

L'ORIZZONTE

Collana fondata e diretta da

Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio
noria.info aga.lorizzonte lharmattan.lorizzonte

Négocié d'autres « moyens de parvenir »
à comprendre le libertinage érudit chez Béroalde de Verville
DENIS AUGIER

Scarron libertin
MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA

La liberté sexuelle dans le dialogue libertin : *L'École des filles*,
une négociation délicate pour les femmes
MICHÈLE ROSELLINI

Un cadavre sur le toit et un chirurgien à la Bastille : libertés, spectacles, et secrets au Grand Siècle
KATHRYN A. HOFFMANN

La liberté de parler entre audace et ingéniosité dans *Les Paroles remarquables* d'Antoine Galland
IOANA MANEA

Libertés « libertines » : lexicographie de(s) « galanterie(s) » sous l'Ancien Régime
ISABELLE TURCAT

Faire du théâtre en public sous l'Ancien Régime : une liberté en pointillés
GUY SPIELMANN

Liberté de négoce : le « doux commerce » du « laissez faire » chez Voltaire et Montesquieu
ERIC TURCAT

L'impossibilité de négocier son bonheur : deux utopies féminines
DENIS D. GRÉLÉ

La liberté de la Révolution. 1789
GIOVANNI DOTOLI

ISBN 978 2140304651



L'Harmattan

ISBN 978 8893553216



AGA

28 Euros

173

Actes des journées d'étude virtuelle des 22 et 23 juillet 2022 en l'honneur de Rainer Zaiser

NÉGOCIÉ SA LIBERTÉ SOUS L'ANCIEN RÉGIME

sous la direction d'Eric Turcat

L'HARMATTAN
AGA

NÉGOCIÉ SA LIBERTÉ SOUS L'ANCIEN RÉGIME

*Actes des journées d'étude virtuelle
des 22 et 23 juillet 2022
en l'honneur de Rainer Zaiser*



Sous la direction de
ERIC TURCAT

L'Harmattan aga

L'ORIZZONTE
Collana fondata e diretta da
Giovanni Dotoli, Encarnación Medina Arjona, Mario Selvaggio

173

noria.info aga.lorizzonte lharmattan.lorizzonte

NÉGOCIER SA LIBERTÉ SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Actes des journées d'étude virtuelle
des 22 et 23 juillet 2022
en l'honneur de Rainer Zaiser

sous la direction de
ERIC TURCAT

 L'Harmattan  aga

En couverture

Charles Green, *The Man in the Iron Mask*, 1860
(gravure de Joseph Swain pour le magazine *Once A Week*, volume 3, p. 246)

© L'Harmattan, 2022
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
tél. 0033 1 40467920
www.editions-harmattan.fr
ISBN 978-2-14-030465-1

© AGA Arti Grafiche Alberobello, 2022
70011 Alberobello (I - Ba)
Contrada Popoleto, nc - tel. 00390804322044
www.editriceaga.it - info@editriceaga.it
ISBN 978-88-9355-321-6

À Rainer Zaiser

Le thème en avait déjà été décidé depuis plusieurs semaines quand j'appris la nouvelle, mais comme il n'aurait guère pu mieux tomber pour honorer ce départ à la retraite, il fallut que je les fisse coïncider dans l'instant. J'allais dédier le thème de la deuxième édition de mes demi-journées d'étude virtuelles à honorer la carrière de celui qui avait lancé ma propre carrière en acceptant de publier mon premier livre aux éditions Narr, dans sa collection Biblio 17.

Or ce fut pour moi l'occasion de découvrir un Rainer Zaiser encore plus polyvalent que je ne l'avais imaginé.

Outre le trilinguisme que je lui connaissais déjà, puisque cela faisait des années que je le côtoyais aux congrès annuels de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, je lui découvris par exemple une quatrième langue, l'italien, qu'il avait non seulement étudiée depuis bien avant sa thèse sur Pirandello, mais qu'il avait même enseignée tout au long des quatre décennies de son parcours universitaire, entre Tübingen, Munich, Cologne et Kiel.

*Outre la filiation éditoriale que je lui connaissais également avec Wolfgang Leiner, cette fois par le biais de la revue *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, je découvris par ailleurs à quel point Rainer avait consacré sa carrière à poursuivre le travail de son ancien directeur de thèse, notamment avec la reprise en main simultanée de la revue *Œuvres et Critiques* ainsi que de la collection *Études littéraires françaises*, toujours sous l'égide des éditions Narr.*

Enfin, grâce cette fois-ci au directeur de la collection qui nous accueille ici-même chez L'Harmattan, Giovanni Dotoli, lui-même président de l'Association Internationale des Études Françaises, je viens encore plus récemment d'apprendre que la présidence de l'AIEF sera transmise, à partir de l'année prochaine, à notre honorable et maintenant émérite Professeur Zaiser. Que cette présidence soit le couronnement d'une carrière pour nous autres exemplaire.

De la part de tous les contributeurs et contributrices au présent ouvrage, je te remercie, mon cher Rainer, de t'être joint à nous pour ces deux demi-journées virtuelles en ton honneur, et je te dédie ce livre en te souhaitant, par ailleurs, une retraite aussi pleine de belles découvertes que de grande liberté.

- Eric

- la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 1984.
- André Tournon. « La Parodie de l'ésotérisme dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », *Burlesque et formes poétiques*, Biblio 17, n. 33, 1987, p.215-230.
- Ilana Zinger, "Alchemy, Locus of Renewal for Writing in the *Moyen de parvenir* of Beroalde de Verville", *Ambix* 31.1, 1984, p. 6-15.
- Ilana Zinger, « Les Signes de la quête et la quête des signes ou le Voyage des Princes fortunés de Béroalde de Verville », *Œuvres et critiques* 11, 1986, p. 93-103.
- Ilana Zinger, *Structures narratives du Moyen de parvenir de Béroalde de Verville*, Paris, Nizet, 1979.

SCARRON LIBERTIN

MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA
Universidad de Jaén

La lecture du *Roman Comique* nous découvre un univers bigarré, plein de contrastes, tel que suggéré dans le titre. En effet, l'union dans le même titre de deux mots opposés annonce l'ambiguïté de l'ouvrage. En tant que *roman*, nous nous attendons à des personnages nobles qui font des actions élevées, ce qui arrive dans les récits au second degré. Mais l'épithète *comique* qui clôt le titre évoque l'ambivalence burlesque chère à Scarron : d'un côté, le comique s'oppose au noble, et, de l'autre, il suggère les aventures d'une troupe de comédiens qui font l'objet du récit premier¹. En écrivant cette œuvre, Scarron se range dans la tradition des histoires comiques, dont l'esthétique de la déconstruction les place aux marges² des tendances généralement admises, telles que le roman héroïque ou le roman pastoral. Ainsi, n'ayant pas attiré l'attention des théoriciens du roman, sont-elles devenues une source d'inspiration pour les esprits les plus novateurs et les plus libres. Elles se trouvent, donc, en étroite relation avec la pensée libertine.

Dans son livre déjà classique, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, René Pintard affirme : « est 'libertin' tout ce qui marque excès de 'liberté' en matière de morale et de religion, par rapport à ce que dogmes, traditions, convenances et pouvoir politique définissent ou préconisent³ ». Il fait la division entre le libertinage de mœurs et « ce libertinage particulier, ce li-

¹ Voir à ce propos notre travail, « El título literario en la obra de Paul Scarron », in M. L. Gómez (éd.), *La literatura en la literatura* 2004.

² Voir Claudine Nédélec, « Le burlesque au XVII^e siècle. Une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle* 224, 2004.

³ René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, p. XIV.

bertinage singulier à tous égards, le libertinage érudit. Libertinage complexe, réservé, retors, fait d'audace intérieure et de circonspection pratique, habilement revêtu de modération de langage et de discrétion de gestes⁴ ».

En prenant comme point de départ ces considérations de René Pintard, nous allons ranger Scarron du côté des libertins érudits, qui possèdent cette *audace intérieure*, et nous allons voir dans quelle mesure ce libertinage se manifeste dans *Le Roman Comique*, notamment dans le style burlesque dont il est, sans doute, l'un des plus grands représentants.

Sorel dans la *Bibliothèque Française*, en parlant de Scarron, propose une définition du style burlesque : « Cela est d'un style particulier à l'Auteur, qui est de faire raillerie de tout, mesme dans les Narrations où il parle de luy-mesme, ce qui est proprement le Stile Burlesque plutôt que le Comique⁵ ».

Quelques années plus tard, Huet ne qualifia pas de burlesque le *Roman Comique*, mais de plaisant, il pensait sûrement à d'autres œuvres de Scarron d'un burlesque plus accru, telles le *Recueil de quelques vers burlesques*, *Le Typhon*, *Le Virgile travesti* ou *La Mazarinade* :

Scarron, qui eut l'art et le goût de tout travestir, dut peut-être à la lecture de ces fictions faussement sublimes, l'idée de son *Roman Comique*. Ses héros sont bien pris dans la nature : il ne s'éloigne en rien de la vraisemblance, et pour la première fois son style est plaisant sans être burlesque⁶.

Paul Morillot, pour sa part, nuance un peu la définition de Sorel :

L'essentiel, c'est de le distinguer du comique, qui est de tous les temps et de tous les pays. Ce n'est qu'une différence de degré, et

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ Charles Sorel, *La Bibliothèque Française*, p. 199.

⁶ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, p. 139.

non de nature ; car l'un et l'autre ont pour objet de faire rire ; seulement le comique ne fait rire que de ce qui est risible ; le burlesque, par parti-pris, fait rire de tout, et surtout des choses sérieuses⁷.

De son côté, Jean Serroy définit le burlesque comme « un regard d'en bas » qu'il met en rapport avec « la façon dont Scarron, physiquement, voit le monde⁸ ». Plus loin, il parle des deux constituants du burlesque : le « rire qu'engendre le regard burlesque [...] miniaturisant tout ce qu'il touche et le réduisant à ses plus infimes proportions » et « l'importance donnée à la réalité⁹ ». Ensuite, il affirme que « le réalisme, chez lui, est inséparable de ce goût profond pour le burlesque¹⁰ ». Dans la préface à son édition du *Roman Comique*, il relie les histoires comiques aux milieux libertins¹¹ et définit cette œuvre « par choix délibéré, un roman burlesque dans la mesure où, prenant le contrepied des romans romanesques, il réduit ses héros à la taille humaine et ramène leurs exploits à de simples mésaventures¹² ».

Pour sa part, Claudine Nédélec lie la naissance du burlesque à :

un mouvement de mondanisation de la littérature qui dévalorise la culture humaniste, engage une critique moderniste des Anciens, se donne de nouveaux modèles (européens et contemporains) et recherche des voies nouvelles (moins conventionnelles, moins « sérieuses ») d'émotion esthétique – mouvement vis-à-vis duquel le pouvoir politique n'a pas une position foncièrement hostile. D'autre part, un mouvement de résistance à Richelieu qui s'exprime sous la forme du slogan « libertés anciennes contre tyrannie », et qui trouve, pour les écrivains, son mode d'expression dans les débats autour de

⁷ Paul Morillot, *Scarron : étude biographique et littéraire*, p. 138.

⁸ Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, p. 447.

⁹ *Ibid.*, p. 449.

¹⁰ *Ibid.*, p. 451.

¹¹ Jean Serroy « Préface », in Paul Scarron, *Le roman comique*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 19-20.

la fonction de régulation de la langue que Richelieu prétend donner à l'Académie, là aussi sous la forme « liberté (dans le langage) contre tyrannie¹³ ».

Francis Bar s'était prononcé dans le même sens, en affirmant que « ce climat littéraire, joint à des influences étrangères, a favorisé le développement d'un genre plaisant, très libre dans ses procédés stylistiques et qui utilise un vocabulaire riche et varié, c'est notre genre burlesque¹⁴ ».

Jean-Pierre Cavaillé lie aussi la naissance du burlesque à la Fronde et au « libertinage dans les mœurs et les lettres¹⁵ ».

À la lumière de toutes ces considérations, nous proposons ici une relecture du *Roman Comique*¹⁶, dans laquelle nous allons établir les connexions entre le burlesque et le libertinage, en raison de la liberté de création inhérente à ce genre.

Publié entre 1655 et 1657 -dates de parution de la Première et de la Seconde Parties, respectivement- *Le Roman Comique* a été conçu dès la première page comme une parodie du roman héroïque et il offre, en contrepartie, des modèles de narration plus souples, mais non pas pour autant plus vraisemblables : il s'agit des quatre nouvelles intercalées au sein du récit premier, dont il ne sera pas question ici¹⁷. À part ces quatre nouvelles racontées par les personnages du récit premier et ne les concernant pas, Scarron a introduit aussi des

¹³ Claudine Nédélec, « Propositions pour une histoire de la catégorie burlesque », *Les Dossiers du Grihl*, 2007.

¹⁴ Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, p. XI.

¹⁵ Jean-Pierre Cavaillé, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, p. 342.

¹⁶ Pour les citations qui se réfèrent à l'ouvrage dans le corpus du texte, nous signalerons entre parenthèses la partie, le chapitre et le numéro de page. Elles renvoient à l'édition citée de Jean Serroy, 1985.

¹⁷ Pour les nouvelles intercalées dans le *Roman Comique* et *Les Nouvelles tragi-comiques*, voir ma thèse de doctorat *Novela corta en el siglo XVII : Scarron y sus modelos españoles*, 2003.

récits homodiégétiques racontés par le Destin, la Caverne, Léandre, Angélique et Mlle. de l'Étoile, qui nous montrent paradoxalement deux couples de *beaux et parfaits amants* (II, 17, p. 301) -le Destin et Mlle. de l'Étoile, Léandre et Angélique. Aussi bien les nouvelles que ces récits homodiégétiques parlent d'enlèvements, de voyages, de corsaires, d'hommes épris de femmes dont ils n'ont même pas vu le visage... Bref, d'un monde romanesque loin du réel, si recherché par le récit premier.

Nous nous centrerons ici sur le récit premier qui est parsemé d'aventures dont la fin est caractérisée par un contraste qui ridiculise la sottise du personnage, sanctionnée aussi par les assistants et, pourquoi pas, par le lecteur. Nous allons voir ce processus dans les railleries scatologiques et injures ; les chutes, bruits et autres ridiculisations des personnages ; et dans la critique des gens d'Église.

Railleries scatologiques et injures

Le récit premier du *Roman Comique* est formé par une mosaïque bigarrée de scènes qui dévoilent la liberté de création dont jouit Scarron. Son désir d'aller à l'encontre des normes établies en matière de narration le mène à introduire le trivial, le grossier, ce qui ne se ferait pas dans le roman héroïque. En introduisant des railleries scatologiques, Scarron continue la tradition grivoise de la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, dont les exemples les plus connus sont les fabliaux et le *Roman de Renard*, et l'œuvre de Rabelais, respectivement¹⁸. D'autre part, le burlesque, dans son désir de transgression par rapport aux codes esthétiques et à la morale de l'honnête homme¹⁹, a recours à l'obscénité et aux injures. Finalement, le libertinage, en raison de son refus des normes établies par la religion et la morale, attire vers lui ce genre de discours.

¹⁸ Voir à ce sujet Francesco Montorsi, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », *Questes, Revue pluridisciplinaire d'études médiévales* 21, 2011.

¹⁹ Voir Claudine Nédélec, 2004, *op. cit.*, p. 434.

Ainsi, par exemple, dans l'aventure du pot de chambre, le narrateur s'amuse à donner toute sorte de détails scatologiques :

Le malheureux marchand, se sentant étouffer et écraser la poitrine, s'éveilla en sursaut criant horriblement : Eh ! morbleu, monsieur, vous me tuez ! [...] La Rancune ne lui répondit rien et se mit à pisser si largement et si roide, que le bruit seul du pot de chambre eût pu réveiller le marchand. Il emplit le pot de chambre, bénissant le Seigneur avec une hypocrisie de scélérat. Le pauvre marchand le félicitait, le mieux qu'il pouvait, de sa copieuse éjaculation d'urine qui lui faisait espérer un sommeil qui ne serait plus interrompu, quand le maudit la Rancune, faisant semblant de vouloir remettre le pot de chambre à terre, le laissa tomber, et le pot de chambre, et tout ce qui était dedans, sur le visage, sur la barbe et sur l'estomac en criant en hypocrite : Eh ! monsieur, je vous demande pardon. [...] Le marchand continua ses cris (I, 6, p. 52-53).

Dans cette scène, le comique s'accroît avec le bruit produit par l'urine et par les cris du marchand raillé par la Rancune.

L'amour, étant la principale source d'inspiration des romans héroïques, ne pouvait pas passer inaperçu aux yeux de Scarron qui lui consacre le chapitre 19 de la Première Partie, dont le commencement « l'Amour [...] qui a été cause de la guerre de Troie » (I, 19, p. 158) laisse prévoir la catastrophe de la fin par laquelle le héros amoureux des romans de chevalerie succombe sous le poids du ridicule et du trivial :

Il [Ragotin] vola à son cheval sur les ailes de son amour, une grande épée à son côté et une carabine en bandoulière. [...] mais la maudite carabine, qu'il portait en bandoulière et qui lui pendait au col comme un collier, s'était mise malheureusement entre ses jambes sans qu'il s'en aperçut, tellement qu'il s'en fallait beaucoup que son cul ne touchât au siège de la selle [...]. Là-dessus les éperons qui armaient ses jambes courtes se firent sentir au cheval en un endroit où jamais éperon n'avait touché. [...] Le cheval en sauta, ce qui fit franchir au cul du patient toute l'étendue de la selle et le mit sur la croupe, toujours la carabine entre les fesses. [...] et le cheval releva le cul encore plus fort, et alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses (I, 19, p. 161-162).

Dans cette citation, la répétition des mots *cul* et *fesses* pourrait évoquer la jouissance de Ragotin, mais, dans ce contexte, cela contribue à le ridiculiser et à rendre la scène plus visuelle avec ces mots du « bas langage ». Par ailleurs, Scarron mène à bien ici un rabaissement du héros chevaleresque, caricaturé en raison de son attirail ridicule et des réactions du cheval. Soulignons aussi le juron introduit par la *maudite carabine* qui renforce le caractère bouffon de cette aventure de Ragotin.

Chutes, bruits et autres ridiculisations des personnages

Les chutes des personnages sont aussi un signe du rabaissement réalisé par le narrateur qui les ridiculise en les mettant par terre d'une manière très comique, et souvent en cascade : « Elle [la Caverne] tomba donc sur lui [Ragotin] et lui marcha sur l'estomac et sur le ventre, se donnant de la tête contre celle de sa fille si rudement qu'elles en tombèrent et l'une et l'autre » (I, 17, p. 146).

Ragotin devient la cible de toutes les railleries :

Les mains de l'autre, qui avaient l'avantage du lieu, tombèrent à plomb cinq ou six fois sur le haut de la tête et si pesamment qu'elle entra dans son chapeau jusques au menton, dont le pauvre petit homme eut le siège de la raison si ébranlé qu'il ne savait plus où il en était. Pour dernier accablement, son adversaire, en le quittant, lui donna un coup de pied, au haut de la tête, qui le fit aller choir sur le cul au pied des comédiennes, après une rétrogradation fort précipitée (I, 10, p. 78).

Le mélange des mots appartenant au registre familier, *le siège de la raison*, avec un mot technique de l'astronomie, *rétrogradation*, accroît la ridiculisation du personnage qui se voit par terre. La présence du mot *cul* renchérit la raillerie sur Ragotin. Ce sont des procédés burlesques qui dégradent le personnage.

La rhétorique du burlesque²⁰ s'appuie bien souvent aussi sur l'ac-

²⁰ Voir à ce propos mon article « Esthétique du Burlesque dans le *Roman Comique* de Paul Scarron », in C. P. Muñoz (éd.) *Humanidades y Educación*, 2001.

cumulation d'actions et parfois du même mouvement qui est mis en *abyme*, et peut par là accroître la raillerie :

Il [Baguenoudière] se voulut reculer et il tomba à la renverse sur un homme qui était derrière lui et le renversa, lui et son siège, sur le malheureux Ragotin, qui fut renversé sur un autre, et ainsi de même jusqu'ou finissaient les sièges, dont une file entière fut renversée comme des quilles. Le bruit des tombants, des dames foulées, de celles qui parlaient, de ceux qui riaient, de ceux qui se plaignaient et de ceux qui battaient des mains fit une rumeur infernale (II, 17, p. 305).

Cet amas de gens par terre, renforcé par les parallélismes indiquant la progression de l'action, provoque un bruit très fort. Cette composante de la vie de l'époque est représentée tout au long du roman comme quelque chose d'inhérent à la troupe de comédiens. Le bruit emplit ainsi le récit premier, et le narrateur le remarque à chaque fois :

Quand nos comédiens arrivèrent, la chambre des comédiennes était déjà pleine des plus échauffés godelureaux de la ville dont quelques-uns étaient déjà refroidis du maigre accueil qu'on leur avait fait. Ils parlaient tous ensemble de la comédie, des bons vers, des auteurs et des romans. Jamais on n'ouït plus de bruit en une chambre, à moins que de s'y quereller ; le poète, sur tous les autres, environné de deux ou trois qui devaient être les beaux esprits de la ville, se tuait de leur dire qu'il avait vu Corneille, qu'il avait fait la débauche avec Saint-Amant et Beys et qu'il avait perdu un bon ami en feu Rotrou (I, 8, p. 58).

Dans cette chambre pleine de monde, et regorgeant de bruit, le narrateur présente un personnage libertin, le poète Roquebrune, chez qui on pourrait voir un *alter ego* de l'auteur. En effet, Scarron, qui a joui d'un esprit libre et joyeux et s'est dissipé dans les milieux libertins de l'époque, amorcerait ainsi sa vie mondaine.

Dans tous les cas, le bruit est présent :

Il [Destin] leur demanda ce qu'elles avaient ; et l'hôtesse, moitié hurlant, moitié parlant, lui dit qu'elle ne savait ce qu'était devenu

le corps de son pauvre mari. En achevant de parler, elle se mit à hurler, et les autres femmes, comme de concert, lui répondirent en chœur et toutes ensemble firent un bruit si grand et si lamentable que tout ce qu'il y avait de gens dans l'hôtellerie entra dans la chambre et ce qu'il y avait de voisins et de passants entra dans l'hôtellerie (II, 7, p. 226).

Remarquons que le mélange de registres avec la répétition du verbe *hurler* à côté des mots *concert* et *chœur* produit une dissonance criarde comme le bruit évoqué. Les parallélismes de la fin renforcent la confusion des gens qui s'accroissent pour voir ce qui se passe.

Un peu plus loin, c'est à nouveau sur Ragotin que portent les railleries du narrateur :

Enfin il [Ragotin] s'en tira mieux qu'on ne pensait et se mit à chanter de toute sa force les premières chansons qui lui vinrent à la bouche, ce qui changea le grand bruit de voix confuses en de grands éclats de risées qui passèrent des maîtres aux valets et du lieu où se passa l'action dans tous les endroits de l'hôtellerie, où différents sujets attiraient différentes personnes (II, 9, p. 239).

Le Roman Comique est, donc, un roman plastique dans le sens le plus large terme : c'est le *goût de la chose vue*²¹ et de la chose entendue que Scarron a emprunté à l'art dramatique. En ce sens, il faut noter également les applaudissements qui succèdent aux représentations théâtrales et suivent la lecture des nouvelles intercalées. C'est le moment d'une réjouissance débordante et collective que Scarron instaure dans ce roman de la gaieté.

Ainsi, le narrateur *castigat ridendo* :

Sa vanité [de La Rappinière] fut punie par une grande confusion. [...] Voulant paraître devant ses hôtes et les régaler, il pensa couler par derrière son dos quelques monnaies à son valet pour aller quêrir de quoi souper ; par la faute du valet ou du maître, l'argent

²¹ Voir Jean Serroy, 1981, *op. cit.*, p. 515.

tomba sur la chaise où il était assis et de la chaise en bas. La Rappinière en devint tout violet, sa femme en rougit, le valet en jura, la Caverne en sourit, la Rancune n'y prit peut-être pas garde, et, pour Destin, je n'ai pas bien su l'effet que cela fit sur son esprit (I, 4, p. 45).

Dans cette citation, tout est mis au profit de la ridiculisation de la vanité de La Rappinière ; cette accumulation d'actions produit une bouffonnerie centrée sur le personnage. Un peu plus loin, dans le même chapitre, c'est à cause de sa jalousie qu'il est ridiculisé :

Après le premier sommeil, mademoiselle de la Rappinière eut envie d'aller où les rois ne peuvent aller qu'en personne ; son mari se réveilla bientôt après, et, quoiqu'il fût bien soûl, sentit bien qu'il était seul. Il approcha sa femme et on ne lui répondit point. Avoir quelque soupçon, se mettre en colère, se lever de furie, ce ne fut qu'une même chose. [...] À ses cris, ses injures et ses juréments, toute la maison fut en rumeur et tout le monde vint à son aide en même temps : la servante, avec une chandelle, la Rancune et le valet en chemises sales, la Caverne en jupe fort méchante, le Destin l'épée à la main, et mademoiselle de la Rappinière vint la dernière et fut bien étonnée, aussi bien que les autres de trouver son mari tout furieux, luttant contre une chèvre qui allaitait les petits d'une chienne morte en couches. Jamais homme ne fut plus confus que la Rappinière (I, 4, p. 45-46).

Le *crescendo* marqué par l'accumulation d'actions d'abord, et ensuite par les substantifs de sentiment met en relief le bruit de cette scène nocturne, dans laquelle nous voyons des personnages ahuris et vêtus d'une manière grotesque. Le détail de l'épée de Destin et la chèvre contre laquelle se débat la Rappinière renforcent la dissonance burlesque et sanctionnent l'absurde de la situation.

Une nouvelle *disgrâce* de Ragotin, assailli par des mouches à miel « ces petits éléphants ailés, pourvus de proboscides et armés d'aiguillons » (II, 16, p. 300), est une bonne occasion pour que le narrateur introduise la métaphore *éléphants ailés*, et le mot technique *proboscides*. Tout cela produit un effet burlesque et ridiculise à nouveau ce personnage.

La critique des gens d'Église

Les personnages appartenant à l'Église méritent un volet à part, car vers eux le narrateur jette sa verbe satirique et anticléricale, donc libertine. Ainsi, nous voyons que le curé de Domfront qui va dans le brancard avec son « pot de chambre qui était de cuivre jaune reluisant comme de l'or » (I, 14, p. 110), se met « en colère tout de bon. On a voulu dire qu'il jura Dieu, mais je ne puis croire cela d'un curé du bas Maine » (I, 14, p. 111). Le doute du narrateur moqueur nous met en garde contre le blasphème du curé. Le détail du pot de chambre ajoute une connotation scatologique et burlesque à ce doute libertin.

L'histoire de Destin est interrompue par un concert d'orgues dans la rue, dans lequel il y a un mélange de chants d'église avec une chanson de *La Comédie de Chansons*, que Francion et ses amis avaient aussi chantée dans le livre XI du roman de Sorel²². Nous voyons dans cette scène l'union du burlesque et du libertinage, et par le mélange de chants d'église et chants profanes, et par la raillerie menée à bien contre les chantres :

Personne ne pouvait rien comprendre en cette dévote sérénade, qui pourtant n'était pas encore bien reconnue pour telle. Mais on n'en douta plus quand on ouït deux méchantes voix, dont l'une chantait le dessus et l'autre râlait une basse. Ces deux voix de lutrin se joignirent aux orgues et firent un concert à faire hurler tous les chiens du pays. [...] Cependant l'Exaudiat avançait toujours chemin, lorsque dix ou douze chiens, qui suivaient une chienne de mauvaise vie, vinrent à la suite de leur maîtresse se mêler parmi les jambes des musiciens [...] enfin tout d'un coup ils se pillèrent avec tant d'animosité et de furie que les musiciens craignirent pour leurs jambes et gagnèrent au pied, laissant leurs orgues à la discrétion des chiens. [...] ils renversèrent une table à tréteaux qui soutenait la machine harmonieuse et je ne voudrais pas jurer que quelques-uns de ces maudits chiens ne levassent la jambe et ne pissassent contre les orgues renver-

²² Jean Serroy, « Notes » à l'édition du *Roman Comique*, *op. cit.*, note 120, p. 395.

sés, ces animaux étant fort diurétiques de leur nature, principalement quand quelque chienne de leur connaissance a envie de procéder à la multiplication de son espèce. Le concert étant ainsi déconcerté, l'hôte fit ouvrir la porte de l'hôtellerie (I, 15, p. 138-139).

Dans cette citation, pleine de dissonances burlesques, la métaphore *voix de lutrin* contraste avec le verbe *râler* et *faire hurler les chiens*. Par ailleurs, les chiens sont les déclencheurs de la catastrophe finale du concert, dans laquelle intervient le détail scatologique. Ici, le narrateur se plaît à nouveau à mélanger le registre familier, avec le verbe *pisser*, le registre technique de la médecine, avec l'adjectif *diurétique*, et l'euphémisme *la multiplication de l'espèce*. L'antithèse finale du *concert déconcerté* renforce l'effet cocasse de la scène. La raillerie s'accroît quand on découvre que derrière ce concert se trouve Rago-tin qui voulait donner une sérénade à Mademoiselle de l'Étoile. Par ailleurs, le fait que la sérénade soit faite par les chantes et qu'ils soient ridiculisés par les chiens montre le rire libertin qui dégrade ainsi les gens d'Église.

Plus loin, nous voyons un curé qui « était honnête homme et savait bien son monde » (II, 6, p. 220), il raconte « des contes plaisants sur l'avarice du défunt » (II, 6, p. 221) :

...deux heures devant de que de mourir, il ordonna devant moi [le curé] à sa femme de l'ensevelir dans un certain vieil drap de sa connaissance qui avait plus de cent trous. Sa femme ne pouvait y consentir [...]. Elle lui demanda enfin comment il pourrait paraître dans la vallée de Josaphat, un méchant drap tout troué sur les épaules, et en quel équipage il pensait ressusciter. Le malade s'en mit en colère et, jurant comme il avait accoutumé en santé : Eh ! morbleu, vilaine ! s'écria-t-il, je ne veux point ressusciter. J'eus autant de peine à m'empêcher de rire qu'à lui faire comprendre qu'il avait offensé Dieu, se mettant en colère, et plus encore par ce qu'il avait dit à sa femme, qui était en quelque façon une impiété (II, 6, p. 222-223).

Comme l'affirme Pascal Débailly, cette attaque qui porte sur le dogme de la résurrection annonce le rire « voltairien, *ce rire contre Dieu*, qui privilégie la vie présente et le plaisir, au détriment du salut

et du respect des rites de la vie chrétienne, est neutralisé et rendu inoffensif grâce à l'énonciation bouffonne²³ ». Remarquons le contraste fait par le caractère d'honnête homme de ce curé avec le curé de Domfront qui blasphème.

Finalement, le narrateur se moque aussi d'un « prêtre du bas Maine, un peu fou mélancolique [...] [qui] voulut faire imprimer quelques pensées creuses qu'il avait eues sur l'Apocalypse. Il était si fécond en chimères et si amoureux des dernières productions de son esprit » (II, 16, p. 297). Après, il avoue qu'il lui a conseillé « en ami de ne pas faire imprimer son livre plein de visions ridicules » (II, 16, p. 298). Cette bouffonnerie contre l'Apocalypse est un chant à l'optimisme du moment présent. C'est le rire libertin de Scarron qui se moque même du clergé, auquel il avait appartenu depuis 1629 jusqu'en 1652, date de son mariage avec la jeune Françoise d'Aubigné, petite-fille du poète.

Disons pour conclure, que, dans ces épisodes du récit premier du *Roman Comique*, le burlesque se fonde au libertinage dans le discours du narrateur qui s'érige en démiurge qui connaît tout sur les personnages et sur l'histoire et qui, dans son désir d'aller contre le roman héroïque, présente la réalité la plus simple de la vie de la province mancelle, incarnée par un groupe de comédiens ambulants et d'autres personnages qui s'ajoutent à la troupe. Dans les accumulations, les parallélismes, les métaphores, le mélange de registres, les antithèses, les mots grivois et la scatologie, nous avons vu briller la rhétorique burlesque, sous laquelle nous entendons la voix désinvolte du narrateur qui joue à déjouer l'illusion romanesque par ses constantes digressions qui ôtent tout le caractère sérieux au roman. À travers le burlesque, le *Roman Comique* devient un anti-roman, dans lequel il impose sa transgression du principe classique du roman historique et impersonnel. Ainsi, face au désir de tout sa-

²³ Pascal Débailly, « Rire et processus d'individualisation dans le *Roman Comique* de Paul Scarron », p. 247.

voir des autres romanciers, il impose ses propres lacunes en disant « je ne sais où » (I, 15, p. 114), « pour des affaires qui ne sont pas venues à ma connaissance » (II, 2, p. 198), etc. Vers la fin de la Seconde Partie il tourne encore même plus ouvertement en dérision tous ces écrivains :

Quoiqu'un fidèle et exact historien soit obligé à particulariser les accidents importants de son histoire et les lieux où ils se sont passés, je ne vous dirai pas fort juste en quel endroit de notre hémisphère était la maisonnette où Ragotin mena ses confrères futurs (II, 16, p. 293).

Le mot *hémisphère* renvoie nettement au langage du roman héroïque, à côté duquel la *maisonnette* produit un effet inattendu et, par conséquent, cocasse. Intimement lié à la forte emprise de ce narrateur-auteur, se trouve le lecteur « bienveillant ou malveillant, ou tel que le ciel l'aura fait naître » (II, 9, p. 239), continuellement interpellé au moyen du pronom *vous*. C'est dans cet appel constant au lecteur que le narrateur-auteur veut instaurer son jeu pour lequel il réclame un lecteur intelligent, c'est-à-dire, *malveillant*, toujours en garde contre cette méthode d'intrusion qui proclame l'ambiguïté de tout ce qu'il présente et qui rompt, à la manière de Cervantès, l'illusion romanesque. Disons finalement, que grâce au burlesque, le *Roman Comique* devient aussi un roman libertin, où l'on rit de tout, et particulièrement des principes de l'honnête homme.

Bibliographie

- Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Étude de style*, Paris, Éditions d'Artrey, 1960.
- Jean-Pierre Cavallé, *Les Déniaisés. Irréligion et libertinage au début de l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Pascal Debailly, « Rire et processus d'individualisation dans le *Roman Comique* de Paul Scarron », in Frank Greiner (dir.), *Le Roman français au crépuscule de l'âge baroque (1643-1661)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 237-251.

Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670), Genève, Slatkine Reprints, 1970.

María Manuela Merino García, « L'Esthétique du Burlesque dans le *Roman Comique* de Paul Scarron », in Carmen Pozo Muñoz (éd.) *Humanidades y Educación. Libro Homenaje a los profesores Covadonga Grijalba Castaños y Francisco Alarcón*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2001, p. 63-74.

María Manuela Merino García, *La novela corta en el siglo XVII : Scarron y sus modelos españoles*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2003.

María Manuela Merino García, « El título literario en la obra de Paul Scarron », en Magdalena León Gómez (éd.), *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 243-251.

Francesco Montorsi, « Quelques pistes de réflexion pour une étude scatologique », *Questes, Revue pluridisciplinaire d'études médiévales* 21, 2011, p. 35-54.

Paul Morillot, *Scarron : étude biographique et littéraire* (1888), Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Claudine Nédélec, « Le burlesque au XVII^e siècle. Une esthétique marginale ? », *Dix-septième siècle* 224, 2004, p. 429-443.

Claudine Nédélec, « Propositions pour une histoire de la catégorie *burlesque* », *Les Dossiers du Grihl*, mis en ligne le 14 novembre 2007, <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/331>, § 22.

René Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1983.

Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.

Paul Scarron, *Le roman comique* (édition de Jean Serroy), Paris, Folio, 1985

Charles Sorel (1667), *La Bibliothèque Française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

SOMMAIRE

Négociier d'autres « moyens de parvenir » à comprendre
le libertinage érudit chez Béroalde de Verville

DENIS AUGIER

9

Scarron libertin

MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA

29

La liberté sexuelle dans le dialogue libertin.
L'École des filles : une négociation délicate pour les femmes

MICHÈLE ROSELLINI

45

Un cadavre sur le toit et un chirurgien à la Bastille :
libertés, spectacles, et secrets au Grand Siècle

KATHRYN A. HOFFMANN

63

La liberté de parler entre audace et ingéniosité
dans *Les Paroles remarquables* d'Antoine Galland

IOANA MANEA

87

Libertés « libertines » : lexicographie de(s) « galanterie(s) »
sous l'ancien régime

ISABELLE TURCAN

103

Faire du théâtre en public sous l'Ancien Régime :
une liberté en pointillés

GUY SPIELMANN

129

Liberté de négoce : le « doux commerce » du « laissez faire »
chez Voltaire et Montesquieu

ERIC TURCAT

151

L'impossibilité de négocier son bonheur :
deux utopies féminines

DENIS D GRÉLÉ

171

La liberté de la Révolution. 1789

GIOVANNI DOTOLI

189

Achévé d'imprimer en novembre 2022
sur les presses de

AGA Arti Grafiche Alberobello

70011 Alberobello (I - Ba)

Contrada Popoleto, nc - tél. 00390804322044

www.editriceaga.it - info@editriceaga.it

Tous droits de reproduction,
traduction ou adaptation réservés
pour tous pays

Dépôt légal : novembre 2022
Copyright L'Harmattan et AGA

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivant du Code pénal.