sous un jour moins rébarbatif. Sans que l'on sache vraiment pourquoi -- est-ce nature ou aigreur d'acteur vieilli et par conséquent peu apprécié? -- il semble avoir décidé de haïr l'humanité en bloc. Les exemples de simplicité naturelle et de dispositions heureuses qui pourtant foisonnent autour de lui parmi les comédiens, ne peuvent pas modifier son attitude mesquine. Etroitement, il exerce sa hargne sur ses compagnons, les grotesques surtout, parce qu'il redoute un peu le Destin et craint donc de s'attaquer aux amis de celui-ci, se faisant le redresseur de torts irrémédiables, et furieux encore quand ses cruelles leçons ne portent pas leurs fruits. A ces fins, il est capable d'utiliser la ruse froide, comme c'est le cas dans l'épisode du pot de chambre, ou la flatterie la plus hypocrite, tout en s'en défendant: "Je ne sçay que c'est que de flatter ... mais pour vous donner courage, il faut que je vous avoüe qu'en vous voyant, j'ay bien connu que vous estiez un grand Poëte,"<sup>1</sup> affirme-t-il crûment à Ragotin qui le régale de ses extravagances littéraires. Avant Don Juan, il se rend bien compte que l'hypocrisie peut être une nécessité vitale: pour lui, elle est

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 143.

d'abord nécessaire pour satisfaire les exigences de son estomac -- deux perdrix et un chapon, au moment où il fait cette déclaration, et la perspective de bien d'autres mets succulents s'il parvient à s'attirer l'amitié du nabot -- elle est aussi l'instrument qui lui permettra de prendre dans ses rêts le nouveau converti à la troupe, tête de Turc, à toute épreuve; elle est enfin le moyen de dresser contre Roquebrune qu'il déteste un rival passionné, puisque convaincu de la supériorité de ses prouesses poétiques.

Il est remarquable, cependant, que le vieux comédien aigri soit l'un des rares personnages qui n'envisage pas de changer, que ce soit de métier, de caste ou de personnalité. Sans doute est-ce parce qu'il a déjà atteint le hâvre que recherchent les autres, l'abri d'un monde qui lui permet de s'exprimer librement, sous son jour le plus désagréable même. Son caractère, si déplaisant, prouve bien que Saarron ne considère pas le métier de comédien comme la panacé universelle à toutes les difficultés et à tous les maux de l'existence, en même temps qu'à tous les problèmes de la personnalité humaine, mais simplement, plutôt, comme le meilleur des mondes possibles pour ceux qui savent en profiter.... La Rancune, donc, indifférent à l'univers théâtral, en fait, l'accepte tout en le critique, mais jamais il ne s'identifie à lui.

D'ailleurs, cet univers attire comme une flamme toutes sortes d'individus, le plus sombre d'entre-eux, sans aucun doute, la Rappinière, ce personnage dont le costume de lieutenant de prévôt est un perpétuel

déguisement tentant de cacher sa vraie personnalité: tandis que Léandre et le Destin, pour lesquels le monde du théâtre n'est d'abord qu'un pis-aller, apprennent à accepter avec enthousiasme la décision du sort, et la leur, en la choisissant délibérément et en modelant leur caractère de façon à ce qu'il épouse cet univers nouveau, la Rappinière reste le même. Lorsqu'il laisse derrière lui la rapine et la truanderie, il en abandonne le milieu, mais devenu représentant de la justice, il continue d'utiliser des méthodes peu orthodoxes et demeure en fait un parfait coquin.. Sur son âme de brigand, il plaque, comme un revêtement, la jovialité superficielle du protecteur de la loi, et de l'amateur d'art, mais en réalité, il méprise les Manceaux, et plus encore les comédiens qu'il considère comme des êtres inférieurs. Il apparaît ainsi comme le parfait hypocrite du Roman comique, non comme la Rancune hypocrite d'un moment, mais bien comme celui qui, pour dissimuler son passé douteux, et la laideur de son caractère, assume une personnalité qui n'est pas la sienne. En endossant, même de façon symbolique, son nouvel habit, la Rappinière s'est façonné à lui, pour tromper son monde, et il s'est créé un tempérament qui correspond à ses nouvelles responsabilités; mais le lecteur ne saurait s'y tromper: ce "vertueux" Tartuffe avant la lettre devrait figurer parmi les criminels.

C'est donc encore un personnage statique que Scarron décrit ici: comme Ragotin dans sa stupidité, comme la Rancune dans sa misanthropie, quoique dans un registre différent, la Rappinière demeure figé dans sa malhonnêteté foncière, incapable ou peu désireux de

changer.

A cette galerie de portraits, il faut ajouter celui de Roquebrune, lui aussi déjà plongé dans le domaine du théâtre, poète affirmé bien que lamentable, soupçonneux et jaloux de tout rival éventuel, même de l'absurde Ragotin. Comme la Rancune, qui d'ailleurs le déteste, il n'a pas vraiment su tirer parti de l'expérience théâtrale: être mièvre, à la personnalité étriquée, il demeure le même raté, prétentieux et disert, qu'à son entrée dans la petite troupe à laquelle il s'est attaché, comme un parasite, dans l'espoir d'avoir sous la main une compagnie susceptible d'interpréter ses éventuelles élucubrations bouffonnes. De la vie mouvementée de la troupe, de ses pérégrinations incessantes et de ses rencontres avec toutes sortes de types humains, du répertoire même, composé des grandes oeuvres de l'époque, il n'a rien appris, refusant de s'ouvrir et de laisser s'implanter en lui des connaissances et des idées neuves. Il est donc un autre personnage stagnant et, bien entendu, ridicule.

Ainsi, Scarron semble être le premier à impliquer que l'être qui n'arrive pas à absorber des expériences inconnues jusqu'alors, et à se laisser influencer par elles, de manière à ce qu'elles l'imprègnent, le modifiant, le remodelant, donnant à sa vie une direction toujours nouvelle, est un personnage absurde, caricature d'homme, héros pathétique pour lequel toutes les épreuves s'entacheront de ridicule. Le burlesque, comme un voile, enveloppe alors ceux qui ne font pas assez confiance à la vie pour en accepter l'influence toujours diverse, toujours multiple, et existent ainsi en hypocrites ou en mollusques, sous le

masque trompeur d'une personnalité assumée, ou dans l'immobilité totale de leur stupidité.

Madame Bouvillon, prisonnière d'une sensualité refoulée de femme sans doute dévote, bien-pensante, certainement, demeure sanctionneusement comique; le curé de Domfront, qui sous un aspect benévole, a, comme un Chapeloud en herbe, la passion absolue de son confort, est perpétuellement la victime d'évènements qu'il ne peut comprendre, tout absorbé qu'il est dans la béatitude que lui cause la satisfaction de ses mesquins désirs de bien-être matériel. Qu'on l'en prive, et il devient cruel! L'Olive, encore, qui semble intelligent, bon vivant, mais qui se laisse entraîner par le démon de la taquinerie, et choisit pour maître en ce domaine le triste la Rancune, risque fort de sombrer dans la même attitude que son mentor....

Personnages secondaires que ceux-ci, et pourtant présentant les mêmes caractéristiques que leurs comparses plus importants, ils sont comme eux comiques, parce que figés dans un mode d'existence dont ils sont incapables d'évaluer l'absurdité.

Parmi les multiples portraits du Roman comique, ceux des personnages féminins forment une catégorie à part. Les hommes, nous l'avons déjà dit, mènent le jeu. Si donc l'Etoile est plus importante que ses compagnes, c'est parce qu'élue du Destin, elle est la partenaire du chef.<sup>1</sup> Toutefois, elle compte plus pour lui, en ce qu'elle représente de rêve amoureux et de satisfaction amicale à la fois -- la personnalité

---

<sup>1</sup>Monsieur Ernest Simon (A Tradition of the Comic Novel, op. cit.), pp. 146-170, voit en elle le personnage le plus important du roman, dont elle assure l'unité structurale, car en elle s'incarne le thème de l'amour. C'est donc parce que Ragotin, personnage-clé du ridicule, et le

qu'elle assume de soeur du jeune acteur symbolise fort bien l'un des aspects de leurs rapports -- qu'en tant que véritable être humain. Sa passivité surtout en est cause, et sa tendresse un peu effacée qui soulignent qu'en faisant d'elle la femme modèle, Scarron suggère un idéal féminin de douceur, de soumission, de réserve, de compréhension et de compassion. Elle est une compagne capable de suivre aveuglément son amant, et capable, comme lui, de ne pas verser de vaines larmes sur un passé révolu, pour, au contraire, profiter au maximum de ce que la vie a à lui offrir. La force de cette faible, donc, est d'accepter sans réserve le rôle que l'existence lui impose, ce qui lui permet d'interpréter aussi bien ceux que lui offre le théâtre. Amante et amie, belle dame un peu lointaine, mais comédienne de qualité, l'Etoile n'est pas l'une de ces figures de cire intouchable en leur raffinement. Au contraire: l'actrice qui parcourt les grands chemins du Maine n'est plus la timide Léonore qui n'existait que dans les jupons de sa mère; et la Caverne, qui a un peu pris la place de cette dernière, avec ses idées larges et sa philosophie de la vie toute pragmatique, a aidé la jeune fille à se développer. L'Etoile a donc changé, grandi et mûri; elle n'est plus une adolescente timorée mais une toute jeune femme donc on sent triompher la sagesse calme et équilibrée.

A côté d'elle, Angélique, vif-argent frétilant, incarne, sinon

---

Destin, personnage-clef du romanesque, l'aiment tous deux, que se réconcilient à travers elle les tendances opposées du Roman comique, triptyque dont le panneau central est la peinture de l'amour.

Notion intéressante que celle-ci, bien que nous ne la partageons pas entièrement, puisque nous considérons que c'est le théâtre qui représente le point unificateur de l'oeuvre de Scarron, tout en acceptant l'idée que l'histoire d'amour constitue bien l'intrigue principale de l'oeuvre.

la raison, du moins l'amour spontané de la vie. On la sent prête à accepter le monde avec tolérance et enthousiasme, en même temps. Malgré sa jeunesse, elle n'évolue pas de façon spectaculaire, car, en un sens, le personnage que Scarron incarne en elle n'en a pas besoin. Ayant toujours vécu dans une troupe ambulante, elle a été élevée dans une liberté extraordinaire pour la société contemporaine où elle s'est épanouie sans fausses illusions, sans romanesque artificiel, mais en restant foncièrement honnête, quoiqu'un peu écervelée. Enfin, tout comme sa jeune compagne, elle a une personnalité multiple: en aimant Léandre, aristocrate, elle se place dans un monde à part, qui n'est certes pas celui de la noblesse, mais qui n'est plus tout-à-fait celui du théâtre tel qu'elle l'a connu jusqu'alors. Et bien que nous ne la voyions pas évoluer dans cette nouvelle situation, nous devons imaginer qu'elle saura le faire, se conduisant en un état supérieur avec la même désinvolture qui lui a permis, à elle, petite comédienne, ignorant tout des moeurs du beau monde, d'interpréter avec succès tous les premiers rôles de la scène contemporaine.

Les personnages féminins, il faut le remarquer, évoluent en général dans un monde plus harmonieux que leurs comparses masculins: sans doute est-ce parce qu'ils ont -- ou se veulent -- moins de responsabilités immédiates: leur rôle, est, en somme, de se laisser guider. La seule qui enfreigne cette loi, madame Bouvillon, sombre dans le ridicule, et la caricature, provoquant notre rire. Scarron traite, par contre, ses actrices avec la plus grande délicatesse: quoique plongées dans la vie, elles en subissent rarement les absurdes conflits ou les

avanies et demeurent les "belles dames" de son univers comique. La Caverne elle-même, déjà vieillie, moins romanesque donc, ne se conduit jamais autrement qu'en honnête femme, et quoique plus forte que ses compagnes, parce que plus expérimentée, elle ne fait jamais étalage de cette force, ne s'imposant en aucun cas, sagement satisfaite du rôle amical qu'elle joue envers les deux jeunes amants, pour lesquels elle ne devient une conseillère que lorsqu'ils le lui demandent.

C'est la raison, sans doute, pour laquelle le costume a si peu d'importance pour ces personnages: il n'est mentionné qu'une fois, dans l'épisode où, tout au début du roman, Scarron décrit l'apparence de la Caverne, juchée sur la charrette comique comme une poule, "habillée moitié-ville, moitié-campagne,"<sup>1</sup> toilette qui, avec la comparaison à un animal de basse-cour, révèle sa dualité d'honnête citadine et de comédienne ambulante, d'actrice et de mère -- non d'ailleurs, selon l'auteur, que ces termes soient irréconciliables. Ce passage mis à part, les "hardes" des jeunes filles sont à peine citées, et encore, en tant qu'accessoires de leur métier.<sup>2</sup> Par contre, nous avons déjà vu que le costume est essentiel pour les personnages en évolution. Quant aux statiques grotesques, se rendant compte, eux aussi, de la nécessité qu'il aurait eu à se transformer, ils veulent utiliser le vêtement comme l'instrument de cette modification, sans se rendre compte, en fait, que leur nature même les rend incapables de la subir: la toilette -- à laquelle nous assistons -- de la grosse Bouvillon, désireuse

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 93.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 116.

de se métamorphoser en "nymphe" séduisante, tout comme les efforts de la Rancune pour devenir avenant, marquent leur désir de s'inclure dans la classe des heureux amants, rôle qui ne saurait être plus étranger à leur nature....

Pour Ragotin, enfin, les vêtements provoquent toujours des scènes burlesques: qu'un chapeau lui soit enfoncé sur la tête jusqu'au menton, que ses habits soient rétrécis pour lui prouver qu'il a enflé ou qu'un pot-de-chambre dans lequel il a le pied coincé lui fasse une chaussure burlesque, les éléments du costume ne sont pour lui que les prolongements de ses mille ridicules.

Mais il est frappant de voir qu'au contraire, l'absence d'habillement le rend vulnérable à une cruauté qui, cette fois-ci, est réellement dangereuse: on peut penser que les farces que lui jouent ses compagnons ne témoignent pas du plus grand respect humain, mais on doit reconnaître que jamais elles ne mettent sa vie en danger. Dépouillé de ses vêtements, cependant, il est physiquement malmené, ligoté, battu, mordu par un chien, piqué de toutes parts par des abeilles: hommes et animaux le traitent comme s'il avait perdu ses qualités humaines, comme s'il en était réduit au rang de bête immonde. Il est vrai que la nudité exposée en public, implique pour ceux qui en sont les témoins, l'évocation du déséquilibre de l'être dont le corps est offert, en quelque sorte, à leurs ricanements, en même temps qu'à l'horreur qu'ils éprouvent pour sa condition. Les paysans ignorants, donc, n'ont qu'à voir Ragotin nu, pour en déduire automatiquement qu'il est le fou qu'ils poursuivent,<sup>1</sup> et sans chercher à vérifier le bienfondé de leur hypothèse, pour le traiter

---

<sup>1</sup>De même, Don Japhet, fou de grandeur et de généalogie, est forcé par le gouverneur, à se dépouiller de ses habits sur un balcon, et présente ainsi à tous le spectacle de sa démence.

comme tel, et l'attacher afin de pouvoir le maîtriser sans difficulté.<sup>1</sup>

Quant aux religieux, ils considèrent que la nudité est un péché....

Tout péché doit être puni....

Si primitives que nous paraissent ces réactions, elles n'ont rien qui puisse nous surprendre, lorsque nous nous souvenons que le Destin lui-même éprouve au contact de l'inconnu qui, en pleine nuit, saute sur la croupe de son cheval, une panique insensée qui lui fait assimiler ce personnage à un diable ou à un fantôme, panique qui redouble encore lorsqu'il se rend compte qu'il a fait affaire à "un grand homme nud"<sup>2</sup> au vilain visage. Cet effroi superstitieux peut sans doute s'expliquer par l'horreur du surnaturel.... Mais il ne faut point oublier non plus que le Destin, honnête homme aux moeurs bien réglées, et donc respectueux des conventions, ne saurait accepter sans terreur l'inhumanité que représente ici l'absence de tout vêtement, surtout lorsqu'elle est accompagnée de ce bonheur insouciant qu'indiquent les grands éclats de rire du fou au moment où il abandonne son compagnon. Au XVII<sup>ème</sup> siècle où l'habillement fait partie intégrante de la vie de tout être humain -- les cérémonies du "lever" du roi le prouvent bien -- celui qui s'en dépouille se démet en même temps de ses prérogatives humaines; mieux vaut n'importe quel déguisement que l'absence complète

---

<sup>1</sup>Faut-il voir là de la part de Scarron une réminiscence du célèbre carnaval du Mans que certains critiques considèrent comme à l'origine de sa maladie? (Cf. Emile Magne, op. cit., p. 72.) Nous ne le croyons pas, l'incident étant rapporté d'abord par La Beaumelle dans ses Mémoires pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon, écrites à la gloire de celle-ci en 1755. Or, dès que les rapports de la belle madame Scarron et du Roi Louis XIV s'étaient précisés, le monarque avait beaucoup fait pour effacer des mémoires le souvenir de son "burlesque" prédécesseur qui ne pouvait donc qu'être discrédité pas les exégètes de son ancienne épouse.

<sup>2</sup>Paul Scarron Le Roman comique, op. cit., II, p. 12.

de "linge;" les personnages sensés du Roman comique savent bien cela, eux qui ont appris à accepter de faire rire aux dépens de leur guenilles, en cette multiple personnalité qui est la leur.

## 2) Le symbolisme des noms

Tout comme les costumes, la façon dont les personnages sont désignés ajoute une dimension de plus à leur personnalité, renforçant de sa valeur symbolique celle de leurs vêtements.

Il faut remarquer d'abord que les deux héros principaux, héros de l'histoire d'amour, ont chacun deux noms, ce qui souligne immédiatement leur dualité, et qu'ils sont les seuls à jouir de ce privilège. C'est sans doute, de la part de Scarron, désir de les singulariser.

Les noms des personnages féminins témoignent du souci qu'a Scarron de conserver à ses dames leur piédestal: en vérité, ses jeunes filles demeurent toujours des femmes idéalisées. Léonore, déjà, est la charmante héroïne de Dom Japhet<sup>1</sup> -- amante fidèle de Don Alfonse Enriquez, dissimulé, comme le Destin plus tard, sous un costume d'emprunt -- symboliquement, elle devient l'Etoile, intouchable clarté brillant de toutes les vertus, inaccessible à certains, et en même temps, grâce à sa beauté, "star" de la troupe, qui projette sur celle-ci sa lueur un peu froide d'astre sans-pareil. Le nom d'Angélique pourtant lui indique qu'en dépit de ses apparences de petit démon effronté et de ses solides attaches terrestres, la jeune fille possède toutes les qualités de pureté et

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Oeuvres, op. cit., Tome VI.

de bonté des êtres spirituels auxquels ce vocable renvoie. D'autre part, ne faut-il pas voir aussi en ce prénom une allusion ironique à la belle Angélique de l'Orlando Furioso, qui aime un homme qu'elle enlève à son monde pour le faire autre? Peu importe, à ce compte, que l'héroïne du Tasse veuille élever son amant dans le monde; pour Scarron, c'est le changement qui importe. Quant à la troisième des héroïnes, l'appellation qui la désigne, l'affuble, au premier abord, d'une auréole assez comique: laissons parler Scarron: le bizarre nom de théâtre "fit rire quelques-uns de la compagnie; sur quoy la jeune comédien [le Destin] ajousta que le nom de la Caverne ne devoit pas sembler plus estrange à des hommes d'esprit que ceux de la Montagne, la Valée, la Roze ou l'Epine."<sup>1</sup> L'intention parodique est évidente: si un comédien contemporain peut porter avec honneur le nom de Montfleury, alors, pourquoi une comédienne de roman ne s'appellerait-elle pas la Caverne? Mais, en même temps, le terme évolue l'image d'un abri au sein de la terre, sombre, humide peut-être, cavité où se réfugier contre les difficultés de l'existence: c'est dans une caverne, par exemple, "lieu qui lui plaft,"<sup>2</sup> que se cache Céladon, n'osant se présenter aux yeux d'Astrée. Et la femme d'un certain âge, mère aux entrailles fécondes, autant que comédienne, protectrice donc, engendre probablement le même sentiment de sécurité qu'une grotte profonde.

Reste la Bouvillon, dont le nom parle pour lui-même, au mascu-

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit.

<sup>2</sup>Ibid.

lin, cependant, car la férocité des instincts de la dame autant que son goût pour l'initiative personnelle ont des relents certains de virilité, c'est-à-dire d'initiative et d'agression dans le domaine sexuel.

Le symbolisme des noms englobe cette fois tous les personnages sans distinction de sexe: le patronyme du paysan Garigues, par exemple, appelle à l'esprit ces landes où se mêlent arbres verts, buissons et plantes odoriférantes, terrains agréables, certes, mais bien peu fertiles.... tandis que son surnom de comédien, au contraire, en marquant l'évolution du personnage, souligne la détermination de celui-ci, capable d'empoigner son sort à pleines mains, révélant une force de caractère, qui à son tour, lui permet de prendre en charge la destinée des comédiens auxquels il s'est joint, et dont il devient, très tôt, le chef. Si bien que, de par tout le roman, le Destin est le guide (le fait que la Rancune lui-même le craigne, met l'accent sur sa puissance cachée de meneur d'hommes). Ainsi, ce sont ses décisions qui, discrètement, entraînent la troupe le long des chemins. Ce surnom, enfin, lui ouvre dans le monde des métamorphoses toutes les portes des possibles... Destin des autres comme de lui-même, il est, à la façon du sort, susceptible de toutes les modifications....

Le jeune Léandre, près de lui, semble singulièrement limité par son prénom de gentilhomme qui ne change jamais. C'est que, à la façon de ses prédécesseurs, les fidèles amants de la Commedia dell'arte, eux-mêmes issus des versions plus humaines du trop parfait Léandre de la légende grecque plus tard immortalisée par Ovide,<sup>1</sup> qui, par amour pour

---

<sup>1</sup>Et ridiculisé par Scarron dans son Ode burlesque: Hérodote et Léandre (Oeuvres, op. cit., VII, pp. 271-294).

Héro, avait péri, noyé dans l'Hellespont, il n'existe qu'en fonction de ses amours pour la jolie Angélique, et leurs deux prénoms, accolés, évoquent à coup sûr l'un de ces couples charmants du théâtre italien ou de la comédie espagnole mises à la mode française.

Il n'est, d'autre part, pas vraiment nécessaire de dissenter longuement sur le nom du vieux comédien la Rancune: dès le premier chapitre, la mention de ce sobriquet indique au lecteur qu'il ne lui faut point se fier à l'apparence cocasse de grosse tortue à deux pattes qu'offre le personnage: un être qui s'est choisi un tel surnom, ou qui en a été affublé par ses compagnons, ne saurait manquer de le mériter. Nous l'imaginons donc à juste titre plein de fiel et d'amère rancoeur, et incapable de jamais perdre le signe de sa hargne et de sa misanthropie.

Autre burlesque, encore, que la Rappinière, et lui aussi expliqué par le nom qu'il porte, drôle de nom, d'ailleurs, qui au moment de finir acquiert une nouvelle syllable qui en élargit singulièrement la signification! Lorsqu'il était tire-laine à Paris, le lieutenant de police a vécu de rapines, et ses présentes activités de représentant de la loi, pour être sanctionnées par son titre, n'en relèvent pas moins du domaine de l'extortion: s'il a pu abandonner la violence qui marquait ses premiers exploits, c'est qu'il a acquis la puissance d'un personnage officiel commettant ses méfaits dans une impunité quasi-totale, et la rapière qui lui servait à impressionner ses victimes, celle même qui a blessé la Rancune lors de l'attaque sur le Pont-Neuf, est devenue le symbole de son autorité.

Grotesque aussi ce Ragotin, comme l'indique son nom, dont la racine, venue du bas-latin, signifie "pousser des cris," "grogneur." Personnage ramassé, très court, il est aussi un diseur de vocables vides, dépourvus de signification. Qu'il ait été avocat avant de se vouloir poète est, en ce sens, révélateur, presque tous les premiers et la plupart des seconds étant pour Scarron<sup>1</sup> des "pousseurs" de mots inutiles, d'implacables faiseurs de bruit. Et c'est exactement ce qu'est le petit héros, tous ses mouvements n'étant que la "traduction" en gestes de ces paroles qui l'emplissent à tout instant.

Restent encore quelques personnages parmi les absurdes. Roquebrune et l'Olive, l'un féru d'armoiries, porte un nom qui évoque les vieilles propriétés aux rochers brunis par les âges, en même temps qu'il parodie, sans aucun doute, celui du célèbre Belleruche; l'autre, au lieu d'être désigné, comme des Oeillets, par un nom de fleur, l'est -- pourquoi pas? -- par celui du fruit de l'olivier.... La Baguenodière, lui, porte à son comble la fureur du petit avocat, par le flegme, la désinvolture et la nonchalance qu'implique son nom. Ferdinando Ferdinandi, enfin, l'opérateur normand, pour satisfaire au désir d'exotisme de ses clients, se prétend Vénitien, et s'est choisi un patronyme dont il croit qu'il illustre parfaitement sa nationalité d'emprunt.

D'autres personnages, enfin -- les plus épisodiques, bien

---

<sup>1</sup>Ses démêlés avec la justice lors de l'exil de son père, et plus tard, les multiples procès qui l'avaient dressé contre Françoise de Plaix, sa belle-mère, pour tenter de récupérer sa part des biens familiaux, ne lui avaient guère donné une très brillante opinion des "chicaneurs." Cf. Emile Magne, op. cit., pp. 82-86 et p. 107.

sûr -- n'ont point de nom, mais sont désignés par leur occupation, car des êtres tels que le curé de Domfront, les valets ou les hôtes... se définissent tout entiers en elle.

Symbolisme des noms, donc, qui ajoute au caractère des héros du Roman comique une autre dimension, plus vaste par moments, plus étroite à d'autres, selon qu'ils sont susceptibles de s'ouvrir à toutes les influences nouvelles, ou, au contraire, déjà renfermés sur eux-mêmes, hermétiquement clos au monde qui les entoure. Et l'on peut, désormais, qualifier l'affirmation de Scarron qu'il y a en son roman plusieurs types de héros, en disant qu'il existe en effet des héros négatifs, et des héros positifs, la plupart de ceux-ci évoluant dans le monde du théâtre, qui toutefois attire ceux-là aussi, séduits par son éclat attrayant.

### 3) La vision théâtrale, synthèse d'une unité

Si en deux instances au moins,<sup>1</sup> Scarron insiste sur la vertu, la sagesse et l'"esprit" de ses deux comédiennes de profession, c'est, nous l'avons déjà mentionné, parce qu'il veut détruire en l'esprit du lecteur du XVII<sup>ème</sup> siècle le préjugé fort courant que des personnes de leur tradition ne sauraient être que basses, immorales et sottes. Or, pour vivre de pair avec ses trois héros qui, "honnêtes gens," n'ont été à l'origine menés vers le théâtre que par le hasard des circonstances, les qualités les plus élevées leur sont essentielles. Il importe peu, pourtant, que la Rancune, lui, soit un être désagréable, d'abord parce qu'au contact du Destin il rengaine sa hargne et peut même faire preuve de générosité, ensuite parce qu'il est en dehors du petit

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 116, et II, pp. 11-12.

groupe d'élus, ayant l'amour des tavernes plus que celui des conversations recherchées....

A ce niveau d'interprétation immédiate du rôle du théâtre dans le Roman comique, qui souligne, nous l'avons vu, le côté "réaliste" de l'oeuvre, s'en superpose un autre, beaucoup plus symbolique. Ainsi, nous avons plusieurs fois parlé de l'unité profonde du si complexe ouvrage de Scarron, unité que celui-ci atteint grâce à un très habile mélange des genres, grâce à la maîtrise parfaite avec laquelle il manie les concepts de temps et d'espace; et grâce, enfin, à des personnages errants dans un monde en mouvement perpétuel. Or, ce monde n'est pas celui de la société assez rigide du XVII<sup>ème</sup> siècle, mais bien celui du théâtre, où se fait alors la synthèse de toutes les composantes du roman. Il est donc possible d'affirmer que l'univers théâtral est le point où s'équilibrent toutes les lignes de force qui constituent la structure du Roman comique, oeuvre à multiples dimensions que le concept de "théâtre dans le roman" enrichit d'une profondeur inconnue jusqu'alors.

Monde du théâtre donc, univers du spectacle dont le XVII<sup>ème</sup> siècle était tellement friand, afin, sans doute, d'assouvir sa soif de l'illusoire et de l'inconstant, en même temps que son besoin de divertissement. Ces deux tendances sont soulignées par la voix de Pascal, dénonçant un état de fait lorsqu'il se dresse contre les dangers de l'imagination, ou celle de Bossuet lorsqu'il tonne contre la vanité de son temps, et sont amplifiées encore par le fait que leurs plus violents critiques eux-mêmes -- Pascal, Bossuet ou Fénelon -- ont comme toute

leur époque une vision multiforme de l'homme tel qu'il se croit, ange ou bête, dieu ou rien, "prodige,"<sup>1</sup> en tous cas.

"En une époque qui a dit et cru, plus que toute autre, que le monde est un théâtre et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle... [et qui a fait] de la métaphore une réalité,"<sup>2</sup> le théâtre, bien sûr, triomphe, qui permet à l'être humain de capturer cette métaphore sous son jour le plus immédiat. Il n'est pas nécessaire d'analyser toutes les étapes de la production théâtrale entre 1630 et 1650,<sup>3</sup> pour se rendre compte qu'en effet, le théâtre de cette période est bien le reflet immédiat de son temps. Et, de ce reflet, l'acteur est responsable, lui, être déjà double, et qui se transforme encore en Genest qui devient son rôle, ou en Tartuffe qui n'est rien que le rôle que lui suggère la société. La signification de son acte est rehaussée par l'éloignement entre lui et le spectateur, la scène réalisant la démarcation entre deux univers, celui du geste et celui du regard. Mais il existe aussi une séparation entre l'auteur et son interprète. L'acte théâtral réussi est celui où se confond heureusement la multiplicité des visions...

C'est, en un sens, la démarche que poursuit le Roman comique: Scarron crée, certes, un roman sur les acteurs, mais il arrive à nous imposer la fiction que ceux-ci agissent moins comme des personnages que

---

<sup>1</sup>Bossuet, Sermon sur la Mort, dans Oeuvres choisies (Paris: Hachette, 1879), V, p. 376.

<sup>2</sup>Jean Rousset, La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon., op. cit., p. 28.

<sup>3</sup>Ibid., pp. 28-30 et 50-89. Il suffit de se référer à l'excellente étude de M. Jean Rousset ou au très intéressant article de M. Jean-Jacques Demorest (op. cit., pp. 77-91) pour cela.

comme ses interprètes: en affirmant avec véhémence leur indépendance, il parvient un moment à nous faire accepter celle-ci, mais après la première lecture du roman, nous nous rendons bien compte que c'est en ces passages mêmes où l'auteur proclame le plus fort la liberté de ses personnages, qu'il est le plus présent dans l'oeuvre, et donc, qu'il semble réduire davantage leur réalité.

Au premier abord, cependant, l'arrivée de la charrette comique au Mans marque en même temps que le début d'un roman, le lever d'un rideau fictif: Scarron romancier est aussi le metteur-en-scène qui dirige de loin les mouvements de ses interprètes: les acteurs de la troupe comique. Et les premières scènes, toutes visuelles, se jouent d'elles-mêmes sous nos yeux.

D'autre part, Scarron utilise aussi une technique chère à la scène de cette époque: celle de la pièce intérieure: si l'on considère l'intrigue principale comme la pièce elle-même, il s'y insère trois sortes d'incidences: les nouvelles et les récits, tableaux historiques en leur genre qui nous dépayseraient en nous entraînant dans un lieu autre, dans un temps passé; puis les épisodes burlesques, véritables farces ou comédies de gestes intérieures: Ragotin sur son cheval, la Rancune, voleur de bottes, la séduction du Destin: autant de vignettes jouées pour nous par des acteurs bénévoles; et enfin, les représentations que donne la troupe, qu'il nous fait, en fait, imaginer, Scarron étant trop habile pour avoir la naïveté ou l'audace de les dépeindre, ou de décrire la façon dont ses acteurs jouent, si ce n'est en termes très généraux. Et pourtant, il le suggère avec une grande subtilité:

nous avons beaucoup parlé de la passivité de l'Etoile, par exemple. Pour elle, l'univers du théâtre qu'elle accepte pour l'amour du Destin est celui où, dépourvue d'une personnalité affirmée, elle peut se laisser envahir entièrement par les émotions qu'elle connaît, et cire-vierge, se laisser modeler par elles: Il lui est facile, bien sûr, d'interpréter son propre personnage dans Don Japhet, dont l'héroïne, rappelons-le, porte le même nom qu'elle. Mais on l'imagine aussi très bien, délicatement émouvante dans le rôle d'une jeune fille cornélienne de la deuxième époque: pourvu que le rôle de Nicomède soit interprété par le Destin, elle peut sans difficulté moduler les plaintes de Laodice, victime hautaine, et éventuellement faire preuve de son courage révolté lorsqu'il s'agit de tenir tête à un amant indésirable -- en lequel il lui est facile sans doute d'imaginer Saldagne -- afin de défendre son amour menacé. Autrement, on ne saurait concevoir qu'elle pût interpréter les féroces intrigues politiques de Corneille. Mais à ces sentiments réels ainsi reproduits, sa beauté doit prêter une magie touchante: on comprend donc qu'elle puisse charmer les spectateurs les plus difficiles.

Ainsi, Scarron utilise une série d'images pour implanter une idée dans notre esprit -- la douceur de l'Etoile, son amour total pour le Destin -- si bien qu'il n'a pas besoin d'expliquer comment la jeune fille joue.... Images, disons-nous: celle, par exemple, du sens de responsabilité du Destin,<sup>1</sup> celle du jeune comédien récitant son rôle à la façon de Mondory,<sup>2</sup> celle aussi de son inexpérience dans le

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, pp. 217-218.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 97.

métier, évoquée par la Rancune,<sup>1</sup> celle enfin du jeune Garigues s'imprégnant de culture théâtrale:<sup>2</sup> nous savons, sans que l'auteur ait besoin d'insister davantage, que le jeune directeur de la troupe comique doit son succès non pas à son originalité -- au XVII<sup>ème</sup> siècle, d'ailleurs, ce n'était point une qualité si remarquable -- mais bien, plutôt, à sa jeunesse, à son charme, et surtout à son désir de plaire en satisfaisant les exigences de son public, quel qu'il soit. Le problème de son identification à son personnage, d'autre part, ne se pose pas pour lui comme il le faisait pour l'Etoile, parce qu'être essentiellement actif, il est susceptible de se projeter, temporairement, et sans nécessairement y croire, dans n'importe quel rôle.

De même, nous pouvons imaginer Angélique et la Caverne, à cause de leur longue expérience du métier, comme rompues à tous les rôles, auxquels elles ne s'identifient que de l'extérieur pourtant, n'étant point immédiatement en mesure de les interpréter émotionnellement, et même, allons jusqu'à assumer que la comédienne chevronnée aide discrètement le Destin à se tirer d'affaire...

Scarron touche donc ici au problème qui de Diderot aux romantiques, tourmentera tant d'esprits, à savoir les qualités essentielles au bon comédien: totale identification émotionnelle à son

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 105.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 186.

rôle, ou au contraire, éloignement vis-à-vis de celui-ci, et interprétation intellectuelle. En fait, tout le XVII<sup>ème</sup> siècle se pose déjà la question, Rotrou ou Desfontaines, ou le Molière de l'Impromptu de Versailles, qui affirme à la du Parc: "c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur," tandis qu'il affirme à ses autres personnages: "tâchez donc de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, et donc vous figurer que vous êtes ce que vous représentez."<sup>1</sup> Et, pour Scarron, comme pour lui, ce qui compte, c'est l'identification parfaite de l'interprète à son modèle; peu importe qu'elle vienne des émotions ou de l'intellect, le bon directeur capable, lui, de détachement objectif, saura lui donner la perspective nécessaire. C'est ce que fait le Destin pour lequel la vie a été l'école du théâtre.

Tout ceci nous amène à une autre constatation: "Prenons l'homme de l'ostentation et de la simulation, [écrit M. Jean Rousset,] celui qui s'offre pour autre qu'il n'est: l'acteur, le porteur de masque, combinons-le avec le goût de l'instabilité, avec la propension à la métaphore, et nous obtiendrons... une première composante du Don Juan qu'inventera le XVII<sup>ème</sup> siècle."<sup>2</sup> Que nous supprimions à cette phrase

---

<sup>1</sup>Molière, Oeuvres complètes (Paris: Garnier, 1962), I, p. 524.

<sup>2</sup>Jean Rousset, L'Intérieur et l'extérieur (Paris: José Corti, 1968), pp. 151-182.

le mot ostentation, et nous aurons non pas Don Juan, mais le Destin lui-même, porteur d'emplâtre, nouveau protégé non de l'amour, mais de la société." Cependant, tandis que M. Rousset, comme bien d'autres critiques, considère surtout l'acteur en mouvement dans ses rapports avec le personnage qu'il incarne, Scarron, lui, veut considérer la transformation du comédien dans ses rapports avec son métier. C'est ainsi qu'avec Rotrou, le Corneille de l'Illusion comique, avec Qui-nault et Molière, bien sûr, il essaie de définir les affinités qui existent entre le comédien et son monde, mais en remontant aux origines de ces affinités: vocation ou nécessité.

Or, pour l'honnête homme du XVII<sup>ème</sup> siècle, Jean-Baptiste Poquelin mis à part, jusqu'à sa mort, du moins, la vocation ne saurait être reconnue: il faut que le jeu des circonstances exacerbe en lui sa mobilité naturelle, et que l'impossibilité de réaliser son rêve dans le monde qu'il convoite, le contraigne à choisir l'univers même du rêve, de l'évasion. Si, comme le pensent tant de gens au XVII<sup>ème</sup> siècle, la vie est un songe,<sup>2</sup> le théâtre qui en offre à tous la vision la plus complexe, en devient alors réalité multiforme.

---

<sup>2</sup>Au contraire du Sigismond de Calderón, qui se modifie par crainte de voir s'évanouir le songe que représente pour lui la vie royale, c'est parce que son rêve aristocratique a été détruit que le Destin se transforme.

### CHAPITRE TROISIEME

#### L'ASPECT BAROQUE DU ROMAN COMIQUE

- 1) Le concept de baroque
- 2) D'une structure baroque dans le Roman comique
- 3) D'un temps baroque
- 4) L'ironie et le comique
- 5) D'un baroque comique de la langue

##### 1) Le concept baroque

Des remarques que nous a suggérées l'étude approfondie des lignes mêmes du Roman comique, nous pouvons désormais tirer une conclusion évidente: c'est que ces images de mouvement, de multiplicité, de transformations, de déguisements, de simultanéité, de simulation, et surtout le fait essentiel que le monde du théâtre prend en effet la place du monde véritable, évoque inexorablement en notre esprit le concept du baroque, mais d'un baroque circonscrit par les bornes que lui imposent à la fois la vision réaliste et le cadre comique de l'oeuvre.

Nous nous rendons compte, cependant, du danger qu'il y a à utiliser ce terme, à cause de la confusion qu'il évoque, et de l'imprécision que lui confèrent la plupart des définitions qui semblent fort souvent vouloir en refléter le chaos essentiel.

Il n'est point douteux que pendant fort longtemps la critique française a résisté avec acharnement contre l'idée qu'il pouvait avoir

existé en France un style baroque, car le terme même suggérait d'abord l'irrégularité de la perle aux formes inégales ou du très compliqué syllogisme latin, et ensuite des formes d'art jugées excessives, ou bizarres, qu'il s'agisse de l'architecture berninesque, de la poésie mariniste, du cultisme de Gongora ou du conceptisme de Quevedo... Rien, en France, ne pouvait être comparé à ces fantaisistes extravagances....

Puis la réaction s'est faite, passionnée, elle aussi, et il s'est créé comme un culte du baroque français, culte d'ailleurs importé de l'étranger. Avec la parution, en 1928, de Las Ideas y las formas,<sup>1</sup> où Eugenio d'Ors, pour la première fois, applique son concept du baroque européen à certaines tendances françaises; avec, la même année, l'ouvrage de Friedrich Schürr,<sup>2</sup> qui voit à l'origine de notre baroque la tradition établie par Rabelais, et l'étude de Leo Spitzer,<sup>3</sup> affirmant que le style des classiques français n'est en fait que l'expression d'un baroque modéré, la mode baroque atteint nos propres critiques. Marcel Raymond,<sup>4</sup> surtout, et avec lui, André Chastel,<sup>5</sup> Gonzague

---

<sup>1</sup>Eugenio d'Ors, Las Ideas y las formas (Madrid: Paez, 1928).

<sup>2</sup>Friedrich Schürr, Barok, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung (Liepzig: Ambrosius, 1928).

<sup>3</sup>Leo Spitzer, "Die Klassische Dämpfung in Racine Stil," Archivum Romanicum, XII (1928), pp. 361-472.

<sup>4</sup>Marcel Raymond, Le Théâtre baroque en France (Paris: Bibliothèque d'humanisme et de renaissance, 1942); "Du Baroque et de la littérature en France au XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles," dans La Profondeur et le Rythme (Paris: Cahiers du Collège philosophique, Artaud, 1948); Baroque et renaissance poétique (Paris: José Corti, 1953); "Le baroque littéraire français," Studi francesi, XIII (1961), pp. 23-39.

<sup>5</sup>André Chastel, Trois études sur le XVII<sup>ème</sup> siècle (Paris: Nouvelle France, 1944), p. 177 et seq.

de Reynolds,<sup>1</sup> Raymond Lebègue,<sup>2</sup> interprètent selon ces données Agrippa d'Aubigné, Jean de Sponde, les dramaturges des années 1600, la contre-réforme et le classicisme même.

Cette passion finit par atteindre son apogée "protéenne et circéenne," puis son déclin désinvolte avec le même critique, sacré par Marcel Raymond "maître-pilote en baroque:" M. Jean Rousset.<sup>3</sup>

A la même période, cependant, de sages penseurs, M. Victor Tapié,<sup>4</sup> en un sens, lorsqu'il replace le genre dans des limites historiques, M. Henri Peyre,<sup>5</sup> M. Fernand Baldensperger,<sup>6</sup> ont su résister à l'envahissement de toute la littérature française du XVII<sup>ème</sup> siècle par le nouveau concept, et lui conserver des limites bien définies...

Il est certain que le terme baroque a été employé sans grande discrimination pour qualifier d'abord tout ce qui ne trouvait pas sa place dans le cadre rigide qu'avait assigné au XVII<sup>ème</sup> siècle la critique traditionnelle jusqu'aux environs de 1930, et ensuite tout ce que les études approfondies du grand siècle avait révélées en lui d'irrégulier, d'étrange

---

<sup>1</sup>Gonzague de Reynolds, Le XVII<sup>ème</sup> siècle: le classique et la baroque (Montreal: Arbre, 1944).

<sup>2</sup>Raymond Lebègue, "La poésie baroque en France," Cahiers de l'association internationale des études françaises, I (Juillet, 1951).

<sup>3</sup>Jean Rousset, La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon (Paris: José Corti, 1954); L'Intérieur et l'Extérieur (Paris: José Corti, 1968).

<sup>4</sup>Victor Tapié, Baroque et classicisme (Paris: Plon, 1957).

<sup>5</sup>Henri Peyre, Le classicisme français (New-York: Editions de la Maison française, 1942); "Common sense remarks on the French baroque," Studies in XVIIth Century Literature (Ithaca: Cornell Univ., 1962).

<sup>6</sup>Fernand Baldensperger, "Pour une ré-évaluation littéraire du XVII<sup>ème</sup> siècle classique," Revue d'Histoire littéraire de la France, 44 (1937), pp. 1-15.

ou de surprenant, même chez les plus classiques de ses auteurs.<sup>1</sup> Ceci ne justifie pas pour autant qu'on nie le baroque totalement, ou du moins qu'on l'ignore: "On peut désormais travailler sur le XVII<sup>ème</sup> siècle sans plus se soucier du Baroque, à condition d'en avoir assimilé toutes les données,"<sup>2</sup> affirme cependant M. Jean Rousset, sous prétexte que "les Romantiques se sont composé un XVII<sup>ème</sup> siècle romantique, Brunetière, contemporain de Zola lui a substitué un XVII<sup>ème</sup> siècle naturaliste; le nôtre est baroque; une autre génération s'inventera autre chose. C'est du moins ce qu'il faut souhaiter pour que vive, en se transformant, ce siècle qui ne croyait pas à sa métamorphose."<sup>3</sup>

Or, nous pensons au contraire que le XVII<sup>ème</sup> siècle croyait si bien à sa métamorphose qu'il la vivait immédiatement à travers son amour irraisonné pour le théâtre. Besoin d'une échappatoire, dira-t-on. Pourquoi pas? Tout siècle porte en lui la nécessité d'une évasion, qu'il la traduise en un désir d'influencer l'avenir ou en enthousiasmes immédiats pour un monde qui lui permette de s'imaginer libre.

C'est cet aspect même du XVII<sup>ème</sup> qui a été décrit, le plus justement et le plus superficiellement à la fois par le vocable baroque, que nous considérons comme indispensable à une étude de l'évolution générale de la première moitié du siècle, bien qu'il ne définisse pas nécessairement toutes les tendances en fermentation à cette époque, ou

---

<sup>1</sup>Leo Spitzer, op. cit. et Linguistics and Literary History (Princeton University Press, 1948), Chapitre 3, "Le récit de Thérèse."

<sup>2</sup>Jean Rousset, L'Intérieur et l'Extérieur, op. cit., p. 243.

<sup>3</sup>Ibid., p. 242.

même directement exprimées.

Notre intention n'est pas de rapporter ici toutes les démarches de la critique "baroque." Les premiers chapitres des ouvrages de MM. Helmut Hatzfeld<sup>1</sup> et Lowry Nelson,<sup>2</sup> respectivement, outre les innombrables études que nous avons déjà mentionnées,<sup>3</sup> font le point de cette progression à la fois dans le domaine historique et dans celui des interprétations. Il nous faut néanmoins mentionner certaines des conclusions atteintes par quelques-uns des spécialistes du baroque -- ceux dont nous nous inspirerons, tout en donnant notre définition personnelle du terme.

Il est évident d'abord que le baroque français a son propre cachet, et qu'il diffère énormément de ses ancêtres italiens ou espagnols plus exubérants, plus recherchés, et en général plus affectés. Ainsi, les excès les plus regrettables du marinisme, du gongorisme, du cultisme, et éventuellement du "preciosismo" -- ou même du "burlesco," -- lui demeurent en grande partie étrangers.

La pensée de Montaigne,<sup>4</sup> cependant, en ses circonvolutions permanentes que traduit un style fluide, lui-même mouvant et sinueux, peut être considérée comme pré-baroque, tout comme la vision de l'au-delà béant qu'offrent les Tragiques, et qui, paradoxalement, annonce celle des ennemis les plus acharnés de son créateur: les Jésuites des environs

---

<sup>1</sup>Helmut Hatzfeld, Estudios sobre el Barroco (Madrid: Editorial Gredos, 1964), traduit par Angela Fienera, Carlos Claveria et M. Miniati, pp. 11-50.

<sup>2</sup>Lowry Nelson, Baroque Lyric Poetry (New Haven: Yale Univ., 1961), pp. 3-17.

<sup>3</sup>A laquelle nous devons ajouter celle de Franco Simone, "Per la definizione di un Barocco francese," Rivista di letteratura moderna, V, 17 (1954), pp. 165-192; "Il barocco francese," Studi francese, I (1957).

<sup>4</sup>Cf. Imbrie Buffum, Studies in the Baroque from Montaigne to Rostrou (New Haven: Yale Univ., 1957). Maints critiques, en réalité,

de 1630. De même, le spectacle de la multiplicité que présente le théâtre de Garnier anticipe celui qui plus tard hantera les deux Saint-Genests, celui de Rotrou et celui de Desfontaines. Jamais, pourtant, ces auteurs ne font preuve du souci délibéré de trouver de nouveaux moyens d'expression, souci qui caractérise le cavalier Marin, Chiabrera,<sup>1</sup> Gongora, Camoëns et même, parfois, John Donne.<sup>2</sup> Les auteurs français reflètent plutôt le tourment engendré par toute quête d'une sincérité personnelle: ce que Montaigne, d'Aubigné, et même Garnier, en un certain sens, essaient de faire, c'est de découvrir et d'exposer une vérité universelle, pour le premier à travers la connaissance intime du "moi," tentative hardie, s'il en est, et certes, la plus individualiste du XVI<sup>ème</sup> siècle,<sup>3</sup> pour les autres à travers la compréhension d'un univers qui façonne l'homme en tout.

Si donc, c'est vraiment "la forme qui fait le style et donne à l'oeuvre une existence esthétique,"<sup>4</sup> puisque la forme des auteurs français pré-baroques est avant tout une philosophie de la vie, leur style qui reflète surtout cette préoccupation, demeure relativement dépouillé

---

font de Montaigne non l'un des précurseurs du baroque, mais bien le premier représentant français de ce style, M. Helmut Hatzfeld, en particulier.

<sup>1</sup>Cf. Giovanni Gelto, Barocco in prosa e in poesia (Milano: Rizzoli, 1969).

<sup>2</sup>Cf. Helmut Hatzfeld, op. cit., p. 44.

<sup>3</sup>Cf. Henri Peyre, Literature and Sincerity (New Haven: Yale Univ., 1963), pp. 45-78.

<sup>4</sup>Marcel Raymond, Baroque et renaissance poétique, op. cit., p. 24.

de tous les ornements qui foisonnent dans les oeuvres baroques méditerranéennes ou germaniques.

D'autre part, en France, le véritable baroque -- disons plutôt, avec M. Marcel Raymond, les courants baroques qui affectent la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, car nous considérons comme lui qu'il n'existe pas à proprement parler d'âge baroque -- se manifestent surtout sous le règne de Louis XIII et pendant l'époque de la Fronde. Or, ces deux périodes sont "toutes en aventures, en désordre et en fougue, en individualisme forcené,"<sup>1</sup> en pleine instabilité, et reproduisent cette atmosphère tempétueuse où, de façon générale, la création littéraire est moins une recherche de vérité profonde qu'un refuge, ou une évasion en dehors de la réalité contemporaine.

Ensuite, la plupart du temps, ces courants baroques demeurent en France les moyens d'expression d'une élite, ecclésiastique ou aristocratique. Le genre, en effet, est lié de près ou de loin au mouvement de la contre-réforme, qu'il l'endosse, avec le jésuite Jean de Bussièrès, avec le père le Moyne, avec le contemplatif La Ceppède, avec les "métaphysiques," Bertaut ou Jean de Sponde,<sup>2</sup> ou qu'il le rejette avec le protestant Gombauld ou les libertins, S<sup>t</sup> Amant, Théophile de Viau, révoltés contre une atmosphère qu'ils trouvent trop oppressante. Il exprime avant tout soit une orthodoxie, soit une rébellion exacerbées, si bien qu'il ne reflète jamais une vision de la vie immédiate, mais exprime souvent des idées excessives parce que trop passionnées.

---

<sup>1</sup>Henri Peyre, Le Classicisme français, op. cit., p. 45.

<sup>2</sup>Et la plupart des inconnus qu'a fait revivre Jean Rousset: cf. Anthologie de la Poésie baroque (Paris: Armand Colin, 1961), 2 vols. Voir aussi Helmut Hatzfeld, op. cit., p. 48.

Enfin, il est évident que lorsqu'on parle de baroque, en France, à condition toutefois de n'en point étirer le concept jusqu'à lui faire englober l'oeuvre de Pascal ou même celle de Nicole,<sup>1</sup> on fait le plus souvent allusion à une création poétique. Dans le domaine de la révolte, par exemple, sauf dans le cas d'Honoré d'Urfé, ou plus exactement de son héros Hylas, tous les grands prêtres de l'inconstance, les apôtres pastoraux moins du mensonge que des vérités successives, ceux qui bien avant Don Juan s'affirment les "amants de toutes," êtres à coeur ouvert et changeant, à paroles séductrices, à visages trompeurs, sont essentiellement les héros d'oeuvres en vers.

Si bien qu'en dehors de très rares occasions, et bien que certains critiques aient tendance à considérer que tout comme le romanesque, le "burlesque" ou le "grotesque" implique un certain degré de baroque, ce terme n'a pas été appliqué à l'oeuvre en prose de la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle français, et moins encore à Scarron. Cela est arrivé, cependant.

M. Hatzfeld, qui applique le vocable à Cervantes, et consacre plusieurs pages de son ouvrage à l'étude des rapports entre le baroque et l'auteur de Don Quichotte, et le maniérisme de Gongora,<sup>2</sup> considère comme baroques dans l'oeuvre du premier de ces auteurs la surprise, la dramatisation, les nouvelles romanesques, les personnifications, l'unité des détails, l'exagération, la visualisation, le dynamisme du décor. (Nous ne mentionnons ici que celles de ces rubriques qui

---

<sup>1</sup>Cf. Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, op. cit., p. 122.

<sup>2</sup>Helmut Hatzfeld, op. cit., pp. 271-296.

peuvent être appliquées immédiatement au Roman comique.) M. Hatzfeld, remontant ensuite à l'art pictural baroque, envisage alors la parenté qui, à travers celui-ci, peut exister entre Cervantès et Scarron:

Es evidente que los Borrachos de Velázquez y de Cervantes representan en fusión barroca los rasgos permanentes de los bebedores, más bien que los rasgos particularmente enfatizados en un cuadro de costumbres español. He aquí de nuevo la razón de por qué este esencial barroco español es un tipo de clasicismo no muy diferente del francés. Esta es la razón de por qué Velázquez ha sido comparado con los Hermanos Le Nain y no con los pintores flamencos, y que exista cierta afinidad entre Cervantes y Scarron, Furetière, La Bruyère.<sup>1</sup>

Mais, c'est là justement, pensons-nous, que le jugement de M. Hatzfeld porte à faux, car le besoin de créer des traits permanents est aux antipodes du baroque, non d'ailleurs, que ce genre ne puisse s'entacher d'originalité. Cependant, lorsqu'il le fait, c'est plutôt par accident, ou parce que l'originalité peut jaillir de n'importe quoi, qu'en fonction d'un désir de façonner des types génériques vrais à toutes les époques. Les maints buveurs de Cervantès commettent des actions stupides; Ragotin, la Rancune, la Rappinière, ivres, sont plus grotesques encore que d'ordinaire, pions ridicules d'un jeu au déroulement imprévisible, mais aucun d'entre eux n'est jamais l'Ivrogne, comme Harpagon est l'Avare, l'homme dont le vice conditionne non seulement sa propre existence, mais aussi celle des autres. Tartuffe, Don Juan, malgré la multiplicité de leur personnalité, acquièrent chez Molière un caractère définitif dû au fait qu'ils s'affirment de manière consciente, l'un par son hypocrisie, l'autre par son inconstance envers les femmes et son défi à Dieu. M. Jean Rousset souligne

---

<sup>1</sup>Helmut Hatzfeld, op. cit., p. 374.

par exemple, avec beaucoup de lucidité, la différence qui oppose le Tartuffe de Molière, appréhendé au moment où "il pose son personnage,"<sup>1</sup> et l'Hypocrite des Nouvelles de Scarron, qui joue encore "ses différents rôles."<sup>2</sup>

Il est, d'autre part, possible d'objecter à M. Hatzfeld que certains tableaux de Velasquez sont tout aussi proches des oeuvres de Franz Hals que de Louis Le Nain, Antoine, lui, peignant souvent d'une manière toute flamande, tandis que les portraits de Mathieu reflètent déjà un équilibre de lignes plus classique.

Cet essai de mise au point prouve bien la difficulté qui existe à définir le baroque en fonction surtout du contenu d'une oeuvre d'art: les Velasquez d'avant 1630 (la Vieille Cuisinière, le Porteur d'eau de Séville, les Buveurs), évoquent peut-être par leur sujet l'Intérieur rustique d'Antoine Le Nain ou, à la rigueur, le Repos des paysans de son frère, Louis; mais la Forge de ce dernier demeure entièrement différente par sa composition de la Forge de Vulcain de Velasquez, si bien que malgré la similarité du thème, ce qui nous frappe, c'est la différence que soulignent deux techniques, en tout dissemblables.

Ce qui est vrai pour l'oeuvre peinte ne l'est pas moins pour l'oeuvre écrite: le Don Juan de Tirso de Molina est "la mobilité et la fuite faites homme,"<sup>3</sup> celui de Molière, nous l'avons dit, un être

---

<sup>1</sup>Jean Rousset, La Littérature de l'Age baroque, op. cit., p. 248.

<sup>2</sup>Ibid.

<sup>3</sup>Idem., L'Intérieur et l'extérieur, op. cit., p. 136.

déjà scellé en lui-même. De même la mort démoniaque et larvaire<sup>1</sup> qu'envisage Florilame de Bridart n'a rien en commun avec cette enchanteresse<sup>2</sup> qui attire Jean de Sponde.

Le baroque, donc, selon nous, n'est pas tant l'expression d'une pensée, car toute pensée porte en soi un peu au moins de la complexité de la vie et de la nature elles-mêmes, que le reflet de cette diversité dans une forme où la multiplicité superficielle recouvre et cache une unité profonde, provoquant ce que M. Heinrich Woelfflin considère comme "une unité complexe et globale."<sup>3</sup> Et cette forme, engendrée par un esprit conscient que tout dans l'existence est mouvement et instabilité, s'épanouit à deux niveaux, celui de la structure et celui du style.

## 2) D'une structure baroque dans le Roman comique

Toute forme artistique représente de la part de son créateur un processus nécessairement stabilisateur: si fugitive et si diverse que soit la pensée à exprimer, elle sera fixée dès qu'un moule adéquat l'aura enfermée dans des limites établies. Le problème technique de l'auteur baroque est donc de parvenir à dissimuler ce moule qui donne forme à ce que le créateur veut traduire, grâce à des procédés qui en rétablissent l'évolution et la diversité. Il lui est donc nécessaire de camoufler sa structure. Or, la structure d'ensemble du Roman comique,

---

<sup>1</sup>Cf. Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup>Ibid., p. 120.

<sup>3</sup>Heinrich Woelfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Paris: Plon, 1953), p. 14.

quelle qu'elle soit, ne soutient pas une oeuvre au sujet sublime, contemplation plus ou moins philosophique d'une existence en marge du réel, mais une vision plus "réaliste" de la vie considérée sous ses aspects les plus immédiats. Dans le monde du théâtre, Rotrou présente l'homme des apparences dont la sincérité profonde ne peut être satisfaite que par une solution de transformation interne totale, qui, bien sûr, se manifestera en sa personne. Dans celui de la poésie, S<sup>t</sup> Amant offre la rêverie de sa solitude où le souvenir vécu et l'émotion profonde se mêlent à la fois au jeu savant de l'artiste en possession de moyens techniques très sûrs et à la jouissance un peu morbide de l'évocation d'une mort fantasque, émotions de l'homme s'interrogeant sur lui-même. Les comédiens de Scarron, cependant, ont déjà résolu le problème de leur identité personnelle, et s'étant découverts disponibles, ils vivent "dans le monde," auquel ils donnent les dimensions du théâtre, qui représente comme un relais entre eux-mêmes, avec leurs aspirations et leurs rêves, et la société, avec sa réalité.

L'aspect baroque du Roman comique est donc celui d'un baroque aux racines profondément enfouies dans le pratique et le concret, d'un baroque "naturel," en somme, qu'étaye une structure "naturelle" elle aussi.

Ce principe ayant été établi, afin de définir le concept de structure baroque dans l'oeuvre de Scarron, nous emprunterons à M. Marcel Raymond une définition dont nous considérons qu'elle peut s'appliquer presque directement au Roman comique.

Structure d'ensemble:

- 1) la forme aura tendance à s'ouvrir, l'oeuvre sera faiblement centrée ou même décentrée, elle échappera aux proportions trop visibles et aux symétries.

2) l'unité attestera une certaine complexité, une certaine compénétration ou un emboîtement des parties. Cette tension interne ... se trahira par le mouvement de l'ensemble ... <sup>1</sup>

Forme ouverte, donc. Nous avons déjà mentionné l'idée que le Roman comique prend souvent les proportions d'une représentation théâtrale; à ce moment-là, il est évident que l'oeuvre est projetée vers son lecteur comme si elle était lancée à partir d'une scène par des acteurs désireux de faire passer la rampe au spectacle qu'ils offrent. Mais il s'agit ici d'un spectacle à la forme multiple, semblable à ces ballets de cour dont Jean Rousset évoque la féerie. L'oeuvre de Scarron, néanmoins, est ballet de foire plus que de cour, danse où foisonnent dans une juxtaposition bizarre les charlatans et les héros, (en plus des véritables baladins), et un escroc de médiocre envergure, un sultan du Maroc, un bouffon nu, une princesse napolitaine, un poète sans lauriers, un prêtre sans charité, et toute une série de figurants élégants, de valets d'auberge et d'animaux-accessoires. Immense multiplicité qu'amplifie la notion d'instabilité en ces innombrables moments de perception illusoire où l'apparence prend la place de la réalité: le fou-fantôme, le lévrier-esprit, l'opérateur pseudo-magicien, le mort qui bouge, Ragotin-enflé imaginaire, la nuit créatrice de réalités autres et de superstitions, sont autant d'exemples qui relèvent de cette technique essentiellement baroque où le faux triomphe aux dépens du vrai.

Ce monde central à l'apparence incohérente a, cependant, une unité certaine, bien qu'elle ne soit pas nécessairement évidente.

---

<sup>1</sup>Marcel Raymond, Baroque et renaissance poétique, op. cit., p. 44.

Le thème romanesque, aventures du Destin et de l'Etoile, y figure, le coeur de la représentation. De petites farces -- les moments grotesques -- des interludes raffinés -- les nouvelles romanesques, la matérialisation désinvolte du maître du jeu -- le bavardage de Scarron lui-même -- recroisent perpétuellement l'intrigue principale qui semble se désintégrer, la dissimulant un moment sous leur diversité, leur enjouement rapide, pour mieux lui permettre de rebondir sur un ton sérieux, puis la voilent à nouveau pour mieux la dénuder...

Chaque genre -- le burlesque mis à part, qui a ses fantômes immuables -- est comme une série de loges, comparables à celles qui composaient le décor des spectacles de cour vers 1630, niches juxtaposées où, le plus souvent, les personnages évoluent dans le style qui leur est propre, bien qu'il leur arrive de se laisser contaminer par la proximité d'un genre différent. Ainsi, au contact des honnêtes gens, Ragotin peut conter une histoire élégante, tandis qu'emporté par la frénésie grotesque, le Destin parvient à fesser d'importance une servante d'auberge.

C'est de cette façon, aussi, que le Roman comique se trouve décentré, en ce qu'il a plusieurs centres de gravité. Du concret au ridicule, du trivial au sublime, du chevaleresque au mesquin, l'emphase se déplace, mettant chaque fois en lumière ce qui est, pour un temps, la facette la plus importante de l'oeuvre qui prend ainsi un aspect irrégulier, légèrement bizarre. Mais avant de repartir vers une nouvelle direction, le roman-spectacle en revient toujours à son sujet principal, les amours passées ou présentes de ses deux héros "parfaits,"<sup>1</sup> lieu

---

<sup>1</sup>Cette histoire d'amour, d'ailleurs, au lieu de prendre son

central de tout l'ouvrage, axe fixe le long duquel se jouent les différents genres qui s'interpénètrent ou s'emboîtent parfois pour créer dans l'esprit du lecteur une tension toujours nouvelle, car il ne peut jamais reposer sur une intrigue évidente.

Ceci, grâce à Scarron lui-même: metteur en scène autant qu'auteur, il s'acharne à ne laisser aucun genre prendre le pas sur un autre. Au moment où nous acceptons de nous laisser emporter par l'émotion d'un moment de tendresse ou l'exaltation d'un moment héroïque, tout comme lorsque nous voulons participer à l'animation d'une poursuite ou à l'hilarité d'une plaisanterie, l'auteur intervient, comme pour nous empêcher d'être les dupes de son roman.

On a, bien entendu, beaucoup étudié ces interventions. M. Jean Rousset y voit le moyen "d'accroître la proportion [du] discours à l'intérieur du récit," c'est-à-dire de créer un échange "entre deux interlocuteurs qui lui sont étrangers [au récit], tout en figurant dans le texte sans lequel ils n'auraient pas d'existence."<sup>1</sup> A cette interprétation d'inspiration "linguistique," nous préférons pour l'instant celle de M. Ernest Simon qui, lui, conçoit ces interruptions comme le moyen esthétique de prolonger la vision réaliste,<sup>2</sup> mais pensons qu'il est nécessaire, toutefois, d'englober en celle-ci la vision théâtrale entière, dont Scarron est le créateur et l'interprète.

---

essor vers les régions supérieures et inaccessibles de l'idéalisme précieux (puisque c'est la préciosité qui triomphe en 1650, parmi les tendances romanesques), reste toujours sur le plan de la réalité quotidienne.

<sup>1</sup>Jean Rousset, "Insertions et interventions dans le Roman comique," op. cit., pp. 147-148.

<sup>2</sup>Ernest Simon, A Tradition of the Comic Novel, op. cit., p. 239.

Annonceur, par moments, il anticipe notre curiosité et la  
 calme: si des camarades du Destin arrivent intempestivement et que  
 nous nous demandions qui ils sont, il nous prévient qu'il parlera d'eux  
 "plus amplement au chapitre suivant."<sup>1</sup> Ou bien encore, il nous rafraîchit  
 la mémoire: "comme on l'a pu voir au 7<sup>ème</sup> chapitre."<sup>2</sup> Bateleur, il  
 se contente de présenter son spectacle: "représentez-vous, je vous  
 prie..."<sup>3</sup> -- sans intervenir dans son déroulement: "je laisse à juger  
 au lecteur;"<sup>4</sup> simple conteur, il intervient directement pour exprimer  
 une incertitude simulée quant au récit qu'il fait: "je croy mesme  
 qu'elles en pleureront."<sup>5</sup> Il passe très vite et sans hésitation du  
 "nous" de politesse de l'auteur au "je" plus direct et plus personnel  
 du metteur-en-scène, lorsqu'il prétend, par exemple, ignorer quelque  
 chose dont nous savons très bien qu'il est en fait l'initiateur, pro-  
 cédé qui lui est très cher,<sup>6</sup> ou au contraire qu'il affirme une certitude  
 ironique: "On a voulu dire qu'il jura Dieu, mais je ne puis croire cela  
 d'un Curé du bas-Mayne."<sup>7</sup> Commentateur, il analyse, moins tant une  
 situation qu'il vient d'exposer que ses propres réactions à l'égard de  
 celle-ci: "Je ne diray point si les Comédiens plurent autant aux Dames  
 du Mans que les Comédiennes avoient fait aux hommes; quand j'en saurois  
 quelque chose, je n'en dirois rien; et parce que l'homme le plus sage  
 n'est pas quelquefois maistre de sa langue, je finiray le présent Cha-

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 112.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 149.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 138.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 127.

<sup>5</sup>Ibid., I, p. 150.

<sup>6</sup>Ibid., I, p. 260; II, p. 77 ...

<sup>7</sup>Ibid., I, p. 175.

pitre, pour m'oster tout sujet de tentation."<sup>1</sup> Auto-critique, enfin, il évalue la valeur de son oeuvre avec une feinte honnêteté: "sur mon honneur, cette description m'a plus coûté que tout le reste du livre, et encore n'en suis-je pas trop bien satisfait."<sup>2</sup>

C'est, semble-t-il, une sobriété intellectuelle que Scarron introduit dans son oeuvre chaque fois qu'il y intervient: en se donnant les apparences du démystificateur, il supprime un instant l'illusion. Nous ne prêtons plus attention à ce que nous considérons comme important, et nous laissons entraîner au gré d'une autre intrigue, tout en souriant de nous-mêmes pour avoir émotionnellement participé aux aventures de personnages auxquels nous ne sommes pas censés nous identifier. C'est en ce sens qu'ont le plus souvent été interprétées les déclarations intempestives de Scarron.

Certes, il est possible de voir en elles un procédé systématique de lucidité, et par conséquent une démarche opposée au baroque, justement parce qu'elle impose des limites trop strictes à l'imagination. Mais nous avons déjà qualifié le baroque du Roman comique en lui accolant l'adjectif "naturel." D'autre part, lorsque Scarron détruit le mirage qu'il avait créé pour nous, c'est pour nous rappeler parfois qu'il entend demeurer le demiurge de son oeuvre dont il est le maître incontestable, et que toutes les décisions dépendent de lui, ce qu'en hôte "honnêtement" éduqué, nous devons respecter. Ainsi, après

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 211.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 231

avoir décrit les mésaventures de Ragotin sur son cheval, l'auteur intervient directement:

Nous avons laissé Ragotin assis sur le pommeau d'une selle ... et fort en peine de ce qui arriveroit de lui ... ; et s'il ne lui en cousta pas la vie ... , il s'en faut prendre à la fortune, sur les caprices de laquelle j'aurois un beau champ pour m'estendre si je n'estois obligé en conscience de le tirer vistement du péril où il se trouve; car nous aurons beaucoup à faire tandis que notre troupe comique sera dans la ville du Mans.<sup>1</sup>

En repoussant toute tentative moralisatrice, Scarron nous dévoile ce qu'est l'un de ses ressorts principaux, la rapidité, nous expliquant ainsi par son intervention le mécanisme de sa technique, ou bien encore, soit qu'il ouvre pour nous comme une grotte magique, ajoutant une saynète inattendue à son spectacle. Si Ragotin, puisqu'il s'agit de lui -- et nous sommes donc les spectateurs d'une scène de farce -- est abandonné, sans aucune explication, les mains liées, nu et sans défense, par des paysans, nous nous demandons pourquoi. Scarron prévoit notre question, il y répond donc, mais à sa façon: "Le lecteur discret est, possiblement, en peine de sçavoir ce que les païsans vouloient à Ragotin ... L'affaire est assurément difficile à deviner, et ne se peut sçavoir à moins que d'estre révélée. Et pour moy, quelque peine que j'y aye prise, et après y avoir employé tous mes amis, je ne l'ay sceu depuis peu de temps que par hazard, et lorsque je l'espérois le moins, de la façon que je vous le vay dire."<sup>2</sup> Il introduit alors ce prêtre du bas-Mayne, féru de toutes les idées théologiques qui lui passent par la tête, et désireux de les immortaliser:

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 232.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 124.

Il estoit si fécond en chimeres et si amoureux des dernières productions de son esprit qu'il haïssoit les vieilles, et ainsi pensa faire enrager un Imprimeur à qui il faisoit vingt fois refaire une mesme feuille. Il fut obligé par là d'en changer souvent, et enfin, il s'estoit adressé à celui qui a imprimé le present Livre, chez qui il leut une fois quelques feuilles qui parloient de cette mesme aventure que je vous raconte. Le bon Prestre en avoit plus de connoissance que moy, ayant sceu des mêmes païsans, qui enleverent Ragotin de la façon que je vous ay dit, le motif de leur entreprise que je n'avois pu sçavoir. Il connut donc d'abord où l'Histoire estoit defectueuse et, en ayant donné connoissance à mon Imprimeur qui en fut fort estonné, car il avoit creu, comme beaucoup d'autres, que mon Roman estoit un Livre fait à plaisir, il ne se fit pas beaucoup prier par l'Imprimeur pour me venir voir. Lors, j'appris du véritable Manceau que les païsans ... <sup>1</sup>

Suit l'explication des aventures de Ragotin. Avec cette interpolation ironique qu'il introduit en plein coeur de sa farce, Scarron nous présente la vision fugitive d'un monde suprêmement réaliste et immédiat: celui des rapports d'auteur à imprimeur, et des contacts entre auteurs. Mais en ce moment même où il semble vouloir s'effacer, abdiquer sa responsabilité d'auteur au profit du prêtre, affirmer au passage que son roman ne va pas au hasard et surtout établir un intermédiaire de plus entre son oeuvre et nous, il est comme le montreur de marionnettes dont nous devinons la présence cachée. Avec une maîtrise impressionnante, il tire les fils de l'imaginaire, car ce monde nouveau qu'il dévoile à peine doit être à son tour recréé dans son entier par nous, le lecteur, dont il réclame un effort multiplié et à qui il impose tout-à-coup une triple perspective de rapports humains: ceux du prêtre et de l'imprimeur, ceux de l'imprimeur et de lui-même, ceux, enfin, du prêtre et de lui-même, sans parler de la présence occulte de Ragotin

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 124 et 125.

derrière tout cela, perspective baroque en sa pluralité.

En fait, il n'existe pas de véritable distanciation entre Scarron et le Roman comique: tandis, par exemple, que le roman-spectacle commence traditionnellement en établissant l'éloignement normal entre le lecteur-spectateur et les personnages-acteurs, il est vite interrompu par une apparition de l'auteur qui commente la vraisemblance de son animal fantaisiste, la tortue à deux pattes. Pendant un instant donc, il se livre à ses réflexions personnelles avant de redonner libre cours à sa composition. Très vite, le lecteur s'habitue à ces interventions qui deviennent pour lui partie intégrante de l'oeuvre même, car elles ne représentent en celle-ci que la pirouette amusée d'un acteur de plus.

Ce qui, à l'origine avait semblé être la mise en place de distances supplémentaires, n'apparaît donc, en réalité que comme l'intervention d'un metteur-en-scène un peu magicien, susceptible à son gré de rentrer dans le jeu, de donner son rôle à un nouveau personnage, de faire jaillir un élément de décor de plus, de rajouter un bout de scène à son oeuvre, tout en s'offrant le luxe d'expliquer pourquoi. C'est donc en fait un rapprochement qu'opère l'auteur, avec cette façon de faire directement participer son lecteur à son roman, en lui demandant d'entrer dans le jeu.

Dorénavant, ses déclarations de principe catégoriques sur son rôle de demiurge ou sa désinvolte prétendue font totalement partie du spectacle, et l'investissent lui-même de cette multiplicité de points de vue et d'actions qui caractérise en même temps tous ses personnages. Auteur omniscient, se prétendant ignorant ou indifférent, il est aussi participant mi-sérieux, mi-goguenard: "Il n'y a point de petite ville

qui n'ait son Rieur. La ville de Paris n'en a pas pour un, elle en a dans chaque quartier, et moy-mesme qui vous parle, je l'aurois esté du mien, si j'avois voulu; mais il y a long-temps, comme tout le monde sçait, que j'ay renoncé à toutes les vanités du monde,"<sup>1</sup> et metteur en scène délibéré, quoique tolérant: "Il y a bien d'autres choses à dire sur ce sujet; mais il faut les mesnager et les placer en différents endroits de mon livre pour diversifier."<sup>2</sup>

Ainsi, lui-même protéen, il se définit aussi dans le cadre du baroque dont il est à la fois le promoteur et l'interprète visible par moments, mais le plus souvent caché.

### 3) D'un temps baroque

D'autre part, le concept du temps dans le Roman comique, se rattache de très près au baroque. Il est à peine nécessaire de rappeler ici combien tous les poètes baroques sont conscients de la relativité du temps: le thème de la fuite des jours, du passage de la vie, représenté surtout par la métaphore du char du soleil -- celle même que Scarron ridiculise immédiatement dans son oeuvre -- est sans doute à la base des plus frappantes images des marinistes et des gongoristes tout comme des mystiques ou des libertins français. Mais il se charge de significations différentes chez les divers auteurs: selon l'humeur, la brièveté de la vie engendre soit des réflexions désabusées, soit au contraire, d'enthousiastes appels au bonheur, rarement cependant dans le

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 96.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 117.

domaine du définitif, car le concept du temps demeure pour tous, même pour les plus intellectuels des poètes baroques, la réalité d'un moment fugace et non la fixation d'une réalité éternelle.

Théophile, exilé, se lamente sur la durée des journées doublées, lui semble-t-il par l'ennui, la misère et les maux qui l'accablent.<sup>1</sup> De même, Céladon, banni par Astrée, abuse des concetti traditionnels lorsqu'il chante sa désolation:

Moments, vous êtes jours, jours, vous êtes années,  
 Qui de vos pas de plomb n'estes jamais bornées  
 Que les siècles plus longs, vous n'alliez égalant:  
 Pénélope de nuit défaisant sa journée,  
 Je crois que le Soleil va ses pas rappelant  
 Pour prolonger le jour et ma peine obstinée.<sup>2</sup>

Aux désespoirs intenses correspondent toutes les hyperboles qui soulignent l'inconcevable lenteur d'un temps complètement relatif. Mais d'autre part, les oeuvres qui insistent sur la rapidité du passage de la vie ne sont pas moins fréquentes, ni moins diverses: Sponde, appelant la mort à lui, méprise la vanité de l'existence:

... Et ce jour, et ce Temps,  
 Où le monde s'aveugle et prend son passe-temps,  
 Ne me seront jamais qu'un moment et qu'une Ombre.<sup>3</sup>

Du Vair, aussi, dans son Traité de la Constance, utilise les images les plus immédiates et les plus frappantes pour décrire notre instabilité:

---

<sup>1</sup>Théophile de Viau, Oeuvres poétiques (Genève: Droz, 1951), vol. 2, p. 166.

<sup>2</sup>Honoré d'Urfé, L'Astrée, op. cit., p. 64.

<sup>3</sup>Jean de Sponde, Sonnet VI, dans Poésies (Genève: Caillen, 1949).

Les fruits fleurissent, se nouent, se nourrissent, se mûrissent, se pourrissent; les herbes pointent, s'estendent, se fanent; les arbres croissent, s'entretiennent, se seichent; les animaux naissent, vivent, meurent; le temps même qui enveloppe tout le monde est enveloppé par sa ruine et se perd comme en se coulant, il roule doucement les saisons les unes sur les autres, et toutes celles qui se passent se perdent ... <sup>1</sup>

Ici, cependant, les images soulignent tout autant que la fuite du temps la présence perpétuelle d'une mort inexorable et donc plus réelle que la vie, attraction qui fascine la plupart des poètes baroques, Chassignet, Auvray, et d'autres. Il existe cependant des poètes qui considèrent le temps comme une eau vagabonde, onde sans cesse en mouvement qui jamais ne remonte à sa source, écoulement insaisissable, et qui proclament par conséquent la nécessité de jouir immédiatement des dons de l'existence et de tirer le meilleur parti possible de l'instant présent.

Aux errances fantaisistes des acteurs du Roman comique, certes, ne saurait s'appliquer le même procédé d'enflure ou d'exagération. Nous avons déjà dit que le concept du temps dans cette oeuvre est très strictement défini, mais qu'il lui demeure sous-jacent, et profondément dissimulé sous la variété superficielle des genres. C'est ce qui fait croire, au premier abord, qu'ayant éclaté, ce concept a été fragmenté en une multitude de moments décousus.

En face du monde de la poésie qui proclame la relativité d'un temps trop lent pour l'homme tourmenté, et trop rapide pour l'homme

---

<sup>1</sup>Du Vair, Oeuvres politiques, morales et meslées, cité par Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque en France, op. cit., p. 121.

heureux, le Roman comique prouve la continuité de la vie souriant à ceux qui savent trouver un sens en elle. La nécessité qu'ont les acteurs de subvenir à leurs besoins ne sauraient jamais leur permettre l'oisiveté qu'imposent l'exil à Théophile et le bannissement à Céladon. D'autre part, les préoccupations mystiques sont tout aussi étrangères aux personnages de Scarron: plongés dans le concret, ils n'envisagent pas d'autre but à leur existence que celui d'être heureux, pourvu qu'ils en aient les moyens. La notion d'éternité, le désir de transcender le temps ne semblent pas leur effleurer l'esprit. Leur philosophie non exprimée, si philosophie il y a, demeure celle du plus positif "Carpe Diem," qui porterait en lui sa cause et ses effets. Dans ce cadre, leur concept de l'avenir est celui d'une continuation.

Scarron, donc, mentionne à peine l'avenir, puisque celui-ci se dégage spontanément de chaque journée donnée. L'histoire d'amour du Destin et de l'Etoile, qui pénètre dans le roman comme incluse dans le passé, nettement séparé de ce qui paraît être l'intrigue principale -- les déplacements d'une troupe ambulante -- est en fait déjà entamée. La Rancune nous dévoile cela très vite, en termes qui pour être acrimonieux, n'en sont pas moins révélateurs. Le Destin "au reste, fait l'entendu, comme s'il estoit sorti de la coste de Saint-Louis et cependant il ne découvre point qui il est, ni d'où il est, non plus qu'une belle Cloris, qui l'accompagne, qu'il appelle sa soeur, et Dieu veuille qu'elle le soit."<sup>1</sup> De même, l'Etoile et Angélique savent à quoi s'en tenir.

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 105.

C'est ainsi que cette dernière "avoit bien reconnu, quoyqu'ils s'appelassent mon frère et ma soeur, qu'ils estoient plus grands amis que proches parents; que le Destin vivoit avec l'Estoille dans le plus grand respect du monde ..."<sup>1</sup> Voici donc qui établit une antériorité à l'intrigue principale. Dès qu'elle se manifeste en tant que telle, cependant, elle donne au roman un dessein plus élevé.

Au contraire des traditionnels romans d'amour où tout se termine au moment où les amants trouvent enfin le bonheur, le Roman comique continue au-delà de ce moment, car Scarron est trop lucide pour ne pas savoir que le contentement de deux jeunes amants après une réunion n'est pas nécessairement éternel: l'enlèvement d'Angélique en fait foi, qui prouve que rien n'est assuré, ni définitif en ce monde.

Et dès que le Destin et sa bien-aimée commencent à vouloir parfaire leur vie, dès qu'ils se sont acquis des amis sincères parmi les membres de la troupe, lorsque, en toute conscience, le jeune chef annexe à celle-ci les services d'un homme de sa caste, c'est que le jeune couple définit son avenir d'après les données du présent, progression baroque dans les normes d'une vision réaliste.

Pour les grotesques, par contre, le concept temporel, quoique compris dans le même format -- le passage uniforme des jours et des nuits -- semble plus irrégulier encore que pour les acteurs, tant est complexe l'accumulation d'aventures qu'ils provoquent, en un manque de cohésion souverain, rehaussé d'une dimension nouvelle: celle des nuits. Par contraste avec celles des amants romanesques et de leurs compagnons, nuits qui marquent une halte nécessaire, moments de pause indispen-

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 148.

sables à tout esprit sain, périodes d'accalmie, de retours en arrière, d'évaluation du passé ou d'évasion complète, heures des récits autobiographiques ou des contes, les mille-et-une culbutes des guignols parodient le thème du "Carpe Diem." Elles le poussent même jusqu'à l'absurde, car les gesticulations désordonnées ou les aventures cocasses deviennent pour eux les synonymes de bonheur et de plaisir. L'ivresse, complément indispensable à leur détente, semble donner de nouvelles limites à leur énergie: les veillées deviennent pour eux prétextes à des bombances qui, le plus souvent, acquièrent une durée illimitée et prolonge la nuit jusqu'à ce qu'indistinctement, elle disparaisse.

D'autre part, la frénésie systématique de leurs avatars ridicules qui crée, en surface, une impression de rapidité inconcevable, donnant l'impression que les heures s'enfuient inlassablement, souligne encore l'aspect "relatif" du temps: temps calme pour les acteurs, emporté pour les burlesques, jusqu'au moment où, au contact les uns des autres, ils s'influencent assez pour transformer l'esprit qui leur est propre. Les pauses sont parfois interrompues par des instants de Grand Guignol, ou bien encore, les pantins se stabilisent temporairement, tandis que s'interrompt leur activité perpétuelle.

Quoi qu'il en soit, le lecteur est emporté par le tourbillon de cette succession de moments tout autant que par celui de la juxtaposition des genres. Voici donc atteint, dans le Roman comique, un autre élément de fluidité, image d'une vie fugitive, toujours diverse dans un monde lui-même en mouvement.

Le thème du temps, donc, tout comme les interventions de l'auteur, fait partie intégrante de la structure même de l'oeuvre de Scarron, dont il représente un autre centre de gravité accessoire, se déplaçant sur l'axe de l'intrigue principale.

Ici, cependant, nous parlons de thème, mais nous avons affirmé que le coeur du baroque est surtout affaire de forme. En évaluant les différents héros, nous avons parlé, en fait, autant de technique que de concept: lorsque Scarron amplifie un moment de pause -- l'histoire du Destin, par exemple -- en le faisant interrompre par une sérénade aux orgues, avant de lui redonner toute son ampleur, c'est pour souligner le contraste entre ses personnages.

De même, la façon dont il fragmente le temps, le soin qu'il prend à en dissimuler la ligne fixe, les valeurs différentes qu'il lui donne, tout cela représente autant d'éléments structurels baroques dans l'élaboration du roman, éléments délibérément dressés en telle ou telle composition par l'auteur, avec une très grande habileté.

Ainsi, par exemple, en dehors de ses interventions personnelles et de quelques rares dialogues -- celui, entre autres, qui oppose la Rancune et Roquebrune à propos de la sérénade déjà citée<sup>1</sup> -- Scarron utilise presque toujours le passé. Mais il sait donner à ce passé différentes dimensions grâce à d'habiles procédés. Lorsque le Destin est sur le point d'entamer le récit de son histoire: "la Caverne le pria de ne differer pas davantage de luy apprendre ses aventures et celles de sa soeur. Il leur dit qu'il ne demandoit pas mieux et comença son histoire de la façon que vous allez voir dans le suivant

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 209-210.

chapitre."<sup>1</sup> Cette dernière phrase, prononcée par l'auteur, crée tout-à-coup une impression de télescopage entre le passé, le présent et le futur. Scarron aurait pu écrire: "de la façon suivante," et nous n'aurions point du tout la même vision d'un temps multiple, extrêmement fugace. Le Destin, devenu narrateur à son tour, le serait plus abstraitement, mais en intervenant, et donc en mobilisant notre attention, Scarron nous met directement en contact avec son acteur. Et à nouveau, le temps coule: "je suis né dans un village ... Je vous ferois bien croire, si je voulois, que je suis d'une maison très illustre ... ; mais j'ay trop de sincérité pour nier la bassesse de ma naissance."<sup>2</sup> C'est cette fois-ci, l'emploi du "je" au passé composé, puis au présent: "je suis né ... j'ay trop de sincérité," qui engendre la réalité du conte en le transposant du style parlé au style narratif. Enfin, le moment où, une fois terminée l'histoire des aventures passées des deux amants, leur amour -- traduit avant tout par l'harmonie paisible d'une existence partagée -- devient lui-même l'axe central du Roman comique, est, lui encore, indiqué par la transposition du passé au présent en un paragraphe à la fois généralisateur et ironique, où l'auteur s'exprime directement: "l'amour, qui fait tout entreprendre aux jeunes et tout oublier aux vieux, qui a esté cause de la guerre de Troye et de tant d'autres dont je ne veux pas prendre la peine de me ressouvenir, voulut alors faire voir dans la ville du Mans qu'il n'est pas moins redoutable dans une hostellerie qu'en quelque

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 153.

<sup>2</sup>Ibid.

autre lieu que ce soit."<sup>1</sup>

Plaque tournante de l'action que cette phrase: l'amour triomphe, entraînant dans son tourbillon, outre les personnages romanesques, les êtres les plus grotesques. Sans transformation dramatique, sans modification absolue, le spectacle s'engage sur une voie nouvelle que seule balise l'intervention, au présent, du tout-puissant réalisateur scénique.

Les interruptions du récit, qui modifient l'évolution linéaire du roman, ont donc pour but, tout en situant une scène, de la ramener au temps du lecteur, détruisant ainsi, en même temps que les bornes ordinaires de la narration, les barrières temporelles qui s'élèvent entre le passé, moment où l'oeuvre a été écrite, et le présent immédiat, moment où elle est lue.

C'est accorder la même importance à la réalité et à la fiction, en leur donnant à toutes deux une valeur égale: chaque fois que Scarron interrompt le cours de son roman, il le recrée dans le domaine de l'imaginaire, le pilotant délicatement vers une direction nouvelle, ou lui ajoutant une dimension de plus, ce qui lui assure cette multiplicité intrinsèque que nous considérons comme baroque.

A ce point de notre étude, il est nécessaire d'insister, une fois de plus sur le fait que le baroque scarronnien est autre chose que ce qu'il est convenu de considérer comme tel, en général. Il y a dans le Roman comique, plus de gaité, plus de rire et de joie de vivre qu'il n'est normal d'en trouver dans une oeuvre baroque, même en prose.<sup>2</sup> Le

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 226.

<sup>2</sup>L'oeuvre poétique, plus courte et condensée se prête évidemment mieux à une structure et à une forme baroques que le roman.

"naturel" de Théophile lui-même se teinte souvent de recherches stylistiques assez artificielles pour en détruire parfois l'intention de spontanéité et de vérité, ce qui n'arrive pas chez Scarron, dont le baroque court avec la vie, dans un monde en devenir, marquant, selon M. Truchet, "le passage du rire aux larmes et des larmes aux rires."<sup>1</sup> Les larmes, cependant, sont rares dans le Roman comique,<sup>2</sup> beaucoup plus rares que le sérieux, sans doute, probablement parce qu'elles abondent dans le roman idéaliste que Scarron veut critiquer, et peut-être aussi parce que dans sa misère même, celui-ci veut, grâce à son oeuvre, créer un monde de fantaisie amusée, niant ainsi les idées de tristesse, de douleur, d'appréhension.<sup>3</sup>

Nous avons déjà accolé l'épithète "naturel" au terme baroque. Mais, en fait, c'est l'adjectif "comique" qui qualifie la tentative de Scarron de la façon la plus appropriée. Baroque comique. Est-ce une hérésie que de considérer comme possible la juxtaposition de ces deux termes? Nous ne le croyons pas: si la multiplicité de personnages à caractères changeants est baroque, si la mise en scène théa-

---

<sup>1</sup>Jacques Truchet, op. cit., p. 263. M. Truchet est parmi les critiques contemporains le seul qui emploie l'adjectif baroque en parlant du Roman comique.

<sup>2</sup>Elles existent, cependant: l'Etoile, en héroïne délicate, se laisse souvent attendrir jusqu'aux larmes par le souvenir de ses malheurs, et touche ainsi le coeur des comédiennes endurcies (cf. Roman comique, I, pp. 150 et 226).

<sup>3</sup>N'est-il pas remarquable que, de toute cette époque, ce soit l'être le plus véritablement menacé par la mort qui ait de façon systématique et absolue, refusé d'englober en son oeuvre ce concept, sinon pour en faire le prétexte à une farce comique, quoique d'un goût discutable.

trale qui assure l'unité du Roman comique est baroque, si les interventions du romancier, si le concept d'un temps toujours fragmenté, sont baroques, alors, ces sommes de baroque ne peuvent que s'intégrer au dessein de l'oeuvre entière qui est, ne l'oublions pas, de faire rire.

C'est donc dans cette perspective que dorénavant nous nous proposons de considérer l'oeuvre de Scarron, dont nous étudierons à la fois l'ironie et le comique, produits d'une structure qu'ils conditionnent aussi, et le style, reflet d'une vivacité intrinsèque et du désir perpétuel d'engendrer la bonne humeur.

#### 4) L'ironie et le comique

De toutes les définitions possibles de l'ironie, nous retiendrons celle-ci que nous adaptons de plusieurs d'entre elles à la fois: est ironique la moquerie qui permet de sourire de ce qu'autrement on prendrait au sérieux, dans un sens socratique, c'est-à-dire moins pour en souligner les travers que pour tenter d'en faire ressortir les vertus dissimulées. L'ironie est donc à la fois un procédé de démythification qui empêche que l'on se laisse duper, et une situation amusée qui fait naître un plaisir provoqué par la conscience de sa propre supériorité, et en même temps, le désir de corriger des torts.

L'ironie, cependant, n'est pas toujours évidente au premier abord, au contraire du comique qui lui est immédiatement perceptible et par conséquent, beaucoup plus direct.

En fait, il serait possible, lorsqu'on parle d'ironie, de paraphraser ces mots écrits par Yves Delage se dressant contre Bergson dont le Rire avait paru quelques mois plus tôt:<sup>1</sup> "pour qu'une chose

---

<sup>1</sup>Yves Delage, "Le Comique," Revue du mois, XX (10 août 1919), pp. 337 et seq.

soit comique, il faut qu'entre l'effet et la cause, il y ait désharmonie." M. Delage, cependant, ne parle ici que du réflexe qui provoque le rire, et encore, ne semble-t-il pas conscient que la désharmonie peut aussi bien provoquer la répulsion que l'amusement. Mais l'ironie, elle, en littérature, et en ce qui concerne les rapports d'auteur à lecteur, est avant tout la résolution du premier de rendre le second conscient de cette désharmonie.

C'est ce que fait Scarron, grâce à ses interventions surtout, avant de mettre cette ironie au service des buts comiques de son roman dont elle rehausse l'aspect théâtral en même temps qu'elle provoque l'amusement. En habile meneur de jeu, chaque fois qu'il interrompt le déroulement du spectacle qu'il nous présente, c'est à la fois pour insister sur le fait qu'il ne montre rien d'autre qu'un spectacle à multiples facettes, destiné à nous divertir, à nous séduire, aussi, et pour nous permettre de mieux assimiler celui-ci. D'autre part, en se faisant et juge de son oeuvre, et participant, il se met lui-même en scène, s'offrant à notre jugement critique comme il prétend évaluer son roman. L'ironie dont il use est donc à double tranchant, puisqu'il nous suggère d'examiner avec bienveillance à la fois son oeuvre et lui-même dans son rôle de créateur-présentateur, avec bienveillance, disons-nous, parce qu'il décourage bien vite le lecteur acerbe. Son livre, affirme-t-il, est tout plein de "badineries." Que celui qui y cherche autre chose en abandonne la lecture.<sup>1</sup> Mais cette idée une fois exprimée, il fait volte-face et décrit son roman dans

---

<sup>1</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op . cit., I, p. 147.

le même esprit que Rabelais présentant le sien: moments instructifs, substantifique moelle. Déjà, le chapitre précédent avait suggéré son dessein par son titre: "qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de le lire;"<sup>1</sup> mais tout de suite après il avait affirmé d'un ton pince-sans-rire: "je n'ay point voulu approfondir l'affayre parce qu'elle n'en vaut pas la peine et que j'ay des choses à écrire qui sont bien d'une autre conséquence."<sup>2</sup> N'est-ce pas là jouer avec son lecteur? Mais c'est justement ainsi que Scarron est ironique: tandis que Rabelais, son prédécesseur en superbe jovialité, utilise sa préface pour admonester son lecteur, le mettre sur la bonne voie, et somme toute, l'encourager à lire son livre, l'auteur du Roman comique entend, par des mesures définitives, se débarrasser des gêneurs, des bilieux, afin de ne conserver à sa suite que ses admirateurs, ou du moins ceux qui, ayant accepté ses conventions, sont prêts à entrer dans son jeu. Il s'établit ainsi une complicité très nette entre auteur et lecteur, participation goguenarde commune à la supervision de l'oeuvre. En ne nous laissant point arrêter par les rebuffades de Scarron, en prouvant donc notre bonne volonté vis-à-vis de son roman, nous nous établissons amateur éclairé, bienveillant et par conséquent digne d'être entraîné dans la farandole baroque et comique. Après nous avoir attribué notre rôle, l'auteur peut à son gré engrener les rouages de sa machine, sans avoir à redouter d'acerbes critiques, et nous, prévenus à l'avance, nous devons respecter les règles qu'il a établies. Il est à remarquer, d'ailleurs, que ce n'est qu'au douzième chapitre que Scarron nous prévient ainsi: c'est comme s'il avait voulu, avant

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 142.

<sup>2</sup>Ibid.

de nous mettre en garde contre l'apparente frivolité de son oeuvre, que nous ayons eu le temps de la fréquenter, et déjà d'apprendre à la connaître, afin de nous former une opinion sur elle. Ceci fait, il peut mieux en dévoiler les faiblesses superficielles, ou ce que certains pourront considérer comme telles, et les points forts. C'est à partir de ce moment, par conséquent, que l'ironie se teinte d'une nouvelle coloration, celle très nuancée qui se dirige contre elle-même. La désinvolture de Scarron atteint alors son apogée. "Ceux qui auront eu assez de temps à perdre pour l'avoir employé à lire les Chapitres précédens ..."<sup>1</sup> déclare-t-il au début du Chapitre XIV; puis pendant un temps, il abandonne cette attitude auto-critique pour adopter la pose de l'auteur inconséquent: "j'ay fait le précédent Chapitre un peu court, peut-estre que celui-cy sera plus long; je n'en suis pourtant pas bien assuré, nous allons voir."<sup>2</sup> Ou bien encore, il affiche son sourire moqueur en des têtes de chapitres qui sont autant de bannières dans un spectacle forain: "l'ouverture du Théâtre et autres choses qui ne sont pas de moindre conséquence,"<sup>3</sup> "Quelques réflexions qui ne sont pas hors de propos. Nouvelle disgrâce de Ragotin, s'il vous plaist,"<sup>4</sup> "Qui peut-être ne sera pas trouvé for divertissant,"<sup>5</sup> "Qui ne sert que d'introduction aux

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 173.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 214.

<sup>3</sup>Ibid., I, p. 207.

<sup>4</sup>Ibid., I, p. 226.

<sup>5</sup>Ibid., I, p. 234.

autres,"<sup>1</sup> "Des moins divertissans du présent volume,"<sup>2</sup> "Qui divertira peut-estre aussi peu que le précédent,"<sup>3</sup> "Qui n'a pas besoin de titre,"<sup>4</sup> annonces qui, d'ailleurs, reflètent toujours fidèlement le contenu des chapitres qu'elles décrivent, si l'on se rappelle que par "divertissement," Scarron veut dire comique.

En proclamant ainsi ses intentions, c'est un clin d'oeil complice que l'auteur-participant adresse à son lecteur en qui il provoque une réaction antérieure à la lecture, réaction qui peut être, ou ne pas être, conforme à celle qu'engendrera plus tard la connaissance des chapitres en question. C'est à juste titre donc que les interventions de l'auteur ont été considérées comme la source principale de l'ironie scarronnienne à laquelle cependant contribuent bien d'autres facteurs, en particulier celui du style.

Ainsi, dans ce domaine encore, Scarron joue sur deux tableaux, celui de l'impression superficielle qu'il fait naître en son lecteur, et celui de l'impression profonde, spéciale à celui-ci, mais néanmoins conditionnée par l'ironie du Roman comique. Dualité, à nouveau, monde des apparences et monde subjectif, forme que donne à Scarron son ironie. En se moquant de lui-même, de son oeuvre et de son lecteur qu'il prend en même temps au sérieux, il fait que la moquerie rebondit en celui-ci qui l'adopte à son tour pour sourire de lui-même, du roman qu'il lit et de l'homme qui l'a écrit, ceci dans le cadre des rapports

---

<sup>1</sup>Ibid., II, p. 11.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 66.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 71.

<sup>4</sup>Ibid., II, p. 135.

du metteur en scène et de son spectateur.

Multiplicité, superpositions, incertitudes; le baroque règne en maître.

Tous ces éléments, d'ailleurs, peuvent se retrouver dans un domaine qui s'apparente à celui de l'ironie, et dont nous avons déjà dit que celle-ci se fait la servante fidèle: le comique.

Nous avons déjà beaucoup parlé de ce sujet dans notre chapitre sur le burlesque, donnant plusieurs illustrations à la fois du comique de situations, du comique de mouvements et du comique de caractères. Nous aimerions désormais, montrer en quoi la façon dont Scarron traite ces différents aspects du comique est baroque, puis parler en détails du comique de la langue du Roman comique, comique de mots, et comique de style, sans oublier que souvent, dans ce domaine, le comique et l'ironie peuvent être interchangeables.

Lorsqu'Henri Bergson définit le comique de situations, il le fait en des termes qui pourraient à eux seuls prouver que le vaudeville porte toujours en lui un germe de baroque: "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 mécanique."<sup>1</sup> Suivent, dans le Rire, des paragraphes illustrés par des comparaisons des mobiles du rire à des jeux d'enfants: le diable à ressort, le pantin à ficelle, la boule de neige, dont l'auteur tire les trois procédés du comique: "la répétition, l'inversion et l'inter-

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p. 69.

férence des séries."<sup>1</sup> Combien il est aisé d'appliquer ceux-ci directement à diverses scènes du Roman comique: "répétition" que les tendances du bouillant Ragotin à toujours se retrouver un moment immobilisé par une contrainte physique qui lui est imposée de l'extérieur, qu'il ait le visage enfoncé dans un chapeau,<sup>2</sup> le corps engagé dans un coffre,<sup>3</sup> le pied coincé dans un pot de chambre,<sup>4</sup> ou qu'il soit solidement ligoté par des cordes.<sup>5</sup> Répétition ironique d'ailleurs, de par la moquerie qu'implique la leçon -- inutile, hélas -- donnée par les objets eux-mêmes à ce vif-argent qui devrait, justement, apprendre à contrôler son agitation. "Inversion," c'est-à-dire retournement d'une situation et interversion des rôles, que le souper improvisé auxquels les bohémiens convient Ragotin chez lequel ils se sont introduits sans y être invités.<sup>6</sup> "Interférence de séries," enfin, quiproquos et transpositions que la terreur causée à la jolie Etoile par un lévrier égaré, qui prend pour elle des allures de fantôme! Dans chacun de ces cas, le comique est basé sur des volte-faces, des oppositions, des renversements, des transformations, autant d'éléments baroques.

Et il en va de même pour les comiques de caractères et de mouvements qui sont intimement liés l'un à l'autre, surtout, nous le savons déjà en la personne de Ragotin: sont ridicules, et donc comiques en lui, son apparence minuscule, son activité fébrile, ses discours intempestifs, cette ébullition d'attitudes et de paroles qui ne recouvre

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p. 69.

<sup>2</sup>Ibid., p. 90.

<sup>3</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 139.

<sup>4</sup>Ibid., II, p. 50.

<sup>5</sup>Ibid., II, p. 51.

<sup>6</sup>Ibid., II, pp. 123 et seq.

<sup>7</sup>Ibid., II, pp. 120-121.

que du vide, de la "raideur," selon le terme de Bergson, de la fixation, de l'immobilité, de l'absence d'évolution. La surface n'est qu'agitation; l'intérieur n'est que néant. Il existe en Ragotin un automatisme inconscient qui en fait d'ailleurs, de façon idéale le pantin à ficelles, ou à ressorts, dont nous parlions plus tôt. Ne pouvons-nous point l'imaginer comme une très précise marionnette ou comme un jouet mécanique remonté par une clé qui serait "les ailes de son amour," lorsqu'il veut éblouir l'Etoile par ses prouesses équestres?

Etudions de plus près sa façon de monter à cheval:

Comme il n'estoit pas fort bon Escuyer ... il s'en acquitta de fort mauvaise grâce, le cheval étant aussi haut de jambes qu'il en estoit court. Il se guinda pourtant vaillamment sur l'étrier et porta la jambe droite de l'austre costé de la sellé, mais les sangles, qui estoient un peu lasches, nuisirent beaucoup au petit homme, car la selle tourna sur le cheval quand il pensa monter dessus. Tout alloit pourtant assez bien jusque-là, mais la maudite carabine qu'il portoit en bandoüillièrre et qui luy pendoit au col comme un collier, s'estoit mise malheureusement entre ses jambes sans qu'il s'en apperceut, tellement qu'il s'en falloit beaucoup que son cul ne touchat au siège de la selle qui n'estoit pas fort raze, et que la carabine traversoit depuis le pommeau jusqu'à la croupièrre. Ainsi il ne se trouva pas à son aise et ne pût pas seulement toucher les étriers du bout des pieds. Là-dessus les esperons qui armoient ses jambes courtes se firent sentir au cheval en un endroit où jamais esperon n'avoit touché. Cela le fit partir plus gayement qu'il n'estoit necessaire à un petit homme qui ne posoit que sur une carabine. Il serra les jambes, le cheval leva le derriere et Ragotin, suivant la pente naturelle des corps pesans, se trouva sur le col du cheval et s'y froissa le nez, le cheval ayant levé la teste pour une furieuse saccade que l'imprudent luy donna, mais pensant réparer sa faute, il luy rendit la bride. Le cheval en sauta, ce qui fit franchir au cul du patient toute l'estendue de la selle et le mit sur la croupe, toujours la carabine entre les jambes. Le cheval, qui n'estoit pas accoustumé d'y porter quelque chose, fit une crou-pade qui remit Ragotin en selle. Le meschant Escuyer resserra les jambes, et le cheval releva le cul encore plus fort, et alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses, où nous le laisserons comme sur un pivot pour nous reposer un peu.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Ibid., I, pp. 130-131.

La longueur de ce passage, lorsqu'il est extrait du roman, atteste l'extrême difficulté qu'il y a à bien décrire une série de mouvements: pour que ceux-ci aient l'apparence de la vie, il faut beaucoup de mots, beaucoup d'images, Scarron le sait bien, qui proclame sa fatigue, et prétend ne pas être entièrement satisfait du résultat qu'il a atteint. Et cependant, de quelle maîtrise cette description ne fait-elle pas preuve? Les gestes saccadés du petit avocat, indépendants de sa volonté, se succèdent en s'enchaînant les uns aux autres avec une précision d'évocation visuelle en tous points remarquable. Cette technique de décomposition du mouvement, accumulation de positions fixes accolées les unes aux autres, forment, ainsi qu'en un dessin animé, une multiplicité d'images qui semblent se mouvoir à cause de la rapidité avec laquelle elles nous sont présentées. D'autre part, la précision des termes propres à l'équitation, jointe à celle des vocables qui pointent vers la maladresse du petit homme forment, de par leur sérieux, une scène à la fois désopilante et ironique. Enfin, le comique de mouvements est ici parodique, en ce sens qu'il n'y a aucun doute qu'en cette scène, Ragotin se voudrait l'égal d'un de ces merveilleux héros dont il aimerait à émuler les prouesses équestres -- le Destin, sans doute, que nous n'avons jamais encore vu à cheval, mais dont l'éducation qu'il a reçue nous permet d'imaginer qu'il est cavalier superbe et émérite, ce qui s'avère vrai lorsqu'il part à la recherche d'Angélique.

Ragotin agit toujours en guignol articulé, en marionnette ridicule, risible par la rapidité de ses évolutions, sa facilité à changer d'avis, ses colères tempétueuses provoquées par des bagatelles, ses

fanfaronnades et ses maladresses éternelles que nous ne pouvons nous empêcher de comparer au tact et à l'élégance de manières du jeune Destin.

Aussi, le passage qui met un point final à la tentative que fait la Bouvillon pour séduire le beau comédien consiste en une série de retournements tous plus rapides les uns que les autres qui, eux-mêmes, forment un contraste parfait avec le spectacle somme toute assez statique que constitue la scène d'abus originale. Le Destin, tiré de sa situation épineuse, heurte un banc, en demeure un instant étourdi, ce dont profite "la pauvre Dame" pour se rajuster; enfin décente, elle tire le verrou, mais Ragotin qui, derrière la porte, poussait de toute sa puissance, force celle-ci à s'ouvrir trop rapidement, ce qui assomme presque la "grosse sensuelle." Elle hurle, Ragotin n'y prête aucune attention, tout absorbé qu'il est par la nouvelle dont il est porteur, du retour d'Angélique... Or, parmi cette folle agitation, le Destin, victime éventuelle de la Salomé provinciale, conserve son calme de gentilhomme: "Quelque impatience qu'[il] eust de sçavoir si Ragotin disoit vray, il ne suivit point son impétuosité et ne quitta point la Bouvillon que son visage ne fust lavé et essuyé et la bosse de son front bandée, non sans appeller souvent Ragotin étourdy, qui, pour tout cela, ne laissa pas de le tirailler pour le faire venir où il avoit envie de le conduire."<sup>1</sup> L'élégance naturelle du jeune homme, sa courtoisie imperturbable qui, sans immobiliser le mouvement, le ralentissent et lui accordent une valeur moins frénétique, son sang-froid d'être élevé en aristocrate, qui

---

<sup>1</sup>Ibid.

supprime toute tension artificielle, servent de repoussoir à la frénésie de Ragotin et, par conséquent, rendent celle-ci plus ridicule encore, "ironiquement" comique.

Par contre, si la rigidité de la Rancune est comique, c'est surtout parce qu'elle sert à remonter le mécanisme de l'absurdité de Ragotin ou de celle de Roquebrune. C'est en ce sens qu'elle est baroque: actions, réactions, contacts soi-disant amicaux, heurts naissent de sa présence comme par enchantement. Mais si les "répétitions" de situations sont attendues, étant donnés les rapports qui unissent les personnages, l'aspect qu'elles prennent, lui, ne l'est jamais. Scarron réussit à maintenir à un niveau élevé le suspense de son comique, en ce sens qu'il parvient à renouveler les effets, même des scènes les plus banales, et ceci, justement, grâce au mouvement.

Néanmoins, ce mouvement, qualité essentiellement visuelle, ne peut être créé dans une oeuvre littéraire que par l'extrême plasticité d'un style vif et changeant, reflétant les élucubrations les plus hardies d'une imagination extrêmement fertile.

Il n'est point douteux qu'afin de traduire en mots des images mouvantes, il faut que l'auteur en ait une vision toute picturale. C'est, bien entendu, l'une des raisons pour lesquelles il est si courant de comparer Scarron aux peintres de son temps, à ceux surtout dont la veine est quasi-caricaturale. Mais là où le Bamboche, là où Callot veulent évoquer l'horreur ou la répulsion, Scarron, lui, ne voit que ce qui peut engendrer le rire, ne retenant que des traits amusants et pittoresques qu'il exprime avec un bonheur tout particulier, en une langue imagée, rapide, évocatrice et sémillante.

5) D'un baroque comique dans la langue

Il est certain que les démarches étudiées par Bergson dans son chapitre sur le comique de situations ont leur contre-partie immédiate dans le domaine du style. Mais l'auteur du Rire lui-même nous met en garde contre une attitude qui ferait de ces données des absolus pour tous les aspects du langage: "inversion et interférence, en somme, ne sont que des jeux d'esprit aboutissant à des jeux de mots."<sup>1</sup> Témoigne de la vérité de cette déclaration cette phrase du Roman comique, qui décrit la situation après la sérénade de Ragotin: "Et il y a apparence que cette belle raillerie de chien eust épuisé tous ceux qui estoient dans la chambre, si le Poète ... n'eust rompu les chiens en disant ..."<sup>2</sup> L'idée principale, moquerie du groupe de chiens suivant de très près l'une des leurs, est inversée, sans aucun doute, lorsque Roquebrune "rompt" les chiens, comme s'il les séparait et mettait fin à leurs aventures par son intervention intempestive dans une conversation où il n'ajoute que des inepties.

Le jeu de mots peut provenir aussi de la juxtaposition inattendue de deux termes opposés par le sens: les abeilles qui s'attaquaient à Ragotin se chargent instantanément de la puissance comique inhérente à la personnalité de celui-ci, mais elles acquièrent en même temps une dimension légèrement inquiétante lorsqu'elles sont décrites comme autant de "petits éléphants ailés, pourvu de proboscides et armés d'aiguillons."<sup>3</sup> L'image éléphantine, à propos d'abeilles, évoque à la fois la taille redoutable d'animaux à proportions énormes, le danger

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p. 123.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 209.

<sup>3</sup>Ibid., II, p. 127.

qu'ils représentent, tandis que le terme proboscide, scientifique et recherché, applicable aussi bien à la trompe de l'éléphant qu'à celle de certains insectes, crée un contraste incongru en lequel Paul Morillot<sup>1</sup> voit le triomphe du style "burlesque," et que nous qualifions plutôt d'héroïcomique, en ce qu'il élève ce qui est bas et sans importance au niveau du grandiose.

D'autre part, Scarron façonne, en des jeux hardis, des vocables chargés d'une puissance descriptive inattendue: les provinciaux qui encombrant la chambre des comédiennes auxquelles ils voudraient bien faire un brin de cour, sont décrits par lui comme des "gracieux."<sup>2</sup> mot forgé de toutes pièces "sans doute sur gracieuser, faire des grâces à une femme, peut-être en pensant à l'espagnol "gracioso," bouffon de comédie aux grâces ridicules.<sup>3</sup> Le poète Roquebrune, lui, est traité de "Mâchelaurier,"<sup>4</sup> et nous l'imaginons instantanément en train de marmotter des théories poétiques brumeuses, tout en ruminant

---

<sup>1</sup>Paul Morillot, Scarron et le genre burlesque, op. cit., p. 364. L'auteur, qui, en fait, voit dans le style burlesque (qui rabaisse le sublime au niveau du prosaïque, du banal, du vulgaire même, et fait des dieux du Typhon les proches des harangères du Pont-Neuf) l'avi-lissement du style et de la pensée, ne cite dans le Roman comique que cet exemple, et en considère, au contraire, la prose comme excellente. Et il est vrai que Scarron n'utilise point ici les artifices d'exagération communs à sa poésie de "bataille" parodique: pointes, antithèses, périphrases, etc....

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 117.

<sup>3</sup>Henri Benac, Notes au Roman comique, II, p. 293.

<sup>4</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 228.

sa couronne inexistante. Ou encore, à la façon des poètes antiques, Scarron utilise une périphrase ironique pour désigner le poète en tant que "Nourrisson des Muses"<sup>1</sup> ou une autonomase semblable à "l'Achille aux pieds légers" d'Homère, pour parler de la Rappinière, "avant-coureur du Bourreau,"<sup>2</sup> ou de Roquebrune, "fou d'alliances et d'armoiries."<sup>3</sup> Le nom du personnage est remplacé ici par l'énoncé d'un de ses défauts, qui lui fait une sorte d'alias. (Comme les héros que nous venons de mentionner sont tous des héros négatifs, puisque parodiques, l'autonomie qui en poésie de la Grèce classique insistait sur une qualité remarquable du personnage, en souligne ici un aspect particulièrement ridicule.)

Comique de mots donc, qui engendre une perception supplémentaire, et auquel se rattache tout l'aspect symbolique des noms des héros du Roman comique. Le procédé, qui abonde dans l'oeuvre de Scarron en rehausse toujours le rire, et s'intègre, inévitablement, au comique du style, à proprement parler.

Nous avons déjà dit que ce qui fait, avant tout, la valeur de la langue scarronnienne, c'est sa vivacité d'abord et sa puissance exotatrice ensuite. Mais comment atteint-il ses qualités?

C'est d'abord par sa familiarité que Scarron arrive à faire du Roman comique une histoire mimée par ses personnages, histoire qu'il raconte à un auditoire dont il sait que la sympathie lui est acquise.

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 209.

<sup>2</sup>Ibid., I, p. 228.

<sup>3</sup>Ibid.

Dans ce roman "décontracté," il traite son lecteur comme il traitait ses amis, en leur faisant la lecture de son oeuvre, et l'emporte dans le monde du rire par une attitude qui touche souvent au saugrenu. En supprimant les distances par cette attitude désinvolte, il propulse le lecteur à l'intérieur de l'oeuvre qui devient vivante autour de lui en un fourmillement d'aventures le plus souvent déconcertantes.

Le comique du style est la plupart du temps à la source de ces incongruités: en employant, en situations contiguës, des mots ou des groupes de mots dont les rapports, n'étant pas immédiats, n'ont rien d'évident, Scarron crée des effets inattendus. En juxtaposant ces effets les uns aux autres, sans toujours un enchaînement logique, il provoque à la fois une impression de rapidité et une réaction de surprise. Ainsi, lorsqu'il termine la description d'une bataille acharnée, il le fait en ces termes: "les muzeaux sanglants furent lavez d'eau fraische, les collets dechirez furent changés, ou applica quelques cataplasmes, et mesmes l'on fit quelques points d'aiguille, et les meubles furent aussi remis en leur place, non pas du tout si entiers qu'alors qu'on les déranga."<sup>1</sup> Enumération de gestes tout-à-fait vraisemblables, en pareil cas, quoique pas nécessairement attendus: que les collets déchirés soient changés avant que l'on ne pose les cataplasmes peut avoir de quoi nous étonner. D'autre part, le terme museau est ici burlesque, puisqu'il

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 100.

rabaisse l'être humain au niveau de l'animal (mais Scarron implique peut-être par là qu'en effet, la bataille avait quelque chose de bestial). On imagine des blessures pansées, des bandages posés sur des membres endoloris. Or, Scarron continue: "Enfin, un moment après, il ne resta plus rien du combat que beaucoup d'animosité qui paroissoit sur le visage des uns et des autres."<sup>1</sup> C'est ici, certes, le contraste qui nous amuse: nous nous attendions à entendre parler de membres cassés ou de cicatrices, et voici que Scarron fait intervenir une notion purement psychologique, tout aussi naturelle après un combat acharné que des traces physiques, mais imprévue dans ce contexte, et donc comique.

Nous sommes ici dans le domaine de ce que Bergson, en analyse stylistique, appelle une "transposition,"<sup>2</sup> c'est-à-dire le passage d'un terme extrême à un autre. Cependant, ce transfert, chez Scarron, ne s'effectue pas entre des éléments vraiment opposés: "le très grand et le très petit, le meilleur et le pire,"<sup>3</sup> mais à tous les niveaux de l'intervalle compris entre ces catégories, et c'est ce qui crée, à tout instant, la surprise. Les exemples abondent: "le bienfait trouva place en son coeur de roche."<sup>4</sup> Ici, nous nous amusons de la proximité d'un terme abstrait désignant une vertu, et d'une expression toute faite dont l'image est essentiellement concrète. Ou bien

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p. 128.

<sup>3</sup>Ibid.

<sup>4</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, I, p. 101.

encore: "ce fut ce monstre, ni homme, ni femme qui chanta le dessus; un Enfant de choeur qui avoit desja mué chanta la basse, et tout cela pour le prix et somme de deux testons, tant il faisoit desja cher vivre dans ce bon Pays du Mayne."<sup>1</sup> Cette fois, c'est l'opposition entre le côté inachevé, informe donc, des deux chanteurs de sérénade, êtres sans sexe, sans âge, indéterminés, et la mention très prosaïque d'un prix fixe payé à ces hybrides en fonction de testons -- le mot est à double sens, car Scarron eût pu choisir tout autre terme désignant une monnaie -- (qui ne sauraient guère les intéresser), qui provoque notre amusement.

Il peut arriver encore qu'une série de termes en expliquent un autre, mais sous un éclairage qui révèle ce que l'interprétation directe du vocable n'aurait pas montré: "l'Opérateur Ferdinando Ferdinandi ... Médecin Spagyrique de profession," c'est-à-dire prétendant guérir par la chimie, mais en fait dépourvu d'un diplôme de la faculté qui ne reconnaissait point cette science,"et pour dire franchement ce qu'il estoit, grand charlatan et encore plus grand fourge."<sup>2</sup> Scarron crée en nous un moment l'impression que son personnage est véritablement un chimio-thérapeute, mais il la détruit bien vite en qualifiant directement l'opérateur de coquin invétéré. L'ironie vient ici de l'illusion qu'engendre le terme spagyrique, qui, parce qu'il est savant, nous trompe par son sérieux.

Si le terme ironie se présente de lui-même à notre esprit,

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 207.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 136.

c'est bien parce qu'il est des cas où, dans le domaine de la langue, il se confond avec le mot comique. Si l'ironie, comme le considère Bergson, est bien l'énoncé de "ce qui devrait être," tandis que l'auteur feint de croire "que c'est précisément ce qui est,"<sup>1</sup> le rétablissement de cette mystification dans le réel engendre le comique. Ironiques donc sont les mots "médecin Spagyrique," comiques ceux de "charlatan et [de] fourbe." Et c'est la rapidité de ce rétablissement qui provoque la vivacité du style.

On trouve encore dans le Roman comique, un comique de style plus direct, celui engendré, soit par la répétition et qui engendre le mouvement: "Il voulut reculer et il tomba à la renverse sur un homme qui estoit derriere luy et le renversa, luy et son siege, sur le malheureux Rabotin, qui fut renversé sur un autre, qui fut renversé sur un autre, qui fut renversé sur un autre, et ainsi de mesme jusqu'ou finissoient les sieges, dont une file entière fut renversée comme des quilles,"<sup>2</sup> soit par l'énumération imagée qui reproduit un bruit: "le bruit des tombans, des Dames foulées, des gens qui parloient, de ceux qui rioient, de ceux qui se plaignoient et de ceux qui battoient des mains, fit une rumeur infernalle."<sup>3</sup>

Dans le premier cas, l'emploi du mot renversé, répété six fois finit par faire naître en notre esprit une vision dont le jeu de quilles nous semble enfin l'expression parfaite. Dans le seconde, l'accumulation contiguë de six verbes indiquant chacun un son différent, réussit

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, Le Rire, op. cit., p. 128.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, p. 128.

<sup>3</sup>Ibid.

à nous donner l'idée d'un intense charivari, comique parce que deux de ces verbes, "rioient," "battaient des mains," en contredisent les autres.

Ainsi, qu'il s'agisse de la rapidité de l'évocation d'une succession d'images qui se détruisent sans cesse pour être sans cesse remplacées par d'autres images qui, tout en leur étant semblables, ne sont jamais les mêmes, ou de la superposition de divers sons existant tous à la fois dans des registres différents, l'impression d'ensemble demeure celle d'une complexité multiforme, ce qui, une fois encore, nous ramène au baroque, de par son dynamisme et son ressort.

Ces procédés stylistiques de multiplicité, de fluidité, de vivacité, de fragmentation, ne sont pas seulement l'apanage des épisodes comiques à proprement parler: dans les contes romanesques, aussi, ces qualités se font jour à tout moment: ainsi, lorsque Victoria, déguisée en duègne, attend avec Elvire l'arrivée de Dom Fernand, elle n'est pas sans éprouver une impression poignante: "Elle vit entrer son infidèle, paré comme un nouveau Marié, et s'il luy avoit pleu mal vestu et mal en ordre, elle le trouva l'homme du monde de la meilleure mine en ses habits de Noces."<sup>1</sup> La transformation en nom de l'adjectif infidèle, accompagné du pronom possessif qui renvoie à Victoria, alors que la jeune homme vient pour épouser une autre femme, est, bien sûr, ironique; et le comique vient de l'incongruité de cette situation et des sentiments de la jeune fille, qui à la vue de son ancien amant

---

<sup>1</sup>Ibid., I, p. 244.

somptueusement vêtu pour ses noces avec Elvire, réagit avec plaisir à son apparence de "nouveau marié," ce qui n'est tout de même pas dans l'ordre des choses. Et la paradoxe triomphe plus encore lorsque Scarron ajoute: "Don Pedro n'en fut pas moins satisfait et sa fille eust été bien difficile si elle y eust trouvé quelque chose à redire,"<sup>1</sup> car le bonheur douteux de Victoria nous est présenté sur le même plan que celui de personnages qui n'ont en rien les mêmes raisons qu'elle de se réjouir. Une fois de plus, le rire, le sourire, plutôt, naît de la disparité entre l'expression qui peint l'apparence de certaines réactions, et la façon dont nous voudrions imaginer les sentiments qui les provoquent.

La description des exercices religieux de Dorotée et Féliciane de Montsalve, est, elle plus franchement amusante:

Ces belles filles n'alloient point à la Messe sans un cortège d'Amans bien parez; elles ne prenoient point d'eau béniste que plusieurs mains, belles ou laides, ne leur en offrissent à la fois; leurs beaux yeux ne se pouvoient lever de dessus leurs livres de prieres qu'il ne se trouvassent le centre de je ne say combien de regards immoderez et elles ne faisoient pas un pas dans l'Eglise qu'elles n'eussent des reverences à rendre.<sup>2</sup>

Les églises, on le sait, étaient le lieu de rendez-vous des galants de la ville. Mais le comique, ici, naît moins de la scène elle-même que des images qu'évoquent la façon dont elle est décrite. Le cortège d'"Amans" aux manières immodérées ne saurait manquer de déclancher en nous la vision des chiens qui ont troublé la sérénade de Ragotin,

---

<sup>1</sup>Ibid.

<sup>2</sup>Ibid., II, p. 138.

puisque les mêmes vocables leur ont été appliqués; la cohue des mains, "belles ou laides," dans le bénitier, les yeux baissés des demoiselles dévorée du regard par leurs soupirants, la répétition des attitudes physiques qu'implique la série des révérences polies, tout cela crée un spectacle de mime, où finalement, le comique engendré par le langage ne peut être distingué de celui qu'engendre le mouvement qui lui-même dépend de celui que provoque la situation.

Cercle non pas vicieux, mais perpétuel. Il est compliqué, pour le moins, d'arriver à démembrer le comique pour en considérer les éléments indépendamment les uns des autres. Chaque épisode porte en lui des germes de comique de mots, de situations, de mouvements, de caractères, d'intrigues, de langage.

Nous avons déjà dit que cette multiplicité est en soi baroque. Et pourtant, lorsqu'on ajoute à tous ces éléments stylistiques tous les éléments conceptuels qu'ils expriment et reflètent à la fois, on aboutit à une vision dont la diversité est vertigineuse. La variété de l'expression n'est en effet que l'un des plans de la perception scarronnienne. Grâce à cette variété est engendré un très grand nombre d'éléments nouveaux qui en augmentent la profondeur: d'abord la caractérisation dont les niveaux immédiats n'ont jamais rien d'absolu, car ils dissimulent en réalité la pluralité de personnages pour lesquels l'existence est elle-même multiple -- nous parlons, bien sûr, des héros "honnêtes gens" -- et surtout la vision théâtrale à laquelle la diversité est inhérente et la valeur d'un concept temporel à innombrables incidences, destinées à dissimuler la rigidité du cadre qu'elles amplifient....

Si bien que la somme de ces multiplicités compose un ensemble architectural composé de facettes imbriquées les unes dans les autres, mais indépendantes en un sens, et indispensables à l'équilibre général de l'oeuvre. On imagine une scène de théâtre qui serait conçue d'après les principes de Buckminster Fuller, dôme géodésique qui en abriterait d'autres dont le dessein serait différent, et où se déroulerait successivement la somme des saynètes qui toutes formeraient le spectacle principal du Roman comique, spectacle "multiforme" et baroque, directement présenté par son auteur, le "petit" Scarron.

### CONCLUSION

Si donc, dans notre étude du Roman comique, nous avons, tout en l'adaptant à nos propres besoins, utilisé un peu la technique du metteur en scène de Rashômon, Kurosawa, technique qui consiste à étudier la même scène -- pour nous, des scènes apparentées les unes aux autres -- dans des perspectives subjectives différentes, c'était afin de cerner tous les aspects de l'oeuvre de Scarron et de l'évaluer ensuite dans son ensemble, grâce aux conclusions que chaque éclairage nous avait permis d'atteindre. A ce point, cependant, notre méthode critique s'est séparée de celle, toute cinématographique, dont elle s'était inspirée.

Nous avons alors voulu prouver que le Roman comique se rattache bien à un genre littéraire, le Baroque, moins pour accoler une épithète de plus à l'oeuvre de Scarron que pour affirmer qu'en fait, celle-ci ne va pas, comme on l'a trop cru, au hasard, mais qu'elle se définit dans une perspective bien précise, celle de la démarche irrégulière, circonvolutive, multiforme et toutefois délibérée de la pensée baroque, modifiée par le réalisme fantaisiste de la vision comique et grotesque.

En ce sens, et en ce que "tout ce qui est dans la nature est dans l'art,"<sup>1</sup> le baroque du Roman comique est, nous l'avons déjà dit,

---

<sup>1</sup>Victor Hugo, Préface de Cromwell, op. cit., p. 18. Le grand-prêtre du romantisme fait preuve d'ironie, en cette généralisation.

"naturel," et en ce que Scarron a décidé de situer ses personnages dans le monde du théâtre, et d'amuser, il est "comique." En fait, parce qu'il assure la fusion du romanesque et du prosaïque, il est "concret." "Baroque concret" donc; voici juxtaposés à l'oeuvre de Scarron deux épithètes qui s'avèrent utiles si l'on pense qu'oeuvre au carrefour des genres, le Roman comique a besoin d'être replacé dans une perspective qui lui permette d'être considéré comme un roman savamment construit.

Nous croyons aussi que cette oeuvre est remarquable, non point tant, peut-être, par ce qu'elle représente d'achevé que par la tentative qu'elle implique en son siècle. Le Roman comique, roman en quête de lui-même, est sans doute le premier roman français à directement s'interroger sur sa condition de roman, ceci, bien sûr, dans la tradition de Don Quichotte, mais aussi de façon originale, car Scarron donne des directions nouvelles à la recherche de Cervantès, lorsqu'il introduit le monde du théâtre dans son ouvrage qu'il rend bien moins parodique, en même temps. De plus, les interventions de l'auteur, qu'elles soient directes ou indirectes, constituent, en plus d'un élément de mise-en-scène et de structure fort habile, un ensemble de questions et de réponses immédiates touchant à certaines aspects techniques de son roman. Parmi elles, sont indirectes toutes les théories littéraires générales, concernant l'art d'écrire, que nous avons étudiées dans notre chapitre sur la parodie, dont elles représentent le degré positif, et sont directes les affirmations de principes touchant au Roman comique lui-même, à son contenu, à son dessein, à sa démarche, à ses personnages,

à tous ces aspects de sa genèse, enfin, que Scarron nous présente personnellement.

C'est donc ainsi que le Roman comique se place tout naturellement en tête de sa lignée des romans où le problème du roman tient une place importante dans l'oeuvre de celui-ci, romans "comiques" en cette époque, selon les uns -- M. Ernest Simon<sup>1</sup> et Mme. Danielle Haase-Dubose<sup>2</sup> en particulier -- "picaresques," selon les autres,<sup>3</sup> parce que souvent dépendant des vagabondages de leurs héros sur les grands'routes et de leurs étapes à l'auberge.

Maints auteurs, maints critiques sont vaguement conscients de cette particularité du Roman comique, et la mentionnent, mais sans avoir compris qu'une telle qualité vient avant tout de ce que nous appelons la vision baroque d'une oeuvre en laquelle ils ne perçoivent souvent que chaos et désordre. Ainsi, par exemple, lorsque Paul Bourget préface en 1880 l'édition Jouaust du Roman comique, il écrit les lignes suivantes auxquelles, en dehors de MM. Simon, Truchet, Rousset, Bénac, la critique a souscrit, de façon générale:

Tel qu'il est, avec d'autres défauts dont le principal est le manque d'unité, le Roman comique demeure un roman incomparable, et peut-être à cause même de cette absence de recherche de causes. Il ressemble à la vie et en procure les sensations, en vertu même des heurts et des contradictions qu'il présente ... , racontant au recto de la première page les pures aventures du Destin, et au verso les farces nocturnes de la Rancune, il va, il court, jamais

---

<sup>1</sup>Cf. A Tradition of the Comic Novel, op. cit.

<sup>2</sup>Cf. Some French Precursors of Henry Fielding, op. cit.

<sup>3</sup>En 1874, Charles Louandre, dans ses Conteurs Français, affirme que Scarron a ouvert la voie à Lesage et à l'abbé Prévost (cité par Charles Dédeyan, Le Roman comique de Scarron, op. cit., p. 296).

morose, jamais ennuyeux ... Et c'en est assez pour que ce premier essai de roman exacte mérite d'être lu et goûté dans une époque comme la nôtre.<sup>1</sup>

Voici résumée toute une attitude concernant le Roman comique: sa ressemblance à la vie. Mais qu'est-ce qui ne ressemble pas à la vie? D'autre part, l'affirmation que Scarron a tenté de faire le "premier roman exact" s'avère inexacte, puisque Francion est là qui pourrait mériter ce titre. Enfin, ce que ce commentaire a de remarquable, c'est, malgré la bienveillance globale de l'attitude de son auteur, l'accusation assez banale, en somme, en ce qui concerne le Roman comique, de manque d'unité.

Or, l'unité est là: elle est là dans l'intention de l'oeuvre qui est en partie celle-même de Scarron:

J'exerce de tout temps une justice bien severe sur tout ce qui mérite de l'estime ou du blâme. Je punis une sottise bien avérée, c'est-à-dire je la taille en pièces d'une rude manière, mais aussi je récompense magnifiquement le mérite où je le trouve ... ;<sup>2</sup>

elle est là grâce au cadre théâtral; elle est là dans l'intrigue principale; elle est là dans la structure baroque de l'oeuvre.

Le Roman comique est donc avant tout un roman qui se cherche. Ayant découvert que ce qu'il veut présenter à son lecteur, c'est la plasticité d'un univers où les personnages peuvent être conscients de leur disponibilité tout en l'y exerçant, et sachant que l'univers théâtral est justement le monde où peut s'épanouir cette plasticité, Scarron tente de donner à cette multiplicité la seule forme qui lui con-

<sup>1</sup>Cité par Charles Dédeyan, op. cit., p. 296.

<sup>2</sup>Paul Scarron, "A Madame la Sur-Intendante," dédicace au deuxième livre du Roman comique, op. cit., II, p. 9.

vienne: celle de son roman.

A-t-il réussi, a-t-il échoué? C'est en vérité à chaque lecteur d'en décider par lui-même. Pour nous, cependant, il n'y a aucun doute, le Roman comique est un livre réussi, malgré quelques inévitables gaucheries, produits de la naïveté d'un auteur qui, ne connaissant pas encore les immenses possibilités du genre qu'il explorait, devait à chaque instant les découvrir et les mettre à l'épreuve avant de pouvoir les considérer comme avérées.

C'est en ce sens que la tentative de Scarron est audacieuse, ambitieuse et souverainement intéressante, et qu'elle fait de lui le premier vrai romancier français, l'ancêtre, tout d'abord, des écrivains du XVIII<sup>ème</sup> siècle, moins de l'abbé Prévost ou de Lesage, en fait, que de Diderot dont Jacques le Fataliste reflète la même recherche de soi que le Roman comique.

Diderot ne mentionne pas l'influence de Scarron dans son Jacques. Cependant, dans les Deux amis de Bourbonne,<sup>1</sup> afin de découvrir la fin des aventures de son héros Félix, il prétend faire appel à un personnage extérieur à son conte, technique qui évoque inéluctablement celle de ce passage du Roman comique où Scarron fait intervenir le prêtre du Bas-Mayne et son imprimeur.<sup>2</sup>

De plus, un peu plus loin dans la même oeuvre, citant les différents genres de conte qu'il admire, il examine avec une immense lucidité, l'un des aspects de la technique de Scarron:

---

<sup>1</sup>Diderot, Oeuvres romanesques, op. cit., p. 783.

<sup>2</sup>Paul Scarron, Le Roman comique, op. cit., I, pp. 124-125.

Il y a enfin le conte historique [c'est-à-dire vraisemblable] tel qu'il est écrit dans les Nouvelles de Scarron, de Cervantes, de Marmontel ... [le conteur] se propose de vous tromper; il est assis au coin de votre âtre; il a pour objet la vérité rigoureuse; il veut être cru; il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes, effet qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie. Mais l'éloquence est une sorte de mensonge, et rien de plus contraire à l'illusion que la poésie ... Comment s'y prendra ce conteur-ci pour vous tromper? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels et toutefois si difficiles à imaginer que vous serez forcé de vous dire en vous-même: ma foi, cela est vrai: on n'invente pas ces choses-là. C'est ainsi qu'il sauvera l'exagération de l'éloquence et de la poésie; que la vérité de la nature couvrira le prestige de l'art et qu'il satisfera à deux conditions qui semblent contradictoire, d'être en même temps historien et poète, véridique et menteur.<sup>1</sup>

Il faut d'abord remarquer que la "rigoureuse vérité de la nature" dont parle Diderot, ne peut être pour celui-ci -- étant donné sa nature -- qu'une vérité d'un moment, et que malgré la façon volontairement limitée dont il considère ici l'oeuvre de Scarron, puisqu'il n'en envisage -- et encore, en tant que morceaux de réalité -- que les Nouvelles, il saisit bien la démarche baroque, et donc en apparence illogique dont elles procèdent. Et quelque temps plus tard, il l'appliquera presque directement à l'Histoire de Madame de la Pommeraye, par exemple, lorsqu'en faisant des amours de Jacques, ainsi qu'il l'affirme lui-même, le thème central de son oeuvre sur lequel il brode les mille et une péripéties des déplacements, il reproduira la structure même du Roman comique.

Diderot est, d'ailleurs, fort conscient de la parenté qui existe entre son Jacques et l'oeuvre de Scarron, puisqu'en 1781, il écrit à sa fille, lui recommandant ironiquement un mélange du Roman comique, de Don Quichotte, de Rabelais, de Jacques le Fataliste et de

<sup>1</sup>Diderot, Oeuvres romanesques, op. cit., p. 791.

Manon Lescaut comme remède souverain contre les vapeurs.<sup>1</sup>

D'autre part, Diderot revendique ouvertement, quoiqu'avec humour, le droit d'imiter Sterne: "Voici le second paragraphe, copié de la vie de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas,"<sup>2</sup> et, dans sa deuxième conclusion, imite, en effet, directement le chapitre 172 de Tristram Shandy. Or, la mention de deux éditions du Roman comique apparaît dans le catalogue de la bibliothèque de Sterne,<sup>3</sup> et de toute évidence, il est aisé de reconnaître dans l'oeuvre du romancier anglais maintes traces très précises de l'influence de Scarron, en même temps que de celle de Fielding qui, lui aussi, avait lu, et bien lu, le Roman comique.<sup>4</sup>

L'incohérence apparente de Tristram Shandy, qu'on a longtemps considéré comme un manque de forme et de cohésion, relève d'une technique du roman en tous points similaire à celle de Scarron, en ce que Sterne semble faire preuve de la même absence de préoccupation vis-à-vis de la logique intérieure de son oeuvre. Et dans le Voyage sentimental, Sterne emprunte sans façons à Scarron sa scène de représentation théâtrale: un nain inspiré de Ragotin est assis derrière un Allemand

---

<sup>1</sup>Cf. Correspondance inédite, édition André Babelon, p. 271, cité par Ernest Simon, A Tradition of the Comic Novel, op. cit., p. 2.

<sup>2</sup>Diderot, op. cit., p. 778.

<sup>3</sup>A facsimile reproduction of a unique catalogue of Laurence Sterne's library, No. 1465, p. 57, et No. 2266, p. 84, cité par Ernest Simon, A Tradition of the Comic Novel, op. cit. p. 1.

<sup>4</sup>Cf. Danielle Haase-Dubosc, op. cit.

d'environ sept pieds de haut, caricature très nette du grand la Baguenodière, ce qui provoque exactement le même genre de quiproquo que dans le Roman comique. De même, les aventures de Joseph Andrews et de Fanny sont très semblables à celle du Destin et de l'Etoile, tandis que la tentative de séduction de Joseph par Mrs. Slipslop a pour ancêtre immédiat celle de la Bouvillon. Et surtout, les bavardages d'un auteur conscient de son rôle avec son lecteur chez l'un ou l'autre des romanciers anglais sont de la même veine que ceux de Scarron.

Ainsi, en proclamant sa dette envers Sterne qu'il admirait tant, c'est indirectement à Scarron que Diderot marque sa reconnaissance. Les années, certes, ont modifié la quête qu'avait initiée l'auteur du Roman comique; Sterne, bien sûr, qui avait aussi lu Locke, est beaucoup plus instruit de son devancier du rôle qu'un auteur peut accorder à la conscience de ses personnages et, la plupart du temps, fait de celle-ci le seul lien -- caché -- entre des séries d'actions qui paraissent irrationnelles, puisque tout enchaînement d'idées peut l'être aussi. Chez Scarron, cette tendance demeure à l'état d'ébauche, et encore seulement lorsqu'il intervient personnellement dans son roman en commentaires toujours reliés à un aspect ou à l'autre de ce qu'il écrit. Ces commentaires, d'ailleurs, peuvent être saugrenus, car ils l'obligent parfois à jouer le bouffon, en ce sens qu'il ne fait point assez la distinction entre auteur et narrateur,<sup>1</sup> distinction que réalisent Sterne et Diderot grâce à lui.

Moins que les romanciers anglais, aussi, il disserte sur sa

---

<sup>1</sup>Cf. Ernest Simon, A Tradition of the Comic Novel, op. cit., p. 240.

tentative. Eux écrivent des préfaces théoriques qui expliquent leurs recherches, les éclairent, les justifient. Scarron, au contraire, et à la différence de ses contemporains, Sorel, Furetière, n'avertit point son lecteur de ses intentions. Personnellement, nous considérons que l'intégration directe de celles-ci dans son roman représente une très grande habileté, mais on a souvent estimé qu'il est arbitraire de sa part d'imposer à son lecteur de les découvrir en des apartés complices, mais très impératifs aussi. Quoiqu'il en soit, il est certain qu'une préface extérieure à son oeuvre permet à un auteur d'exposer ses théories avec plus de facilité et plus de puissance.

Il ne faut pas oublier non plus que le Roman comique est une première oeuvre, et hélas, inachevée, et que Scarron n'a pas eu le temps de perfectionner une technique encore toute neuve. Certes, Tristram Shandy ou Joseph Andrews sont aussi "des coups d'essai," mais il n'en va point de même pour le Voyage sentimental, Tom Jones ou Jacques le Fataliste. Et à l'appui de Scarron, il faut encore ajouter qu'il n'a pour prédécesseurs, outre le remarquable Don Quichotte, que les romans idéalistes qu'il ne veut pas imiter, et, en dehors de l'Histoire comique de Francion, que des oeuvres de bien mince envergure, tandis que Fielding, Smollett et Sterne,<sup>1</sup> eux, ont, en plus de Cervantès dont ils s'inspirent amplement, Locke qui donne à leurs oeuvres la dimension supplémentaire de ses théories sur l'entendement humain, et Scarron lui-même, à la fois en tant qu'inspirateur de toutes

---

<sup>1</sup>Cf. Naomi Forsythe-Phelps, The Queen's Invalid, a Biography of Paul Scarron, op. cit., pp. 165-167.

les Scarronides et de l'Hubidras de Samuel Butler,<sup>1</sup> et en tant qu'auteur du Roman comique, roman expérimental.

Si bien que le Roman comique, parmi les romans d'inspiration similaire, fait vraiment figure d'oeuvre originale, surtout lorsqu'on se rappelle qu'il englobe, en tant que roman, une perspective en tout dissemblable à la sienne propre, et qui est celle du théâtre, qu'il arrive à intégrer dans sa vision, avec force et harmonie. La grande, l'immense nouveauté de Scarron est d'avoir réussi, dans les limites d'une oeuvre basée sur une perception théâtrale de l'existence, à créer un roman où le roman en tant que forme est tout important, ce roman que nous avons qualifié de roman-spectacle.

C'est en ce sens, parce qu'il reflète tant de diversités, que le XIX<sup>ème</sup> siècle l'a adopté. Mais le Capitaine Fracasse, qui en est le rejeton le plus direct demeure, malgré tout, inférieur au Roman comique, dont il n'est qu'un succédané assez approximatif, parce que Gautier est trop conscient de ce qu'il considère comme un acte de bravoure de la part de son héros lorsqu'il le transforme en comédien, tandis que Scarron, avec plus de délicatesse, nous présente un Destin moins "héroïque."

D'autre part, à cause de son "réalisme," (préoccupation soulignée par l'aspect matériel de l'existence qu'engendre la nécessité d'avoir de l'argent), il annonce un certain côté de Balzac, bien que ses héros principaux ignorent ce qu'est l'ambition; et par ses

---

<sup>1</sup>Albert H. West, L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1600 et 1700, op. cit.

interventions, il évoque un peu Stendhal, dont l'ironie est souvent très proche de la sienne, mais dont l'exquise subtilité est aux antipodes du gros comique scarronnien.

Cependant, parce que la critique, à ses débuts, ne savait comment résoudre le problème que présentait pour elle la multiplicité des genres du Roman comique, elle l'a simplifié en méconnaissant tout ce qui n'était pas dans la ligne de ce qu'elle considérait comme essentiel à l'oeuvre, son burlesque, puisque Scarron avait été sacré "prince du burlesque" et son réalisme, parce qu'il reflétait certains aspects d'une certaine réalité, dans sa démarche de révolte contre le roman idéaliste. Ainsi, le plus souvent, le Roman comique a été mal interprété, et donc mécompris.

Mais en une époque où le roman -- celui qu'il est convenu de désigner sous l'appellation de "nouveau," en particulier -- refuse de se laisser définir par les limites, somme toutes assez étroites, que lui avaient systématiquement assignées les admirateurs des ouvrages du XIX<sup>ème</sup> siècle, ou ses critiques admiratifs, le Roman comique doit être considéré comme la vision, tâtonnante sans doute, et encore gauche, d'un genre neuf, et donc novice. Car le concept baroque et réel de l'oeuvre de Scarron, concept inconnu au XVII<sup>ème</sup> siècle d'un roman-spectacle, préfigure, au degré le plus élémentaire les tentatives que représentent le roman-aventures de Claude Simon, la Route des Flandres, le roman d'exactitude littéraire de Claude Mauriac, la Marquise sortit à cinq heures, ou le ciné-roman de Robbe-Grillet, l'Année dernière à Marienbad. Ceci, parce qu'en un sens, dans le premier cas, les "moments"

de vagabondage demeurent interchangeable, tel épisode étant susceptible d'être placé ici ou là sans modifier le corps du roman, tandis que dans le second et le troisième l'enchaînement superficiellement arbitraire des scènes est nécessité par une logique où l'attraction visuelle causée par le mouvement joue le rôle primordial, ce qui, dans un cas comme dans l'autre, fait du Roman comique l'ancêtre primitif des formes les plus évolutives du roman, celles où une structure mobile ne reflète rien d'autre que l'ordre transitoire d'un moment de vie dans lequel il n'existe de vérité que relative, et passagère.

BIBLIOGRAPHIE

I) Editions des oeuvres de Paul Scarron utilisées dans cette étude

- Scarron, Paul. Oeuvres complètes du Sieur Paul Scarron. Paris: Jean-François Bastien, 1786, 8 vol.
- \_\_\_\_\_. Poésies diverses. Paris: Société des Textes français modernes, premier volume paru en 1948 (inachevée).
- \_\_\_\_\_. Le Virgile Travesty en vers burlesques, avec la suite de Moreau de Braséi, nouvelle édition, revue et annotée, précédée d'une Etude sur le Burlesque, par Victor Fournel. Paris: Garnier frères, 1872.
- \_\_\_\_\_. Gazette burlesque, publiée par François Lechèvre sous le titre: Un point obscur de la vie de Scarron: Scarron et sa Gazette burlesque. Paris: Giraud-Badin, 1929. (Première parution: 14 janvier-22 juin, 1655.)
- \_\_\_\_\_. Répertoire du Théâtre français. Paris: F.A. Duprat, 1826.
- \_\_\_\_\_. Le Roman comique. Nouvelle édition revue, annotée et précédée d'une introduction par M. Victor Fournel. Paris: P. Jannet, 1857, 2 vol.
- \_\_\_\_\_. Le Roman comique. Précédée d'une introduction par M. Paul Bourget. Paris: Jouaust, 1880.
- \_\_\_\_\_. Le Roman comique. Nouvelle édition revue sur les textes originaux. Préface, bibliographie et notes d'Emile Magne. Paris: Garnier frères, 1938.
- \_\_\_\_\_. Le Roman comique. Ed. Henri Bénac. Paris: Société de Belles Lettres, 1950.
- \_\_\_\_\_. Le Roman comique. Dans Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ed. A. Adam. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

II) Histoires générales de la littérature française

Histoire de la littérature française classique. Ed. Daniel Mornet.  
2<sup>ème</sup> édition. Paris: Armand Colin, 1947.

Manuel d'histoire littéraire de la France. Sous la direction de Pierre  
Abraham et Roland Demé. Paris: Editions sociales, 1<sup>er</sup> vol.  
1965, 2<sup>ème</sup> vol. 1966, 3<sup>ème</sup> vol. 1969. (Collection inachevée.)

Manuel illustré d'histoire de la littérature française. Ed. G. Lanson  
et P. Tuffiari, édition complétée pour la période 1919-1950.  
Paris: Hachette, 1953.

Littérature française illustrée. Ed. J. Bédier, P. Hazard et P. Mar-  
tino. Paris: Larousse, 1948.

III) Oeuvres littéraires citées dans cette étude

Bachaumont, François de. Relation de voyage avec M. Chapelle, dans  
Oeuvres. Paris: M. Tenant, de la Tour, Bibliothèque elvézé-  
rienne, 1962.

Balzac, Honoré de. Le Curé de Tours. Paris: Gallimard et Librairie  
Générale française, 1967.

Barré, Radet et Desfontaines. Le Mariage de Scarron, dans Suites du  
Répertoire du Théâtre français. Tome VI. Paris: Mme. Veuve  
Dabo, 1823.

Boileau. Satires, dans Oeuvres (Paris: Garnier frères, 1961).

Bossuet. Sermon sur la Mort, dans Oeuvres. Textes établis et annotés  
par l'abbé Velat et Yvonne Champailier. Paris: Gallimard,  
1961.

Cervantes. Don Quixote of the Mancha. New-York: Collier, 1969.

Charles-Joseph, Prince de Lignes. Les Revenants, in Annales du Prince  
de Lignes. Bruxelles: Bureau de la Revue, 1920.

Chasles, Robert. Les Illustres Françaises. Paris: Société d'Édition  
les Belles Lettres, 1967.. 2 vols.

Corneille, Pierre. Théâtre choisi. Edition de Maurice Rat. Paris:  
Garnier frères, 1961.

Diderot, Denis. Oeuvres Romanesques. Texte établi avec présentation et  
notes par Henri Bénac. Paris: Garnier frères, 1962.

- Fielding, Robert. Joseph Andrews. New-York: Signet Classics, The New American Library, Inc., 1960.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Ed. A. Maynial. Paris: Garnier frères, 1961.
- Gautier, Théophile. Les Grottesques. Paris: Charpentier, 1834.
- \_\_\_\_\_. Le Capitaine Fracasse. Introduction et notes par Adolphe Boschot. Paris: Garnier frères, 1964.
- Guilleragues, Gabriel Joseph de. Les Lettres portugaises. Paris: Garnier frères, 1962.
- Hugo, Victor. Oeuvres complètes. Cromwell et Préface. Paris: J. Hetzel et Cie., Maison Quantin, 1865. 12 vols.
- Marot, Clément. Oeuvres satiriques. London: Athlone Press, 1962. (nouvellement imprimé.)
- Molière. Oeuvres complètes. Ed. R. Jouany. Paris: Garnier frères, 1962. 2 vols.
- Pellisson, Paul. Histoire de l'Académie Française. Paris: Charles L. Lévy, 1858. 2 vols.
- Racine, Jean. Théâtre complet. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- Régnier, Mathurin. Satires. Paris: Delmas, 1955.
- Robbe-Grillet, Alain. L'Année dernière à Marienbad. Paris: Editions de Minuit, 1961.
- Ronsard. Poésies choisies. Bourges: Garnier, 1963.
- \_\_\_\_\_. Livret des Follastries. Paris: Mercure de France, 1907.
- Rotrou, Jean. Saint-Genest. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1954.
- Saint-Amant. Oeuvres complètes. Paris: Pierre Jannet, 1855.
- Saint-Simon. Mémoires. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1948-1961. 7 vols. (texte établi et annoté par Gonzague Truc.)
- Segrais. Segraisiana, in Oeuvres. Paris: Toussaint Quinet, 1755. 4 vols.
- Simon, Claude. La Route des Flandres. Paris: Editions de Minuit, 1961.
- Smollett, Tobias. The Adventures of Roderick Random. Oxford: Blackwell, 1925.

- Somaize. Dictionnaire des Précieux. Paris: Janet, 1856.
- Sorel, Charles. Bibliothèque française, ou le Choix et l'examen des livres français. Paris: Librairie Du Palais, 1664.
- \_\_\_\_\_. Histoire comique de Francion, in Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ed. A. Adam. Paris: Gallimard, Pléiade, 1958.
- Sponde, Jean de. Poésies. Genève: P. Cailler, 1949.
- Sterne, Laurence. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Boston: Houghton Mifflin, 1965.
- Tallemant des Reaux. Historiettes. Paris: Payot, 1929.
- Urfé, Honoré d'. L'Astrée. Paris: Union Générale d'Éditions, 1964.
- Viau, Théophile de. Oeuvres poétiques. Genève: Droz, 1951. 3 vols.  
Edition critique avec introduction et commentaire par Jeanne Streicher.
- Voltaire. Siècle de Louis XIV. Paris: Charpentier, 1834.

#### IV) Ouvrages critiques

- Adam, Antoine. Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620. Genève: Slatkine, 1966. Réimpression de l'édition de Paris, 1935.
- \_\_\_\_\_. XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Domat, 1949-1956. 5 vols.
- \_\_\_\_\_. Introduction aux Romanciers du XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Gallimard, 1958.
- \_\_\_\_\_. "Note sur le burlesque," Bulletin de la société d'études du XVII<sup>ème</sup> siècle. (Juin, 1949), pp. 118-136.
- Allen, Hubert Warner. The Picaresque Novel, An Essay in Comparative Literature. London: George Routledge, 1965.
- Alméras, Henri d'. Le "Roman comique" de Scarron. Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1921.
- Baldensperger, Fernand. "Pour une réévaluation littéraire du XVII<sup>ème</sup> siècle classique," Revue d'histoire littéraire de la France, 44 (1937), pp. 1-15.

- Bar, Francis. Le Genre burlesque en France au XVII<sup>ème</sup> siècle, étude de style. Paris: Editions d'Artrey, 1960.
- Bénac, Henri. Introduction au Roman comique. Paris: Société les Belles-Lettres, 1951.
- Bergson, Henri. Le Rire. Paris: Librairie Félix Alcan, 1938.
- Boislisle, Antoine de. "Paul Scarron et Françoise d'Aubigné," Revue des Questions historiques. (1893), pp. 57-68.
- Bray, René. La Formation de la doctrine classique en France. Paris: Hachette, 1927. (Réimpression, Nizet, 1963.)
- \_\_\_\_\_. La Préciosité et les Précieux. Paris: Albin Michel, 1948.
- Brunetière, Ferdinand. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Paris: Hachette, 1907. 12 vols.
- Buffum, Imbrie. Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou. New Haven: Yale University Press, 1957.
- Cadorel, Raymond. Scarron et le nouvelle espagnole dans le "Roman comique." Aix-en-Provence: La Pensée universitaire, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Les Nouvelles espagnoles du 'Roman comique,'" Revue de Littérature comparée, 36<sup>ème</sup> année, No. 2 (Avr.-Juin, 1962), pp. 244-252.
- Cauchie, Maurice. Documents pour servir à l'histoire littéraire du XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Champion, 1924.
- Champfleury, (Jules Fleury). Le Réalisme. Genève: Slatkine Reprints, 1967. Nouvelle édition.
- Chardon, Henri. La Troupe du "Roman Comique" dévoilée et les Comédiens de campagne au XVII<sup>ème</sup> siècle. Le Mans: Edmond Monnoyer, 1876.
- \_\_\_\_\_. Scarron inconnu et les types du "Roman comique." Paris: Champion, 1903-1904. 2 vols.
- Chastel, André. Trois Etudes sur le XVI<sup>ème</sup> siècle. Paris: Nouvelle France, 1944.
- Cioranescu, Alexandre. El Barroco o el descubrimiento del drama. Univ. de la Laguna, 1957.

- \_\_\_\_\_. Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle. Paris: C.N.R.S., 1965-1967. 3 vols.
- Croce, Benedetto. Storia della età barocca in Italia. Bari: Laterza, 1929.
- Cousin, Victor. La Société française au XVII<sup>ème</sup> siècle d'après "le Grand Cyrus" de Mademoiselle de Scudéry. Paris: Didier et Cie., 1858. 2 vols.
- Dedeyan, Charles. Le "Roman comique" de Scarron. Paris: Centre de Documentation universitaire, 1959.
- Delage. "Le Comique," Revue du Mois (10 août 1919), xx, pp. 337-354.
- Demorest, Jean-Jacques. "Une Notion théâtrale de l'existence," in Paths to Freedom, L'Esprit créateur (Summer 1971), XI, 2.
- Deverin, Emile. "Scarron habitant du Marais," La Cité: Bulletin de la Société historique des 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> arrondissements, 35<sup>ème</sup> année, (1936), vol. 137, pp. 1-26.
- Forsythe-Phelps, Naomi. The Queen's Invalid: a biography of Paul Scarron. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1951.
- Fournel, Victor. La Littérature indépendante et les écrivains oubliés au XVII<sup>ème</sup> siècle: essais de critique et d'érudition sur le XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Didier et Cie., 1862.
- \_\_\_\_\_. Du burlesque en France et en particulier du "Virgile travesti" de Scarron, introduction à une nouvelle édition du Virgile Travesti. Paris: Garnier frères, 1876.
- Gaiffe, Félix. L'Envers du Grand Siècle. Paris: Albin Michel, 1924.
- Genette, Gérard. "D'un récit baroque," Figures II (1969), pp. 195-222.
- Getto, Giovanni. Barocco in prosa e in poesia. Milano: Rizzoli Editore, 1969.
- Goldmann, Lucien. Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et le Théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1959.
- \_\_\_\_\_. Pour une Sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1964.
- Guizot, François P. Corneille et son temps: étude littéraire. Paris: Didier, 1852.

- Haase-Dubosc, Danielle. Some French Precursors of Henry Fielding, a Comparative Study. Unpublished M.A. thesis, Columbia University, 1962.
- Hainsworth, G. Les "Novelas Exemplares" de Cervantes en France au XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Champion, 1933.
- Hall, Gaston. "Scarron," in Dizionario critico della letteratura francese. Turino: U.T.E.T., 1971.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios Sobre el Barroco. Madrid: Editorial Gredos, 1964, versión castellana.
- Jeramec, Jean. La Vie de Scarron, ou le Rire contre le destin. Paris: Gallimard, 1929.
- Jusserand, Jean-Jacques. Introduction to The "Comical Romance" and Other Tales by Paul Scarron. London: Lawrence and Bullen, 1892.
- Kirsop, S. Bibliographie matérielle. Paris: Minard, 1970.
- Lebègue, Raymond. "Le théâtre baroque en France," Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance, II (1942), pp. 161-184.
- \_\_\_\_\_. "La Poésie baroque en France," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, No. I (juillet, 1951), pp. 23-34.
- \_\_\_\_\_. La Poésie française de 1560 à 1630. Paris: Editions d'Enseignement Supérieur, 1951.
- Lebreton, André. Le Roman au XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Hachette, 1890.
- Lukács, George. Studies in European Realism. London: Hillway, 1950.
- Magendie, Maurice. Le Roman français au XVII<sup>ème</sup> siècle de "l'Astrée" au "Grand Cyrus." Paris: Droz, 1932.
- Magne, Emile. Scarron et son milieu. Paris: Emile-Paul frères, 1924, nouvelle édition.
- \_\_\_\_\_. Bibliographie générale des oeuvres de Scarron. Paris: Minard, 1970.
- \_\_\_\_\_. Introduction au Roman comique. Paris: Garnier, 1938.

- Margoulies, G. "Scarron et Lope de Vega," Revue de Littérature Comparée (printemps, 1928), pp. 58-75.
- \_\_\_\_\_. "Scarron sonnettiste et ses modèles espagnols," Revue de littérature comparée (été, 1933), pp. 137-138.
- Mongrédien, Georges. La Vie littéraire au XVII<sup>ème</sup> siècle. Paris: Tallandier, 1947.
- Morillot, Paul. Scarron et le genre burlesque, étude biographique et littéraire. Paris: Lecène et Oudin, 1888.
- \_\_\_\_\_. Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, lectures et esquisse. Paris: G. Masson, 1894.
- Mortier, R. "La fonction des nouvelles dans 'le Roman comique'," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, No. 18 (1968), pp. 41-59.
- Nelson, Lowry. Baroque Lyric Poetry. New Haven: Yale Univ. Press, 1961.
- Ors, Eugenio d'. Las ideas y las formas. Madrid: Paez, 1928.
- Peyre, Henri. Le Classicisme français. New-York: Editions de la Maison française, 1942.
- \_\_\_\_\_. Qu'est-ce que le classicisme. Paris: Droz, 1942.
- \_\_\_\_\_. "Common Sense remarks on the French Baroque," Studies in Seventeenth Century Literature, presented to Morris Bishop. Ed. Jean-Jacques Demorest. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1962.
- \_\_\_\_\_. Literature and Sincerity. New Haven: Yale Univ. Press, 1963.
- Raymond, Marcel. "Le baroque littéraire français," Studi francesi, 13 (1961), pp. 22-39.
- \_\_\_\_\_. Baroque et Renaissance poétique. Paris: José Corti, 1964.
- Reynier, Gustave. Le Roman sentimental avant "l'Astrée". Paris: Hachette, 1908.
- \_\_\_\_\_. Les Origines du roman réaliste. Genève: Slatkine reprints, 1962. (Réimpression de l'édition Hachette, 1914.)
- Reynolds, Gonzague de. Le XVII<sup>ème</sup> siècle: le Classique et le Baroque. Montréal: Editions de l'Arbre, 1944.

- Richardson, Leonard T. Lexique de la langue des oeuvres burlesques de Scarron. Aix-en-Provence: Nicollet, 1930.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour un Nouveau Roman. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- Rousset, Jean. La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon. José Corti, 1953.
- \_\_\_\_\_. L'Intérieur et l'extérieur. Paris: José Corti, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Insertions et interventions dans le 'Roman comique'," Paths to Freedom, Studies in French classicism, Esprit créateur (Summer, 1971), Vol. XI, No. 2, pp. 141-153.
- Sage, Pierre. "Le Pré-Classicisme," in Histoire de la Littérature Française. Paris: Editions Mondiales, 1962.
- Schurr, Friedrich. Barok, Klassizismus und Rokoko in der französischen literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung. Leipzig: Ambrosius, 1928.
- Simon, Ernest. A Tradition of the Comic Novel: Sorel, Scarron, Furetière, Sterne, Diderot. Unpublished dissertation, Columbia University, June, 1963.
- \_\_\_\_\_. "The Function of the Spanish Stories in Scarron's 'Roman comique'," Esprit créateur (Fall, 1963), pp. 130-136.
- Simone, Franco. "Per la definizione di un Baroco francese," Rivista di letteratura moderna, V, No. 17 (1954), pp. 165-192.
- Spitzer, Leo. "Die Klassische Dämpfung in Racine Stil," Archivum Romanicum, XII (1928), pp. 361-472.
- \_\_\_\_\_. Linguistics and Literary History. Princeton: Princeton Univ. Press, 1948.
- Thibaudet, Albert. Reflexions sur le Roman. Paris: Gallimard, 1938.
- Toldo, Pietro. Ce que Scarron doit aux auteurs d'Italie. Roma: Pavie, 1893.
- Tortel, Jean. Introduction à la série d'articles sur le Pré-Classicisme français. Cahier du Sud, 1952.
- Truchet, Jacques. "'Le Roman comique' de Scarron et l'univers théâtral," Dramaturgie et Société. Paris: C.N.R.S., 1968. pp. 259-266.

- West, Albert H. L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931.
- Woelfflin, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Paris: Plon, 1953. (Traduction de Marcel Raymond.)
- Zuber, Roger. Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac. Paris: Armand Colin, 1968.