

THÈSE



Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS
UFR lettres et langues
Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 7 août 2006)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Littérature française

Présentée par :
Françoise Poulet

L'extravagance : **enjeux critiques des représentations d'une notion** **dans le théâtre et le roman du XVIIe siècle (1623-1666)**

Directeur(s) de Thèse :
Dominique Moncond'huy, Michèle Rosellini

Soutenue le 24 novembre 2012 devant le jury

Jury :

Président	Patrick Dandrey	Professeur de Littérature française du 17e siècle - Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Rapporteur	Patrick Dandrey	Professeur de Littérature française du 17e siècle - Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Rapporteur	Hélène Merlin-Kajman	Professeur de littérature française - Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
Membre	Dominique Moncond'huy	Professeur - Université de Poitiers
Membre	Michèle Rosellini	Maître de conférences en Lettres modernes - École Normale Supérieure de Lyon
Membre	Christian Biet	Professeur - Université Paris Ouest Nanterre La Défense (Paris 10)

Pour citer cette thèse :

Françoise Poulet. *L'extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVIIe siècle (1623-1666)* [En ligne]. Thèse Littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2012.

Disponible sur Internet <<http://theses.univ-poitiers.fr>>



École Doctorale n° 525 « Lettres, pensée, arts et histoire »
Laboratoire FoReLL (E.A.3816)

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME
pour obtenir le grade de
DOCTEUR EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

Présentée par Françoise POULET

L'EXTRAVAGANCE

**Enjeux critiques des représentations d'une notion
dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle (1623-1666)**

VOLUME I

Soutenue le 24 novembre 2012 devant un jury composé de :

M. Christian BIET (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - Paris X)

M. Patrick DANDREY (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)

Mme Hélène MERLIN-KAJMAN (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)

M. Dominique MONCOND'HUY, directeur (Université de Poitiers)

Mme Michèle ROSELLINI, co-directrice (École Normale Supérieure de Lyon)

Je souhaite tout d'abord remercier très sincèrement mon directeur et ma co-directrice de thèse, Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, pour leur écoute attentive et bienveillante, pour la pertinence de leurs conseils et pour leurs relectures. Leur compagnie chaleureuse et amicale m'a permis de vivre très agréablement ces cinq années de recherches doctorales. Michèle Rosellini a dirigé mon mémoire de Master 1 sur Scarron avec efficacité et générosité ; elle m'a aidée à constituer mon projet de thèse et m'a très pertinemment recommandé la direction de Dominique Moncond'huy.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Christian Biet, Patrick Dandrey et Hélène Merlin-Kajman, pour avoir bien voulu accepter de participer à mon jury de thèse. Leurs travaux, pour lesquels j'éprouve une très vive admiration, ont guidé mes recherches.

J'aimerais également remercier la Fondation Thiers et son directeur, Georges-Henri Soutou : sans la bourse que la Fondation m'a accordée pour l'année 2012-2013, je n'aurais pu terminer ma thèse dans d'aussi favorables conditions. L'École doctorale « Lettres, pensée, arts et histoire » et le laboratoire FoReLL, par leur soutien financier, m'ont permis d'exposer mes travaux dans des colloques et des journées d'études tout au long de ces cinq années.

À l'Université de Poitiers, j'ai bénéficié de l'accueil chaleureux de mes collègues du département de Lettres, qui ont accompagné mes premières années d'enseignement. Je souhaite les remercier, de même que mes collègues de l'Université d'Avignon : mes deux années d'ATER à leurs côtés resteront parmi mes meilleurs souvenirs.

Je tiens également à remercier tous les enseignants-chercheurs qui m'ont apporté leur aide : Philippe Caron, Boris Donné, Edwige Keller-Rahbé, Jean Lecointe, Vincenette Maigne, Pierre Martin, Pierre-François Moreau et le laboratoire CERPHI, Pierre Ronzeaud, Henri Scepi, Jean-Claude Ternaux et Chantal Wionet.

Pendant les derniers mois de la rédaction de ma thèse, j'ai reçu l'aide d'une équipe de relecteurs vigilants et efficaces, qui m'ont été indispensables : Liouba Bischoff, Gilles Couffignal, Marie Dallies, Paul Kompanietz, Pierre Martin, Rémi Mathis, Cécile Obligi, Claire Téchené, Cristelle Terroni.

J'adresse également tous mes remerciements à Maxime Carmona, Anastasia Hawton, Adeline Kouksi, Jade Sierra, Séverine Zerbini, qui ont été mes étudiants à l'Université d'Avignon et qui sont à présent des collègues.

Je remercie toutes les personnes qui m'ont entourée de leur amitié pendant l'élaboration de ce travail : Sarah Brun, Emmanuelle Casse-Castric et Mathias, Victoire Feuillebois, Patricia Gauthier, Madelena Gonzales, Jean-Yves Huet, Inès Kirschleger, Samy Laporte, Fanny Léostic, Nathalie Lhostis, Gaëlle Loisel, Géraldine Louis, Alix Mary et sa famille, Anne-Céline Michel, Élise Montel, Emmanuel Naya, Cédric Pérolini, David Sassu-Normand, Florent Siaud, Ophélie Siméon, Bernard Urbani, Anouchka Vasak, Alice Vintanon.

Je souhaite associer à ce travail mes parents, ma sœur Aline et mes frères Yannick et Kéréann, sans oublier Benjamin et Manon, mes beaux-parents Colette et Gérard Gris, Laurence et François Renucci, pour leur affection.

Enfin, je dois d'avoir si bien vécu ces cinq années à Fabien, en espérant que nous continuerons de toujours tout faire ensemble.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	9
PREMIÈRE PARTIE. Reconnaître et identifier l'extravagance : statuts et définitions... .43	
CHAPITRE I. Entre errance et enfermement : la place du fou à la croisée de l'histoire et des représentations littéraires.....	47
CHAPITRE II. Mélancolie et trouble de l'esprit : l'extravagance à la lumière de la pensée médicale.....	145
CHAPITRE III. Les signes de l'extravagance : dire et représenter l'écart.....	257
DEUXIÈME PARTIE. L'extravagance comme singularité menaçante : enjeux de la distinction de l'espace social à la république des lettres.....	333
CHAPITRE IV. L'extravagant face à l'honnête homme : l'invention littéraire d'un contre-modèle socioculturel.....	337
CHAPITRE V. Menaces sur la civilité : le bouffon, entre convention et transgression.....	405
CHAPITRE VI. Les extravagances du <i>moi</i> : vers la conquête d'un territoire singulier.....	455
CHAPITRE VII. Extravagance et galanterie : une poétique du naturel.....	555
TROISIÈME PARTIE. De l'illusion fictionnelle à l'illusion sur soi : une herméneutique du monde et de l'homme par la clé de l'extravagance.....	629
CHAPITRE VIII. Célébrations de l'illusion comique.....	633
Chapitre IX. Les limites de l'extravagance comme assise générique dans le roman.....	745
CHAPITRE X. L'extravagance comme donnée anthropologique : le règne de l'illusion sur soi.....	841

CONCLUSION.....	891
ANNEXES.....	911
BIBLIOGRAPHIE.....	931
INDEX NOMINUM.....	983
TABLE DES MATIÈRES.....	989

INTRODUCTION

[...] Le grand fat, mon Compere !
Et que d'extravagans nous verrons aujourd'huy !¹

Telle est l'exclamation poussée par Mlle Poisson, dans *Le Poète basque* (1670) de Raymond Poisson, à l'arrivée du baron de Calazious, qui réserve sa place à l'Hôtel de Bourgogne deux heures avant le début de la représentation, accable la troupe des comédiens de ses gasconnades et de ses goûts archaïques en matière d'art dramatique, puis entreprend de séduire la Beauchâteau. Mlle Poisson et Hauteroche, à qui la comédienne s'adresse, viennent par ailleurs de rencontrer un autre « extravagant », en la personne du poète évoqué par le titre de la comédie, qui prétend devenir l'auteur attitré de leur troupe :

M. DE HAUTEROCHE
[...] Il faut se divertir de ces sortes de gens
Sans leur faire du mal.

Mlle POISSON
Rien n'est bon, à mon sens,
Comme leur sérieux dans leur extravagance.²

Représentée en 1668, cette « comédie des comédiens³ » indique parfaitement les principaux traits associés aux types de personnages comiques qualifiés d'extravagants depuis les années 1630 : la présomption du poète, qui se prend pour l'un des plus célèbres auteurs dramatiques du temps, malgré son ignorance et ses piètres talents de « rimailleur », caractéristiques auxquelles il faut ajouter ses origines basques, qui l'ont tenu éloigné des raffinements civilisés de la capitale ; les rodomontades du baron, qui s'expliquent par ses origines gasconnes, la vaine gloire étant conçue comme l'une des spécialités locales des régions du sud-ouest de la France. Le poète et Calazious ont tous deux la grossièreté des gens de province et des campagnards, dont l'esprit « est une terre en friche⁴ », selon l'expression de Mlle Poisson, qui traduit en cela l'opinion commune des Parisiens. Le

¹ R. Poisson, *Le Poète basque*, dans G. Forestier (éd.), *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle : recueil de pièces*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, I, 2, p. 200.

² *Ibid.*, I, 1, p. 196.

³ Il s'agit de l'une des catégories de pièces fondées sur la structure du théâtre dans le théâtre établies par G. Forestier dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* [1981], Genève, Droz, 1996, p. 76-78.

⁴ *Op. cit.*, I, 2, p. 200.

baron, qui porte sa « gasconité » dans son nom, pousse la disconvenance ridicule jusqu'à confondre, dans son incessant verbiage, les phonèmes [v] et [b].

L'intérêt que la comédie du *Poète basque* accorde à l'extravagance de certains personnages, circonscrite dans ce cas aux domaines du caractère moral, du comportement et du langage, s'inscrit, à la fin des années 1660, dans une tradition explorée par les genres comiques depuis la première moitié du siècle. Nombreuses sont les œuvres, fictionnelles ou non, qui, tout au long du XVII^e siècle, portent dans leur titre ou leur sous-titre les termes *extravagant* et *extravagance*. De telles occurrences se rencontrent notamment dans le roman : *Le Berger extravagant* de Sorel (1627-1628 ; 1633-1634), *Le Gascon extravagant* de Claireville (1637), *Le Poète extravagant* d'Oudin de Préfontaine (1670) ; mais aussi au théâtre : *Agimée, ou l'Amour extravagant*, tragi-comédie de Basin (1629), *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant*, comédie de Corneille (1637), *L'Amoureux extravagant*, comédie de Françoise Pascal (1657), *Le Ballet extravagant*, comédie de Palaprat (1694) ; ou encore dans le ballet de cour : *Le Ballet de l'extravagant* (1631), *Les Resveries d'un Extravagant* (1633). D'autres ouvrages non fictionnels – traités, opuscules, libelles, œuvres pamphlétaires – convoquent cette famille de mots : *L'Apologie cardinale, ou Discours contre les plumes satyriques de ce temps qui montre leur perfidie, leur lascheté, leur ingratitude, leur envie, leur témérité, leur extravagance, par un Gentilhomme d'Artois* (1643), *Le Courrier extravagant, apportant toutes sortes de nouvelles extravagantes, de toutes sortes de lieux, tant de France que des pays estrangers*, mazarinade de 1649¹, etc. La fortune lexicale de ces termes – particulièrement de l'adjectif *extravagant* et de ses emplois substantivés – laisse à penser qu'ils ont pu être en partie perçus comme des accroches publicitaires destinées à piquer, au seuil des ouvrages cités, la curiosité des lecteurs.

Leurs usages ne se bornent pas, toutefois, à cette fonction d'annonce thématique : au-delà du seul périphrase, les textes de la majorité des œuvres que nous venons de citer, et bien d'autres encore, dont les titres n'incluent pas nécessairement ces termes, multiplient les occurrences d'*extravagance*, *extravagant*, (*s'*)*extravaguer*, *extravagamment*. Cette première approche terminologique ne suffit pourtant pas à justifier en elle-même l'intérêt d'une étude sur l'extravagance. L'analyse des textes montre qu'un vaste ensemble de mots s'agrège à cette famille lexicale, de manière à former un champ notionnel cohérent, distinct de celui de la folie, notion avec laquelle un réflexe un peu trop prompt pourrait inviter à le

¹ Voir la liste détaillée de ces titres présentée dans l'annexe n° 1.

confondre : dans l'ensemble des lexies employées en co-occurrence avec l'adjectif *extravagant*, outre le mot *fou*, bien représenté, figurent également les termes *bizarre*, *étrange*, *ridicule*, *fantasque*, *bourru*, *fâcheux*, *impertinent*, *inconvenant*, *capricieux*, *chimérique*, *visionnaire*, etc. En fonction des différents sèmes convoqués par chacun de ces adjectifs, le champ notionnel ainsi formé se ramifie en sous-ensembles sémantiques, qui permettent de penser l'extravagance comme une notion riche et complexe, susceptible d'investir plusieurs domaines, et qui est bien loin d'être réductible à un simple synonyme de *folie*.

Parmi ces domaines, apparaît en premier lieu le champ socioculturel, dont les extraits du *Poète basque* mentionnés précédemment signalent la place cruciale. Le poète et le baron sont tout d'abord pointés comme des extravagants du fait de leurs origines provinciales, voire rurales, qui les situent d'emblée à l'écart des lieux civilisés de la capitale, où règnent les préceptes raffinés de la politesse. Dans leurs comportements comme dans leurs pratiques linguistiques, ils en ignorent les convenances, les bienséances, la civilité et l'urbanité, ces deux derniers termes désignant, par leur étymologie, la ville comme l'espace où s'acquièrent les bonnes manières, où s'élabore le bon goût. Dans son *Dictionnaire*, en 1690, Furetière définira l'extravagant comme un « fou, [un] impertinent, qui dit & fait ce qu'il ne faudroit pas qu'il dist ni qu'il fist¹ ». Cette définition est fort pertinemment centrée sur la notion d'à-propos, l'extravagant étant celui qui parle et agit en décalage avec ce que la société à laquelle il appartient conçoit comme le « bon » et le « bel usage ». Le verbe *falloir* convoque d'autre part la modalité déontique – le domaine de l'obligation morale, du permis et de l'interdit : faut-il de ce fait concevoir l'extravagant comme un être à l'écart des règles ? Cette question résume tout l'enjeu du rapport dialectique qui oppose l'extravagance, dynamique centrifuge, au point dont elle s'écarte : entre déplacement et fixation, entre instabilité et immobilité, nous verrons qu'il est souvent difficile de mesurer où se situe la juste place.

À la fin des années 1660, l'ensemble des spécificités sémantiques que nous venons de souligner ne peut manquer de réactiver, dans l'esprit des locuteurs qui en font l'usage, le modèle socioculturel et moral de l'honnêteté, de même que son raffinement suprême, qui en constitue à la fois le prolongement et le dépassement : la galanterie. Ainsi, à partir des années 1630, le personnage extravagant se conçoit en fonction des nouveaux critères

¹ En faisant appel à d'autres dictionnaires, à d'autres textes et à d'autres documents moins tardifs que le *Dictionnaire* de Furetière, nous reviendrons plus longuement sur les différents sens de la famille lexicale de l'extravagance et sur son champ notionnel, dans le chapitre III de notre première partie.

de civilité définis par les traités de comportement qui paraissent en grand nombre : *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Cour* de Faret (1630), le plus célèbre de ces manuels, entraîne dans son sillage des ouvrages comme *Le Gentilhomme parfait* du P. Marois (1631), *Le Lycée* de Bardin (1632-1634), *L'Honneste garçon* de Grenaille (1642), mais aussi *L'Honneste femme* de l'abbé Du Bosc (1632-1636). Ces traités s'inscrivent dans une tradition européenne, dont les précurseurs ont été, au siècle précédent, des auteurs italiens tels que Balthazar Castiglione et son *Libro del Cortegiano* (1528), ou encore Giovanni Della Casa et son *Galateo* (1558)¹. Au cours du XVII^e siècle, les trattatistes français bénéficieront également de l'apport d'ouvrages espagnols, tels ceux de Baltasar Gracián (*l'Oráculo manual y Arte de prudencia*, 1647 ; *El Discreto*, 1646), dont la tonalité sera souvent plus amère et cynique que celle de leurs correspondants italiens. Chacun de ces traités s'attache à recueillir les traits caractéristiques que doit posséder celui qui entend occuper une place de premier plan à la cour, ou plus généralement dans les hauts lieux mondains de la capitale. De tels ouvrages sont particulièrement goûtés des sphères socioculturelles moins élevées, et notamment de la bourgeoisie, qui fondent leurs comportements sur ceux de l'aristocratie. Néanmoins, à en croire les théoriciens eux-mêmes, le modèle de l'honnête homme demeure un idéal dont il est possible, et même absolument souhaitable, de s'approcher, mais qu'il serait bien difficile, voire impossible, de réaliser dans son plein achèvement.

En revanche, l'on peut établir avec davantage de certitude, à la lecture des différents ouvrages prescriptifs et des représentations littéraires qui leur sont associées, les principaux critères définitionnels du contre-modèle de l'honnête homme, qui deviendra, dans la seconde moitié du siècle, l'anti-galant ou le faux galant homme. Les détournements et les dégradations de ces idéaux socioculturels sont incarnés, non par le fou, mais par *l'extravagant*, et par son équivalent féminin, *l'extravagante*. Par son histoire étymologique – le préfixe *extra*, soudé au verbe latin *vagor* – que nous développerons plus longuement au cours de notre étude (voir chap. III), l'extravagance implique en effet l'idée d'un écart par rapport à un centre de référence, d'un décentrement, ou encore d'une *excentricité*, au sens géométrique du terme, dont le degré d'éloignement peut être perçu comme plus ou moins grand. Sans être un simple synonyme du mot *divagation*, la notion suggère une prise de distance franche et rectiligne par rapport à un point nodal, fixé par les

¹ Voir, pour une liste complète de l'ensemble de ces ouvrages, A. Montandon (dir.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, 2 vol.

règles de la société honnête et galante, pour ce qui concerne les modèles socioculturels que nous venons d'évoquer. De la bizarrerie, degré le plus bas de l'échelle, aux visions les plus chimériques, son point le plus élevé, l'extravagant n'est donc pas toujours, loin de là, assimilé à l'insensé.

Toutefois, le « poète basque » et le baron de Calazious ne sont pas seulement de rustres et grossiers provinciaux : leur esprit est également aveuglé par la présomption et la vaine gloire, deux passions qui les conduisent à s'attribuer des talents qu'ils n'ont pas et à accabler leurs interlocuteurs de leurs impertinences verbales et gestuelles. Les deux extravagants se définissent à ce titre comme des *fâcheux*, types comiques importuns dont Molière a entériné le succès quelques années avant Poisson (1661), dans sa comédie-ballet du même nom. Dans le genre théâtral, comme le révèle également la liste des titres précédemment cités, l'adjectif *extravagant* qualifie fréquemment le sentiment amoureux. Chez les personnages impertinents, la tentation est forte, en effet, de conjuguer passion de l'amour-propre et désir de séduction ; c'est notamment le cas des capitans-matamores, des pédants et des barbons amoureux, qui expriment leurs ridicules avec succès dans la farce, la comédie et la tragi-comédie, depuis le renouveau des genres comiques dans la seconde moitié de la Renaissance. Ces types sont les antonymes des parfaits amants idéalisés que l'on rencontre à la même époque dans les genres théâtraux et romanesques sérieux. L'honnêteté et la galanterie, en tant que modèles socioculturels, font nécessairement référence aux domaines de l'anthropologie et de la morale. De ce fait, elles entraînent vers cette voie la notion symétriquement inverse de l'extravagance.

Dans un article consacré à *Polyandre* de Sorel (1648), Patrick Dandrey distingue, pour le roman et le théâtre, un *âge des visionnaires*, dont les bornes chronologiques s'inscrivent entre les années 1625-1630 et le début de la décennie 1660 :

Polyandre reflète bien les ambitions et les impasses de cet *âge des visionnaires* qui, à partir du second quart du siècle, a succédé à ce qu'on appellerait volontiers *l'âge des fantaisies*, où les esprits bizarres et hétéroclites assumaient leur extravagance sans avoir besoin de la légitimer par la folie ou l'exception, parce que, jusqu'environ 1625-1630, tout ce qui comptait se voulait exceptionnel.¹

¹ P. Dandrey, « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique », dans E. Bury (dir.) et É. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006, p. 329. Cet article a été partiellement repris et remanié dans la préface de l'édition de *Polyandre* que P. Dandrey a composée avec C. Toublet (Ch. Sorel, *Polyandre, histoire comique*, Paris, Klincksieck, 2010, « Préface. *Polyandre*, une critique de l'histoire comique », p. VII-XXIX).

À « cet âge où l'extravagance utile pour donner à rire, cherche à se légitimer en vraisemblance par le verdict de la folie ou de l'originalité¹ », succèdera un « âge des imaginaires² », exploré par Molière, dont l'œuvre s'inscrira entre *Le Cocu imaginaire* et *Le Malade imaginaire*. Tout en explorant les « ambitions et les impasses » de cet âge où triomphent les représentations comiques de l'extravagance, nous nous interrogerons sur la façon dont cette notion investit les genres littéraires afin d'en renouveler les thématiques et les structures.

La comédie du *Poète basque*, bien qu'elle date de la fin des années 1660, nous semble fournir une illustration *a posteriori* de cet âge des visionnaires, plutôt que de l'âge des imaginaires moliéresque : le baron et le poète, tout en étant reconnus comme des originaux, attestent que le personnage comique peut être interprété en fonction de critères issus d'une tradition de pensée non fictionnelle, qui réunit un ensemble de valeurs sociales et morales dont le processus de définition s'est effectué pendant la première moitié du siècle. Comment l'extravagance s'érige-t-elle progressivement en concept anthropologique et socioculturel susceptible d'aider à prendre la mesure du ridicule de certaines figures littéraires ? Des personnages appartenant à un répertoire comique souvent très ancien – ceux du théâtre gréco-latin, comme le parasite, le pédant et le capitaine – se trouvent en effet réinvestis en fonction de leur degré d'éloignement ou de trahison de ces nouveaux critères valorisés culturellement. En ce sens, l'extravagance participe, à partir des années 1620 et 1630, au renouvellement d'un vaste ensemble de figures stéréotypées, dans les genres dramatiques comme dans le roman. Loin de donner de la comédie du premier XVII^e siècle l'image d'un genre figé, qui mettrait mécaniquement en scène les mêmes topiques, tant en termes d'intrigues que de structures et de personnages, notre objet de recherche nous semble susceptible d'en renouveler l'approche critique. On le voit, le personnage extravagant n'est pas nécessairement représenté comme un fou, à une époque où la question de sa place est posée. Il s'inscrit dans une gradation qui est envisagée, non pas dans un rapport d'opposition entre raison et démence, mais comme un écart séparant les notions de centre et de décentrement.

¹ Art. cit., p. 327.

² *Ibid.*, p. 329.

L'extravagance comme laboratoire générique

L'avènement de nouvelles formes socioculturelles d'extravagance n'est toutefois pas le seul lien qui se révèle, au cours du siècle, entre cet objet d'étude et l'évolution des genres littéraires. L'extravagance ne permet-elle pas également de penser un ensemble de discours théoriques retraçant l'histoire de certaines catégories romanesques et théâtrales, au moment de leur élaboration la plus foisonnante, à partir des années 1620 ? L'appréhension terminologique des titres évoqués au seuil de notre introduction nous oriente en effet vers ce constat : dans le genre romanesque, *Les Aventures extravagantes du Courtizan Grotesque*, court récit anonyme de 1627, *Le Berger extravagant*, *Le Gascon extravagant*, *Le Poète extravagant* et même, au siècle suivant, *L'Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle* de l'abbé Bordelon (1710), fournissent autant de preuves des affinités que le personnage extravagant entretient avec le genre de l'histoire comique.

Jean Serroy, dans l'étude qu'il a consacrée à ce genre, a montré comment, à partir des premières décennies du XVII^e siècle, le roman changeait progressivement de statut dans la conscience des auteurs et de leurs lecteurs :

L'engouement que suscite *L'Astrée*, dans les premières décennies du siècle, est l'élément déterminant qui fait entrer le roman « en littérature ». À partir de là, en effet, les romanciers cherchent à donner un statut à leur œuvre, c'est-à-dire à en fixer les règles. Un roman « officiel » se constitue ainsi, recevant la caution des doctes : le roman existe désormais, non seulement parce que l'on écrit des romans, mais surtout parce que l'on écrit sur eux.¹

Le roman « officiel » dont il est ici question, qui s'élabore en même temps que son métadiscours et qui fait l'objet, tout au long du siècle, de préfaces, de traités et d'écrits théoriques, de la part de ses défenseurs comme de ses détracteurs, désigne avant tout, comme l'indique la mention de *L'Astrée*, le grand roman-fleuve pastoral, sentimental ou héroïque, qui traite d'amour et d'aventures extraordinaires. Il ne s'agit pas de l'histoire comique, qui, des *Histoires comiques* de Du Souhait (1612) aux *Aventures provinciales* de Le Noble (1697), en passant par *L'Histoire comique de Francion* de Sorel et *Les Aventures* de Dassoucy (1677), emprunte la voie d'une *mimèsis* véritable et « naïve² », passant par le récit d'aventures vraisemblables, ce que traduit le terme *histoire* fréquemment mentionné dans leurs titres.

Dans *La Bibliothèque française*, traité qui se propose de classer et de commenter la production littéraire du siècle, Sorel réserve une section particulière pour les « Romans

¹ J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981, p. 14.

² Furetière, dans son *Dictionnaire*, définit la naïveté comme une « verité dite simplement & sans artifice ».

Comiques, Ou Satyriques, & [I]es Romans Burlesques¹ », qu'il range dans le chapitre consacré au genre romanesque dans son ensemble. En dépit de ce choix, c'est bien en rapport avec l'Histoire que le bibliographe définit les œuvres de cette catégorie :

Les bons Romans Comiques & Satyriques semblent plutôt estre des images de l'Histoire que tous les autres ; Les actions communes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer la Verité.²

Tandis que, depuis les années 1640, les discours théoriques qui portent sur le roman héroïque l'orientent vers le modèle de l'épopée, l'histoire comique entend offrir des représentations du monde situées dans un rapport de proximité – géographique, temporelle, sociale, etc. – avec le lecteur. Le modèle de l'Histoire implique une exigence de vérité contre le mensonge de la fiction : tandis que les grands genres historiques relatent la vie des hommes illustres du passé, l'histoire comique s'établit comme leur pendant dans l'ordre du trivial, en représentant des tableaux de la vie commune et des hommes ordinaires. C'est cette ambition que la critique littéraire du XX^e siècle a parfois qualifiée, de manière peu pertinente, de « réaliste³ » : comme nous le verrons, bien des traits distinguent en effet la *mimèsis* de l'histoire comique du réalisme tel qu'il sera défini par les romanciers du XIX^e siècle. Sorel le précise immédiatement après les quelques lignes que nous venons de citer : la peinture des « actions communes de la Vie » a pour corollaire immédiat la « raillerie » et la « Satyre », pour la simple raison « qu'on voit plus d'hommes dans l'erreur & dans la sottise, qu'il n'y en a de portez à la sagesse⁴ ».

En regard de la production romanesque « officielle », l'histoire comique se distingue donc comme un genre marginal et en retrait, du point de vue des doctes du XVII^e siècle comme des chercheurs qui se sont intéressés à ce genre depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans son article intitulé « L'histoire comique, genre travesti », Martine Debaisieux affirme par exemple :

Par sa tendance parodique, l'histoire comique apparaît comme un déguisement « extravagant » du roman, genre déjà jugé inférieur par les théoriciens classiques.⁵

¹ Ch. Sorel, *La Bibliothèque française, ou le Choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des mœurs*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1664 ; rééd. 1667, chap. IX, p. 188-200. Toutes nos citations renverront à la seconde édition.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Voir notamment G. Reynier, *Le Roman réaliste du XVII^e siècle* [1914], Genève, Slatkine Reprints, 1971.

⁴ *Op. cit.*, p. 188.

⁵ M. Debaisieux, « L'histoire comique, genre travesti », dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 69. Voir également ce jugement de J.-P. Faye : « L'anti-roman de Charles Sorel c'est le roman pastoral poussé jusqu'à "l'extravagance" par une très singulière invention » (« Surprise pour l'Anti-Roman », *Les Lettres Nouvelles*, mars-avril 1965, p. 8).

Un tel positionnement à l'écart des représentants majeurs du genre lui confère néanmoins, comme le souligne notamment J. Serroy¹, une marge de liberté thématique et formelle plus grande que celle des autres catégories romanesques, davantage bridées par leurs quêtes de légitimation. Oublié des théoriciens, ce corpus semble à même d'explorer des voies nouvelles et de s'engager du côté des expérimentations les plus novatrices. Ce constat nous invite à explorer les problématiques soulevées par cette extravagance générique.

Dans les premières décennies du XVII^e siècle, l'histoire comique ne surgit pas *ex nihilo* : elle a pour sources les recueils de contes facétieux et grivois, les récits plaisants et satiriques du Moyen Âge et de la Renaissance, de Boccace à Béroalde de Verville, des *Cents Nouvelles nouvelles* à Tabourot des Accords et à Noël du Fail, en passant par Marguerite de Navarre. Il convient d'ajouter à ces titres les romans picaresques espagnols, de même que le grand modèle que lui fournit, au tout début du siècle, *Don Quichotte*. Parue en deux parties en 1605 et 1615, l'œuvre de Cervantes est très rapidement traduite en français : en 1614, César Oudin en livre la première partie sous le titre *L'Ingénieux Don Quixote de la Manche* ; quatre ans plus tard, c'est au tour de François de Rosset de publier *La Seconde Partie de l'Histoire de l'Ingénieux, et Redoutable Chevalier, Dom-Quichot de la Manche*. Si les premières adaptations et réécritures de *Don Quichotte* appartiennent au genre du ballet de cour, tel *Le Ballet de Don Quichot*, dansé à la cour le 3 février 1614, elles s'étendent très rapidement au théâtre et au roman : *Le Berger extravagant* de Sorel date, pour sa première édition, de 1627-1628, tandis que la tragi-comédie de Pichou, *Les Folies de Cardenio*, est publiée en 1630².

Sur le modèle de l'hidalgo, entiché jusqu'à la folie des « vieux romans » de chevalerie, une lignée de lecteurs extravagants envahit l'histoire comique, tout particulièrement au cours des années 1627-1637, de la première édition du *Berger extravagant* au *Gascon extravagant* de Claireville. Cette série d'œuvres comprend *Les Aventures du baron de Faeneste* de d'Aubigné (1630), texte qui ne s'inscrit pas directement dans le sillage du *Berger* puisque sa rédaction s'étend de 1617 à 1630, *Le Dom Quixote Gascon* (1630), inséré dans le recueil des *Jeux de l'Inconnu*, attribué au comte de Cramail, et *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier (1632). Toutefois, l'année 1637 n'interrompt pas le flux de ces hypertextes, dont la filiation au *Quichotte* est revendiquée

¹ *Op. cit.*, p. 16-17.

² Nous renvoyons ici à la liste des adaptations et des imitations établie par M. Bardon, dans *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)* [1931], Genève, Slatkine, 1974, p. 852-858.

de manière plus ou moins explicite selon les auteurs : *La Fausse Clélie* de Subligny (1671), ou encore les premières œuvres romanesques de Marivaux, *La Voiture embourbée* (1714) et *Pharsamon ou les Nouvelles Folies Romanesques* (v. 1715), révèlent que l'influence du roman de Cervantes perdure bien au-delà du XVII^e siècle¹.

Un nouveau personnage apparaît, celui du lecteur extravagant, sous les traits de Lysis, dans *Le Berger extravagant*, de Don Clarazel, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, de Juliette d'Arviane, dans *La Fausse Clélie*, ou encore, à l'intérieur d'un épisode restreint, de Javotte, dans *Le Roman bourgeois* de Furetière (1666). Abusant de livres désignés comme nocifs pour son entendement, il bascule dans un trouble d'esprit qui le conduit à plaquer dans son univers actuel les éléments virtuels – personnages, passions amoureuses, aventures topiques, codes et valeurs – de ses œuvres fictionnelles de prédilection. Son jugement se laisse dominer par une faculté imaginative débridée, nourrie des souvenirs très précis qu'il conserve de ses lectures. Le lecteur extravagant sert donc avant tout, comme on le voit, à condamner une extravagance autre que la sienne propre, qui est d'ordre littéraire : celle des lectures incriminées, contre lesquelles l'histoire comique se pose en genre salvateur et prophylactique. Comme dans *Don Quichotte*, ces œuvres coupables de troubler l'entendement sont des romans qui cultivent des représentations imaginaires du monde fondées sur un « art de l'éloignement² » : Don Clarazel chérit particulièrement, comme son prédécesseur espagnol, les romans d'*Amadis*, tandis que Lysis prétend revivre les aventures des bergers de *L'Astrée*. *L'Anti-Roman* de Sorel, selon le titre que l'ouvrage adoptera lors de sa réédition de 1633-1634, prend plus généralement pour cible l'ensemble de la production romanesque du temps, accusée de narrer des fables mensongères : les romans de bergeries, les fictions sentimentales et les romans héroïques, dont le succès s'étendra jusqu'au début des années 1660, forment autant de catégories que Sorel inscrit, afin d'asseoir et de légitimer sa critique, dans la lignée de la poésie fabuleuse de l'Antiquité.

Associée à la figure du lecteur héritier de Don Quichotte, l'extravagance s'érige donc en concept clé, relais d'une pensée satirique et critique opposant l'histoire comique à des catégories romanesques concurrentes. La notion sert d'intermédiaire à une double opération de prévention – il s'agit de dissuader le lectorat contemporain de concevoir le

¹ Voir J.-P. Sermain, *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1999 et *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

² Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de Th. Pavel : *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1996.

roman comme le font les auteurs des œuvres incriminées – et de sélection. Dans la préface de la première édition du *Berger*, Sorel souligne avec virulence la nécessité, face à l'essor de l'imprimerie et au déferlement subit d'un grand nombre d'ouvrages dont l'afflux inédit modifie le commerce de la librairie, d'opérer un tri entre les bons et les mauvais livres, parmi lesquels figurent selon lui de nombreux romans :

Aussi les livres sont ils en si grande quantité que les bons demeurent accablés sous les mauvais, & que ne sachant lequel choisir, de cinquante nouveaux que vous présentera un libraire du palais tout en mesme temps, on prend bien souvent le pire. Quant à moy je croy qu'ayant acheté une telle marchandise pour excellente, on seroit bien fondé à la reporter à l'auteur, pour s'en faire rendre son argent ; & chacun demeurera d'accord que si l'on vouloit n'estre plus trompé, il seroit besoin d'establir un censeur de livres, qui ne donnast congé qu'aux bons d'aller par le monde, et condannast les autres à la poussiere d'un cabinet.¹

L'*otium* lettré des honnêtes gens, dont découlaient des écrits empreints de doctrine et de pensées pertinentes, se trouve perverti par l'arrivée massive de plumitifs nécessaires, qui ne produisent que des « histoires amoureuses » et « autres fadaïses » sans profit moral pour le lecteur, dans le seul but de vendre. À la manière des bouffons et des bateleurs, ils pratiquent l'indigne profession d'amuser par de vils divertissements pour assurer les moyens de leur survie. Telle est la conséquence néfaste, selon Sorel, de cette nouvelle politique d'impression orientée vers le gain commercial, qui légitime à elle seule la volonté de Platon de chasser les poètes de la cité².

La première moitié du siècle est tout aussi cruciale dans l'histoire des genres dramatiques. Cette période voit s'imposer des genres antiques quasi oubliés au Moyen Âge et retrouvés à la Renaissance : la tragédie, que les coups d'essais sanglants et érudits des humanistes avaient fait renaître à partir des années 1550, sans toutefois parvenir à faire d'elle un grand genre populaire, de même que la comédie, souvent associée au comique bas de la farce, jusqu'au début des années 1630, lorsque Corneille, avec *Mélie*, infléchit le genre vers l'esthétique raffinée de la pastorale. Comme on le sait, la fin des années 1620 est marquée par un ensemble de débats portant sur la nécessité ou non de former les genres

¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant. Où parmi des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des Romans et de la Poesie. Remarques sur les XIII Livres du Berger extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses autoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628, « Préface » de la I^{ère} partie, n. p.

² Sur le développement du commerce de la librairie, voir R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987 ; R. Chartier (dir.), *Les Usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1986 ; R. Chartier et H.-J. Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1989, t. I (*Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*) ; H.-J. Martin, *Livres, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)* [1969], Genève, Droz, 1989. Sur les rapports entre Sorel et ces nouvelles stratégies éditoriales, voir M. Rosellini, *Lecture et « connaissance des bons livres ». Charles Sorel et la formation du lecteur*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. d'A. Viala, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2003.

dramatiques, et notamment la tragédie et la tragi-comédie, en fonction de règles, mais aussi sur la nature de leurs rapports aux sources anciennes. Des tentatives de définition d'une tragi-comédie régulière sont effectuées, notamment de la part de Mairet (*La Silvanire*, 1630), avant que ce genre ne devienne l'emblème de pratiques théâtrales plus libres, dans le camp des Irréguliers¹. L'acmé de ces conflits se produit en 1637, au moment de la querelle du *Cid* : si les reproches formulés par les adversaires de Corneille, parmi lesquels Scudéry et la toute jeune Académie française, ne portent pas uniquement sur les manquements de la pièce à la règle des unités, il n'en demeure pas moins que cet épisode se conclut par l'avènement d'un nouveau modèle de tragédie régulière et par l'affaiblissement de la tragi-comédie. Si le relevé des titres de pièces que nous avons effectué précédemment associe avant tout la famille lexicale de l'extravagance à des comédies et, dans une moindre mesure, à des tragi-comédies, ce terme et son champ notionnel sont convoqués avec une grande fréquence dans les écrits théoriques et pamphlétaires qui composent ces différentes querelles².

Comme dans le genre romanesque, mais de manière plus évidente encore dans la mesure où les acteurs de ces débats s'attaquent et se répondent par l'intermédiaire du « péritexte » et de l'« épitexte³ » qui entourent leurs pièces – en ayant notamment recours aux textes préfaciels, aux épîtres dédicatoires, aux avis au lecteur et aux libelles – là où les auteurs d'histoires comiques n'engageaient pas de dialogues directs avec les romanciers visés, le terme *extravagance*, le plus souvent usité au pluriel, fait office d'injure polémique adressée à l'adversaire, dans le but de déprécier sa conception du poème dramatique. Alors que le XVII^e siècle est aujourd'hui perçu comme un moment clé dans l'histoire de l'élaboration du genre romanesque, mais aussi dans l'édification d'un théâtre désigné comme *classique*⁴, l'extravagance nous semble constituer un concept pertinent pour définir

¹ Voir, sur ce genre, H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

² Voir G. Dotoli (éd.), *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, 1996 ; J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du « Cid »*, Paris, Champion, 2004 ; E. Hénin (éd.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010.

³ Nous empruntons bien entendu ce lexique à G. Genette, dans *Seuils* [1987], Paris, Seuil, « Poétique », 2002. Le « paratexte » désigne « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (*ibid.*, p. 7-8). Dans cet ensemble, Genette distingue le « péritexte », qui comprend les éléments situés à l'intérieur du livre (titre, sous-titre, préface, postface, épître adressée à un dédicataire, avis au lecteur, frontispice, etc.) et l'« épitexte », qui regroupe les éléments situés à l'extérieur du livre : entretiens de l'auteur, correspondances, libelles, etc. (*ibid.*, p. 11).

⁴ Sur le roman, voir C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008 et W. Matzat & H. Stenzel (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002. Pour le théâtre, nous renvoyons, outre à l'ouvrage de R. Bray, qui continue à faire référence (*La Formation de la doctrine classique en France* [1927], Paris, Nizet, 1966), à G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie*

les enjeux des débats ayant contribué à cet essor. Comment et selon quels critères cette notion se trouve-t-elle progressivement érigée en outil de stigmatisation critique, mais aussi en faire-valoir négatif de nouvelles esthétiques valorisées ? Parallèlement aux déplacements successifs des différentes positions de force, l'extravagance se voit renvoyée d'un parti à un autre, avant de se fixer, pour le théâtre, dans le camp des Irréguliers, à la fin des années 1630, et, pour le roman, du côté de l'histoire comique, au cours des années 1660.

Une période de mutations socioculturelles, littéraires et esthétiques : les années 1623-1666

Le choix de retenir cette approche théorique des genres romanesques et théâtraux par le filtre de l'extravagance nous conduit à adopter un corpus chronologique resserré autour des décennies 1620-1660. Plus précisément, le *terminus a quo* de notre étude sera l'année 1623, date de la première édition de *L'Histoire comique de Francion*, à Paris, chez Pierre Billaine : cette œuvre, première histoire comique de Sorel, propose une définition originale et singulière de la *mimèsis* véritable, associée à l'écriture de la facétie ; tout en s'inscrivant dans une tradition médiévale et renaissance européenne du récit plaisant, elle propose une forme de narration romanesque renouvelée, dont les enjeux seront repris et retravaillés par les récits comiques ultérieurs¹. En 1623, le *Francion* s'inscrit d'autre part dans le contexte de l'essor des écrits sur l'honnêteté, et notamment sur le modèle du parfait courtisan, que l'œuvre envisage au travers d'une position critique et distanciée, dont il faudra mesurer les enjeux.

Parmi les personnages de *L'Histoire comique de Francion*, deux types d'extravagance distincts et opposés se font jour. D'une part, l'on relève une forme d'écart dévalorisée et ridicule, circonscrite à l'aune des nouveaux critères socioculturels de l'honnêteté, mais aussi informée selon les types de la tradition littéraire comique : celle du

française, Paris, PUF, 2003 et à D. Blocker, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

¹ Choisir une édition récente de cette œuvre, que Sorel a fait réimprimer, avec des corrections et des ajouts de livres, en 1626 et 1633, demeure, malgré les nombreuses propositions offertes, encore problématique à l'heure actuelle. L'édition de F. Garavini (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991) ne prend en compte que la dernière version de 1633, choix qui nous prive de passages capitaux pour notre étude sur l'extravagance, d'autant plus que nous faisons de la première édition de cette histoire comique notre *terminus a quo*. Au contraire, les éditions modernes de la première version, telle celle d'Y. Giraud (Paris, Flammarion, « GF », 1979), nous empêchent d'accéder aux livres VIII à XII et aux corrections ultérieures. C'est donc l'édition d'A. Adam (dans *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958), qui présente les trois états du texte, de même que la liste quasi exhaustive des variantes en notes, que nous avons retenue, bien que nous soyons consciente de son hétérogénéité et de son manque de fidélité aux différents volumes que le lecteur pouvait avoir en main en 1623, 1626 et 1633.

pédant Hortensius, des courtisans du salon de Luce, du poète Musidore, du fanfaron Bajamond, du bouffon Mélibée, etc. D'autre part, apparaît une posture singulière, qui incarne cette fois-ci un décentrement valorisé, légitimé par un mérite élitiste, aristocratique et généreux, bannissant toute compromission avec les basses corruptions de la société mercantile et bourgeoise : celle du personnage de Francion. Collinet, le fou qui fait son entrée à la cour de Clérante à partir du livre V, peut être perçu comme le point de jonction de ces deux formes d'écart. Associée au fait que l'œuvre contient plusieurs passages de récit à la première personne – celui de la vieille entremetteuse Agathe, mais aussi celui, plus développé, que fait le héros de sa jeunesse pour Raymond¹ –, l'entreprise de singularisation opérée par Francion participe de l'émergence du *moi* qui caractérise le premier XVII^e siècle. Le conflit pouvant intervenir entre le *moi* social, dont la place et les modes d'expression sont régis par l'honnêteté, et le sujet intérieur constitue ce que nous analyserons sous le concept d'*extravagance dynamique*, écart positif et valorisé aboutissant à l'expression originale d'une individualité.

Le choix de ce *terminus a quo* se trouve conforté par le fait que la querelle qui oppose Guez de Balzac à ses adversaires, au premier rang desquels le P. Goulu, s'ouvre au cours de l'année 1624 pour ne se refermer qu'au début des années 1630. *L'Histoire comique de Francion*, dans sa réédition de 1633, contiendra par ailleurs des allusions à cet épisode, Sorel ayant placé des extraits des lettres de Balzac dans la bouche du pédant Hortensius. Les points de discorde débattus au moment de la querelle des *Lettres* concernent notamment la place de l'auteur et l'importance que peut prendre le *moi* auctorial à l'intérieur de l'œuvre littéraire, mais aussi dans ses rapports avec ses destinataires et ses correspondants. Les détracteurs de Balzac définissent de ce fait un *moi extravagant*, qui s'écarte de la juste mesure réservée à la personne de l'auteur et qui enfle à un point tel, sous l'effet de la vanité, qu'il en vient à occuper *toute la place*. Balzac et ses partisans leur opposent un *moi extraordinaire*, dont l'éloge, même excessif, est légitimé par l'exception². Plutôt qu'une rupture entre ces deux notions, ne peut-on pas voir précisément, dans le fait de se détourner des sentiers battus de la tradition (*l'extravagance*), les fondements d'une création *extraordinaire* ?

¹ Le récit d'Agathe occupe les pages 104-137 du livre II ; celui de Francion commence au livre III et se termine à la fin du livre VI, qui correspond à la fin du livre VII dans les éd. de 1626 et 1633 (éd. A. Adam, *op. cit.*).

² Voir H. Merlin-Kajman, « Guez de Balzac ou l'extravagance du *moi* entre Montaigne et Descartes », dans *Dispositifs du sujet à la Renaissance, Rue Descartes*, n° 27, mars 2000, p. 141-158.

L'année 1637 constitue une fois encore l'un des moments clés de ces débats : la querelle du *Cid*, déclenchée par *L'Excuse à Ariste*, épître de Corneille particulièrement irrévérencieuse à l'égard de ses pairs, voire envers la personne de Richelieu qu'elle occulte totalement, permet d'associer la question de l'extravagance du *moi* en tant que sujet à celle de la place de l'auteur, en quête de distinction dans le champ littéraire. La problématique du *moi* avait par ailleurs été continuellement explorée par Corneille, de *La Place Royale* au *Cid*, par l'intermédiaire des personnages d'Alidor, de Matamore, dans *L'Illusion comique*, et de Rodrigue. Le dramaturge, comme Balzac avant lui, se verra reprocher sa présomption, sa vaine gloire de capitaine, sa démesure, autant de traits caractérisant un *moi* extravagant. Peut être qualifié de tel celui qui prétend écrire à *sa mode*, qui recherche une *distinction* supposant la mise en retrait de ses pairs. Ces critères, appliqués au comportement verbal et gestuel, se retrouvent à l'identique dans le domaine social de l'honnêteté.

L'année 1623 est également marquée par l'affaire Théophile. La publication du recueil licencieux du *Parnasse satyrique* a pour conséquence de déclencher contre le poète, accusé d'en être le principal auteur, une salve d'hostilités de la part des jésuites, représentés par le P. Garasse, qui publie la même année sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, brûlot contre les libertins et les hérétiques de toutes sortes. D'abord condamné par contumace et exécuté en effigie, Théophile est arrêté alors qu'il tente de fuir la France : six mois d'emprisonnement très dur à la Conciergerie précipiteront, malgré sa libération, son décès précoce, en 1626. L'une des caractéristiques de l'affaire Théophile réside dans la confusion qui s'opère, dans l'esprit de Garasse et des juges de son procès, entre la personne du poète et sa *persona* littéraire : tous les propos licencieux et hétérodoxes du *je* poétique ont donc été lus comme imputables à la personne même de leur auteur¹.

Toutefois, à la différence des attaques qui prendront pour cibles les *moi* de Balzac et de Corneille, au cours du procès de Théophile il est moins question de condamner l'extravagante vanité d'un auteur-Narcisse et de s'opposer à l'émergence d'une figure d'auteur singulière dans le champ littéraire, que de juger l'œuvre du poète en fonction d'écart mesurés à l'aune de dogmes avant tout théologiques. Ces trois querelles ne peuvent être mises sur le même plan : tandis que Balzac et Corneille sont attaqués en tant

¹ Sur l'affaire Théophile, voir M. Rosellini et Ph. Caron, *Théophile de Viau : œuvres poétiques*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2009 et H. Merlin-Kajman, « Théophile de Viau : moi libertin, moi abandonné », dans Fr. Lecercle (dir.), *La Liberté de pensée, La Licorne*, n° 61, 2002, p. 123-136.

que figures littéraires, tandis que la querelle du *Cid* anime l'année 1637 comme un spectacle joué devant le public des honnêtes gens de la Cour et de la Ville qui, pour la majorité d'entre eux, s'en divertissent, Théophile est d'abord condamné comme libertin, dans le contexte d'une reprise en main par le pouvoir royal centralisateur des forces d'opposition nobiliaires qui subsistent dans le royaume, à l'issue des guerres de religion. Néanmoins, le climat des années 1620 est propice à un ensemble de mutations touchant la place du *moi*, que notre objet de recherche permet tout particulièrement d'appréhender.

Les bornes de ce travail ne nous permettront pas d'inclure dans notre étude la très vaste question du libertinage, dans ses dimensions théologiques et politiques. Dans un souci de cohérence avec les premières définitions que nous avons données de la notion d'extravagance, nous réserverons notre approche des postures libertines aux domaines socioculturels et littéraires : est *libertin* celui qui s'affranchit, au sens étymologique du terme, des codes et des usages de la société dans laquelle il vit, afin de vivre à sa mode, selon ses propres lois – c'est notamment la conduite que revendique Alidor, dans *La Place Royale* ; est libertin, selon une acception utilisée par Corneille¹, l'auteur dramatique qui suit en partie ses propres règles, en s'autorisant des prises de liberté face aux préceptes théorisés – c'est le reproche que ses adversaires lui adresseront lors de la querelle du *Cid*². Dans les deux cas, le libertinage caractérise une posture *dé-liée*³ : c'est uniquement dans ce sens, qui rejoint l'extravagance autour de l'idée d'un *dé-centrement*, que nous évoquerons cette notion. Nous ne parlerons donc pas du libertinage dans ses inflexions philosophiques, au sens de libertinisme, selon le terme que retiennent aujourd'hui les chercheurs spécialistes de ces questions⁴.

Dans le contexte de cristallisation des débats qui marque les années 1620 et 1630, la notion d'extravagance prend plus que jamais une acception polémique et sert à délimiter

¹ « Pour le lieu, il a encore plus d'étendue, ou, si vous voulez souffrir ce mot, plus de libertinage ici que dans *Mélite*, il comprend un Château d'un Roi avec une forêt voisine, comme pourrait être celui de Saint-Germain, et est bien éloigné de l'exactitude que les sévères Critiques y demandent » (P. Corneille, *Clitandre, ou l'Innocence délivrée*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. I, « Examen », p. 104).

² Nous ne voulons pas pour autant signifier, par ce développement, que la querelle du *Cid* n'eut aucune résonance politique (voir chap. VI, I-B).

³ H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000, p. 222-227.

⁴ Parmi les ouvrages de référence sur le libertinage, nous pouvons citer R. Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* [1943], Genève, Slatkine, 1983, J.-P. Cavaillé, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002 et les travaux du GRIHL (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire). Voir également les recherches menées par A. McKenna et P.-F. Moreau, notamment dans la revue *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*.

un ensemble de contre-modèles, de contre-valeurs et d'usages négatifs à rejeter. Néanmoins, par sa labilité et son flou conceptuel, notre objet d'étude est également susceptible de mettre en valeur les problèmes que les acteurs de ces conflits rencontrent dans leurs tentatives de définir des normes, d'établir des codes et des règles, que ce soit dans le champ socioculturel, littéraire ou esthétique : l'extravagance se définit comme un concept qui résiste à toute appréhension globale, à toute saisie unifiée, de même qu'à toute tentative de réduction radicale. Tout l'enjeu, au cours de ces mutations, consiste à fixer le centre de référence, dont dépend la localisation des différentes formes d'extravagance possibles.

Quant au *terminus ad quem* de notre étude, nous avons choisi de retenir l'année 1666, qui marque à plusieurs égards le terme d'une évolution perceptible aussi bien dans le genre romanesque qu'au théâtre et qui demeure, là encore, liée aux mutations socioculturelles qui s'effectuent parallèlement, tout au long de la période. Tout d'abord, dans l'histoire du roman, 1666 marque la parution du *Roman bourgeois* de Furetière : sous-titré « ouvrage comique », celui-ci prend pour cibles, comme *Le Roman comique* de Scarron, les romans héroïques de Gomberville, *La Calprenède* et *Mlle de Scudéry*. Néanmoins, ses enjeux prolongent et dépassent ceux des histoires comiques antérieures : en jouant sur les topiques de la littérature galante, tout à la fois dégradées et renouvelées par la catégorie du « bourgeois », le roman de Furetière propose de nouvelles formes narratives qui s'accordent parfaitement avec les goûts d'une certaine frange du public mondain. Là s'exprime à son apogée l'extravagance du genre de l'histoire comique : face à l'essoufflement de ses cibles de référence, les romans-fleuves fabuleux, qui passent de mode à partir du début des années 1660, face à l'avènement de nouveaux usages narratifs fondés sur le modèle de la nouvelle et du récit bref, l'histoire comique se voit contrainte de délaisser son seul statut critique d'« anti-roman », dont la légitimité est remise en question, pour emprunter des voies narratives pérennes. Chez Furetière, comme dans *La Fausse Clélie* de Subligny (1671), l'optique proposée est celle des narrations brèves galantes et comiques.

Tout en prenant acte de l'essor de l'esthétique galante, Furetière, dans *Le Roman bourgeois*, s'attache à appréhender sur le mode comique certaines de ses mises en pratique dégradées, notamment de la part de la bourgeoisie, dont le ridicule ne manque pas de retomber sur les excès de ce modèle élitiste et mondain. Cette approche distanciée se rencontre également, sous des couleurs plus sombres et plus ambivalentes, dans une

comédie représentée elle aussi en 1666 et qui forme le second jalon de notre *terminus ad quem* : *Le Misanthrope*. Après l'effervescence théorique de la décennie 1630 et le développement d'un théâtre régulier dans les années 1640 et 1650, le début des années 1660 offre l'occasion d'une reconsidération des critères génériques établis, à laquelle participe l'œuvre de Molière. *La Critique de l'École des femmes*, comédie en un acte représentée en 1663, pendant la querelle qui suit la pièce de 1662, montre que les débats sur les règles sont en partie rendus caducs par les deux valeurs clés de l'esthétique de la galanterie : l'exigence de plaire et de toucher. À ce titre, le respect des règles, dans les genres théâtraux comiques et, dans une moindre mesure, dans la tragédie, s'il reste en vigueur, est loin d'être le principal critère d'évaluation d'une pièce de la part du public galant, à supposer qu'il l'ait un jour été.

En 1666, après la querelle sur *L'École des femmes*, *Le Misanthrope* reprend les problématiques de la galanterie en les resituant dans le champ socioculturel. Le personnage d'Alceste est ridicule parce qu'il refuse les valeurs mondaines et prétend leur substituer les codes archaïques des temps anciens, symbolisés par la chanson datant du règne de Henri IV qu'il oppose au sonnet d'Oronte à l'acte I¹. Habité par une exigence excessive de sincérité, mais aussi par sa jalousie envers Célimène, deux passions qui puisent leur source dans l'amour-propre, il suscite le rire en fustigeant chez les galants qui fréquentent le salon de Célimène des travers moraux dont il est lui-même atteint. Toutefois, en produisant des jugements ambivalents, il s'apparente au bouffon qui attire les moqueries tout en dévoilant au grand jour la vérité intime des êtres et des relations qui les opposent. Ses fureurs et ses violences provoquent le mépris amusé des petits marquis, mais aussi l'effroi de Philinte, d'Éliante et de Célimène. La passion jalouse qui tourmente le misanthrope amoureux contribue à mettre au jour les failles de la galanterie, modèle de société qui ne fait que couvrir, avec plus ou moins de succès, le désir sexuel qui anime les hommes et les femmes et, plus généralement, la brutalité des rapports humains. De fait, il n'est pas possible de produire un discours univoque sur le personnage d'Alceste. Patrick Dandrey a montré comment, dans son œuvre, Molière renouvelait l'esthétique du ridicule par la fusion du rire et de la peinture de l'homme². Le personnage ne fait pas l'objet d'une grossière caricature bouffonne ; il porte le ridicule de l'intérieur, comme ressort intime, sans déformation invraisemblable. Avec *Le Misanthrope*, Molière mène cette innovation à son point

¹ Molière, *Le Misanthrope*, éd. Cl. Bourqui, Paris, Le Livre de Poche, 2000, I, 2, p. 60-61.

² P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule* [1992], Paris, Klincksieck, 2002.

d'achèvement, en créant un personnage comique extravagant, car indécidable et résistant à toute forme d'interprétation tranchée.

Dans le contexte des années 1660, l'extravagance s'émancipe de ses limites socioculturelles, littéraires et esthétiques pour s'ériger en concept anthropologique. Un an avant *Le Misanthrope* paraît la première édition des *Réflexions ou sentences et maximes morales* de La Rochefoucauld, recueil dont la rédaction a été longue et progressive et qui circule dans les salons de la capitale depuis déjà plusieurs années. Jusqu'à sa mort, en 1662, Pascal rassemble les liasses destinées à former *L'Apologie de la religion chrétienne*. Ces œuvres, auxquelles on peut ajouter *Les Fables* de La Fontaine, dont la composition révèle d'autres enjeux moraux et esthétiques, participent, malgré leurs oppositions de perspective, théologique ou laïcisée, transcendante ou immanente, à la formation d'un climat commun : l'homme post-lapsaire, par le décentrement originel qui s'est effectué lorsqu'il s'est détourné de la seule référence possible qui s'offrait à lui, l'amour de Dieu, est devenu, par sa seconde nature pécheresse, un extravagant. Cette notion ne renvoie absolument plus ici à une représentation comique du champ social contemporain ; il n'en demeure pas moins que certaines histoires comiques et comédies que nous étudierons dressent parfois le portrait sans concession des travers humains, dans une perspective qui n'est pas sans parenté avec celle des moralistes.

Le « comique » comme notion romanesque et théâtrale

Les écrits des moralistes ne figurent pas dans le corpus que nous avons retenu : nous ne les aborderons qu'à titre de prolongement et d'éclairage. Dès le début de nos recherches, notre sujet nous est apparu comme susceptible de donner lieu à une dérive possible, qu'il nous fallait à tout prix éviter : celle qui consisterait à appréhender l'extravagance comme une simple étiquette et à étudier l'intégralité de la production littéraire du XVII^e siècle sous cet angle. Un autre risque, lié à ce premier écueil, résidait dans le fait d'établir notre corpus sur la base de relevés terminologiques, en classant les œuvres proportionnellement au nombre d'occurrences de cette famille lexicale qu'elles contenaient.

Au contraire, comme l'indique le choix de nos deux bornes chronologiques, nous avons immédiatement ressenti la nécessité de restreindre notre période d'étude, mais également les textes de notre corpus principal, dans la mesure où la pertinence historique et critique de nos recherches en dépendait. Dans cette perspective, une autre hypothèse

déduite de la liste des titres mentionnés au seuil de notre introduction s'est présentée à nous comme une piste à explorer : celle des affinités que les termes *extravagance* et *extravagant* entretiennent avec la notion de *comique*. Dans les titres et les sous-titres qui contiennent les expressions de *roman comique* et d'*histoire comique*, l'on sait que l'adjectif est fortement polysémique : outre l'esthétique du plaisant, il sollicite le cadre quotidien de la vie commune, mais aussi l'univers du théâtre. Cette dimension est particulièrement prégnante dans *Le Roman comique* de Scarron, qui narre les aventures d'une troupe itinérante de comédiens, dans la région du Maine. Dans *Le Berger extravagant* et *Le Chevalier hypocondriaque*, le trouble d'esprit qui frappe Lysis et Don Clarazel offre l'occasion à leur entourage de s'inspirer de la matière romanesque responsable de leur extravagance pour mettre en scène une succession de saynètes plaisantes et spectaculaires.

Malgré l'hétérogénéité formelle et thématique de cette catégorie romanesque, les différentes œuvres qui portent cette étiquette dans leur sous-titre peuvent être rapprochées du genre théâtral de la comédie par une visée commune, longuement développée par Sorel dans le paratexte de ses histoires comiques : celle de l'*utile dulci* horatien, qui offre au lecteur l'assurance que l'œuvre qu'il s'apprête à parcourir ou à voir représentée sera emplie d'une doctrine nécessaire. Sa potentielle amertume, surtout si elle aborde les chemins parfois ardues et pleins de ronces de la morale, sera contrebalancée par la douceur du rire et du plaisant. Cette perspective commune apparaît, pour l'histoire comique comme pour la comédie, qui souffrent toutes deux d'un discrédit face aux grands genres sérieux (l'Histoire, l'épopée et la tragédie), comme un moyen de se légitimer. L'œuvre ainsi produite ne courra pas le risque de faire perdre au lecteur un temps précieux, qu'il aurait pu consacrer à la découverte de doctes écrits : ambitionnant une peinture satirique de la société contemporaine, mais aussi de vices moraux universels, ces catégories invitent l'homme à rire de ses propres travers.

Le bien-fondé de ce rapprochement entre le roman et le théâtre est renforcé par le constat que l'histoire comique se réfère de plus en plus, à partir des années 1630, à ce genre. Encouragés par le succès grandissant des représentations théâtrales – l'action de Richelieu, conjointe à l'apparition d'un nombre croissant d'auteurs dramatiques, aboutit à faire du théâtre un divertissement prisé des honnêtes gens¹ –, les romanciers convoquent de

¹ Voir G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, PUL, 1986, D. Blocker, *op. cit.*, et plus généralement A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

plus en plus ce genre de référence afin de profiter de sa légitimité grandissante pour asseoir leur visée satirique. C'est notamment le cas de Sorel, dans les corrections qu'il apporte à la troisième édition de *L'Histoire comique de Francion*, en 1633 : l'utilité de la critique des mœurs du temps se rapporte sans cesse au modèle de la comédie¹. L'incipit du *Berger* s'ouvre sur le spectacle de Lysis, vêtu comme le comédien Bellerose et occupé, tel un mauvais acteur de bergeries, à garder son maigre troupeau dans les prairies de Saint-Cloud. Dans *L'Anti-Roman*, en 1633-1634, le narrateur du récit ajoutera cette formule révélatrice : « Voila la Scene qui s'ouvre, & nostre Berger qui paroist & qui parle² ».

D'un genre à l'autre, l'on trouve de nombreux thèmes et structures comparables : c'est notamment le cas de la galerie et du défilé, que l'on rencontre tout aussi bien dans des histoires comiques comme *Polyandre* et, au théâtre, dans des pièces comme *L'Hospital des fous* (1636) et *Les Illustres fous* (1653) de Beys, *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637) et *Les Fâcheux*. Cette parenté structurelle n'est pas sans poser, comme on le verra, des problèmes narratifs et dramaturgiques. Mais elle permet d'associer les deux genres au sein d'une tradition commune, celle du carnaval, du défilé de masques et de la parade de foire, ce qui n'est pas sans résonance sur leur esthétique.

Au-delà du cas d'auteurs polygraphes qui composent pour les deux genres, tel Scarron, une riche matière fictionnelle circule du roman au théâtre. L'exemple de *Don Quichotte* en est la preuve la plus évidente : tout en apportant un ensemble de références thématiques, formelles, génériques ou encore herméneutiques à un grand nombre de romans comiques, l'œuvre de Cervantes fournit également la matière de comédies – *Les Folies de Cardenio* de Pichou (1630), la trilogie de Guérin de Bouscal, comprenant *Dom Quichot de La Manche*, première et seconde parties (1639-1640), et *Le Gouvernement de Sanche Pansa* (1642) –, et de quantité de ballets et autres divertissements de cour. Il arrive que l'influence du récit espagnol circule du roman au théâtre, par l'intermédiaire d'une

¹ Voir par exemple cet extrait de l'incipit de l'éd. de 1633 : « [...] c'estoient ainsi que faisoient les anciens Auteurs dedans leurs Comedies, qui instruisoient le peuple en luy donnant de la recreation. Cet Ouvrage cy les imite en toutes choses, mais il y a cela de plus que l'on y voit les actions mises par escrit, au lieu que dans les Comedies il n'y a que les paroles, a cause que les Acteurs representoient tout cela sur le Theatre. Puisque l'on a fait cecy principalement pour la lecture, il a fallu descrire tous les accidens, et au lieu d'une simple Comedie, il s'en est fait une Histoire Comique que vous allez maintenant voir » (*op. cit.*, « Variantes » de la p. 66 [a], p. 1270).

² Ch. Sorel, *L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*, par Jean de La Lande, poitevin, Paris, Toussaint du Bray, 1633-1634, I, 1, p. 3. À la différence de l'édition de 1627-1628, les quatorze livres de « Remarques », qui étaient placés à la suite du livre XIV, sont redistribués à la fin de chaque livre correspondant. Les préfaces de 1627 et 1628, de même que l'introduction des « Remarques », sont retravaillées et déplacées à d'autres endroits des différents volumes. Au cours de notre étude, nous nous référerons à l'édition de 1627-1628, en renvoyant, pour les modifications significatives, à *L'Anti-Roman* de 1633-1634.

œuvre-relais. À la suite de Sorel, Thomas Corneille compose par exemple une « pastorale burlesque » intitulée *Le Berger extravagant* (1653), qui ne reprend que quelques-uns des éléments du volumineux « anti-roman »¹. L'auteur dramatique prend en considération les deux décennies qui séparent sa pièce de la première édition du *Berger*, en distinguant deux temps dans l'extravagance du héros : Lysis a tout d'abord été frappé par un accès de folie livresque en découvrant les romans de bergeries ; son trouble d'esprit, conforté par la lecture de *L'Astrée*, a quelque peu diminué lorsque ces œuvres sont passées de mode ; mais la fréquentation du théâtre, où le berger a vu et revu *L'Amarillis*, pastorale de Tristan L'Hermitte (1652), « luy remit dans la teste & houlette & Brebis² ». Une même matière, celle des bergeries, par sa double expression générique, dans le roman et le théâtre, est donc à l'origine de l'extravagance du lecteur-spectateur Lysis.

Les limites de travaux centrés sur un seul genre apparaissent à l'étude des sources dans lesquelles puisent certaines de nos œuvres. Beys, lorsqu'il compose la tragi-comédie de *L'Hospital des fous* et la comédie des *Illustres fous*, deux versions d'une même pièce, s'inscrit dans une tradition européenne, celle des « pièces d'asile », et reprend la structure du théâtre dans le théâtre, tout en s'inspirant d'un récit de Lope de Vega, *El Peregrino en su patria*, très certainement par l'intermédiaire de sa traduction et adaptation française, *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise*, par Vital d'Audiguier. Cette nouvelle avait également inspiré au moins deux autres pièces françaises : *Céliane*, tragi-comédie de Rotrou, et *Lucrèce*, tragédie d'Alexandre Hardy. Or Lope de Vega compose également, quelques années après son roman, une comédie, *Los Locos de Valencia*, dont l'intrigue est très proche d'*El Peregrino* et, de ce fait, des deux pièces de Beys. Ces relations intergénériques se complexifient encore un peu plus si l'on ajoute aux sources précédemment citées d'autres œuvres non fictionnelles, comme *L'Hospitale de' pazzi incurabili* de Tomaso Garzoni³.

¹ Th. Corneille conserve du roman la première entrée en scène du berger, qui a pour décor la campagne de la Brie au lieu de Saint-Cloud. Il y rencontre Clarimond, et non plus Anselme, à qui Adrian expose les causes de l'extravagance du berger. L'acte II reprend le bannissement du berger loin de Charite ; l'acte III son déguisement en fille et les mises en scène du magicien Hircan ; les actes IV et V sa métamorphose en arbre. Th. Corneille supprime un certain nombre de personnages et resserre les liens de ceux qu'il garde, Angélique étant présentée comme la sœur de Monténor, Lucide celle d'Hircan, etc. Par bienséance, Charite n'est plus une servante dont le nom réel est Catherine, mais une parente d'Angélique, belle et de bonne condition. Publiée à Rouen chez L. Maury et vendue par Guillaume de Luynes à Paris en 1653, cette « pastorale burlesque » bénéficie d'une édition critique de Fr. Bar (Genève-Paris, Droz-Minard, 1960) que nous utiliserons.

² *Ibid.*, I, 3, v. 208, p. 110.

³ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette tradition et sur ces différentes sources dans notre chapitre I.

Le choix de restreindre nos sources primaires à un corpus comique composé de romans et de comédies¹ ne signifie pas que la notion d'extravagance ne soit pas opérante dans la tragédie et les genres sérieux. Toutefois, les liens que nous avons pu définir initialement entre notre objet d'étude, l'honnêteté et le renouvellement du ridicule que l'extravagance, conçue comme l'antithèse de ce modèle, permet d'opérer, nous invitent à réserver cette notion aux personnages comiques, dans le roman comme au théâtre. L'étude des textes nous conduit à soigneusement distinguer l'extravagance du personnage de comédie, définie en termes d'écart et de dégradation des codes et des usages de référence (anthropologiques, sociaux, culturels, etc.), des formes de folie que l'on peut trouver à la même époque dans la tragi-comédie et la tragédie, qui, comme le montrera plus en détail l'analyse lexicologique de notre chapitre III, ne sont généralement pas nommées *extravagances*, mais plutôt *folies*, *égarements* ou *fureurs*. L'insensé dont il est question ici et que l'on peut également rencontrer dans le roman pastoral, sentimental et héroïque est le plus souvent frappé de folie sous l'effet de la passion amoureuse, de la jalousie ou du remords ; à la différence de l'extravagant, tel que nous l'entendons, il ne s'inscrit ni dans le jeu social, ni dans les débats génériques et théoriques du temps.

Cette distinction ne s'applique pas seulement à la comédie, à la tragi-comédie et à la tragédie : elle nous fournit également un critère définitionnel pertinent pour effectuer une sélection parmi les comédies représentées au cours des décennies que nous avons retenues. À partir des années 1630, les scènes d'égarement et de fureur constituent un moment clé de nombreuses pièces de théâtre, aussi bien comiques que tragiques² : nous pensons, pour ne citer que quelques exemples, à la folie d'Éraste, dans *Mélite*, comédie de Corneille (1630), à la fureur d'Ajax, dans *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, tragédie de Benserade (1636), à celle d'Hérode dans la *Mariamne*, tragédie de Tristan (1637), ou encore, plus loin dans le siècle, à la folie d'Oreste, lors du dénouement d'*Andromaque* de Racine (1667). Brèves et spectaculaires, ces scènes topiques amusent le public de la comédie ou frappent fortement l'esprit des spectateurs de la tragédie, mais représentent toujours, dans les deux cas, un moment attendu. L'extravagance, en tant que

¹ *L'Hospital des fous* de Beys sera la seule tragi-comédie de notre corpus premier ; la pièce dispose toutefois d'un statut particulier, puisqu'il s'agit de la première version d'une œuvre transformée vingt ans plus tard en comédie (*Les Illustres fous*, 1653).

² Voir Fr. Charpentier, « L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans M.-T. Jones-Davies (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1983, p. 75-87 et Fr. Lecercle, « "Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez". La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », dans Fr. Lecercle (éd.), *Visible/Invisible au théâtre, Textuel*, n° 36, 1999, p. 207-235.

concept critique, se distingue de ce type d'égarement, assorti de visions et d'hallucinations, dont la fonction est avant tout ornementale et divertissante¹.

Ainsi, dans *Les Folies de Cardenio* (1630), tragi-comédie de Pichou inspirée d'un épisode de la première partie de *Don Quichotte*, nous séparerons la folie amoureuse du héros éponyme, référence intertextuelle à la crise vécue par Roland, dans *Le Roland furieux* de l'Arioste, et l'extravagance de l'hidalgo espagnol. Cardenio est présent dans la moitié des vingt-six scènes de la pièce ; mais il n'« entre en folie » que dans quatre scènes seulement². Tandis que l'« ensauvagement » de l'amant infortuné prend fin lorsqu'il apprend que sa maîtresse Lucinde ne l'a pas véritablement trahi, le trouble d'esprit du chevalier errant est de nature livresque et critique : déjà plongé dans une illusion trompeuse lorsque s'ouvre la pièce, Don Quichotte est toujours envahi par la même extravagance une fois que le dénouement se referme. Seul ce type d'altération de la faculté imaginative du personnage, qui sert d'intermédiaire à l'élaboration d'un discours réflexif sur le genre romanesque, tout en participant au renouvellement du ridicule, entrera dans le champ de notre étude.

Cette distinction entre l'extravagance et les fureurs tragiques ne signifie pas pour autant que nous ne traiterons pas des genres théâtraux sérieux. Sans intégrer de tragédies dans notre corpus principal, nous serons amenée à évoquer les différentes étapes de l'émergence de ce genre, sous ses formes irrégulières et régulières, dans les débats théoriques des années 1630. Fidèle à notre définition de l'extravagance comme une notion critique permettant de problématiser la définition des genres, nous en réserverons l'étude, pour ce qui concerne la tragédie, aux écrits théoriques plutôt qu'aux textes littéraires eux-mêmes.

Ce même critère a guidé l'élaboration de notre corpus d'histoires comiques, face au vaste ensemble d'œuvres qui se présentait à nous. Depuis les travaux fondateurs de René Démoris sur le roman à la première personne³, le corpus des romans comiques a fait l'objet de plusieurs études tout à fait riches et pertinentes, adoptant pour angles d'approche les questions de l'autobiographie et de la narration personnelle. Cette émergence, qui

¹ Ainsi, parmi les catégories établies par Foucault dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, la notion d'extravagance peut recouper la « folie par identification romanesque » et la « folie de vaine présomption », mais pas la « folie du juste châtement » ni la « folie de la passion désespérée » (Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 57-59).

² Cardenio est présent dans chacun des actes (I, 2-3 ; II, 1-2 et 4 ; III, 1 et 6 ; IV, 2 et 4-6 ; V, 2 et 4), mais il ne se livre à la fureur que dans les scènes 1 et 6 de l'acte III et 2 et 4 de l'acte IV.

³ R. Démoris, *Le Roman à la première personne : du Classicisme aux Lumières* [1975], Genève, Droz, 2002.

contribue à distinguer l'histoire comique de la production romanesque contemporaine, rattache une fois encore cette catégorie à la tradition facétieuse de la Renaissance et à l'héritage espagnol du roman picaresque ; mais le choix d'écrire un récit à la première personne, que ce soit dans le cadre du récit premier ou de récits seconds enchâssés, apparaît aussi comme le moyen d'exprimer de manière diffuse et dissimulée les éléments d'une pensée libertine, dont l'auteur véritable de l'œuvre délègue les composantes les plus dangereuses à une voix distincte de la sienne¹. Ce lien entre narration subjective et pensée transgressive a déjà été bien exploré par la critique.

Notre perspective étant différente, même si la question du *moi* fait partie de nos pistes de recherche, notre corpus ne sera pas défini par la présence ou non d'un ou de plusieurs narrateurs s'exprimant à la première personne, ni par l'appartenance de l'histoire comique aux ouvrages identifiés comme libertins. Nous retiendrons pour sources primaires des œuvres offrant des tableaux particulièrement riches de l'extravagance socioculturelle que nous avons définie – c'est le cas de *L'Histoire comique de Francion*, de *Polyandre*, du *Roman comique* de Scarron et du *Roman bourgeois*² – et/ou reliant cette peinture de la société du temps à une réflexion critique, voire théorique, sur le genre romanesque, dimension qui contribue à faire de l'histoire comique un « anti-roman³ », mais aussi, comme nous le verrons, une catégorie romanesque de l'extravagance : d'où le choix d'ouvrages participant à l'édification d'une lignée de lecteurs extravagants – *Le Berger extravagant*, *Le Chevalier hypocondriaque*⁴ –, ou jouant plus généralement sur un type de

¹ Voir F. D'Angelo, *Les Histoires comiques à la première personne au XVII^e siècle : fiction romanesque et dissimulation libertine*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. dalla Valle, Université de Turin, 2003 ; *Le Moi dissocié : libertinage et fiction dans le roman à la première personne au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de Jean Serroy, Université Stendhal, Grenoble, 2008 ; M. Benard, *Les Romans personnels et libertins au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. Bertrand, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007 ; L. Tricoche-Rauline, *Identité(s) libertine(s) : l'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Champion, 2009.

² *Polyandre* est une histoire comique inachevée, publiée chez Augustin Courbé en 1648. Nos citations renverront à l'édition de P. Dandrey et C. Toublet déjà mentionnée. Pour ce qui concerne *Le Roman comique*, dont la première partie a été imprimée chez Toussaint Quinet en 1651 et la seconde chez Guillaume de Luyne en 1657, nous utiliserons l'édition de J. Serroy (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985). Pour *Le Roman bourgeois* (Paris, Louis Billaine, 1666), nous citerons l'édition de J. Prévot (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981).

³ Par analogie avec le titre de la deuxième édition du *Berger* de Sorel, nous conserverons l'orthographe ancienne du mot, avec un tiret.

⁴ Nous avons déjà précisé que nous nous référerions, sauf mention contraire, à l'édition de 1627-1628 du *Berger*. Celle-ci comprend trois volumes : le premier contient les livres I-VII de la première partie, le second les livres VIII-XII de la deuxième partie, le troisième les livres XIII et XIV de la troisième et dernière partie, ainsi que les quatorze livres des « Remarques ». Lorsque nous citerons ces dernières, nous ferons suivre la majuscule R du numéro du livre correspondant, ainsi que des pages concernées. Il n'existe pas d'édition récente du *Chevalier* : nous utiliserons donc l'édition originale (G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632).

folie critique – *Le Gascon extravagant* de Claireville¹ –, ou proposant de nouveaux modèles de genres narratifs romanesques – *Francion*, *Polyandre*, *Le Roman comique* et *Le Roman bourgeois*.

Ce choix nous conduit de fait à exclure de notre corpus certaines histoires comiques dont la sélection semble plus directement pertinente pour l'analyse de l'autobiographie fictive qu'elles intègrent, ou encore pour leur dimension libertine, telles que *La Première journée* de Théophile de Viau (1623), *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite (1643), *L'Autre Monde, ou les États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano (1657-1662), *L'Orphelin infortuné* d'Oudin de Préfontaine (1660), ou encore *Les Aventures* de Dassoucy (1677), dont la date de composition excède les limites que nous nous sommes données. Loin de négliger leur importance, en termes génériques, esthétiques et littéraires, nous nous contenterons de faire des renvois ponctuels à ces œuvres lorsqu'elles seront susceptibles d'apporter un éclairage pertinent à nos travaux.

Ces sept histoires comiques correspondront à un corpus théâtral de huit pièces, selon une liste établie sur les mêmes critères de sélection : galeries et défilés de personnages extravagants, ou comédies centrées sur un type comique ridicule – *L'Hospital des fous* et *Les Illustres fous*, *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin², *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron³ –, pièce ayant pour protagoniste un personnage de lecteur extravagant – *Le Berger extravagant* de Thomas Corneille –, œuvres interrogeant les valeurs socioculturelles de l'honnêteté et de la galanterie, tout en proposant un discours critique sur le genre de la comédie, ainsi qu'une voie de renouvellement possible pour

¹ Longtemps attribué à Du Bail, nom que proposait Sorel dans la première édition de sa *Bibliothèque française* (1664), *Le Gascon extravagant*, imprimé chez Cardin Besongne en 1637, est aujourd'hui communément reconnu par la critique comme l'œuvre de Claireville, suivant la correction effectuée par Sorel dans la seconde édition de la *Bibliothèque*. Nous suivons sur ce point les analyses de F. Robello, dont nous utiliserons également l'édition (Albano Terme, Piovan Editore, 1984).

² La tragi-comédie de *L'Hospital des fous*, représentée en 1634, est publiée pour la première fois chez Toussaint Quinet en 1636 ; il n'existe pas d'édition moderne de la pièce. La comédie des *Illustres fous*, représentée en 1651, est imprimée en 1653 chez Olivier de Varennes. M. I. Protzman a publié une édition critique de ce texte en 1942 (Baltimore, The John Hopkins Press, 1942) ; G. Forestier le reproduit en *fac simile* dans *Aspects du théâtre [...], op. cit.* Nous préparons une édition critique et annotée des deux pièces. Dans le cadre de cette étude, nous renverrons à leurs éditions originales. Pour ce qui concerne *Les Visionnaires*, publiés en 1637 chez Jean Camusat, nous utiliserons l'édition de Cl. Chaineaux (dans *Théâtre complet [1636-1643]*, Paris, Champion, 2005).

³ Le choix de cette pièce nous permet en outre de bénéficier de la présence d'un même auteur dans nos deux corpus romanesque et théâtral. *Dom Japhet d'Arménie*, comédie centrée sur un personnage de fou de cour itinérant, nous conduira également à illustrer les liens entre l'extravagance et la folie de cour. La pièce a été imprimée pour la première fois à Paris, chez Augustin Courbé, en 1653. Nous utiliserons l'édition de V. Sternberg, dans *Théâtre complet*, Paris, Champion, 2009, vol. I.

celui-ci – *La Place Royale* et *Le Misanthrope*¹. *L'illusion comique* de Corneille, que nous intégrons également à notre corpus, fait office de relais entre les différentes pièces que nous avons mentionnées, grâce aux multiples facettes de l'extravagance qu'elle propose : jouant de manière complexe sur la structure du théâtre dans le théâtre, par un processus de double enchâssement, cette « galanterie extravagante² » manifeste une illustration particulièrement spectaculaire de l'illusion théâtrale, tout en témoignant des mutations qui marquent l'évolution du genre, au cours des années 1630. Le personnage de Matamore et son type, le capitain-matamore, dont il sera longuement question dans les deuxième et troisième parties de notre étude, incarnent sur le mode comique ces problématiques métathéâtrales, qu'ils permettent également de lier aux questions de la place du *moi* et de l'excessive présomption.

De même que le capitain-matamore est un personnage que l'on trouve aussi bien au théâtre (dans la comédie et la tragi-comédie) que dans le roman, le point de convergence des œuvres que nous avons choisi d'inscrire dans notre corpus peut être résumé par la notion d'*illusion*. Tout au long de l'âge classique, les « pièces d'asile » et, plus généralement, les comédies qui représentent des fous, qu'ils soient enfermés ou non, s'interrogent sur les limites, floues et poreuses, qui séparent la raison de la déraison, l'hallucination visuelle de la perception sensitive du monde, l'illusion de la réalité. Les pièces que nous analyserons réfléchissent les conditions du jeu théâtral par le comédien – est-il assimilable au fou ? – et interrogent la théâtralité, définie comme ce qui renvoie à l'univers du théâtre, en célèbre et/ou en questionne les codes³.

Or ces problématiques sont aussi partiellement celles du roman. Comme on le verra, le lecteur extravagant est un fou imaginaire : son jugement fonctionne en conformité avec les informations erronées que lui transmet son imagination, qui échappe à son contrôle. S'il vit dans l'illusion, il apparaît aussi comme le producteur de saillies inventives et de fictions plaisantes, dans lesquelles les personnages qui le recueillent se complaisent un temps, avant de se décider à entamer le processus de sa guérison. Dans ce contexte où

¹ P. Corneille, *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant*, Paris, Augustin Courbé, 1637. Nous nous référons à l'édition de M. Escola (Paris, Flammarion, « GF », 2001). Pour *Le Misanthrope* (Paris, Jean Ribou, 1667), nous utiliserons l'édition de Cl. Bourqui (Paris, Le Livre de Poche, 2000).

² P. Corneille, *L'illusion comique*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, « Examen », p. 47. La première édition de la pièce date de 1639 (Paris, François Targa).

³ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, P. Pavis souligne la difficulté de formuler une définition simple et précise de la théâtralité (Paris, Dunod, 1997, art. « Théâtralité », p. 358-360). Voir également S. Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Champion, 2010.

les théoriciens questionnent la nature de l'illusion théâtrale et romanesque et où, parallèlement, les doctes, qu'ils soient médecins, philosophes ou lettrés, débattent des plaisirs et des dangers de l'imagination, l'extravagance apparaît comme un concept pertinent pour dépasser ces oppositions et les saisir comme des points de convergence et des signes révélateurs des mutations épistémologiques du temps.

C'est pourquoi, malgré l'intérêt qu'aurait pu présenter pour nos recherches l'étude des figures de l'extravagance dans la poésie comique et satirique des années 1620-1660, nous avons choisi de nous limiter à un corpus théâtral et romanesque. Les recueils de satires en vers, déjà bien étudiés par Pascal Debailly et Guillaume Peureux¹, développent des enjeux génériques et esthétiques distincts, qui ne présentent pas les mêmes points d'unité que notre corpus de comédies et d'histoires comiques. La place de l'être *dé-lié*, les problématiques de l'imagination, de l'illusion et le débat sur les genres ne s'y forment pas dans les termes que nous avons exposés jusqu'à présent. Inclure cette troisième catégorie générique aurait ainsi représenté pour nous le risque de briser l'unité de notre démarche.

En dépit du choix de resserrer notre étude de l'extravagance, tant chronologiquement que génériquement, sur un ensemble bien défini de comédies et d'histoires comiques, nous ne manquerons pas de convoquer d'autres genres et catégories textuelles, lorsque leur éclairage sera pertinent pour notre sujet. Les problématiques de l'illusion et de la théâtralité, en lien avec les représentations auliques du bouffon, nous conduiront notamment à nous intéresser aux ballets de cour, aux comédies-ballets, aux parades, aux célébrations et aux divertissements liés à la personne du roi, tels que les entrées royales. L'étude des signes de l'extravagance nous mènera d'autre part vers l'observation d'un certain nombre de documents iconographiques : frontispices, illustrations et emblèmes. Nous réserverons enfin une place cruciale à un ensemble d'ouvrages non fictionnels – traités de civilité et de médecine, ouvrages théologiques et moraux, etc. – susceptibles d'enrichir notre approche de l'extravagance par des lectures croisées de textes génériquement variés.

Ainsi, il s'agira d'étudier, dans une perspective d'histoire culturelle et esthétique, comment l'extravagance peut être définie comme un concept clé, révélateur des différentes

¹ Voir les thèses respectives de P. Debailly, *L'Esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. Ménager, Université de Paris X-Nanterre, 1993 et de G. Peureux, *Le Rendez-vous des Enfants sans soucy : la poésie de Saint-Amant*, Paris, Champion, 2002.

mutations épistémologiques qui animent les années 1620-1660, dans un contexte où les codes et les préceptes établis sont en pleine reconsidération, tant dans l'espace social que dans le domaine littéraire. Comment ces décennies capitales dans l'histoire du XVII^e siècle ont-elles mis en jeu des formes spécifiques d'écart et de décentrement, révélatrices des différents déplacements que connaissent les usages et les valeurs du temps ? Dans quelle mesure le concept d'extravagance fournit-il un outil opératoire pour penser le champ littéraire de ces décennies en relation avec les évolutions et les clivages culturels et esthétiques contemporains ?

L'extravagance : l'invention d'une notion critique transdisciplinaire au XVII^e siècle

Jusqu'à présent, la notion d'extravagance n'a donné lieu à aucun travail de recherche spécifique pour l'âge classique. Si certaines thèses ont été amenées à inclure ce terme, ou bien l'adjectif correspondant, dans leur intitulé, ceux-ci faisaient seulement l'objet d'un emploi synonymique de *folie* ou de *fou*¹ : les spécificités sémantiques de l'extravagance, la force conceptuelle de cette notion, n'ont jamais été prises en compte au sein d'une monographie qui leur aurait été exclusivement consacrée². Or l'enjeu de l'étude que nous proposons réside précisément dans la distinction que nous souhaitons mettre au jour entre ce que nous entendons par *extravagance* et la notion de *folie*. Même si nous serons très souvent amenée à étudier des personnages de fous et de bouffons, nous avons commencé à montrer, dans les pages précédentes, que nous ne concevions pas notre objet d'étude comme une simple variante lexicale de la déraison.

Ainsi, à la suite de l'« expérience cosmique et tragique » de la folie médiévale, puis de l'« expérience critique » de la folie renaissante, selon la typologie que propose Foucault dans *L'Histoire de la folie*, nous aimerions montrer comment les représentations littéraires et esthétiques des décennies 1620-1660 tirent profit des héritages antérieurs pour formuler leur propre conception de l'écart et de l'*ex-centricité*. Depuis la parution de la thèse de Foucault, dont la première version date de 1961, la notion de folie a fait l'objet de nombreuses études transdisciplinaires, à la fois historiques, politiques, idéologiques,

¹ Nous pensons notamment à la thèse de P. Chevalier, *Le Thème de la folie et de l'extravagance dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle (1630-1650)*, soutenue sous la dir. de J. Truchet, Université Paris X-Nanterre, 1972.

² La revue portugaise *Carnets* a consacré son quatrième numéro à cette notion, sous le titre *(Res)sources de l'extravagance* (2012, URL : <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/issue/view/109>). Il s'agit toutefois d'un volume collectif pluriséculaire.

culturelles et littéraires, de l'Antiquité à l'époque moderne¹, en passant par l'âge classique². Nous profiterons de l'éclairage pertinent qu'elles nous apportent pour spécifier les caractéristiques de notre propre objet de recherche.

L'un des aspects essentiels de la notion d'extravagance est son caractère fondamentalement transdisciplinaire : nous insisterons longuement, au cours de notre étude, sur cette dimension. Il nous faudra convoquer d'autres discours que le seul discours littéraire afin de comprendre les œuvres de notre corpus. Ainsi, la question de la place de l'extravagant – enfermé avec les fous d'un asile, ou bien laissé en liberté, tombé dans l'« ensauvagement », ou bien socialisé – exigera que nous étudions les représentations de nos pièces et de nos histoires comiques à la lumière des faits historiques et idéologiques contemporains, en observant les mutations socio-économiques et politiques à la fois antérieures et ultérieures à notre période d'étude. Ce point nous permettra d'interroger les grandes dichotomies établies entre la folie médiévale et la folie renaissante et classique, que la recherche a parfois empruntées à l'héritage foucauldien sans les nuances nécessaires.

Mais nous tirerons également un grand profit de la mise en relation de l'extravagance littéraire avec les discours médicaux circulant dans les milieux doctes et lettrés à l'époque de la composition de nos œuvres. Si cette notion n'est pas une maladie au sens strict du terme, qui bénéficierait d'une étiologie, d'une nosologie et d'un traitement particulier dans les traités de médecine du XVII^e siècle, il n'en demeure pas moins que de nombreux extravagants de notre corpus sont conçus comme des malades de l'âme et du corps. Nous pensons tout particulièrement aux lecteurs extravagants, parfois représentés, comme c'est le cas dans *Le Berger extravagant* et dans *Le Chevalier hypocondriaque*, comme des cas très précis de mélancolie. La fortune européenne des représentations de l'humeur noire, à la Renaissance et à l'âge classique, croise en effet le concept

¹ Voir, pour l'Antiquité, les travaux de J. Pigeaud mentionnés en bibliographie. Pour le Moyen Âge, nous renvoyons à J.-M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUF, 1992. Pour la Renaissance, voir notamment *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, A. Gendre, *Humanisme et folie chez Sébastien Brant, Érasme, Rabelais*, Basel und Stuttgart, Verlag Helbing & Lichtenhahn, 1978 et J. Lefebvre, *Les Fols et la Folie : le comique dans la littérature allemande de la Renaissance* [1968], Paris, Klincksieck, 2003. Pour les époques ultérieures, voir M. Bokobza-Kahan, *Folie et libertinage dans le roman du XVIII^e siècle*, Louvain-Paris, Peeters, 2000 et I. Smadja, *La Folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004. Nous ne citons là que quelques-uns des nombreux titres qui composent la bibliographie de la folie.

² Nous pensons notamment à A. Redondo & A. Rochon (éd.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981 ; J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985 ; M. Alainmat Minicomi, *La Folie, thème dramatique dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle. L'ambiguïté*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de R. Duchêne, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986 ; *Folie et déraison à l'âge classique, XVII^e siècle*, n° 247, 2010, etc. Toutes les références que nous avons consultées se trouvent dans la section « Études critiques sur l'extravagance et les formes de l'écart » de notre bibliographie.

d'extravagance¹. Il nous faudra nous demander ce que cet éclairage médical apporte à la définition de notre objet d'étude.

Au terme de ce croisement des différents domaines, auxquels il faut ajouter le champ socioculturel et moral que nous évoquions précédemment, nous parviendrons à une définition de l'extravagance et du personnage extravagant qui permettra de les distinguer de la *folie* et du *fou*. En tant que concept particulièrement opérant pour caractériser le premier XVII^e siècle et les années 1650-1660, l'extravagance apparaît comme une forme de conduite déraisonnable par rapport à la matière livresque – comme dans le cas du lecteur extravagant – et, plus généralement, au savoir. L'extravagant n'est pas le fou à la tête vide ou pleine de vent, l'idiot ou le bête : il possède un ensemble de connaissances qu'il ne parvient pas, ou plus, à maîtriser, soit parce que son imagination a pris le contrôle de son jugement, soit parce que la passion, généralement l'amour-propre, investit ses paroles ou sa conduite. Mais l'extravagance peut également être consciente et maîtrisée, voire revendiquée, lorsqu'elle se définit comme un décentrement dynamique visant à prendre le contrepied de valeurs et d'usages considérés comme stériles : nous avons évoqué le cas de Francion, auquel il faudra ajouter, entre autres, celui du « gascon extravagant » et son extravagance (en partie) feinte.

Notre étude s'inscrira de ce fait dans le prolongement d'articles ou de monographies ayant abordé la notion d'extravagance dans le cadre d'analyses portant sur un corpus plus restreint que le nôtre². Pour notre part, nous avons volontairement souhaité ne pas nous limiter à l'étude d'un seul et unique auteur : il nous semblait en effet important d'ouvrir notre perspective en observant les représentations de l'extravagance au travers de pratiques d'écritures variées, sur une période couvrant plusieurs décennies. En dépit de ce choix, nos recherches nous ont progressivement amenée à accorder une place prédominante à l'œuvre de Sorel, dans la mesure où chacun des trois romans comiques retenus fournissait l'illustration éclairante d'au moins un angle particulier : les enjeux d'une *mimèsis* véritable et satirique pour *L'Histoire comique de Francion*, de même que la place sociale du *moi*, le lecteur extravagant et l'évolution du roman vers l'« anti-roman »

¹ Voir, sur ces questions, P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, « Le Génie de la mélancolie », 2003, de même que ses autres ouvrages mentionnés en bibliographie.

² Nous pensons en particulier aux études d'A.-É. Spica sur *Le Berger extravagant* et de M. Rosellini sur les histoires comiques de Sorel citées en bibliographie. En 2006-2007, M. Rosellini a consacré son séminaire de recherche à l'ENS de Lyon à la notion d'extravagance, explorée sur l'ensemble du siècle au travers d'un vaste corpus d'auteurs. Les séances de ce séminaire, que nous avons pu suivre, ont considérablement nourri nos travaux.

dans le *Berger*, la galerie des ridicules, ainsi que la pérennité du modèle narratif de l'histoire comique dans *Polyandre*. La longévité de la carrière de Sorel, malgré son détournement progressif des genres narratifs fictionnels, nous offre également des jalons – 1623, 1626-1627, 1633, 1648 – susceptibles de marquer des étapes à l'intérieur de la période étudiée, moments renforcés par l'interprétation que l'on peut donner des modifications, « allongements », suppressions et retouches successives que Sorel apporte à ses œuvres.

D'autre part, les études qui ont nourri nos recherches prouvent que, malgré les nombreux emplois synonymiques des adjectifs *extravagant* et *fou* dans les écrits des hommes du XVII^e siècle, leurs perceptions de la notion d'extravagance étaient bien distinctes de celles de la folie. Nous pensons notamment à l'usage de ce terme au moment de la querelle des *Lettres* de Balzac, mis en évidence dans ses spécificités par Hélène Merlin-Kajman¹, ou encore aux riches emplois de cette notion que Patrick Dandrey a appliqués à l'œuvre de Molière et au renouvellement de l'esthétique du ridicule que celle-ci inaugure dans le genre de la comédie². Nos travaux rencontreront également un certain nombre de publications consacrées à des notions liées, partageant avec l'extravagance les sèmes d'écart, de déplacement, voire de marginalité³. Tout au long de notre ouvrage, nous insisterons sur le caractère endogène de l'objet d'étude *extravagance* : loin de partir d'une définition moderne et exogène de la notion, pour en chercher artificiellement des formes d'expression dans les œuvres de notre corpus, nous l'appréhenderons en tant que substrat historique et empirique, à partir d'une démarche d'identification, de classement, de distinction, de comparaison, de sélection et de tri, afin d'en proposer une interprétation contextualisée⁴.

* * * * *

¹ « Guez de Balzac ou l'extravagance du moi [...] », art. cit.

² Voir P. Dandrey, *Molière [...]*, *op. cit.* et les autres ouvrages du même auteur consacrés à Molière mentionnés en bibliographie.

³ Fr. Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée*, Actes du colloque de Genève (28-29 septembre 2006), Genève, Droz, 2008 ; P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002 ; N. Jacques-Lefèvre & A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004 ; P. Harry, A. Mothu et Ph. Sellier (dir.), *Autour de Cyrano de Bergerac. Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique*, Paris, Champion, 2006.

⁴ Nous faisons référence ici à la méthodologie définie par A. Viala, dans *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008, p. 13-15.

Notre étude se déroulera en trois temps. Une première partie sera consacrée à une démarche d'exploration et d'identification des représentations de l'extravagance, selon des étapes susceptibles de mettre en lumière la transdisciplinarité de notre notion : nous serons ainsi amenée à comparer les représentations littéraires de l'extravagance avec les conceptions historiques et idéologiques de l'époque, en nous interrogeant principalement sur la question de la place du fou, rapproché un temps de l'extravagant afin de mieux en être par la suite distingué. Cette première approche fera par la suite intervenir les discours médicaux et philosophiques autour de l'extravagance, dans leurs points de jonction avec la mélancolie et les délires de l'imagination, avant d'analyser l'identification des signes – linguistiques, visuels et iconographiques – de notre objet d'étude.

Notre deuxième partie tiendra compte des mutations intervenues au cours des décennies 1620-1660, en adoptant une démarche chronologique. Les notions principalement abordées seront ici celles de l'honnêteté et de la galanterie. Ces modèles socioculturels nous permettront d'appréhender les œuvres de notre corpus à partir des personnages représentés, mais aussi de la place de l'auteur, ces deux aspects convergeant dans la question du *moi*. Notre approche chronologique nous conduira à distinguer trois grands moments dans notre période : l'extravagance comme stigmatisation du ridicule a pour pendant celle qui s'érige en processus dynamique et positif dans l'émergence de l'individualité, parallèlement à la fixation d'usages mondains et littéraires définis comme honnêtes. Mais les œuvres les plus tardives de notre corpus, au cours des années 1660, révèlent que les codes que l'on pouvait croire solidement établis demeurent toujours menacés d'être remis en question et réduits à l'état de simples apparences, sans contenu.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous proposerons de dépasser les enjeux des querelles exposées précédemment, de même que les oppositions génériques, afin de montrer comment l'extravagance peut être pensée comme un concept unificateur, participant à la construction et à l'enrichissement du champ littéraire. Deux notions liées résumeront l'idée principale de notre troisième partie : l'illusion et l'imagination. De l'illusion théâtrale et romanesque à l'illusion sur soi, nous esquisserons les contours d'une anthropologie possible de l'extravagance, en convoquant, en guise d'éclairage ultime, les écrits des moralistes.

PREMIÈRE PARTIE

Reconnaître et identifier l'extravagance : Statuts et définitions

En 1653, lorsqu'il publie *Le Berger extravagant*, Thomas Corneille présente le personnage de Lysis, dans la *dramatis personae*, sous le nom de « berger extravagant ». Auparavant, on rencontre déjà le « berger extravagant » dans un ballet composé vers 1643 : *Le Libraire du Pont-Neuf ou les Romans*. Ces deux références témoignent du succès de l'œuvre de Sorel et de la popularité de son protagoniste, plusieurs décennies après la première édition du récit de ses aventures ; elles révèlent également que le personnage du lecteur extravagant s'est progressivement constitué en type, occupant une place de choix dans l'imaginaire culturel d'une partie des lecteurs et des spectateurs du temps. Mais qui est exactement le personnage extravagant ? Quel(s) type(s) de figure qualifie-t-on ainsi ? S'agit-il seulement d'un fou ? Plus généralement, dans quels textes et chez quels locuteurs rencontre-t-on des occurrences de la famille lexicale de l'extravagance ?

A priori, la notion que nous avons choisie pour objet d'étude ne semble pas se définir comme un concept socioculturel qui aurait retenu l'attention des historiens. Il ne s'agit pas davantage d'une pathologie qui aurait intéressé le champ médical et l'histoire des sciences. Néanmoins, c'est bien une approche transdisciplinaire, convoquant notamment les domaines de l'histoire, de la philosophie et de la médecine, que nous nous proposons de mettre en œuvre au cours de notre première partie, afin de parvenir à une définition globale du champ notionnel de l'extravagance. En adoptant une perspective plus large que celle des œuvres théâtrales et romanesques de notre corpus principal, nous explorerons différents discours sur l'extravagance et les notions qui lui sont liées – la folie, mais aussi la bizarrerie, l'étrangeté, l'écart, la mélancolie – afin de comprendre comment apparaît progressivement, à partir des premières décennies du XVII^e siècle, une forme d'écart spécifique à cette période et qui investit les domaines littéraires et esthétiques, mais aussi les champs socioculturel, idéologique, moral et théologique.

Cette exploration nous conduira dans un premier temps à interroger les travaux des historiens sur l'âge classique. Pour cela, dans la mesure où l'extravagance ne fait pas partie des concepts reconnus par leur discipline, nous serons amenée à assimiler, de manière temporaire, l'extravagant et le fou, afin d'envisager quelles places sont attribuées aux personnages extravagants dans les œuvres de notre corpus et quels enjeux soulève le statut qui leur est conféré, face aux représentations sociohistoriques contemporaines. La question des lieux réservés au fou à partir de la Renaissance et du XVII^e siècle implique de convoquer les travaux fondateurs de Michel Foucault, mais aussi d'établir la synthèse des critiques et des nuances qui ont pu leur être apportées depuis les années 1960. Quelle est la réalité historique du « Grand Renfermement » ? Le fou du XVII^e siècle est-il toujours un fou enfermé, assimilé aux exclus et aux marginaux ? L'expérience classique de la folie s'oppose-t-elle radicalement à celle du Moyen Âge et de la Renaissance ? Le temps de la prison succède-t-il à un âge d'or de liberté ? Notre objet d'étude exige que nous croisions les discours juridiques, politiques et idéologiques sur la folie avec ses représentations littéraires, afin de questionner la pertinence et la validité de cette confrontation.

C'est ainsi que nous pourrons observer comment les romanciers et les auteurs dramatiques des années 1620-1660, mais aussi les librettistes de ballets, préfèrent généralement l'errance libre à l'enfermement : la place littéraire et artistique du fou n'est pas en prison et elle est très rarement à l'asile. Les œuvres romanesques et théâtrales postérieures à 1660 auront tendance à confirmer ce constat, en faisant généralement de l'insensé, notamment dans le cadre du théâtre forain et de l'esthétique du vaudeville, un fou artiste, chantant et dansant. Il serait néanmoins erroné de penser que le fou de l'âge classique est superposable au fou sauvage et errant médiéval : les œuvres de notre corpus mettent en scène un fou socialisé, qui n'est ni marginalisé, ni exclu de l'espace social. Nous aurons ainsi l'occasion d'observer comment évoluent au XVII^e siècle les topiques de la folie médiévale, bien souvent réinterprétées par le filtre des traditions renaissantes de la déraison, mais aussi de leurs détournements parodiques.

Ce détour par les discours historiques tenus sur la folie à l'âge classique nous permettra de définir les spécificités du personnage extravagant. Dans les œuvres de notre corpus, celui-ci convoque également d'autres types de discours : héritiers de Don Quichotte, les lecteurs extravagants – Lysis, dans *Le Berger extravagant*, Don Clarazel, dans *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier, Juliette d'Arviane, dans *La Fausse Clélie* de Subligny –, sont des mélancoliques. Si l'extravagance, contrairement à la

frénésie, à la manie, à la démence ou à la folie, n'est pas considérée comme une catégorie médicale à part entière, nous serons toutefois amenée, dans le deuxième chapitre de notre première partie, à définir cette notion en fonction des savoirs médicaux élaborés autour de l'humeur noire, tout au long de la Renaissance et de l'âge classique, dans la lignée des traités antiques. La confrontation des principaux ouvrages médicaux en usage au XVII^e siècle et des œuvres que nous étudions nous permettra de voir que, même si l'extravagance se définit davantage comme une forme de folie-analogie que de folie-pathologie, l'imaginaire culturel qui l'entoure convoque de manière souvent très précise la nosologie de la mélancolie aduste.

Ainsi, les représentations romanesques et théâtrales des années 1620 à 1660 inventent un type de personnage spécifique, distinct du fou : l'extravagant, dont l'imagination fonctionne à plein régime, sous l'effet de la mélancolie livresque, et trouble leur perception du monde réel. Apparaît généralement, dans la définition de l'extravagance, la mention d'un savoir mal maîtrisé. L'extravagant n'est pas le fou à l'esprit creux ou vide, l'idiot ou le bête : il a beaucoup lu – de romans, de pièces de théâtre ou d'ouvrages doctes et savants –, mais cet excès de lecture dégénère en trouble d'esprit. À ce titre, le discours médical sert d'assise à une forme de mélancolie métalittéraire, relais d'une critique portant sur un certain mode d'appréhension du savoir et sur une conception de la fiction. L'extravagance s'inscrit donc à la fois dans une tradition culturelle européenne, celle de la mélancolie, et dans le contexte de débats portant sur le champ littéraire. Il s'agit fondamentalement d'une forme d'écart critique.

Enfin, il nous faudra, dans le troisième et dernier chapitre de notre première partie, confronter nos premières conclusions aux usages linguistiques de l'extravagance. Comment se définit, dans l'esprit du locuteur du XVII^e siècle, le champ lexical de ce terme ? Quels domaines ses différents sèmes permettent-ils d'explorer ? Quels autres termes s'intègrent-ils au champ notionnel de l'extravagance ? Nous nous intéresserons ainsi aux signes de l'extravagance – signes linguistiques, mais aussi visuels et iconographiques –, étudiés dans les textes, mais aussi par les images (frontispices, descriptions des costumes utilisés dans les ballets, emblèmes). Une fois encore, ce chapitre nous conduira à distinguer les attributs traditionnels de la folie, aisément identifiables, tels que la marotte, le coqueluchon, le costume bariolé de vert, de jaune et de rouge, des représentations concrètes de l'extravagance, dont la portée est métalittéraire et qui sont bien souvent beaucoup plus difficiles à appréhender.

Ainsi, c'est une approche fondamentalement pluridisciplinaire qui déterminera le parcours de ce premier temps de nos travaux. L'étude des contextes historique, juridique, idéologique, philosophique et médical du début de l'âge classique nous permettra de restituer la complexité des enjeux de l'extravagance. Notre objectif sera d'élaborer une idée aussi précise que possible de ce que les auteurs, les lecteurs et les spectateurs contemporains des romans et des pièces de notre corpus entendaient par *extravagance*. Loin de réduire notre objet d'étude ou de le confondre avec d'autres notions, nous chercherons ainsi à établir des fondements épistémologiques solides pour appréhender notre sujet.

CHAPITRE I

Entre errance et enfermement : la place du fou à la croisée de l'histoire et des représentations littéraires

« Chaque culture, après tout, a la folie qu'elle mérite »,
Michel Foucault¹

Depuis un demi-siècle, toute étude sur la folie, qu'elle soit littéraire, philosophique, historique, ou bien médicale, se réfère, comme par obligation, à un ouvrage qui a bouleversé l'approche épistémologique de ce domaine en l'inscrivant durablement au croisement de plusieurs disciplines : la thèse de Michel Foucault, publiée en 1961 sous le titre *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*². Cet ouvrage suscita pourtant dès le départ de violentes critiques, dont certaines ne sont toujours pas apaisées actuellement³. Revenant aujourd'hui sur le moment de la parution de « cette drôle de thèse », peu conforme aux canons universitaires conventionnels, Pierre Macherey note qu'elle produisit « l'effet d'un séisme » sur ses lecteurs :

[...] [Le texte de la thèse] remettait en cause tout ce qui se faisait d'habitude en histoire des idées et ouvrait des perspectives inouïes à des recherches allant dans le sens de ce que j'appellerais aujourd'hui une « philosophie au sens large », non repliée sur l'étude de systèmes doctrinaux, mais adossée à la connaissance de l'histoire et aux apports des sciences humaines [...].⁴

Si les réactions enthousiastes furent nombreuses⁵, les attaques ne le furent pas moins : une thèse de philosophie qui s'aventurait sur les territoires *a priori* étrangers de l'histoire, de la psychiatrie, de la psychologie et de la médecine ne pouvait manquer d'interpeller les spécialistes de ces disciplines. Comme le rappelle Élisabeth Roudinesco⁶,

¹ M. Foucault, « La folie n'existe que dans une société », entretien avec J.-P. Weber [*Le Monde* du 22 juillet 1961], repris dans M. Foucault, *Dits et écrits I, 1954-1975*, éd. D. Defert et Fr. Ewald, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 197.

² M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 ; l'ouvrage fut par la suite réédité sous le titre simplifié *Histoire de la folie à l'âge classique* (*op. cit.*).

³ Nous pensons notamment au récent ouvrage de Cl. Quérel, dont nous développerons les thèses ci-dessous : *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.

⁴ P. Macherey, *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 27-28.

⁵ Voir G. Canguilhem, « Sur l'Histoire de la folie en tant qu'événement », dans *Foucault, Le Débat*, n° 41, sept.-nov. 1986, p. 37-40.

⁶ É. Roudinesco, « Lectures de *L'Histoire de la folie* (1961-1986). Introduction », dans *Penser la folie : essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, « Débats », 1992, p. 9-35. L'auteur de cet article souligne que la publication de la thèse de M. Foucault fut difficile : l'ouvrage fut d'abord refusé par Gallimard, avant d'être finalement accepté chez Plon (*ibid.*, p. 12, n. 1). « On pourrait d'ailleurs mesurer la puissance d'intrusion de

l'ouvrage sapait les présupposés des historiens de la psychopathologie, en faisant table rase des certitudes sur lesquelles ils avaient parfois bâti l'ensemble de leur carrière. Du point de vue des héritiers de l'aliénisme, Foucault apparaissait comme un « psychiatricide », selon le terme forgé par Henri Ey¹. En effet, les tenants d'une psychiatrie héritée de Pinel venaient tout juste de se défaire du mythe hagiographique du célèbre aliéniste libérant les fous de leurs chaînes pour le considérer comme le fondateur de leur discipline, au début du XIX^e siècle, et privilégiaient dorénavant l'idée selon laquelle Pinel aurait contribué à faire passer la folie d'un impensé anthropologique au statut défini d'objet scientifique². Or tout au contraire, Foucault conduisait à penser la folie comme une donnée culturelle : il montrait que les aliénistes avaient construit leurs outils sur une erreur – la folie comme fait naturel –, et, pourquoi, par conséquent, il était nécessaire de les écarter pour être en mesure de penser l'histoire de la folie. En réaction, beaucoup de savants dénoncèrent l'absence de légitimité de la position d'un philosophe prétendant parler en historien et en spécialiste de la psychiatrie. Point de discorde supplémentaire avec les psychiatres, les assertions de Foucault contribuaient à renforcer le mouvement de l'antipsychiatrie, né à la fin des années 1950 en Angleterre, aux États-Unis et en Italie, et devenu actif en France à partir des années 1960. Les militants de ce courant soutenaient que la folie ne devait pas être appréhendée comme une maladie mentale, mais au contraire comme un phénomène historique, inscrit dans un contexte socioculturel. Néanmoins, ils ne pouvaient pleinement se reconnaître dans la position d'un penseur qui, contrairement à eux, ne travaillait pas quotidiennement au contact des patients. Toutefois, en l'absence d'un ouvrage fédérateur sur la psychiatrie, ses adversaires ne pouvaient lui opposer de figures contemporaines d'autorité et donc se permettre de faire abstraction de ses travaux³. É. Roudinesco rappelle que la thèse de Foucault ne fut jamais acceptée ni par les psychiatres ni par les psychanalystes, à l'exception d'une infime minorité d'entre eux, comme Jacques Postel, Georges Lantéri-Laura, ou Jacques Lacan et ses élèves⁴. Quant aux historiens des maladies mentales, certains fustigèrent le rapport de Foucault aux « archives » : le philosophe aurait exclu celles des hôpitaux et des maisons de force, auxquelles il n'avait pas accès à

l'événement foucauldien à la force de résistance qu'il suscita » (*ibid.*, p. 20). Sur l'histoire de l'ouvrage et sa réception, voir Ph. Artières et J.-F. Bert, *Un succès philosophique : l'« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011.

¹ É. Roudinesco, art. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 23. Le premier grand texte de l'histoire de la psychiatrie, *À la découverte de l'inconscient*, d'H.-Fr. Ellenberger, ne paraît qu'en 1970, en langue originale anglaise (London, A. Lane-Penguib Press).

⁴ É. Roudinesco, « L'œuvre de Foucault à l'épreuve de la nouvelle psychiatrie », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice : relire Foucault*, Toulouse, Éd. Érès, 2009, p. 39.

l'Université d'Uppsala, où il avait en grande partie rédigé son texte, et il en aurait réhabilité d'autres jugées « transgressives ». L'histoire de la folie, telle qu'il l'aurait dessinée, autour de grands « partages », n'aurait été qu'une fantasmagorie dépourvue de fondement historique¹.

À l'heure actuelle, Claude Quétel est très certainement l'auteur des critiques les plus virulentes contre ce qu'il nomme le « diktat » de *L'Histoire de la folie* : depuis plus de trente ans, ses recherches s'attachent à ébranler les bases de ce qu'il subit comme un « Évangile selon Foucault² », mythe qui se transmet de génération en génération, au travers de textes hagiographiques, et qui fait du grand maître le libérateur de la parole du fou. Cl. Quétel déplore le fait que la folie et la psychiatrie ne puissent plus être pensées aujourd'hui hors des cadres foucauldien, enseignés aux étudiants sans distance critique, écrasant toute pensée qui souhaiterait s'en écarter. Selon lui, Foucault, dès la préface de sa thèse, enveloppe son lecteur dans les rets séducteurs de son style et les circonvolutions de sa pensée, de manière à le rendre captif de ses axiomes et à l'embarquer dans sa thèse comme dans une nef des fous. Or l'œuvre pêcherait précisément par sa labilité et son caractère insaisissable, à la croisée des domaines de l'histoire, de la philosophie et de la psychiatrie. Foucault n'a pas de formation d'historien, et pourtant, c'est bien sur ce terrain glissant pour lui qu'il entraîne en partie son lecteur : cette usurpation d'*ethos* permet à Cl. Quétel, qui s'érige quant à lui en historien légitime, de l'attaquer de manière souvent virulente sur le plan de l'histoire des thérapeutiques de la folie et de l'internement.

Mais entrons à présent plus en détail dans le texte de Foucault, en revenant plus longuement sur les critiques qui lui ont été adressées : cette œuvre, souvent mal comprise et mal lue, comme l'affirme Frédéric Gros³, n'est souvent connue qu'au travers de trois moments clés : les Nefs des fous de la Renaissance, le « Grand Renfermement » de 1656 et le rôle de Pinel face aux aliénés au début du XIX^e siècle. Il convient de tracer notre propre chemin à travers ce texte foisonnant, sans prétendre le refaire ou le renouveler, mais en

¹ É. Roudinesco rapporte également d'autres attaques non scientifiques : *L'Histoire de folie* fut lue comme une « autobiographie masquée » (« Lectures de *L'Histoire de la folie* [...] », art. cit., p. 22), ou encore, comme une pièce à conviction produite *a posteriori* dans le procès qui fit de Foucault « une sorte d'esthète lyrique fasciné par les fous et les criminels au point de se livrer sans cesse, à une apologie du crime », notamment au moment du débat suscité par la parution de l'ouvrage collectif intitulé *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*, chez Gallimard en 1973 (*ibid.*, p. 34-35).

² Cl. Quétel, « Faut-il critiquer Foucault ? », dans *Penser la folie [...]*, *op. cit.*, p. 99. Cet article préparatoire à la publication de sa thèse se trouve repris et scindé dans plusieurs chapitres de celle-ci : « Exorde » (p. 15-18), « L'Évangile selon Foucault » (3^e partie, chap. I, p. 89-98) et « Bref retour sur Foucault » (4^e partie, chap. 3, p. 239-246), dans *Histoire de la folie [...]*, *op. cit.*

³ Fr. Gros, *Foucault et la folie*, Paris, PUF, 1997, p. 28.

évitant le double écueil d'une adhésion aveugle ou d'un rejet massif et sans nuances. Dans cette perspective, pour éviter tout anachronisme, il nous faudra parler de *fou*, de *dément*, de *furieux*, ou encore d'*insensé*, selon les termes en usage à l'époque qui nous intéresse, et non d'*aliéné mental*, expression apparue au début du XIX^e siècle¹. D'autre part, nous étudierons les références historiques de la folie et les représentations littéraires de celle-ci en deux temps distincts, afin de repousser la tentation de lire dans les textes fictionnels un miroir fidèle de la réalité.

I. L'enfermement du fou à l'épreuve de l'histoire

Bien avant la parution de *L'Histoire de la folie*, dès les années 1920, l'historiographie française s'était ouverte, grâce à l'École des Annales, à l'histoire économique et démographique, et avait inventé l'histoire des mentalités, en s'appuyant sur les méthodes des sciences sociales. C'est pourquoi les historiens de la seconde génération des Annales, comme Robert Mandrou et Fernand Braudel, convaincus que la folie constituait un objet historique légitime, accueillirent favorablement l'ouvrage de Foucault². Toutefois, le projet de sa thèse partait d'un paradoxe : si le fait d'écrire une histoire de la folie n'apparaissait plus tout à fait comme une entreprise novatrice, jamais chercheur, qu'il soit philosophe, historien ou psychiatre, n'avait tenté de donner au fou la capacité de parler par et pour lui-même, de nous conter l'histoire de sa propre folie. C'est cette notion de folie comme « absence d'œuvre³ » que le philosophe développe dans la préface de 1961, même s'il semble par la suite être revenu sur la radicalité d'un tel constat. La folie étant absence de langage et d'œuvre, la tâche de l'historien et du philosophe était donc de lui rendre la parole, de transcrire « un langage *de* la folie et non *sur* la folie⁴ ». Depuis le moment où la rupture avait été consommée entre l'homme de raison et l'homme de folie,

¹ L'expression *aliénation d'esprit* constitue déjà un synonyme de *folie* au moins à la fin du XVII^e siècle (voir le *Dictionnaire* de Furetière, art. « Aliénation »). Mais les termes *aliénation* et *aliéné* ne s'imposeront dans ce sens qu'au début du XIX^e siècle. De même, nous n'utiliserons que rarement le mot *déraison*, qui entre en langue dès le XII^e siècle au sens de « manque de bon sens » et est mentionné dans *Le Thresor de la langue francoyse* de Nicot (1606), mais qui n'est généralement pas usité par les auteurs de notre corpus.

² J.-Ph. Gendron, *Les Voix de la folie : essai sur Michel Foucault*, Québec, Éd. Nota bene, 2006, p. 15-16. Toutefois, selon cet ouvrage, ce n'est pas à l'École des Annales qu'il convient de rattacher la démarche de Foucault, mais bien plutôt à la tradition de l'épistémologie historique française, dans la lignée de Bachelard et de Canguilhem (*ibid.*, p. 17).

³ M. Foucault, « Préface » de *Folie et déraison [...]*, *op. cit.*, texte repris dans *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 190.

⁴ S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

avec l'âge classique, depuis ce moment de la perte de leur langage commun, la folie avait fait l'objet d'une double confiscation : à la fois comme objet et comme concept, dans la mesure où l'exclusion du fou correspondait à la négation de sa réalité, mais aussi comme discours, puisque la philosophie, la psychologie, la psychanalyse et la psychiatrie ne s'étaient établies qu'à partir d'« une *méconnaissance* radicale du langage de la folie¹ ». Pour éviter à tout prix de réitérer ces travers, Foucault se devait donc de trouver un autre langage, qui ne soit ni celui de la raison, ni celui du savoir, tous deux réducteurs. Ainsi, le défi qu'il se lançait était de parvenir à faire l'histoire, non pas du langage de la psychiatrie, qui est « le monologue de la raison *sur* la folie » et « n'a jamais pu s'établir que sur un tel silence », mais au contraire de « l'archéologie de ce silence² ».

Il semble pourtant problématique de penser un langage « qui parlerait *tout seul* – sans sujet parlant et sans interlocuteur³ », un langage indicible, nouveau statut du discours qui devrait tout à la fois, comme le remarque Shoshana Felman, défaire l'exclusion et l'inclusion, effacer la limite et l'opposition entre l'Intérieur et l'Extérieur, entre le Sujet et l'Objet, oblitérer la démarcation entre Raison et Folie⁴, faire parler à la fois le Même et l'Autre. Foucault reconnaissait lui-même la difficulté de saisir ce « marmonnement du monde⁵ ». C'est entre autres cet obstacle inhérent au langage que Jacques Derrida lui opposera vivement dans une conférence prononcée en 1963 et reprise dans *L'Écriture et la différence*⁶ : l'on ne peut que tenir un discours *sur* la folie, qui la dompte et la maîtrise. Le langage européen dans son ensemble, et non pas seulement la langue parlée à l'âge classique, est ainsi inexorablement lié au mouvement occidental qui a abouti à l'exclusion de la folie : il faut voir dans ce rapport exclusif entre langage et folie une économie essentielle aux mots, et non la conséquence d'une évolution historique, que Foucault datait du *Cogito* cartésien. La folie, silencieuse par essence, ne peut être dite par le *logos*⁷. Toutefois, dans sa préface de 1961, Foucault montre bien qu'il ne prétend pas ressaisir le langage de la folie dans son ontologie, avant sa rupture avec la raison, mais bien plutôt le langage que toutes deux parlaient au moment de leur séparation : il s'agit de retrouver la

¹ *Ibid.*, p. 39.

² M. Foucault, « Préface » de 1961, *op. cit.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 191.

⁴ *Op. cit.*, p. 43-44.

⁵ « Préface », *op. cit.*, p. 192.

⁶ J. Derrida, « Cogito et histoire de la folie », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 51-97.

⁷ « La phrase est par essence normale. [...] Elle porte en soi la normalité et le sens, quel que soit d'ailleurs l'état, la santé ou la folie de celui qui la profère [...] » (*ibid.*, p. 84-85). Nous aurons l'occasion de revenir par la suite sur le débat ayant opposé Derrida et Foucault autour de Descartes (voir *infra*, chap. III, II-B).

parole insensée au moment même de ce « partage ». Selon lui, c'est à l'âge classique, entre la création de l'Hôpital général de 1656 et le geste libérateur de Pinel en 1794, qu'une nouvelle expérience de la folie met fin à celle du Moyen Âge.

Cette méthodologie, qui est celle de l'« archéologie » et vise, non pas à reconstituer une histoire, mais à retrouver les conditions de l'avènement des discours de savoir dans un contexte précis, supposait que le philosophe laissât parler les « archives¹ » d'elles-mêmes, en trouvant un « langage sans appui² ». Contre une histoire des évolutions de la folie pensée comme une entité universelle et atemporelle, ou encore contre une histoire qui ferait de la naissance de la psychiatrie l'apogée et le but ultime de l'approche de la folie, Foucault entend restituer des « expériences de la folie », replacées dans leur contexte et décrites en fonction de leurs spécificités et des partages qu'elles ont entraînés : il s'agit de voir comment l'on est passé d'une expérience tragique et critique de la folie au Moyen Âge et à la Renaissance à l'expérience moderne de la maladie mentale, à partir de sa réduction au silence accomplie à l'âge classique. À ce titre, il ne faut pas confondre folie et maladie mentale, expression née avec l'âge moderne et la psychiatrie³. Cette méthodologie passe par l'étude de l'ensemble des discours et des constructions qui se sont multipliés autour de la folie, pour faire son éloge ou pour la condamner. Foucault affirme ainsi que la folie est une construction sociale : « La folie n'existe que dans une société » ; elle ne peut « se trouver à l'état sauvage⁴ ».

Tout en opérant lui aussi une distinction entre folie et psychiatrie, Cl. Quérel entend restreindre la seconde à ses conditions historiques d'apparition⁵. Étant donné que le terme *psychiatrie* n'apparaît qu'au début du XIX^e siècle en Allemagne, il serait anachronique de l'employer en prenant pour objet d'étude une époque antérieure ; d'autre part, ce mot est

¹ « J'appellerai *archive* non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. Analyser les faits de discours dans l'élément général de l'archive, c'est les considérer non point comme *documents* (d'une signification cachée, ou d'une règle de construction), mais comme *monuments* ; c'est – en dehors de toute métaphore géologique, sans aucune assignation d'origine, sans le moindre geste vers le commencement d'une *archè* – faire ce que l'on pourrait appeler, selon les droits ludiques de l'étymologie, quelque chose comme une *archéologie* » (M. Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », cité par J. Revel, dans *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2009, art. « Archive », p. 13).

² « Il fallait donc un langage assez neutre (assez libre de terminologie scientifique, et d'options sociales ou morales) pour qu'il puisse approcher au plus près de ces mots primitivement enchevêtrés, et pour que cette distance s'abolisse par laquelle l'homme moderne s'assure contre la folie ; mais un langage assez ouvert pour que viennent s'y inscrire, sans trahison, les paroles décisives de la raison » (« Préface », *op. cit.*, p. 194).

³ J.-Ph. Gendron, *op. cit.*, p. 21-22.

⁴ M. Foucault, « La folie n'existe que dans une société », *op. cit.*, p. 197.

⁵ *Histoire de la folie [...]*, *op. cit.*, « Exorde », p. 17-18.

étroitement lié à son contexte médical, ce qui en restreint le champ, alors que Cl. Quézel souhaite prendre en compte les dimensions sociales et anthropologiques de la folie dans leur ensemble. Le grand reproche que l'auteur adresse à Foucault tient dans la confusion de son discours : le philosophe outrepassé selon lui les limites de son rôle en revêtant une multiplicité d'*ethè* qui ne font que brouiller ses analyses¹. Il observe que les historiens sont ceux qui se sont le moins exprimés sur la folie, comme si la démarche de Foucault les avait inhibés, lacune qu'il entend lui-même combler. À partir d'une méthodologie s'attachant à la chronologie, à l'histoire événementielle, aux dates, aux chiffres, aux statistiques, à tout ce qui fonde l'« histoire quantitative² », il oppose à la démarche sinueuse de Foucault une approche pragmatique et concrète, qui se fonde objectivement sur des faits attestés, des « archives », entendues cette fois-ci au sens propre du terme, pour en tirer des conclusions étayées par des données fiables. L'attaque est vigoureuse : l'historien reproche au philosophe d'avoir lu dans l'histoire ce qu'il voulait y trouver, un *a priori* qu'il avait lui-même posé, en s'écartant ainsi d'une démarche véritablement scientifique ; Foucault aurait vu une politique de répression théorisée et pensée comme telle là où Quézel ne voit qu'empirisme, manque de moyens, décisions prises sur le moment, pragmatisme³. Toutefois, plutôt que d'opposer ces deux démarches – dans la mesure où Foucault ne s'est jamais présenté en modèle pour les historiens de l'âge classique, son projet étant tout autre –, ne peut-on pas les lire comme complémentaires ? D'autre part, en tant qu'historien des sciences, Quézel peut-il vraiment s'exprimer en pur représentant de sa discipline, elle-même toute jeune, sans convoquer au travers de son discours des paroles étrangères, telles que celles de la médecine, de la psychologie et de la psychiatrie ? Faire œuvre d'historien, et d'historien seulement, est en l'occurrence une tâche impossible : l'objet d'étude *folie* est nécessairement transdisciplinaire. On verra donc, en confrontant les travaux de Foucault et de Quézel, que l'historien, en dépit de ses attaques véhémentes, s'appuie bien souvent sur les mêmes faits que le philosophe, même s'il en tire des analyses différentes et cherche tout au long de sa thèse à relativiser les grands « partages » posés par

¹ « Et comment prétendre saisir Foucault alors qu'il tient plusieurs langages qui se mêlent à dessein ? Quand est-il philosophe ? Quand est-il sociologue ? Quand est-il historien ? » (*ibid.*, p. 89).

² *Ibid.*, p. 17.

³ « On verra qu'à la différence de l'histoire de la plupart des maladies, l'histoire médicale de la folie n'est pas tant le récit de ses progrès que celui de ses erreurs, de ses renoncements, de ses retours en arrière, que ce soit dans le domaine des théories médicales, dans celui des réponses thérapeutiques ou encore dans celui des réponses sociales » (*ibid.*, p. 17-18). Cette démarche s'oppose directement à la notion foucauldienne d'« expérience de la folie », qui suppose, non pas d'identifier les erreurs commises par une époque à l'aune de notre savoir moderne, mais de retrouver ce qui était vécu alors comme une cohérence ou une continuité dans le contexte de leur apparition.

Foucault. En définitive, plutôt que de condamner un ouvrage au profit de l'autre, nous pourrions les rapprocher pour les nuancer l'un par l'autre.

La principale nuance que l'on puisse apporter aux conclusions de Foucault concerne la notion de « partage » : les grandes ruptures épistémologiques, établies autour d'événements posés comme décisifs, se fissurent bien souvent au contact de la réalité des textes ou encore des spécificités géographiques. Le philosophe a lui-même parfois été amené à adoucir des oppositions présentées comme brutales et tranchées dans ses premiers ouvrages¹. À ce titre, l'on peut faire à ce « grand partage » entre l'expérience médiévale et renaissance de la folie et celle de l'âge classique, marquée par la répression et la réclusion, le même reproche que celui que Stéphane Van Damme adresse à l'historiographie du libertinage : celui d'occulter l'instabilité des limites, les zones de contact, les échanges, la survie de discours antérieurs, en bref, celui de masquer les « représentations endogènes² » du siècle.

A. La place du fou dans la société jusqu'à la Renaissance : un âge d'or de liberté ?

Si l'on s'en tient à une définition culturelle de la folie, il va de soi que le tout premier fou apparaît en même temps que la toute première civilisation : toute société a toujours reconnu, identifié, voire produit ses propres insensés. Ce n'est pas le lieu ici de débattre des critères et des moyens d'identification des déments, mais bien plutôt d'en définir la place, le statut et les différents modes d'appréhension. Sans nous arrêter longuement sur l'Antiquité, période que Foucault n'évoque par ailleurs pas dans son *Histoire de la folie* (voir chap. II), il convient de préciser d'emblée que, là comme au cours des siècles ultérieurs, les fous pris en charge médicalement existent mais appartiennent généralement aux couches les plus aisées de la société. Pour les autres, les sources manquent pour connaître précisément leur sort : les textes juridiques, et notamment le Droit romain, ne statuent que sur le cas des furieux, que l'on enferme afin de les empêcher de nuire ; les fous tranquilles sont pris en charge par leur famille, ou bien sont laissés errants. Il n'existe pas encore d'asiles qui leur soient réservés. Nous nous arrêterons

¹ « Au milieu du XVII^e siècle, brusque changement ; le monde de la folie va devenir le monde de l'exclusion » (*Maladie mentale et psychologie* [1954], Paris, PUF, 1995, p. 80).

² S. Van Damme, *L'Épreuve libertine. Morale, soupçon et pouvoirs dans la France baroque*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 9.

beaucoup plus longuement sur l'époque médiévale, qui s'inspire en grande partie du traitement antique du fou mais connaît également des évolutions fondamentales au niveau de la place et du statut social de celui-ci.

1. LA FOLIE MÉDIÉVALE : LE MYTHE DU FOU EN LIBERTÉ (XII^e-XIV^e SIÈCLES)

L'intérêt que porte Foucault à la folie n'a pas non plus pour ancrage l'époque médiévale : ce que le philosophe souhaite comprendre, c'est ce grand « partage » entre folie et déraison qu'a vu naître l'âge classique, à partir du XVII^e siècle, et notamment de 1656, date de la fondation de l'Hôpital général à Paris. Jean-Marie Fritz justifie cette absence de prise en compte de la période médiévale par le fait que le fou ne devient véritablement objet d'étude qu'à la fin du Moyen Âge, lorsque sa présence se fait massive dans la littérature et les arts¹ : il est donc logique, selon lui, que l'ouvrage de Foucault « s'ouvre sur cet automne » du Moyen Âge. Aux XII^e et XIII^e siècles, l'insensé est une « figure secrète et évanescence » :

Dans les textes médicaux, juridiques ou théologiques, la folie ne constitue pas plus un problème central [que dans les textes littéraires] ; en ce sens, M. Foucault, qui définit son entreprise comme une « histoire des problématisations », c'est-à-dire une histoire « de la manière dont les choses font problème », ne pouvait qu'éviter le Moyen Âge : la folie n'est pas encore un problème politique, ni épistémologique.²

En revanche, selon J.-M. Fritz, c'est par ignorance que les historiens de la psychiatrie ont rejeté cette période, ou bien ont tenu sur elle un type de discours « simpliste et elliptique³ », en se focalisant presque exclusivement sur la démonomanie, la possession et l'exorcisme, comme si le Moyen Âge n'avait conçu la folie que comme surnaturelle, et non somatique, et n'avait développé aucune thérapeutique de la démence.

Les célèbres premières pages de *L'Histoire de la folie* prennent donc pour cadre la fin de la Renaissance et le début de l'âge classique. On se souvient que Foucault fait du fou une sorte de nouveau lépreux, ou plutôt d'avatar de celui-ci, occupant l'espace vide des léproseries laissées désertes dans les marges des villes, après l'éradication de cette maladie. À Paris, les deux anciennes léproseries les plus vastes sont celles de Saint-Germain et de Saint-Lazare. Avant le fou, à la fin du XV^e siècle, c'est le vénérien qui occupe cette place laissée vide, honteux malade qui accompagnera l'insensé dans un même processus

¹ J.-M. Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUF, 1992, « Introduction », p. 1 sq. Nous ignorons pourquoi Cl. Quétel, qui déplore la rareté des ouvrages sur la folie pour la période médiévale (*op. cit.*, « Section bibliographique », p. 589), ne se réfère pas à cet ouvrage fondamental, dont l'étude pluridisciplinaire ne se limite pas au seul discours littéraire.

² J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

d'internement au XVII^e siècle. Mais c'est la folie qui sera le « véritable héritage de la lèpre », suscitant, comme elle, des réactions de « peurs séculaires¹ ». Ce n'est qu'à la suite de ces développements que Foucault remonte quelque peu le cours du temps pour aborder la fin du Moyen Âge, à travers une série de motifs : la *Narrenschiff*, les pèlerinages, les prémices de la progressive séparation des expériences tragique et critique de la déraison.

Pour la période médiévale, comme le constatent Michel Collée et Claude Quételet², les études présentent généralement le fou de manière contradictoire, tantôt comme un être jouissant d'une liberté idyllique, qui lui sera confisquée par la suite, tantôt comme une figure persécutée. D'autre part, le traitement médical et socioculturel du fou est bien souvent indissociable des représentations allégoriques de celui-ci, dans la littérature et les arts. Il convient donc là encore de faire la part des choses et de placer la réalité historique de la folie dans un entre-deux, entre liberté et répression, ces deux mouvements étant complémentaires plutôt qu'exclusifs l'un de l'autre. Muriel Laharie, à la suite de Jacques Le Goff, rappelle que la société médiévale engendra de nombreuses catégories de marginaux (juifs, hérétiques, lépreux, fous, infirmes, homosexuels), face auxquels elle se montra de plus en plus répressive, entre le XI^e et le XIII^e siècle³ : son attitude à l'égard du fou et des autres marginaux fut ambivalente, entre tolérance et rejet. Le mythe d'un âge d'or de la folie au Moyen Âge n'est donc qu'un « lieu commun erroné⁴ », qu'il convient de relativiser. La société médiévale semble en effet n'avoir laissé le dément errer à sa guise que lorsque celui-ci n'était pas considéré comme dangereux, que ce fût envers les autres ou envers lui-même. Encore faut-il préciser que cette libre divagation devait se limiter à l'espace du village ou de la ville, le fou n'étant certainement pas autorisé à en franchir les frontières. En cette période de pré-urbanisation où la cellule familiale joue un rôle clé et où les liens lignagers ont une importance essentielle, le *fol* est laissé à la garde de ses parents, qui doivent veiller à sa subsistance ; s'il n'a pas de proches, c'est alors le *vesnie*, le voisinage, qui prend soin de lui. Cette prise en charge a pour principale visée d'éviter que le fou ne nuise à autrui ou ne crée le scandale par son comportement. Sa démence doit rester une affaire privée, qui ne trouble pas l'espace public :

Dans la plupart des cas, les fous ont la permission de circuler librement en autant qu'ils [sic] ne causent pas de scandale et ne troublent pas l'ordre public. Cela devait être

¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 21. Cl. Quételet, quant à lui, ne prend pas position sur cette association.

² M. Collée et Cl. Quételet, *Histoire des maladies mentales*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1987, p. 29-30.

³ M. Laharie, *La Folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 171-172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

pratiquement impossible si on se fie à la réaction populaire telle qu'elle se trouve décrite dans les divers manuscrits de l'histoire de Tristan et Iseut.¹

Bernard Chaput fait ici référence aux diverses représentations de foules, surtout composées d'enfants, que l'on voit, dans la littérature et l'iconographie du temps, poursuivre le fou en lui jetant des pierres et en l'accablant de huées. Pris en charge par sa famille, le fou ne bénéficie pas pour autant d'un statut privilégié : il travaille avec les membres de son entourage s'il en a la capacité, il est parfois relégué dans l'une des parties les plus vétustes de la demeure (grange, étable, écurie), avec les animaux, et n'est pas toujours correctement nourri. Lorsque c'est la communauté villageoise qui en a la charge, il faut plutôt l'imaginer dans une cabane en périphérie, subsistant de quelque charité ou de rapines, que confortablement installé et entretenu. Marie-Luce Demonet ne cite qu'une seule référence à l'enfermement dans les proverbes qui parlent de la folie avant le XVII^e siècle : « Qui aura son fol, si le lie² ». Mais il s'agit là selon elle d'un conseil donné à un individu confronté à un fou dangereux, et non d'une adresse à la société dans son ensemble. B. Chaput, de même que M. Laharie, opère un lien, à la suite de certaines théories de la psychiatrie contemporaine, entre les conditions économiques et sociales d'une population et la proportion d'aliénés qu'elle inclut, la misère et le manque de moyens ayant pour conséquence de favoriser les maladies mentales : à ce titre, les XIV^e et XV^e siècles, secoués par les guerres, les famines, les grandes épidémies et les mauvaises conditions climatiques, apparaissent comme l'« une des périodes les plus tristes de l'histoire de l'Occident » et sont le cadre probable d'une « véritable épidémie de folie en France³ ». Selon leurs conclusions, les fous laissés en liberté dans les villages ont dû être nombreux. Mais, sans chiffres précis, et surtout, avec une conception de la maladie mentale différente aujourd'hui de celle de l'époque médiévale, il est rigoureusement impossible de disposer de statistiques précises et fiables.

Cette relative tolérance à l'égard du fou jugé inoffensif a pour arrière-plan la confusion, encore fréquente du XI^e au XIV^e siècle, entre folie naturelle et folie surnaturelle : le voisinage entre le simple d'esprit, lointain écho de la pureté primitive tranquille et heureuse du naïf évoquée par saint Paul dans la première *Épître aux Corinthiens*, et le fou authentique, explique le fait que l'insensé soit souvent considéré avec un mélange de crainte et de respect. Le thème paulinien de la folie du Christ en croix

¹ B. Chaput, « La condition juridique et sociale de l'aliéné mental », dans G.-H. Allard (dir.), *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 43.

² M.-L. Demonet, « Les "miettes" du sens : la folie dans les proverbes français antérieurs au XVII^e siècle », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985, p. 43.

³ B. Chaput, art. cit., p. 42-43. Voir également M. Laharie, *op. cit.*, p. 17-18.

reparaît dans le monde occidental des XI^e et XII^e siècles, diffusant l'idée de la réversibilité de la folie et de la sagesse mondaines¹. Ainsi, le fou peut être considéré par les soi-disant sages qui l'observent comme un envoyé du Ciel ou comme un prophète. Parallèlement, se développe une vaste tradition érémitique, qui conduit un certain nombre de « fous de Dieu » à adopter le comportement de l'errant et à se réfugier dans le plus strict dénuement, aux confins de la civilisation. Une conception opposée de la folie provient de l'héritage du psaume 52 de l'Ancien Testament, *Dixit insipiens in corde suo non est Deus*² : le fou est cette fois-ci assimilé à l'hérétique, au juif, au pécheur, à l'athée, ou bien encore à une créature démoniaque. Ces images de l'insensé, même si elles n'occulent jamais totalement la conception naturelle et physiologique de la démence dans l'esprit des médecins du temps, expliquent le mélange de fascination, de respect et de répulsion qui entoure alors le fou³.

L'étude de Jean-Marie Fritz, fondée sur une « archéologie » des discours médicaux, juridiques, théologiques et littéraires de la folie, rappelle que les hommes du XII^e et du XIII^e siècle conçoivent avant tout le *fol* comme « un être du dehors, hors de tout espace civilisé ou socialisé, hors de soi, hors du sens⁴ » : il est l'autre qui, dans les textes littéraires, trouve refuge dans la forêt, en dehors de toute civilisation, liée au cadre urbain, et se rapproche de l'animalité sauvage par son apparence physique (sa quasi nudité, sa barbe et sa pilosité abondante, sa force physique décuplée, sa régression vers un stade infralangagier). Pourtant, ni la forêt, ni la mer, deux lieux étroitement associés à la folie, ne constituent sa place propre : le fou médiéval est *u-topique*, sans lieu, livré à l'errance⁵. Pour comprendre quelle est la situation sociale du fou, hors des textes fictionnels, on peut, comme le fait J.-M. Fritz, s'appuyer sur le discours juridique, sans toutefois oublier le fait que le droit coutumier varie d'une région à l'autre : à la suite du *curator* instauré par le Droit romain, dont les Coutumiers s'imprègnent massivement en France à partir des XII^e et XIII^e siècles, tout en l'adaptant, le *fol* est mis sous curatelle, sa garde étant confiée à l'un de ses proches parents, chargé d'administrer ses biens. Cette situation est loin d'être

¹ M. Laharie, *ibid.*, p. 88 sq.

² Ce psaume porte la numérotation 52 dans la version grecque de la Septante, et 53 dans la version hébraïque du texte massorétique. M. Laharie consacre une grande partie de son étude à l'analyse de l'iconographie illustrant ce psaume (*ibid.*). Voir également Cl. Blum, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles). Positions du problème », dans H. Braet et G. Verbeke (éd.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, 1983, p. 258-285.

³ Voir A. R. Girard, « Le fou dans la société médiévale », dans J. Postel et Cl. Quézel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983, p. 67.

⁴ *Op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

toujours idyllique, dans la mesure où le dément peut parfois être laissé sans soins. Si aucun Coutumier des XIII^e et XIV^e siècles ne traite de son interdiction juridique, J.-M. Fritz relève sa mention dans certains arrêts du Parlement dès la seconde moitié du XIII^e siècle¹ : cette mesure existait donc bel et bien dans la jurisprudence, situation qui témoigne de la complexité et de l'hétérogénéité du droit à l'époque médiévale. Il faut noter que la décision n'était pas prise à la suite d'un diagnostic médical, mais sur requête de l'entourage du fou et de son témoignage. Le point commun de tous ces discours – Droit romain, Droit canon, *Décret* de Gratien, Droit coutumier ou jurisprudence – réside dans le fait que le fou est toujours considéré dans son rapport à autrui : sa folie est avant tout perçue comme pouvant nuire à ceux qui l'entourent. Mais les intérêts du dément ne sont pas pour autant oubliés : le droit médiéval cherche également à protéger le fou contre ceux qui pourraient abuser de son état pour le voler ou lui faire du mal.

D'autre part, J.-M. Fritz note que l'insensé, dans son incapacité, n'est jamais évoqué seul² ; il est toujours inclus dans une liste qui comprend également des êtres faibles par nature (les enfants, les épouses), ou bien affaiblis par un handicap physique (les muets, les sourds), des personnes dont le comportement est répréhensible (du prodigue au criminel), ou qui s'affranchissent volontairement du siècle et de ses lois (le moine). Le lien qui unit le fou au prodigue est mentionné de manière récurrente : tous deux risquent en effet de léser leurs héritiers ou leurs parents par leur incapacité à gérer leurs biens. Le fou se caractérise par une double absence, celle de la raison et de la volonté : à ce titre, ses actions doivent être limitées par le droit. Il ne peut ni se marier, ni tester, ni témoigner, ni passer contrat. S'il s'avère qu'il est déjà marié, la validité de l'union n'est établie que lorsque l'engagement a eu lieu avant le début de la démence ou bien au cours d'un intervalle de lucidité. Sa responsabilité pénale est inexistante : comme l'enfant, ou encore le dormeur, il commet des actes sans en avoir conscience et ne peut être considéré ni comme coupable, ni comme innocent. Il n'est en aucun cas assimilé au criminel : s'il tue ou viole autrui, le droit pénal lui reconnaît des circonstances atténuantes et allège sa peine en conséquence, excepté s'il s'agit d'un crime de lèse-majesté ou de lèse-divinité. Toutefois, les textes juridiques ne le considèrent pas pour autant comme défunt : ses biens doivent lui être restitués en cas de guérison, ses légataires doivent attendre sa mort

¹ *Ibid.*, p. 156 sq. M. Laharie mentionne un système parallèle à la curatelle, mais qui lui est opposé : le père du dément peut le chasser et le déshériter, mais il doit continuer à veiller à sa subsistance en le confiant par exemple à une communauté religieuse ou à un hôpital (*op. cit.*, p. 246).

² *Op. cit.*, p. 157 et 163-164.

effective pour se les partager, tandis que ses intérêts doivent pouvoir être défendus en cas de procès. De même, les discours juridico-théologiques, et notamment le *Décret* de Gratien, lui retirent le droit au baptême, si cet acte n'a pas été réalisé au moment de sa naissance, de même qu'à l'eucharistie ou à l'ordination¹. En cas de suicide, seule la mention de la folie du défunt lui permet de recevoir des funérailles chrétiennes. En définitive, la condition juridique du fou, « loin d'être lamentable », est « au contraire particulièrement remarquable par les garanties accordées² ».

Pourtant, cette mise sous curatelle familiale ne concerne que le fou tranquille. J.-M. Fritz réfute la vision utopique d'un Moyen Âge qui ne connaîtrait pas l'enfermement des déments :

L'emprisonnement n'est pas une « conquête » du XVII^e siècle. Bien avant l'Hôpital général, le Droit romain connaissait la prison pour les fous, mais comme solution ultime, au cas où les proches ne pouvaient plus les maîtriser.³

Dès l'Antiquité, on a donc pris des mesures de contention à l'égard des furieux. Toutefois, au Moyen Âge, les autorités publiques ne s'impliquent que légèrement dans cette mesure répressive : ce sont les deniers de ses proches, ou à défaut la charité locale, qui doivent assurer la prise en charge du fou en prison. De même, ce sont ses proches qui s'occupent de le lier. Sur ce point, le discours juridique s'accorde avec les prescriptions des médecins antiques, selon lesquelles les fous violents, envers autrui comme envers eux-mêmes, doivent être contenus⁴. M. Collée et Cl. Quérel citent à cet égard l'ancienne coutume de Normandie, qui statue sur l'emprisonnement des *forsenés*, lesquels doivent être surveillés et garrottés, que leur dangerosité soit potentielle ou avérée :

LXXIX. – De forcenés.

Se aulcun est hors du sens, et il occist ou mehaine ung homme par sa forsenerie, il doit estre mis en prison, et estre soustenu du sien ; ou l'en luy doibt pourveoir des communes omosnes, s'il n'a de quoy il puisse estre soustenu. Se aulcun est en telle manière forsené,

¹ Saint Thomas d'Aquin se prononce au contraire pour le droit des insensés au baptême et à l'eucharistie, dans la mesure où, à la différence des animaux, il les reconnaît comme dotés d'une âme (voir Cl. Quérel, *op. cit.*, p. 67).

² P. Foriers, « La condition des insensés à la Renaissance », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 35.

³ *Op. cit.*, p. 200.

⁴ En revanche, dès l'Antiquité, la violence physique est mal perçue par certains médecins : elle n'est justifiée que si le malade risque de se faire du mal, ou bien présente un danger pour autrui. Dans ses *Maladies aiguës*, Caelius préconise de n'utiliser des liens que si le nombre de serviteurs entourant le frénétique n'est pas assez élevé pour le retenir par la seule force des mains. Encore ces liens doivent-ils être accompagnés de morceaux de tissu ou de laine afin de ne pas marquer le corps du malade. Celse est plus radical et recommande de se servir de jeûnes, de chaînes et de coups pour corriger le fou récalcitrant en ébranlant violemment son esprit ; mais il exclut ces *tormentis* pour le frénétique dont le délire est léger et relativement calme. Les mauvais traitements ont pour but d'empêcher le fou de nuire à autrui, mais ont aussi une fonction pédagogique (voir J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 147-148).

que l'en le doye doubter que de sa forcenerie il ne trouble le pays, ou par feu ou par aulcune chose qui soit contraire au commun salut, il doibt estre lié, et gardé par ceulx qui ont ses choses, qu'il ne mesface à nulluy ; et s'il n'a rien, tout le voesiné doibt mettre conseil et aide du sien, à refréner sa forcenerie.¹

Par la contention, l'on veille à ce que sa *forcenerie* ne soit pas dangereuse pour autrui : celle-ci se fait donc à titre préventif et ne se conçoit pas comme une punition. Elle peut par ailleurs être temporaire, limitée à la durée de la crise, lorsque le fou n'est violent que par intervalles. Pour les déments issus de milieux plus aisés, la réclusion peut se faire dans le cadre familial, ou bien dans un monastère, moyennant pension : les abbayes cisterciennes accueillent ainsi régulièrement des fous. Progressivement, à partir du XII^e et du XIII^e siècle, pour les *forsenés* et autres fous dangereux qui ne bénéficient pas de réseaux familiaux, se développent des pratiques d'enfermement qui mêlent prise en charge thérapeutique et contention, de manière souvent indissociable : ce sont les tours abandonnées des remparts², mais qui accueillent peu d'insensés, ou encore certains hôpitaux, non réservés aux déments, ne possédant pas même de salles qui leur seraient spécifiques. Selon Muriel Laharie, il convient de distinguer l'internement du fou à l'hôpital, où l'accent est mis sur la prise en charge caritative, de son enfermement carcéral, synonyme d'exclusion répressive³. Par manque de sources, il est impossible de se faire une idée précise du nombre de fous hospitalisés⁴ : le mouvement caritatif, qui voit se multiplier les institutions hospitalières religieuses, conduit ces lieux à recevoir tous les malades indigents, qu'ils soient fous ou non, une nette prédominance étant toutefois donnée aux pathologies considérées comme curables, les autres nécessitant bien souvent des dépenses trop coûteuses. Le fou y est d'abord accueilli en tant que pauvre, plutôt que comme malade de l'esprit. De même, dans les lieux d'enfermement, donjons, portes fortifiées des villes, ou aux autres lieux réquisitionnés pour cette fonction, les fous sont mêlés sans distinction aux autres prisonniers. À la suite du mouvement philanthropique de la fin du XVIII^e siècle, ou encore dans le sillage du mythe de Pinel libérateur des fous, les historiens ont dressé un tableau très noir de la contention des insensés à l'époque médiévale, les décrivant comme affamés, torturés et réduits à l'état de bêtes sauvages. Selon Claude Quézel, il s'agit d'un

¹ *Op. cit.*, p. 30.

² Foucault cite par exemple le Châtelet de Melun, la Tour aux Fous de Caen, les *Narrtürmer* d'Allemagne (*op. cit.*, p. 23). M. Collée et Cl. Quézel ne voient aucune intention symbolique dans l'utilisation de ces tours, situées en périphérie des villes, pour loger les furieux : « Donc, beaucoup plus de pragmatisme (ce sont des malades qui ne peuvent être isolés au sein de l'Hôtel-Dieu de la ville) que d'intentions philosophico-spatiales (le fou rejeté à la périphérie de la ville ; ni dedans, ni dehors, c'est-à-dire nulle part... Chacun connaît ces théories à la mode) » (*op. cit.*, p. 32).

³ *Op. cit.*, p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 204 sq.

« contresens¹ » : l'état des prisons et des tours, qui tombent en ruine, ne permet pas de les concevoir comme des forteresses infranchissables. De même, les gardiens étant peu nombreux, l'évasion semble aisée. Bien plus, du fait du manque de place et des frais engendrés, tout donne à penser que les enfermements ne constituent pas une pratique très répandue.

Autre point problématique dans la localisation du fou : que penser des *Narrenschiff* évoquées dans *L'Histoire de la folie* à partir de la fin de l'époque médiévale et du début de la Renaissance ? Font-elles partie des représentations mythiques que l'on se fait du Moyen Âge ou bien disposent-elles de référents historiques ? Selon Foucault, une coutume, surtout présente en Allemagne, aurait voulu que les villes ne prennent soin que de leurs propres déments et chassent les étrangers, en les confiant à des bateliers, chargés de les ramener dans leurs localités. Ce motif, doté d'une grande fortune artistique – on pense aux Nefs de Brant et de Bosch² –, mais aussi symbolique, l'eau apparaissant comme un élément de purification, renverrait donc à une pratique historique, inscrite parmi les rituels d'exil de la folie, qui, comme les tours aux fous, maintiennent ceux-ci perpétuellement sur « le lieu du passage³ », mais aussi parmi les mesures efficaces d'exclusion, le fou confié aux flots pouvant être entraîné vers un ailleurs très lointain. J.-M. Fritz s'inscrit dans le sillage de ces analyses lorsqu'il fait de cette pratique une préfiguration de l'enfermement, qui aura lieu à l'âge classique⁴. Au contraire, M. Collée et Cl. Quénel dénoncent la légende de ces nefes véhiculée par les disciples de Foucault, tout en attestant leur existence historique : le fou était selon eux confié à des bateliers, « la voie d'eau étant alors le moyen de transport le moins onéreux⁵ ». Là encore, l'historien et le psychiatre optent pour le pragmatisme, plutôt que pour le symbolisme. L'on a bien là deux méthodologies différentes, l'une qui tient compte des traces laissées par le référent historique dans l'imaginaire – celle de Foucault –, l'autre – celle de Quénel – qui souhaite s'en tenir à une lecture strictement pratique et quantitative des événements, même si toutes deux se fondent en définitive sur les mêmes faits.

¹ *Histoire de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 66-67.

² Voir D. Peyrache-Leborgne, « La Nef des fous ou la "traversée" d'un *topos* des origines au romantisme », dans C. Brochard et E. Pinon (dir.), *La Folie, création ou destruction ?*, Rennes, PUR, 2001, p. 15-35.

³ M. Foucault, *op. cit.*, p. 26.

⁴ *Op. cit.*, p. 19.

⁵ *Histoire des maladies mentales, op. cit.*, p. 33-34.

Au contraire, certains historiens anglo-américains remettent totalement en cause l'existence de ces nefes¹. Hélène Tropé cite néanmoins des archives mentionnant des cas de fous rejetés par le biais de ces bateaux, en territoire espagnol². Sur ce point, il nous semble qu'il est possible de nuancer les deux approches symboliques et historiques l'une par l'autre, afin d'en tirer une position médiane, susceptible de les concilier. Le même juste milieu doit être posé au sujet des léproseries : Foucault opère un raccourci significatif lorsqu'il établit la folie en nouvelle lèpre, au début de l'âge classique, après le relais des maladies vénériennes. En réalité, les léproseries sont loin d'avoir été toutes transformées en asiles : progressivement abandonnées du fait du recul de la lèpre, mais aussi pour cause de mauvaises gestions financières, elles ont majoritairement été reconverties en hôpitaux, ou bien en maisons d'assistance³. Lorsqu'elles sont devenues des asiles, comme c'est le cas pour la maladrerie Saint-Germain, connue, à partir du début du XVII^e siècle, sous le nom de Petites Maisons, du fait de ses loges petites et basses, les insensés n'ont pas remplacé les lépreux sans de nombreuses étapes intermédiaires, que ce soit des désertions ou des réinvestissements divers de ces lieux. Encore une fois, le philosophe informe les faits dans le sens d'une « expérience » symbolique, qui fait de la folie une forme nouvelle de la mise à l'écart et de l'exclusion : l'exactitude historique n'est pas son propos.

Autre forme de déplacement spatial des fous : la pratique thérapeutique des pèlerinages. Sur ce point, le consensus entre Foucault et les historiens semble acquis. Le philosophe formule même l'hypothèse selon laquelle les nefes se seraient rendues dans ces lieux de pèlerinage, tel le célèbre village de Gheel, en Belgique, qui accueille une vaste communauté de fous. Au XIII^e siècle, les trois principaux sanctuaires sont Larchant, dédié à saint Mathurin, Gheel, consacré à sainte Dymphne, et Haspres, autour de saint Acaire⁴, même si aucun de ces saints n'est spécifiquement lié à la folie. Les fous y sont conduits de gré ou de force, que ce soit par les autorités des villes, par les hôpitaux ou par leur famille, qui prennent en charge leur déplacement. Selon M. Laharie, la plupart des insensés que l'on conduit dans ces lieux sont considérés comme des possédés, qui ne peuvent être guéris

¹ H. C. E. Midelfort affirme par exemple qu'elles n'existent que dans les représentations fictives qu'en ont données la littérature et la peinture et qu'elles n'ont jamais eu de référents historiques (cité par C. Jones et R. Porter, « Introduction », dans C. Jones et R. Porter [éd.], *Reassessing Foucault : Power, Medicine and the Body*, London-New York, Routledge, 1994, p. 4).

² H. Tropé, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, València, Diputació de València, 1994, p. 21-22.

³ J.-P. Gutton, « Mutations et continuité (XVI^e siècle) », dans J. Imbert (dir.), *Histoire des hôpitaux en France*, Toulouse, Privat, 1982, p. 150.

⁴ M. Laharie, *op. cit.*, p. 180.

que par un exorcisme ou par une cérémonie équivalente¹. À Gheel, se met en place une communauté originale : une église a été bâtie, de même qu'un édifice qui lui est accolé et accueille les insensés pour une neuvaine. Au-delà de ce terme, ceux qui ne sont pas guéris ou qui n'ont pas trouvé de place dans l'édifice sont logés par les habitants du village. La neuvaine se déroule sur le principe d'une alternance entre cérémonies religieuses et pratiques thérapeutiques. Des recueils de miracles diffusent par la suite les cas de guérison, bien entendu présentés comme nombreux². Cl. Quétel mentionne toujours l'existence de cette communauté en 1862, date à laquelle elle devient un lieu appartenant à l'État et se dote d'un dispensaire, ainsi que d'un asile³.

Ce rappel de la situation historique du fou au cours de la période médiévale nous montre que le statut d'exclu de l'insensé, recueilli parmi les pauvres dans les hôpitaux, comparaisant parmi les faibles dans les textes juridiques, ne naît pas avec l'âge classique. Même si son enfermement n'est pas systématique, puisqu'il n'intervient qu'en cas de dangerosité, le fou est loin de mener une déambulation libre et idyllique. Comme l'indique la prolifération des « fous de Dieu » et l'essor des pèlerinages, mais aussi la parution de traités de médecine véhiculant la pensée antique et l'apport des médecins arabes de l'époque médiévale, la distinction entre folie naturelle et folie surnaturelle, œuvre divine ou bien au contraire démoniaque, n'est pas encore établie, ce qui explique que l'insensé suscite à la fois des réactions de compassion charitable et des mouvements de rejet. Cette double position ambivalente à l'égard de l'insensé ne fera que s'accroître à la fin du Moyen Âge⁴ : tandis que le statut de marginal du fou sera progressivement amené à s'institutionnaliser, avec sa prise en charge de plus en plus spécialisée dans les hôpitaux, les soins qui lui sont portés seront également développés.

¹ *Ibid.*, p. 174.

² *Ibid.*, p. 190 sq. À partir de ces recueils, M. Laharie établit un pourcentage moyen de 10% de guérisons à l'époque féodale. Elle avance même le chiffre de 20 à 30%, en tenant compte du probable caractère hystérique d'un certain nombre de paralysies, d'hémiplégies ou de cécités (*ibid.*, p. 192). Mais ces chiffres nous paraissent hautement hasardeux, étant donné l'absence totale de fiabilité scientifique des textes sur lesquels elle s'appuie.

³ *Histoire de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 379.

⁴ M. Laharie, *op. cit.*, p. 266.

2. LA FIN DU MOYEN ÂGE ET LA RENAISSANCE : LES PREMIERS ASILES

Ce qu'André Vauchez a nommé la « révolution de la charité¹ », entre 1130 et 1260, aboutit à un essor des fondations hospitalières aux XII^e et XIII^e siècles : l'accroissement démographique, les crises alimentaires, les grandes épidémies de peste et de lèpre, le développement de la circulation pédestre et la nécessité qui en découle d'accueillir des voyageurs, sont autant de facteurs qui engendrent une forte augmentation du nombre de pauvres et de malades. À la fin du Moyen Âge et dans la première moitié du XVI^e siècle, Fernand Braudel estime qu'ils sont entre 12 et 14 millions dans le bassin méditerranéen, ce qui représente environ 20% de la population². Parallèlement, le renouveau de la ferveur spirituelle, qui accorde aux vertus de charité et d'assistance une place prédominante, conduit de nombreuses communautés religieuses, à l'instar des laïcs, à créer des hospices et des aumôneries pour recueillir les nécessiteux. À la suite du Concile de Trente, l'Église catholique met notamment l'accent sur l'importance des œuvres d'assistance : les fondations qui voient le jour ont pour double fonction d'accueillir les pauvres et de collecter des aumônes. Bien souvent, la mauvaise gestion financière de ces établissements, leur manque d'entretien et leurs faibles capacités d'accueil relèguent les bonnes intentions originelles au rang d'idéal jamais atteint.

Dans un premier temps, le but de ces fondations est de soulager l'âme des malades, plutôt que de chercher à guérir leurs pathologies physiologiques. Les différents assistés ne sont pas séparés, à l'exception de certaines catégories telles que les lépreux, regroupés dans des maladreries entre le XI^e et le XIV^e siècle, les aveugles, les paralytiques, les syphilitiques, ou encore les enfants trouvés. Toutefois, dans les derniers siècles du Moyen Âge, une spécialisation en fonction du type de pathologie commence à voir le jour, en même temps que se met en place une ébauche de médicalisation³ : ces deux processus sont étroitement liés, puisque le regroupement des sujets atteints d'une même maladie implique son identification au terme d'un diagnostic médical, même si celui-ci reste encore très sommaire et entraîne davantage une ségrégation des contagieux qu'une prévention du risque de contamination. Très lentement, les autorités administratives se mettent à engager des médecins : l'Hôtel-Dieu de Paris fait appel dès 1221 à un praticien ; plus tard, à partir

¹ Cité par M. Mollat, « Les premiers hôpitaux (VI^e-XI^e siècles) », dans J. Imbert (dir.), *op. cit.*, p. 35. Sur la fondation des hôpitaux au Moyen Âge, notamment en Angleterre, voir aussi M. Rubin, « Imagining Medieval Hospitals. Considerations on the Cultural Meaning of Institutional Change », dans J. Barry et C. Jones (éd.), *Medicine and Charity before the Welfare State*, London-New York, Routledge, 1991, p. 14-25.

² Cité par Cl. Quénel, *op. cit.*, p. 100.

³ M. Mollat, « La vie quotidienne dans les hôpitaux médiévaux », dans J. Imbert (dir.), *op. cit.*, p. 130-133.

de 1532, Rabelais officiera à l'Hôtel-Dieu de Lyon. Toutefois, les visites de ces médecins sont le plus souvent rares et rapides : ceux-ci préfèrent en effet consacrer davantage de temps à des malades plus fortunés.

Les insensés font partie des catégories d'indigents mises à part. Bernard Chaput cite l'hôpital de Montpellier, administré par l'ordre du Saint-Esprit, comme la première institution occidentale à leur avoir réservé une place thérapeutique spécifique¹ ; on peut ajouter les hôpitaux d'Avignon, de Lyon, ou encore l'Hôtel-Dieu de Paris. Plus largement, il s'agit d'un mouvement européen. La question qui consiste à déterminer quel fut le premier « hôpital psychiatrique » de l'histoire fait débat : certains chercheurs mettent en avant l'Hôpital des Innocents de Valence, en Espagne, d'autres citent l'hôpital de Bethlehem à Londres, ou encore la Tollkiste de Hambourg². Hélène Tropé, qui a consacré sa thèse à la fondation de l'asile de Valence³, retrace dans son ouvrage les différentes étapes ayant mené à la conception de cet établissement. Dans la Valence du XIV^e siècle, comme ailleurs en Europe, l'insensé bénéficie d'un statut à part : reconnu comme pénalement irresponsable, il est gardé par ses proches ou bien mis en prison, lorsque l'on estime que sa liberté met en péril la vie d'autrui. Considéré comme atteint d'une maladie incurable, au même titre que l'aveugle, il ne peut bénéficier d'une prise en charge conséquente dans les hôpitaux de la ville. Or, le 24 février 1409, un moine de l'Ordre de la Merci, le Père Juan Gilabert Jofré, appelle, dans le sermon qu'il prononce à l'occasion du Carême, à la fondation d'un nouvel hôpital spécifiquement destiné à l'accueil des fous qui errent dans Valence⁴. À l'origine de ce souhait, l'on peut avancer une sensibilisation personnelle du Père au sort des insensés, ou bien encore l'expérience de l'Ordre de la Merci, qui, au cours de ses fréquents voyages en Afrique du Nord pour racheter des captifs

¹ Art. cit., p. 44.

² Les auteurs de *The History of Bethlem* affirment pour leur part que Bedlam fut le premier hôpital à accueillir des fous sur le long terme et sans interruption : « [...] it [Bethlem] has a strong claim to be the oldest foundation in Europe with an unbroken history of sheltering and treating the mentally disturbed. Facilities for the mad were set up in Spain from the early fifteenth century, beginning in Valencia in 1409, but such establishments were not to enjoy a continuous thread. [...] Bethlem is not simply Europe's oldest psychiatric establishment ; it is the most famous – or, what for long amounted to the same thing, the most notorious » [Bethlehem peut légitimement revendiquer d'être la plus ancienne institution en Europe du fait de sa tradition ininterrompue d'accueil et de traitement des insensés. Des dispositions furent prises pour les fous en Espagne à partir du début du XV^e siècle, en premier lieu à Valence en 1409, mais les activités de ces établissements furent parfois interrompues. [...] Bethlehem n'est pas seulement le plus ancien hôpital psychiatrique d'Europe : il est le plus célèbre, ou, ce qui est longtemps revenu au même, le plus reconnu] (J. Andrews, A. Briggs, R. Porter, P. Tucker et K. Waddington, *The History of Bethlem*, London, Routledge, 1997, p. 1).

³ *Op. cit.* Nous aurons par ailleurs l'occasion de revenir longuement sur l'institution valencienne lorsque nous analyserons *L'Hospital des fous* et *Les Illustres fous* de Beys, pièces qui prennent pour source majeure une œuvre de Lope de Vega localisée dans cet hôpital (voir *infra*, II.A.1.b).

⁴ *Ibid.*, p. 28-30.

chrétiens, avait pu observer les premiers hôpitaux réservés aux fous¹. L'Espital dels Innocents ne sera pas pour autant une institution religieuse : construite et financée par dix marchands, rassemblés au sein d'une confrérie, la fondation est laïque et reçoit l'autorisation du roi d'Espagne aussi bien que celle de Rome ; elle témoigne du dynamisme de la bourgeoisie urbaine, de plus en plus concurrente et complémentaire du clergé dans la gestion de l'assistance hospitalière.

H. Tropé souligne qu'il serait à la fois erroné et anachronique de déceler une ambition médicale à l'origine de la fondation de l'Hôpital des Innocents². Le sermon prononcé par le P. Jofré en 1409 indique d'emblée que cette institution se conçoit comme un lieu voué à offrir une aide matérielle aux insensés, conformément aux principes de la charité chrétienne, mais aussi, et prioritairement, comme un établissement destiné à préserver la paix sociale, en contenant une minorité d'errants susceptibles de troubler la cité. Il ne s'agit donc pas de soigner des malades, mais d'offrir l'hospitalité à des êtres faibles, « innocents », souvent victimes de mauvais traitements physiques. Dans un premier temps, il n'est pas question de leur apporter des soins médicaux. Là encore, l'on retrouve la double postulation impliquée par le terme de protection : le fou comme danger pour autrui, mais aussi comme créature à défendre. La localisation géographique de l'hôpital témoigne de cette conception duelle du dément : à la fois situé *intra-muros*, à l'intérieur des murailles de la ville récemment construites, en 1356, au contraire de l'Hôpital de Sant Llätzer, réservé aux lépreux, qui avait été bâti hors les murs, il atteste que la communauté sociale souhaite désormais prendre en charge le fou, reconnu comme vulnérable ; mais l'espace qui accueille les bâtiments demeure périphérique et éloigné du cœur de la cité, preuve que l'insensé reste dans le même temps marginalisé³. Il n'en demeure pas moins que, dans l'opposition que les mentalités du temps établissent entre les « bons pauvres », tombés dans la misère par une incapacité physique ou mentale qui leur interdit tout travail, et les « mauvais » ou les « faux pauvres », qui errent et mendient par oisiveté volontaire, et sont bien souvent suspects de rapines et de crimes, les fous appartiennent selon les Valenciens à la première catégorie : dans les textes administratifs

¹ Selon Foucault, le monde arabe aurait vu naître des hôpitaux réservés aux fous bien avant les pays européens : à Fez, probablement dès le VII^e siècle, à Bagdad à la fin du XII^e siècle, au Caire au XIII^e siècle (*op. cit.*, p. 159). Fr. G. Alexander et S. T. Selesnick, à la suite de J. R. Whitwell, mentionnent par ailleurs l'existence d'un hôpital dédié aux insensés dès 490 après J-C à Jérusalem (*Histoire de la psychiatrie : pensée et pratique psychiatriques de la préhistoire à nos jours*, trad. de G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, A. Colin, 1972, p. 38).

² *Op. cit.*, p. 31.

³ H. Tropé rapproche cette situation spatiale de celle des prostituées, elles aussi reconnues dans leur existence mais exclues du centre de Valence (*ibid.*, p. 43-45).

qui entourent la fondation de l'hôpital, est mise en avant l'idée que l'insensé, comme l'invalidé ou le boiteux, doit être assisté, car il ne peut subvenir seul à ses besoins. L'Hôpital des Innocents se distingue donc par sa volonté novatrice, dans l'Europe du début du XV^e siècle, de ne prendre en charge que les déments.

Au cours du XV^e siècle, cette distinction entre les bons et les mauvais pauvres se radicalise : ceux qui gèrent l'assistance aux indigents dans la ville de Valence souhaitent regrouper les premiers dans un même établissement, afin d'éviter le risque d'assister des oisifs, parfois étrangers. C'est pourquoi, en 1493, les administrateurs de l'Hôpital des Innocents demandent au roi Ferdinand II l'autorisation de faire entrer dans l'hôpital des malades autres que les insensés : s'opère donc ici un processus inverse au mouvement de spécialisation des fondations hospitalières qui s'initie à partir du XIV^e siècle. Les fous, au lieu d'être internés pour recevoir des soins, sont mêlés plus largement à la catégorie des « faibles », qui nécessitent aide et solidarité de la part de la société. Même si un phénomène de médicalisation est parallèlement en cours, cette première conception du fou demeure prédominante. L'évolution du traitement des nécessiteux aboutit par ailleurs à l'unification, en 1512, de tous les hôpitaux de Valence au sein de l'Hôpital Général, selon un processus de regroupement des établissements qui se retrouvera dans d'autres pays européens. L'Hôpital Général accueille cinq catégories de « bons pauvres » : les fiévreux, les blessés, les syphilitiques, les enfants abandonnés, les fous (*orats*). Seuls les lépreux demeurent dans leur propre hôpital, rattaché administrativement à la nouvelle institution. H. Tropé, en se fondant sur des listes lacunaires et de ce fait difficiles à utiliser, relève une augmentation du nombre des internés dans la seconde moitié du XV^e et dans les vingt premières années du XVI^e siècle : l'on passe de 54 insensés pour la période 1466-1476 à 76 en 1507-1516. En 1513-1514, on compte 86 fous pour 221 malades hospitalisés dans l'institution, soit 28% du total : leur salle arrive en troisième position, en termes d'importance quantitative, derrière celles des fiévreux et des syphilitiques, qui accueillent 102 malades chacune. Au cours du XVI^e siècle, une moyenne de 70 *orats* entre chaque année à l'hôpital : ils représentent généralement 22% des pensionnaires de l'institution, pourcentage qui sera amené à diminuer au fil des années. La fondation de l'Hôpital Général aboutit par conséquent à privilégier d'autres malades au détriment des fous¹.

Le célèbre cas de St Mary of Bethlehem, également connu sous le nom de Bedlam, nous offre un autre exemple d'institution réservée aux fous. Au cours de l'époque

¹ *Ibid.*, p. 123-129.

médiévale, Robert R. Reed rapporte que la prise en charge des insensés était principalement l'œuvre des monastères¹ ; là encore, le traitement apporté à la démence par les ecclésiastiques était avant tout d'ordre moral et spirituel, avant d'être médical. Toutefois, le chercheur oppose la relative douceur du sort médiéval du fou à la situation plus dure qu'il connaîtra après la Réforme, au XVI^e siècle. À l'origine, Bethlehem n'est pas un hôpital, mais un prieuré, fondé en 1247 dans les faubourgs du nord-est de Londres : il est l'œuvre conjointe d'un sheriff de Londres, qui fait don de ses terres, et de l'évêque de l'Église de Bethlehem². Le monastère est mentionné pour la première fois en tant qu'hôpital en 1329, dans un décret officiel du roi Édouard III, qui reconnaît à l'établissement le droit de collecter des aumônes : ce document indique que le soin des malades était alors devenu la principale fonction de Bethlehem. L'histoire de l'hôpital au XIV^e siècle est marquée par la lutte que se livrent les citoyens de Londres et la couronne pour en prendre possession : à partir de 1375, Édouard III le conquiert et l'offre au pouvoir royal pour une durée d'environ deux siècles. C'est peu de temps après cette date que l'on relève dans les textes les premières mentions attestant que Bethlehem accueille des fous. Auparavant, l'hôpital possédait déjà une maison, à Charing Cross, qui accueillait des insensés, mais ceux-ci sont transférés vers l'institution londonienne entre 1377 et 1403. À cette dernière date, un document signé par Henry IV mentionne la présence de six fous. Les auteurs de *The History of Bethlem* soulèvent l'hypothèse selon laquelle, jusqu'aux environs de l'année 1400, l'institution ne s'occuperait des insensés que de façon incidente et temporaire : ce serait le transfert des fous de Charing Cross vers Bethlehem qui aurait entraîné une ébauche de spécialisation de l'établissement en asile. Mais il ne s'agit en rien d'une transformation brutale : des malades et des vieillards feront encore partie des personnes prises en charge pendant au moins trente ans. La spécialisation de Bethlehem ne sera effective que dans les années 1460, et tout à fait définitive au milieu du XVI^e siècle³.

L'institution est dans une situation financière perpétuellement délicate. Les conditions d'internement des fous sont misérables. En 1403, un arrêt condamnant le portier Peter Taverner montre que la fonction d'assistance, à l'origine de l'essor du mouvement hospitalier dans toute l'Europe, est parfois oubliée. À la corruption des gardiens, s'ajoutent les négligences : les indigents subissent bien souvent des privations de soins et de

¹ R. R. Jr. Reed, *Bedlam on the Jacobean Stage*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1952.

² J. Andrews, A. Briggs, R. Porter, P. Tucker et K. Waddington, *op. cit.*, p. 21-35.

³ *Ibid.*, p. 81-82.

nourriture. En 1598, un rapport établi par le bureau des gouverneurs mentionne vingt pensionnaires insensés, mais logés dans de très mauvaises conditions : ce document attire des donations de la part des notables de la ville, mais le traitement des fous s'améliore peu. Très rapidement, la capacité d'accueil de Bethlehem est atteinte : l'hôpital, qui reçoit de plus en plus de fous, ne parvient plus à prendre en charge les autres pauvres et malades. À la fin de la première moitié du XVII^e siècle, il contient entre 30 et 50 insensés¹. En 1676, l'institution déménage à Moorfields : le nouveau bâtiment est doté de 120 cellules, rapidement toutes occupées. Le début du siècle suivant voit l'instauration de St Luke's Hospital, autre établissement spécifiquement réservé aux fous. Contrairement à l'Hôpital des Innocents de Valence, Bedlam ne devient donc que progressivement un asile dédié aux insensés, sans que cela soit sa fonction d'origine.

Parmi les premiers hôpitaux de fous, l'on peut également citer la Tollkiste de Hambourg, dont la fondation remonterait à 1375, la *Casa dei Maniaci* de Padoue, instituée vers 1410, l'Hospital de Jesucristo, à Cordoue, créé vers 1419, dont une partie des rentes aurait été destinée aux soins des fous, l'asile de Saragosse, en 1425, de Séville, en 1436, de Tolède, en 1483, l'Hôpital d'en Colom à Barcelone, dans les dernières décennies du XIV^e siècle, ou encore celui de la Santa Creu, qui accueille des prêtres devenus fous. À Rome, en 1548, l'hôpital de Santa Maria della Pietà de' Pazzarelli est d'abord fondé pour assister les pèlerins pauvres et les convalescents, notamment à l'occasion du jubilé de 1550, qui attire vers la ville un grand nombre d'étrangers. Dans les années qui suivent, l'institution se spécialise dans l'accueil des insensés². Toutefois, il convient de relativiser le nombre de fous internés en Europe à cette période. Cl. Quézel invoque le manque de place pour rappeler que leur réclusion demeure encore un phénomène exceptionnel et surtout présent dans les derniers siècles du Moyen Âge³ : il cite les chiffres, pour la ville de Nuremberg, de 20 fous internés entre 1377 et 1397, de 31 entre 1400 à 1450, soit une moyenne d'entrées inférieure à une par an. D'autre part, les malades considérés comme incurables, ou bien curables sur le long terme, comme les aveugles, les paralytiques et les fous, doivent

¹ J. Andrews et A. T. Scull, *Customers and Patrons of the Mad-Trade. The Management of Lunacy in Eighteenth-Century London*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003, p. 8-9.

² V. Fiorino, « Les racines religieuses du système asilaire et de la construction des catégories pathologiques : le cas de l'asile d'aliénés de Rome Santa Maria della Pietà », dans B. Delpal et O. Faure (dir.), *Religion et enfermements (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2005, p. 173-187. Tallemant des Réaux évoque cet hôpital dans l'une de ses « historiettes » : « J'ay veü à Rome un Particelle dans l'hospital des fous, et il estoit devenu fou par amour » (G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961, t. II, « M. d'Esmerly », p. 20).

³ *Op. cit.*, p. 66.

souvent céder leur place aux malades que l'on peut soigner plus rapidement. Seuls les hôpitaux les plus grands peuvent se permettre d'en accueillir certains.

Ces prémices sont en fait les signes annonciateurs d'un enfermement plus systématique des indigents et des vagabonds, inauguré à partir du XVI^e siècle. Jean-Pierre Gutton précise que cette mutation est due à une métamorphose progressive de la conception de la pauvreté entre le Moyen Âge et la Renaissance¹. Avec les guerres, les famines et les épidémies qui secouent toute la période médiévale, les campagnes envoient une masse considérable de pauvres vers les villes : incapables de fournir du travail à tous, celles-ci voient augmenter le nombre de leurs mendiants et ne savent pas toujours comment gérer cette population d'errants. L'image du pauvre se dégrade : le mendiant effraie ; on le soupçonne de commettre toutes sortes de méfaits, de vivre dans l'hérésie ou l'irrégion, de véhiculer des épidémies. La quête individuelle d'aumônes, déjà sérieusement dépréciée à la suite des problèmes posés par les ordres mendiants au cours des siècles antérieurs, n'est plus considérée comme une vertu, celle du « fou de Dieu », qui se détache de toute concupiscence pour assurer son salut, mais comme un facteur de troubles. La condamnation de la mendicité par le calvinisme se répand également dans les pays catholiques. D'autre part, alors qu'une bourgeoisie prospère prend progressivement en main l'économie marchande des cités, l'oisiveté apparaît comme un obstacle à l'enrichissement de la communauté.

À ce titre, les hôpitaux, considérés comme les refuges de ces « faux pauvres » et vrais fainéants, suscitent au XVI^e siècle des réactions de défiance, qui aboutissent au recul du nombre de fondations par rapport à l'époque médiévale. Les municipalités préfèrent parfois seconder ces institutions et se substituer à la gestion des pratiques de charité par les communautés religieuses, en créant d'autres types de structure d'accueil, tels les « bureaux des pauvres » ou les « aumônes », voués à prendre en charge les vagabonds : ceux-ci sont alors soumis au travail obligatoire, mais aussi à une reprise en main religieuse et morale. À Paris, le Grand Bureau des Pauvres, créé en 1534, instaure un hôpital dans le faubourg Saint-Germain, « pour y loger, enfermer et nourrir sobrement » les « vieils et decrepitz, et autres pauvres incorrigibles ou invalides et impotens, les hommes séparés des femmes² » ; cette population est soigneusement surveillée. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une prison, même si les internés ne peuvent sortir sans autorisation : la preuve en est que le

¹ J.-P. Gutton, « Mutations [...] », dans *op. cit.*, p. 143-144.

² *Ibid.*, p. 159. Voir également Cl. Quétel, *op. cit.*, p. 103.

bâtiment contient deux lieux de réclusion, dans lesquels les pauvres sont enfermés en cas de comportement jugé contraire aux règles, sans que la justice interfère dans cette décision. Néanmoins, cet hôpital ne sera qu'une solution éphémère pour lutter contre le vagabondage : réformé en 1557, il est transformé en hospice de vieillards et accueille aussi des fous.

Si d'autres tentatives seront effectuées dans le reste du royaume, l'ensemble de ces projets ne prendra une réelle ampleur qu'au siècle suivant. Il faut bien se garder toutefois d'assimiler ces hôpitaux à des maisons de force ou à des prisons : l'ouvrage dirigé par Jean Imbert insiste sur le fait que la dimension charitable qui existe à l'origine de ce mouvement d'assistance perdure tout au long de cette période, même lorsque la conception du pauvre évolue en se dépréciant¹.

B. Le « Grand Renfermement » : mythe ou réalité ?

1. UNE DATE CLÉ : 1656

Le point sur lequel la thèse de Foucault a très certainement été le plus critiquée est celui qui concerne le « Grand Renfermement ». On sait comment le philosophe pose, autour de la date emblématique de 1656, les termes d'un « partage » : en Europe occidentale succède, à la folie errante du Moyen Âge, la folie recluse et maîtrisée de l'âge classique. Ce « partage » s'accompagne d'une progressive substitution d'une « expérience » de la folie à une autre. Les dernières années du XV^e siècle avaient déjà vu émerger l'obsession de la folie, prenant peu à peu le pas sur celle de la mort, sans qu'il s'agisse pour autant d'une « rupture » : s'opère au contraire une « torsion à l'intérieur de la même inquiétude », dans la mesure où la folie est « le déjà-là de la mort² » et, bien loin de l'annuler, ne fait en définitive qu'en désigner la présence. Parallèlement, apparaît peu à peu une conception de la folie comme péché et comme vice, dans une perspective théologico-morale. Le début de la Renaissance est ainsi marqué par l'opposition de deux « expériences » de la folie : l'une, cosmique, ou encore tragique, que l'on trouve par exemple chez Bosch, Bruegel, ou Dürer, et qui renvoie la démence à sa puissance obscure et angoissante ; l'autre, critique, chez Brant et Érasme, qui l'aborde et la canalise dans une

¹ M. Mollat, « La vie quotidienne [...] », dans *op. cit.*, p. 133.

² *Op. cit.*, p. 31.

distance ironique¹. C'est cette expérience critique de la folie qui deviendra prédominante dans la seconde moitié de la Renaissance et au début de l'âge classique.

Le thème littéraire de la Nef des fous laisse place à celui de l'asile d'insensés, dans sa brutale fixité. Les tentatives de contrôle des « mauvais pauvres » et des vagabonds prennent de l'ampleur à partir du XVII^e siècle : elles aboutissent à la multiplication des maisons d'internement et des bureaux de pauvres, en France comme dans les pays voisins. Foucault avance pour Paris un pourcentage de réclusion supérieur à un habitant sur cent, preuve des proportions colossales que ce phénomène prend selon lui². Il s'agit d'un mouvement global et sans nuances : tous les marginaux et les mendiants sont enfermés ensemble, qu'ils soient indigents, correctionnaires, réputés de mauvaises mœurs ou insensés, dans les hôpitaux généraux en France, dans les *bridwells*, puis les *workhouses* en Angleterre, ou encore dans les *Zuchthäusern* en Allemagne, dont la première s'ouvre à Hambourg vers 1620. La date de 1656 correspond à l'unification, selon un processus comparable à la naissance de l'Hôpital Général de Valence, de plusieurs hôpitaux en une seule et même structure : la Salpêtrière, Bicêtre, la Pitié, le Refuge du Faubourg Saint-Victor, Scipion, ainsi que la Savonnerie, sont rapprochés au sein d'une même administration, celle de l'Hôpital général. Plus tard, s'ajouteront l'hôpital du Saint-Esprit et les Enfants trouvés, tandis que sera exclue la Savonnerie. Tous les pauvres de Paris, tant ceux qui y sont nés que ceux qui y ont émigré, sont enfermés, de gré ou de force, dans cette institution, et se trouvent placés sous l'entière autorité de ses directeurs, qui y sont nommés à vie. L'Hôpital général a pour vocation première d'assurer la police, de contrôler les faits et gestes des pauvres, en constituant une sorte de troisième pouvoir, parallèle aux autorités royale et juridique, et qui a toute liberté de juger, punir et condamner ceux qui risquent de troubler la paix de la capitale³. Jean-Pierre Gutton assimile en effet l'ensemble des hôpitaux généraux à des « mondes à part », fonctionnant de façon autonome et exerçant leur propre justice⁴.

À son tour, l'Église réorganise ses fondations et en crée d'autres selon le même modèle : Foucault cite l'exemple de Vincent de Paul, qui, à partir de 1632, réforme Saint-Lazare, ancienne léproserie de Paris, en établissement pour les « personnes détenues par ordre de Sa Majesté », ou encore la Charité de Paris, édiflée dans le faubourg Saint-

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ J.-P. Gutton, « L'enfermement à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans J. Imbert (dir.), *op. cit.*, p. 175-177.

Germain par les Frères Saint-Jean de Dieu, qui créent également Charenton, à partir de 1645¹. En définitive, institutions laïques et religieuses en viennent à se confondre : les premières adoptent le rythme de vie et l'organisation des congrégations, tandis que les secondes associent désormais étroitement aide charitable et répression. Aussi Foucault décrit-il des établissements qui accueillent des pauvres, mais n'en contiennent pas moins des cellules de détention et des quartiers de force. Pourtant, dans le prolongement logique de la démythification du concept de pauvreté, après la Réforme, les différentes œuvres d'assistance se laïcisent de plus en plus : la misère doit à présent être châtiée car elle constitue une faute entravant la bonne marche de l'État. Mais l'Église suit elle aussi ce mouvement de pensée. Les protestants, puis les catholiques, ne considèrent plus le pauvre comme un envoyé de Dieu, qui permet au bon chrétien de travailler à son salut, mais comme un être potentiellement insoumis qui fait vaciller l'État sur ses bases : la perspective n'est plus religieuse mais sociale et morale, sans transcendance divine. L'édit de 1656 définit par ailleurs la pauvreté comme un « libertinage² ». Le travail obligatoire auquel sont soumis les internés vaut donc comme châtement, mais aussi comme thérapeutique morale, en vue de leur permettre, à terme, de réintégrer la société.

Un personnage fait donc son apparition dans toute l'Europe, celui de l'« interné³ ». En un siècle et demi, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, Hôpitaux généraux, *workhouses* et *Zuchthäusern* forment un vaste « réseau » accueillant une population hétérogène. L'édit de 1656 interdit formellement la mendicité dans Paris et ses faubourgs⁴. La Salpêtrière accueille 1460 femmes et enfants en bas âge en 1661 ; la Pitié reçoit quant à elle 98 garçons, 897 filles entre 7 et 17 ans et 95 femmes ; Bicêtre, 1615 hommes adultes ; Scipion, 530 femmes enceintes, nourrices et jeunes enfants, selon les chiffres que donne Foucault⁵. À la fin du XVII^e siècle, les dictionnaires tiendront compte de cette nouvelle réalité : Furetière définit ainsi « l'Hospital des pauvres enfermez » comme « un membre de l'Hospital general, où on a mis plusieurs pauvres pour les empêcher d'estre faineants &

¹ *Op. cit.*, p. 75. Sur Saint-Lazare, voir J. Vié, *Les Aliénés et les correctionnaires à Saint-Lazare aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Félix Alcan, 1930.

² M. Foucault, *op. cit.*, p. 103.

³ « Les grands hospices, les maisons d'internement, œuvres de religion et d'ordre public, de secours et de punition, de charité et de prévoyance gouvernementale sont un fait de l'âge classique : aussi universels que lui et presque contemporains de sa naissance » (*ibid.*, p. 77). Le terme *interné*, qui suggère une procédure d'enfermement accompagnée ou non de soins thérapeutiques, rend bien compte de l'ambiguïté de cette figure. Mais il n'acquiert ce sens qu'au début du XX^e siècle.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

vagabonds¹ ». Les insensés sont à leur tour engloutis dans cette dichotomie entre bons et mauvais pauvres, dans la mesure où le critère suprême de jugement, au-delà de l'opposition entre raison et démence, est celui qui distingue labeur et oisiveté². Les fous sont mis au travail ou, lorsqu'ils en sont incapables, rejoignent la catégorie des fainéants qui menacent le bon équilibre de l'État. Comme la misère, la folie perd son sens mystique et se trouve désormais jugée en termes de morale. En témoigne le fait que l'internement, contrairement au droit, n'opère pas de distinction entre folie réelle et folie simulée : toutes deux aboutissent au même désordre. Le « Grand Renfermement » vise moins l'annihilation de l'asocial qu'il ne participe à le créer, en réorganisant les frontières qui séparent le moral de l'immoral³ : avec le fou, qui menace les limites de la raison, sont aussi enfermés les sodomites et les vénériens, qui transgressent les règles de la sexualité, les profanateurs (magiciens, sorciers, alchimistes), les « libertins », autant de nouveaux « asociaux » qui s'écartent de la vérité intellectuelle, morale et religieuse, et se rejoignent dans le monde de la Déraison⁴. Le terme de *dé-raison* qualifie ce regroupement de la déviance morale, qui se distingue de ce que les siècles suivants nommeront « maladie mentale ». Toutefois, parmi ces êtres immoraux dont on essaie de dissimuler le scandale, l'insensé jouit d'un statut particulier dans la mesure où sa folie, bien qu'enfermée, est aussi dévoilée aux yeux de tous, par l'intermédiaire du regard des visiteurs de l'asile : nous aurons l'occasion de revenir sur ce point⁵.

L'âge classique rompt de ce fait avec l'« expérience » renaissance de la folie, prise dans un balancement perpétuel entre raison et déraison. L'expérience classique de la démence peut donc se définir comme « un certain écart par rapport à la norme sociale⁶ ». C'est paradoxalement à partir de cette ségrégation du « furieux⁷ », terme imprécis et susceptible d'englober le fou comme le non-fou, que la déraison commence à devenir objet de connaissance. Toutefois, selon Foucault, au moment du « Grand Renfermement », le

¹ Art. « Enfermé ».

² M. Foucault, *op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 110-111.

⁴ « Vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins : toute une population bariolée se trouve d'un coup, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, rejetée au-delà d'une ligne de partage, et recluse dans des asiles, qui devaient devenir, après un siècle ou deux, les champs clos de la folie » (*ibid.*, p. 139).

⁵ Voir, plus loin dans ce chapitre, le point II.A.1.

⁶ M. Foucault, *op. cit.*, p. 141.

⁷ Foucault fait de ce terme, qu'il relève fréquemment dans les registres d'internement, le lien polysémique qui relie le fou au criminel. Cl. Quétel s'oppose à cette interprétation en affirmant au contraire que le mot *furieux* désigne la folie au sens de *furor*, la démence furieuse ou bien la manie très agitée (*op. cit.*, p. 96).

statut de l'insensé demeure ambigu¹ : on trouve une minorité de fous soignés dans certains hôpitaux, tel l'Hôtel-Dieu de Paris, tandis que la majorité d'entre eux restent mêlés aux autres correctionnaires dans les maisons d'internement et ne reçoivent aucun traitement. Seuls les agités sont isolés dans des loges à part. À ce titre, il est donc indifférent que l'insensé soit placé dans ces établissements ou en prison : la Bastille et certaines prisons de province en accueillent. Il y a donc deux « expériences » de la folie à l'âge classique, qui coexistent et se juxtaposent. La folie devient *déraison*, à savoir, contraire absolu et antithétique de la raison : elle apparaît comme la négativité vide et maîtrisée d'une rationalité supérieure.

2. UN « PARTAGE » À NUANCER

Les historiens ont critiqué cette thèse sur deux points : d'une part, la radicalité du « partage », d'autre part, l'interprétation même que donne Foucault de l'internement des insensés parmi les autres correctionnaires².

a) Un édit parmi d'autres

Cl. Quérel remet radicalement en cause l'importance accordée par Foucault à la date de 1656 : selon lui, le « Grand Renfermement » n'est autre qu'un fantasme épistémologique n'ayant aucun référent dans l'histoire du XVII^e siècle. On a toujours enfermé les fous et ce, dès l'Antiquité. Il n'y a pas eu de brutal mouvement de réclusion à partir de la fondation de l'Hôpital général. Pourtant, deux remarques peuvent être d'emblée apportées pour nuancer ce propos. Tout d'abord, il convient de prendre garde à ne pas faire dire à *L'Histoire de la folie* ce qu'elle ne dit pas, par une réduction excessive de son contenu : nulle part ne se trouve l'idée selon laquelle il aurait fallu attendre le XVII^e siècle pour que les premiers fous soient enfermés. L'ouvrage n'affirme pas que 1656 voit apparaître l'« enfermement », mais bien plutôt l'« internement », défini comme la ségrégation, dans une perspective éthique, d'un ensemble de catégories considérées comme génératrices de troubles dans l'espace social :

L'internement est une création institutionnelle propre au XVII^e siècle. Il a pris d'emblée une ampleur qui ne lui laisse aucune commune dimension avec l'emprisonnement tel qu'on

¹ *Op. cit.*, p. 150 sq.

² La bibliographie traitant de la folie à l'âge classique est conséquente. C'est pourquoi nous ne comprenons pas pourquoi Cl. Quérel, dans la section bibliographique de son ouvrage portant sur les XVII^e et XVIII^e siècles, émet ce constat radical et erroné selon nous : « (Le néant, hormis le célèbre ouvrage de Michel Foucault [...]) » (*op. cit.*, p. 590). Nous nous appuyons notamment sur la recherche anglo-américaine, riche et abondante sur ces questions.

pouvait le pratiquer au Moyen Âge. Comme mesure économique et précaution sociale, il a valeur d'invention. Mais dans l'histoire de la déraison, il désigne un événement décisif : le moment où la folie est perçue sur l'horizon social de la pauvreté, de l'incapacité au travail, de l'impossibilité de s'intégrer au groupe ; le moment où elle commence à former texte avec les problèmes de la cité.¹

En définitive, la démarche quantitative que Quéтел souhaite opposer à Foucault n'a paradoxalement pas pour effet de reconsidérer les sources utilisées par celui-ci. Certes, les nuances que l'historien apporte aux dates et aux chiffres avancés par le philosophe sont importantes ; c'est pourtant moins sur les faits que les deux ouvrages s'opposent, que sur le sens à leur donner. Selon Quéтел, Foucault a commis une erreur de méthode qui a eu pour conséquence de fausser l'intégralité de son interprétation de la folie à l'âge classique : il a vu dans la démence de cette époque une entité « moniste », rassemblant deux dimensions morale et pathologique en un seul et même bloc ; il a fait de la folie-péché et de la folie-maladie un concept unique². La naissance d'une folie médicalisée n'aurait lieu qu'à la fin du XVIII^e siècle, ou encore dans l'asile positiviste du début du siècle suivant. Or, selon Quéтел, dès l'Antiquité, la démence a été considérée comme une pathologie, que l'on a entrepris de soigner, bien que de façon sommaire. De tout temps, les hommes ont eu une conception « dualiste » de la folie et ont tracé une ligne entre philosophie et morale d'un côté, pathologie de l'autre.

D'emblée, cette lecture de l'ouvrage de Foucault peut être contestée, car le philosophe précise bien que l'âge classique n'a cessé de juxtaposer deux expériences de la folie, l'une comme désordre social et moral non pathologique, et de ce fait non soigné, l'autre comme maladie traitée dans les Hôtels-Dieu. Il y a parfois eu superposition, jamais confusion. L'oscillation dont font preuve les hôpitaux dans l'accueil des déments en témoigne : ainsi, tandis que l'Hôtel-Dieu de Paris reçoit des fous pour leur donner des soins, l'Hôpital général les retient, en nombre plus élevé, dans une perspective de coercition. Toutefois, Quéтел lit pour sa part dans ce phénomène une répartition, non pas entre des fous reconnus comme malades et d'autres sans statut médical, mais plutôt entre des insensés jugés curables et d'autres estimés incurables, tous étant reconnus comme pathologiquement atteints³. Au contraire, Foucault n'accorde pas le titre de malades à tous les fous, mais il ne réduit pas pour autant la superposition de deux expériences de la folie à une simple expression « moniste » : jamais on ne trouve dans son ouvrage l'affirmation

¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 108-109.

² *Op. cit.*, p. 91 *sq.*

³ « Faut-il critiquer Foucault ? », art. cit., p. 88.

selon laquelle aucun fou n'était soigné avant la Révolution¹. Ce que Quétel ne précise pas, c'est que Foucault établit une séparation entre le Moyen Âge, où une thérapeutique du fou se développe, dans le sillage des traités antiques et sous l'influence des médecins arabes contemporains, et l'âge classique, qui retire au fou son statut médical en l'assimilant aux autres catégories jugées déraisonnables. À ce titre, l'Hôtel-Dieu apparaît comme le « témoin-vestige² » de l'ancienne expérience médiévale de la folie, qui subsiste tant bien que mal face à la nouvelle expérience classique de ségrégation du fou.

Plus fondamentalement, Quétel remet en cause la définition même que Foucault propose de l'internement à l'âge classique. Dans la réclusion des fous à l'intérieur des hôpitaux généraux, il ne lit pas une volonté de contrôler l'espace social, dans une perspective idéologique de maîtrise, par le pouvoir, de toute forme de rébellion ou d'écart potentiel ; selon lui, il s'agit plutôt de tenter, par tous les moyens, sans que cela soit théorisé sur le plan politique, de lutter contre les pauvres, dont le nombre explose en ce début du XVII^e siècle :

Et s'il n'y avait pas de date fondatrice dans l'histoire de la folie, à commencer par celle de 1656 ? Et si les pouvoirs avaient constamment cherché à éluder le problème de l'enfermement des fous plutôt qu'à conspirer à leur réclusion ? Et si les fous, non pas les non-sages et les pécheurs devant l'Éternel, mais les fous pathologiques et reconnus comme tels, étaient là eux aussi depuis toujours, aussi anciens que l'humanité elle-même ?³

Là où Foucault voit une volonté de cacher le scandale du trouble social, moral, sexuel et psychique, Quétel lit une pure recherche de résultats, la fin justifiant les moyens. Il n'y a pas eu selon lui de partage de la raison et de la déraison à l'âge classique : il y a eu au contraire tentative non préméditée, hasardeuse et sans arrière-pensée, de trouver une place pour les miséreux.

Quétel refuse de voir dans la naissance des hôpitaux généraux une assimilation quelconque entre les fous et les « asociaux », terme qu'il juge de toute façon

¹ « L'expérience de la folie, comme maladie, pour restreinte qu'elle est, ne peut être niée. Elle est paradoxalement contemporaine d'une autre expérience dans laquelle la folie relève de l'internement, du châtement, de la correction » (*op. cit.*, p. 156). Voir également, sur le traitement médical du fou au Moyen Âge, les pages 133-135. D'autre part, comme le précise É. Roudinesco, le fait que Foucault ait changé de perspective entre *Maladie mentale et psychologie* (1954), où il montrait la permanence de l'aliénation à travers l'histoire, et *Folie et déraison* (1961), où il renonçait à ce point de vue continuiste pour privilégier au contraire la notion de « partage », montre que le philosophe entendait proposer *une* histoire de la folie, et non la seule histoire de la folie possible. Mais il faisait aussi le choix de s'intéresser à la « vérité ontologique de la folie », et non à « la vérité psychologique de la maladie mentale » (« Lectures de *L'Histoire* [...] », art. cit., p. 24-25).

² Fr. Gros, *op. cit.*, p. 64.

³ *Op. cit.*, p. 16. Refusant de se livrer à une lecture idéologique de l'Histoire, Cl. Quétel remet en cause les concepts foucauldien de *biopolitique* et de *biopouvoir*.

anachronique¹. Il corrige notamment ce qu'écrit Foucault à propos des vénériens, qui auraient été enfermés dès les premiers temps du fonctionnement de ces structures : au contraire, selon Quézel, en tant que malades contagieux, on ne sait où les placer². Les Hôtels-Dieu les refusent, de même que, dans un premier temps, l'Hôpital général, qui finit par les accepter faute de mieux. Toutefois, dans cette institution comme aux Petites Maisons, les vénériens sont séparés des fous : il n'y a donc pas d'assimilation entre trouble sexuel et désordre psychique selon lui³. Il en est de même pour la sodomie, pénalement jugée comme un crime contre-nature, ce qui n'est pas le cas de la folie, l'insensé étant reconnu comme irresponsable sur le plan juridique⁴. Plus généralement, l'historien soutient la thèse inverse à celle du philosophe en affirmant que, si les fous ont pu se trouver en contact physique et spatial avec les vénériens, les hérétiques et les libertins, ils ont toujours été considérés différemment d'eux sur les plans de la morale (ils ne sont pas condamnés du point de vue des bonnes mœurs) et du droit (ils ne sont pas coupables) : les fous sont traités à part, en tant que « médicaux ». Toute cette population se trouve donc mêlée uniquement parce que les pouvoirs sociaux entendent lutter contre la mendicité et le vagabondage en recrudescence.

D'autre part, Quézel nuance le « partage » que pose Foucault au milieu du XVII^e siècle en rappelant que des hôpitaux généraux ont été créés dès le XV^e siècle dans d'autres pays européens, comme en Italie, avec celui de Brescia en 1447, de Milan en 1448 et de Bergame en 1449⁵. Il n'est pas besoin d'attendre 1656 pour que les pouvoirs politiques prennent des mesures contre les errants : sous le règne de François I^{er}, une déclaration royale du 7 mai 1526 ordonne que soient emprisonnés à Paris tous les « vagabonds oisifs, mal vivans, gens sans aveu, joueurs de cartes et de dés, blasphémateurs du nom de Dieu, ruffians, mendiants sains de leur corps pouvant autrement gagner leur vie [...] »⁶. Les édits se multiplient tout au long du XVI^e siècle, mais il s'agit d'un problème insoluble puisque le nombre de vagants ne peut être entièrement résorbé. Quézel considère en définitive l'année 1557, date de la réhabilitation de la maladrerie Saint-Germain, comme la naissance

¹ *Ibid.*, p. 93.

² « C'est toute la différence entre un fonctionnement idéologique et un fonctionnement pragmatique de l'Hôpital Général » (*ibid.*).

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ Quant aux profanateurs et aux blasphémateurs, ils étaient plutôt condamnés au bûcher qu'à l'enfermement (« Faut-il critiquer Foucault ? », art. cit., p. 88).

⁵ « Ni hôpital ni prison au sens où nous l'entendons aujourd'hui, le terme d'hôpital général qui apparaît alors se définit comme une structure d'hospice où sont accueillis et maintenus de force les errants et les mendiants. Ainsi s'instaure une dualité charité-répression dans laquelle le second terme va l'emporter progressivement sur le premier » (*op. cit.*, p. 100).

⁶ *Ibid.*, p. 102-103.

de l'Hôpital général, un siècle avant la date mise en avant par Foucault : les deux pôles d'assistance et d'enfermement s'y trouvent effectivement déjà réunis. D'autre part, le philosophe a selon lui retenu un édit, celui de 1656, qui ne peut en réalité être isolé de tous ceux qui l'ont précédé et suivi¹. À Paris, des mesures sont notamment prises en 1611 pour enfermer les pauvres au sein de trois hôpitaux : Saint-Victor, Saint-Marcel et Saint-Germain². Mais cette première tentative échoue partiellement : les valides répugnent à se laisser enfermer et l'apport financier n'est pas suffisant pour faire fonctionner ces établissements. Richelieu essaie à son tour de lutter contre ce problème en tentant d'imposer des hôpitaux généraux dans toutes les villes importantes du royaume. À Lyon, dès 1613, l'Hôpital de la Charité s'érige ainsi en modèle d'enfermement à imiter³.

L'édit de 1656 apparaît donc comme le symptôme d'une volonté de poursuivre la tâche amorcée au siècle précédent et de remettre en fonctionnement les hôpitaux déjà construits, dans un contexte de renouveau du mouvement de charité. Le préambule de ce texte constate en effet le manque de résultat des mesures précédentes faute de finances et de direction suffisantes⁴. La parole royale prétend toutefois agir dans un but charitable plutôt que coercitif. Selon Quétel, la date de 1656 ne marque donc une première que dans le fait que de nombreux établissements sont réunis sous l'appellation d'Hôpital général et que des revenus fixes importants leur sont attribués. Contrairement aux mesures prises au début du siècle, la promulgation de l'édit entraîne davantage de résultats : Quétel cite le nombre de 4000 à 5000 vagabonds reclus dans les mois qui suivent, même si ceux qui se laissent enfermer sont souvent les errants invalides, les autres préférant s'enfuir⁵. En province, la circulation des mendiants valides de ville en ville pour échapper à l'enfermement aboutit à la multiplication des hôpitaux généraux, à l'instigation des autorités civiles, mais aussi des jésuites et des filiales de la Compagnie du Saint-Sacrement, souvent dès la fin du XVI^e siècle : Marseille possède le sien en 1641, Nantes en 1650, Caen et Senlis en 1655, etc. L'Hôpital général de Paris ne peut donc être considéré comme le paradigme de tous les hôpitaux du royaume, même si le processus s'accélère

¹ *Ibid.*, p. 106.

² Environ 2200 mendiants et vagabonds se trouvent enfermés en 1616 dans ces établissements, où ils subissent une reprise en main morale et religieuse (J.-P. Gutton, « L'enfermement [...] », dans *op. cit.*, p. 164).

³ *Ibid.*

⁴ « Mais le libertinage des mendiants est venu jusqu'à l'excès, par un malheureux abandon à toutes sortes de crimes qui attirent la malédiction de Dieu sur les Estats, quand ils sont impunis ». L'édit précise plus loin que les mendiants et oisifs sont considérés « comme membres vivants de Jésus-Christ et non pas comme membres inutiles de l'Etat » (cité par Cl. Quétel, *op. cit.*, p. 107).

⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

après 1656 : des institutions sont fondées à Pontoise, Soissons, Saint-Flour, Noyon, Issoudun, Clermont-Ferrand et Bourges en 1657, à Beauvais, Le Mans, Riom, Tours et Blois en 1658, à Montbrison en 1659, Calais et Moulins en 1660. De même, les *albergues paras les pobres* et les *casas de misericordia* en Espagne, instaurées dès la fin du XVI^e siècle, les prisons, *bridewells* et *workhouses* anglais, les lieux d'internement qui existent également en Allemagne, aux Provinces-Unies, en Suède, en Pologne et en Russie, prouvent « à quel point l'édit de 1656 n'a pas été un coup de tonnerre dans un ciel bleu [...] »¹. La vie quotidienne de tous ces établissements fait alterner labeur et activités liturgiques : on tente de rendre quelque peu utiles les enfermés (en les soumettant par exemple à des travaux de filage ou de tissage), tout en prenant soin de leur âme, lors des célébrations d'offices, des confessions, des prières, qui rythment la journée.

Le règlement de l'Hôpital général de Paris évoque les pauvres mendiants, les lépreux, les vénériens, les contagieux, les aveugles (par la suite transférés aux Quinze-Vingt et aux Incurables), mais non les fous. Généralement, dans la capitale comme en province, on ne sait où les placer. Quézel mentionne leur séparation dans des locaux distincts à Saint-Omer, à partir de 1611². Les fous sont également accueillis et soignés à Saint-Germain, établissement qui dépend du Grand Bureau des Pauvres de Paris : en 1664, l'*État abrégé de la dépense annuelle des Petites-Maisons* mentionne 80 « pauvres fols insencez » sur une population de 800 pensionnaires (500 vieux infirmes, 120 teigneux, 100 vérolés), soit un pourcentage de 10% de l'ensemble, chaque catégorie étant séparée des autres³. Les différents établissements de l'Hôpital général permettent également de mettre à part certains types d'indigents : la Salpêtrière, le plus grand d'entre eux, accueille les femmes « de quelque âge qu'elles soient, et quelques infirmités qu'elles ayent, comme insensées, paralytiques, epileptiques, aveugles, estropiées, caduques, et en âge decrepit, écrouiellées, et toutes les autres affligées de maladies incurables », selon la notice de 1676⁴. Les folles représentent 22 pensionnaires sur 700 en 1657, 226 sur 4000 en 1690, pour atteindre un pourcentage d'environ 10% en 1769, ce qui constitue, selon Quézel, la proportion sans doute la plus forte d'Europe. Les folles et les épileptiques occupent les mêmes dortoirs. Bicêtre accueille les hommes : l'établissement compte à ses débuts 20 fous et 16 épileptiques sur une population de 600 enfermés, pour 208 sur 2454 en 1726,

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

soit un pourcentage de 7 à 8% de l'ensemble des pensionnaires. Même si les folles et les fous sont enfermés dans la même structure que les épileptiques, les impotents et les aveugles, chaque catégorie occupe des dortoirs distincts. À l'intérieur d'un même établissement, il n'y a donc pas de confusion ni d'assimilation des différents assistés, contrairement à ce que pourraient laisser entendre les analyses de Foucault.

En province, dans les villes petites et moyennes, les catégories de miséreux restent généralement distinguées dans les esprits, mais non dans la pratique, par manque de moyens matériels et financiers : leur réunion au sein des mêmes quartiers est pragmatique, non idéologique. Pour les mêmes raisons, les hôpitaux généraux de province accueillent des proportions d'insensés bien moindres. Quérel précise même que les administrateurs sont parfois contraints de les refuser, en rappelant que les édits d'enfermement ne les incluent pas dans les catégories à reclure. À Lyon, un partage s'opère, même s'il souffre des exceptions, entre « les fols, insensés et furieux », traités à l'Hôtel-Dieu, qui refuse de recevoir les incurables, et les « Innocens et Niais », accueillis à l'Hôpital général de la Charité¹. À Marseille, en périphérie de la ville, dans l'ancienne maladrerie des lépreux, s'installe en 1699 l'hôpital Saint-Lazare². Les fous sont-ils traités comme des prisonniers dans ces différents établissements ? Il semble que seuls les agités soient progressivement reclus dans des loges séparées, lorsqu'elles existent, et que les autres, imbéciles ou innocents, aient la liberté de se promener dans les cours intérieures des hôpitaux. Non considérés comme des malades curables, les fous ne sont généralement pas soignés. À Bicêtre, il arrive toutefois qu'un insensé soit transféré temporairement à l'Hôtel-Dieu pour recevoir des soins, tandis que des libérations ont lieu lorsque le fou est déclaré guéri, ce qui prouve que la folie est tout de même reconnue comme une maladie.

L'édit de 1656, comme les précédents, se révèle bien incapable de résorber intégralement le problème de la pauvreté et du vagabondage. La promulgation de nouveaux édits royaux dès 1661, puis tout au long de la fin du siècle et du siècle suivant, tend à le prouver. Quérel conteste là encore la thèse du biopouvoir développée par Foucault, en montrant que le pouvoir royal lui-même s'emploie à entraver le prétendu processus du « Grand Renfermement »³. Désireux de contrecarrer la puissance de la Compagnie du Saint-Sacrement, dont sont issus tous les directeurs de l'Hôpital général,

¹ *Ibid.*, p. 122 *sq.*

² « En fait, un peu partout, on est moins préoccupé d'un quelconque esprit de l'institution que du souci pragmatique de caser d'une façon ou d'une autre les insensés » (*ibid.*, p. 125).

³ *Ibid.*, p. 110-111.

Mazarin, puis Colbert, s'attachent à laïciser l'institution ; mais cette évolution entraîne aussi un affaiblissement de l'élan de charité qui avait en partie contribué à la formation du projet. L'ensemble se trouve dans une grave situation de faillite au milieu du XVIII^e siècle. D'autre part, Quézel conteste la lecture des chiffres avancés par Foucault, dont la thèse affirmait que 10% de la population parisienne s'était trouvée enfermée à l'Hôpital général : l'interprétation d'un chiffre si spectaculaire est faussée par l'ignorance du grand nombre de mendiants de province enfermés dans la structure parisienne¹.

Ainsi, les mesures prises à partir de 1656 et dans la seconde moitié du siècle se soldent par un demi-échec. Des relais aux hôpitaux généraux se mettent progressivement en place : les dépôts de mendicité, instaurés sous le règne de Louis XV, mais aussi, dès le début du XVII^e siècle, les maisons de force, où il faut davantage chercher les fous, selon Quézel, que dans l'Hôpital général, qui reçoit plutôt les invalides et les indigents². Ces maisons de force ou de correction ont un fonctionnement différent : c'est ici la famille qui doit faire la demande d'une lettre de cachet ordonnant l'internement de leur proche, auprès du lieutenant général de police à Paris, ou bien de l'intendant en province, puis assurer le paiement d'une pension. Les lettres de cachet, incriminées comme arbitraires, seront abolies en mars 1790. Là encore, l'historien nie toute assimilation entre les insensés et les personnes de mauvaises mœurs : le fou est reconnu comme un malade par ses proches comme par ceux qui l'internent, même s'il ne subit pas toujours de diagnostic médical ni ne reçoit les traitements adaptés au sein de cette structure. Quézel minimise par ailleurs l'importance du nombre d'insensés dans les maisons de force et les dépôts : les fous inoffensifs sont souvent gardés par leur famille, ou bien placés dans des couvents.

¹ *Ibid.*, p. 126.

² « Les hôpitaux généraux du royaume, qui ne comptent que 5% d'insensés à la fin du XVII^e siècle, pour parvenir exceptionnellement à 10% à Paris à la fin du XVIII^e siècle (contre quelques pour cent en province), ainsi que les tours de rempart et culs-de-basse-fosse, qui continuent à détenir quelques fous depuis le Moyen Âge, sont loin de constituer un "grand renfermement". C'est d'autant plus vrai que ce sont bien les maisons de force qui constituent la partie immergée de l'iceberg, dont la Salpêtrière et Bicêtre sont la partie ostensible et trompeuse » (*ibid.*, p. 131).

b) Une réalité franco-française

La réception de *L'Histoire de la folie* a également été marquée par de vives polémiques du côté des chercheurs anglo-américains, notamment chez les historiens¹. Le principal grief porté à la thèse de Foucault concerne la généralisation, jugée abusive, du « Grand Renfermement » à toute l'Europe, et notamment à l'Angleterre. Selon Roy Porter, jamais le territoire britannique n'a connu l'équivalent de la montée de l'absolutisme, caractéristique de la monarchie française, ni ce développement d'un pouvoir centralisé et despotique, résolu à mettre en place une politique d'enfermement de grande ampleur². En Angleterre, à partir du début du XVIII^e siècle, s'installe une situation économique spécifique, relativement inconnue des autres pays européens, que les chercheurs ont nommée le *mad-business* ou *mad-trade* : l'essor des structures privées d'internement du fou. Le droit anglais est marqué par une béance au niveau du traitement des insensés : seules deux lois, promulguées en 1714 et 1744, obligent les autorités paroissiales à faire interner les fous à leurs frais ; mais elles ne concernent que les indigents³. Les autres insensés, de condition plus aisée, sont pris en charge par leur famille et soignés à domicile.

Or, au cours du XVIII^e siècle, on assiste au développement d'institutions privées, spécialisées dans l'accueil des déments, les *madhouses*, dans lesquelles les familles, de même que les autorités paroissiales, se déchargent de leurs fous ; les proches de l'interné se doivent néanmoins de verser une pension. Ces asiles échappent à tout contrôle juridique de la part des institutions étatiques et donnent rapidement lieu à de multiples dérives et excès : un véritable « commerce de la folie » se développe autour de l'enfermement abusif d'individus prétendument fous dont on cherche à se débarrasser, ou encore autour de l'exploitation des internés, soumis à des traitements inhumains⁴. De nombreux scandales émergent, dénoncés par des médecins, d'anciennes victimes ou par des proches de celles-ci, autour de ces internements non justifiés, qui prennent souvent la forme d'enlèvements criminels. Si un tel *mad-trade* n'a pu se développer en France, c'est que les internements

¹ Avant toute chose, il convient de préciser que ces chercheurs n'ont bénéficié que très tardivement d'une traduction intégrale de l'ouvrage : en effet, la version anglaise parue en 1965, à l'instigation du parti des antipsychiatres, sous le titre *Madness and Civilization : A History of Insanity in the Age of Reason*, contenait moins de l'intégralité du texte de 1961 et présentait de nombreux problèmes de traduction. Ce n'est qu'en 2006 que les éditions Routledge en ont livré une version complète, intitulée *History of Madness*. Voir C. Gordon, « La réception de *L'Histoire de la folie* chez les historiens et les géographes : l'exemple anglo-saxon », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice [...]*, *op. cit.*, p. 23-24.

² C. Jones et R. Porter, « Introduction », dans *Reassessing Foucault [...]*, *op. cit.*, p. 4. Voir également R. McGowen, « Power and Humanity, or Foucault among the Historians », dans *ibid.*, p. 91-112.

³ J. Estenne-Labruide, « Le commerce de la folie au XVIII^e siècle », dans S. Halimi (éd.), *Commerce(s) en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 77-78.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

dans les maisons de force privées ont dès leur origine été contrôlés par le pouvoir royal : chaque demande de lettre de cachet donne lieu à une enquête administrative soigneuse, en vue de vérifier que les familles ne cherchent pas tout bonnement à se débarrasser d'un parent à la conduite scandaleuse ou embarrassante. Le subdélégué de l'intendant en province, ou bien un exempt de police à Paris, se déplace sur les lieux et interroge longuement la famille et le voisinage pour décider si la folie est avérée ou non (sans que cette décision repose pour autant sur un diagnostic médical). Il arrive même souvent que le placet envoyé par la famille soit rejeté ou ajourné par le pouvoir royal, qui détient toujours la décision ultime. Au cours du XVIII^e siècle, l'État luttera par ailleurs de plus en plus contre les accords passés directement entre le particulier solliciteur et la maison de force¹. Paradoxalement, c'est en définitive la puissance monarchique qui permet de contenir la fréquence et le nombre des internements arbitraires. Les différentes études menées sur l'Angleterre nous invitent donc elles aussi à appréhender la thèse de Foucault avec prudence : il existe des écarts de dates et de situations dans le traitement des fous entre les différents pays d'Europe, et même, au sein de ceux-ci, entre les villes et les régions².

3. BILAN : UN ENFERMEMENT LIMITÉ ET PARTIEL

Confronter les deux *Histoires de la folie* de Foucault et de Quéstel aboutit donc à un résultat plus ambigu et complexe qu'à la simple remise en cause radicale des thèses foucauldienne, que la violence polémique du ton de Quéstel pouvait laisser attendre. Les deux ouvrages convoquent, à quelques exceptions près, les mêmes faits et chiffres, mais en tirent une lecture différente : l'historien relativise largement, voire détruit intégralement, l'hypothèse du « Grand Renfermement », en montrant que l'édit royal de 1656 s'inscrit dans un vaste mouvement commencé dès le XVI^e siècle. Mais il ne fait somme toute que déplacer les dates, puisqu'il reconnaît implicitement que l'édification des hôpitaux généraux s'est accélérée dans toutes les villes d'importance du royaume sous l'effet de la série de mesures prises par le pouvoir dans les décennies 1660 et 1670. S'il met en valeur

¹ Cf. Quéstel, *op. cit.*, p. 134-138.

² Un autre grief émis par les chercheurs anglo-saxons à l'encontre de Foucault est d'avoir sous-estimé l'importance des institutions privées, au XVIII^e siècle, dans le traitement des fous. Si la dimension thérapeutique est absente de la grande majorité des asiles, et notamment des *madhouses* publiques ou semi-publiques qui s'ouvrent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, d'autres maisons tenues par des familles de médecins célèbres, comme celles de J. Monro ou de W. Batie, apportent des soins médicaux à leurs pensionnaires et annoncent ainsi l'avènement des établissements psychiatriques. Elles sont comparables aux pensions privées parisiennes qui se développent à la même époque, telle la pension Belhomme, où Pinel exercera à partir de 1786. Voir sur ce point les ouvrages de J. Andrews, C. Jones, R. Porter et A. Scull mentionnés en bibliographie.

d'autres repères chronologiques, comme la réforme de l'hôpital Saint-Germain, en 1557, la structuration des parties de son *Histoire de la folie*, qui distingue nettement le Moyen Âge de l'âge classique, et non de la Renaissance, montre bien que le traitement du fou évolue au cours de cette période¹. Si l'ouvrage de Quézel apporte une bonne mise en perspective de la thèse de Foucault, en permettant d'en nuancer un grand nombre de points, on peut reprocher à l'historien de radicaliser son interprétation de ces événements, afin de forcer son opposition avec le philosophe. En définitive, la lecture qu'il donne de l'expérience de la misère et de l'enfermement à partir de la Renaissance n'est pas intégralement pragmatique. Quézel atteste bien un changement de perception de la pauvreté dans les mentalités du temps, notamment religieuses : si la notion d'assistance charitable aux indigents ne disparaît pas, la conception de la misère comme facteur potentiel de troubles se développe, tandis que le fou, en tant qu'oisif, se trouve englobé dans la condamnation morale qui en est faite. Même si les critiques que Quézel adresse aux analyses foucauldienne permettent d'opérer un tri entre les différentes catégories de pauvres, sans les assimiler dans un magma informe, ses thèses décrivent implicitement des mutations idéologiques qu'il n'ose avouer, de peur de donner à penser qu'il suit les conclusions du philosophe.

D'autre part, sa négation de tout partage entre la folie critique de la Renaissance et la folie immorale du XVII^e siècle a conduit Pierre Macherey à l'accuser d'être « continuiste² », ou encore de ne pas considérer la folie comme un objet historique, doté d'une évolution dans le temps, analyse qui revient à en faire une donnée naturelle, et non culturelle. Or, une fois encore, il nous semble que l'ouvrage du philosophe n'est pas aussi radical que Quézel ne le présente : contrairement à ce qu'il affirme³, *L'Histoire de la folie* ne prétend à aucun moment que le « Grand Renfermement » était destiné aux fous. Les pouvoirs publics ont eu la volonté de lutter contre les errants et les vagabonds, masse dans laquelle les insensés se sont trouvés englobés, dans la mesure où ils apparaissaient eux aussi comme des oisifs. Ce n'est donc pas sur ce point que les deux thèses s'opposent, mais plutôt sur la façon dont les fous étaient considérés.

¹ Après une première partie intitulée « L'Antiquité et les fondements de la folie », une deuxième partie est consacrée à « La pratique de la folie au Moyen Âge et à la Renaissance », puis une troisième à « L'enfermement des insensés », qui se clôt dans les dernières années du XVIII^e siècle, pour laisser la place à une quatrième partie nommée « L'invention de la psychiatrie », etc. (*op. cit.*).

² *Penser la folie [...]*, *op. cit.*, p. 103.

³ « Nous allons voir que l'enfermement, indépendamment du fait que l'auteur attribue à ce mouvement une importance qu'il n'a jamais eue, ne s'attaque pas à la déraison mais au problème déjà fort ancien de la mendicité et des errants » (*Histoire de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 95).

En définitive, il semble que Quérel fasse à Foucault un faux procès. Si la thèse de celui-ci ne met pas en avant le statut médical du fou dans les hôpitaux généraux de l'âge classique, c'est bien parce que cette dimension de la folie n'est pas son intérêt premier : avant d'être une pathologie, celle-ci est d'abord une donnée culturelle, artificiellement créée, une ligne de partage posée entre l'homme de raison et l'insensé. Son *Histoire de la folie* n'a donc pas pour visée de comprendre comment la folie s'est médicalisée, ni comment la psychiatrie est née, mais de retracer les « expériences » qui ont fait d'elle un objet de connaissance, et notamment ce premier geste d'exclusion de la folie par la raison que constitue le « Grand Renfermement »¹. Foucault ne visait donc pas l'exhaustivité scientifique, mais bien la globalité d'une expérience culturelle, sociale, philosophique, esthétique et artistique.

La démarche de l'ouvrage collectif dirigé par Jean Imbert nous semble sur ce point beaucoup plus nuancée et constructive que celle de Quérel. Les auteurs de *L'Histoire des hôpitaux en France* réinscrivent l'édit de 1656 dans son contexte² : le grand « partage » foucauldien, dont la valeur est plus symbolique qu'historique, nécessite en effet d'être relativisé. Le problème méthodologique posé par une conception de l'histoire en termes de ruptures réside dans l'occultation ou la sous-estimation des détails : la thèse de Foucault fait converger tous les événements et les chiffres vers un même but, l'illustration du « Grand Renfermement ». Néanmoins, l'ouvrage constate lui aussi une volonté accrue de la part du pouvoir royal d'enfermer les mendiants et les vagabonds à partir des premières années du XVII^e siècle : il y a bien eu mutation dans la conception idéologique de la pauvreté et de l'oisiveté. Le souhait de lutter contre le chômage et la mendicité est une caractéristique des mentalités à l'époque de la Réforme catholique. Pourtant, la traditionnelle vision chrétienne de l'aumône comme acte charitable contribuant au salut ne disparaît pas totalement et contribue même à affaiblir l'action des hôpitaux généraux : certains établissements, parallèlement à l'enfermement des pauvres, ont distribué des aumônes à domicile, pour assister les nécessiteux chez eux, sans les reclure. Dans les villes de province, les administrateurs ont cherché à limiter leur assistance aux pauvres locaux, en chassant les autres. Autre point rendant fallacieuse l'assimilation des hôpitaux généraux à des prisons : les registres d'entrées et de sorties des différents établissements, lorsqu'ils existent et sont exploitables, révèlent que leurs pensionnaires étaient avant tout des

¹ Voir Fr. Gros, « Note sur l'*Histoire de la folie* », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice* [...], *op. cit.*, p. 16 sq.

² *Op. cit.*, p. 161-193.

invalides, des vieillards et des impotents, se présentant même volontairement pour y être accueillis, comme en témoigne l'existence de listes d'attente¹. La vocation d'assistance des hôpitaux généraux, mentionnée dans l'édit de 1656, n'était donc pas qu'un vain mot. De plus, même si les pauvres ne peuvent théoriquement pas en sortir, les hôpitaux généraux n'ont pas hésité à relâcher leurs pensionnaires valides, pour des raisons financières, mais aussi dans la mesure où leurs personnels administratifs répugnaient à exercer trop de rigueur sur eux, notamment au sein des petites institutions². Contrairement aux ordres royaux, leur mission d'assistance prédomine sur une fonction plus coercitive. D'autre part, parce que les bâtiments ne s'y prêtent pas toujours, l'enfermement ne peut être absolu, à l'exception des grandes villes ou de Paris, où les moyens d'empêcher les évasions sont plus importants. C'est même parfois volontairement que le personnel laisse sortir certains pauvres de l'asile, pour les envoyer quêter en ville³. L'ensemble de ces développements, qui apportent un contrepoint tant aux thèses foucaaldiennes qu'à l'ouvrage de Quéstel, permet de percevoir de manière contrastée et dépourvue de partis pris la réalité de l'enfermement à l'âge classique.

C. La naissance de l'asile

À la fin de l'Ancien Régime, l'on constate que les fondations d'hôpitaux généraux, puis les maisons de force et les dépôts de mendicité, n'ont pas eu les résultats escomptés. Comme lors de l'édit de 1656, le pouvoir royal reconnaît à plusieurs reprises le demi-échec des mesures précédentes. L'arrêt du Conseil d'État du roi daté du 21 octobre 1767 systématise pour tout le royaume la création des dépôts de mendicité, dont certains avaient déjà été édifiés dans la première moitié du XVIII^e siècle, pour les « vagabonds et gens sans aveu » valides, enfermés « aux frais de Sa Majesté⁴ ». Une fois encore, le texte royal ne fait pas mention explicitement des fous, ni même des infirmes. Toutefois, les déments sont cités pour la première fois dans une lettre adressée aux évêques du royaume, appelant de ses vœux le développement des retraites et lieux d'accueil pour toute personne invalide.

¹ M.-Cl. Dinet-Lecomte, « La "cléricisation" du personnel hospitalier en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans B. Delpal et O. Faure (dir.), *Religion et enfermements [...]*, *op. cit.*, p. 129, n. 52.

² J.-P. Gutton, « L'enfermement à l'âge classique [...] », dans J. Imbert (dir.), *op. cit.*, p. 175-178. « Sans doute considère-t-on encore dans beaucoup de petites villes le pauvre comme le représentant du Christ sur terre. Les rigueurs de l'enfermement sont le fait des grandes villes, et d'abord de l'hôpital général de Paris » (*ibid.*, p. 176).

³ *Ibid.*, p. 190-191.

⁴ Cité par Cl. Quéstel, *op. cit.*, p. 166.

Les hôpitaux généraux joueront donc également le rôle de maisons de force et recevront « les pauvres invalides qui n'auront aucun autre asile, les Insensés et ceux qui auront été condamnés par jugement à être renfermés¹ ». Cette fois-ci, il semble, selon J.-P. Gutton², que l'on puisse parler de « Grand Renfermement ». Les dépôts de mendicité, à la différence des hôpitaux généraux, séparent les diverses catégories de vagabonds ou de mendiants qu'ils enferment ; les insensés jouissent donc en théorie d'un quartier spécifique, même s'ils sont en fait souvent mêlés aux correctionnaires. Les dépôts ne sont pas censés accueillir de malades, qui doivent l'être dans les hôpitaux et Hôtels-Dieu, même si la pratique est en réalité fluctuante. Néanmoins, une fois encore, cette opération de grande ampleur se soldera par un manque de résultats, en dépit des moyens déployés.

Dépassé, le pouvoir royal influence également la reconversion plus systématique de certaines communautés religieuses en maisons de force, qui accueillent des insensés, sans que ce soit pour autant leur spécificité : ce sont par exemple les Frères de la Charité, qui possèdent une dizaine d'établissements, dont Charenton, ou encore la congrégation Saint-Jean-de-Dieu³. Comme en Angleterre, des pensions privées se développent pour accueillir les fous des familles aisées : à Paris, environ vingt établissements logent à la fin du XVIII^e siècle près de 300 déments, indépendamment du contrôle de l'administration royale. En plus des hôpitaux généraux, des maisons de force et des dépôts, l'on trouve aussi des fous en prison : la Bastille enferme ainsi une cinquantaine d'insensés entre 1661 et 1789, même si les instances administratives réprouvent cette situation⁴. S'instaure une circulation entre les différents établissements, Hôtels-Dieu, Hôpital général et maisons de force, selon que le fou est reconnu comme curable ou non, violent ou calme : ce système d'échanges est en fait davantage le signe que l'on cherche toujours une place pour le fou, qu'une preuve de catégorisation rigoureuse. Cette diversité se retrouve dans l'ensemble du royaume. L'Hôpital général, tout comme certains hôpitaux généraux du royaume, fonctionne comme une maison de force, puisqu'il enferme également des correctionnaires. Les établissements parisiens, dont les pensions sont moins chères que les institutions privées, accueillent des

¹ *Ibid.*

² « Le fameux "grand renfermement" fut surtout l'œuvre de l'Ancien Régime finissant, lorsqu'on enferma non pas tous les pauvres, mais les mendiants et les vagabonds dans les dépôts de mendicité » (J.-P. Gutton, « Réformes, projets et réalités à la fin de l'ancien régime », dans J. Imbert [dir.], *op. cit.*, p. 230). Cl. Quézel pense lui aussi que la perspective dans laquelle sont construits les dépôts, qui privilégie cette fois-ci bel et bien la coercition aux dépens de l'assistance charitable, est davantage celle du « Grand Renfermement », qu'elle ne l'était lors de l'édit de 1656 (*op. cit.*, p. 167).

³ Cl. Quézel, *ibid.*, p. 144 *sq.*

⁴ *Ibid.*, p. 151.

fous originaires de province. Toutefois, à la fin de l’Ancien Régime, Quézel estime que le nombre total de fous internés est compris entre 5000 et 5800 :

Voilà ce qu’aurait produit le « grand renfermement » des insensés sur 26 millions de Français, soit 1 pour 4500, voire 4700 – et encore à la fin du XVIII^e siècle. À la fin du XVII^e siècle, la proportion pour 20 millions de Français ne dépasse certainement pas 1 pour 25000. Signalons tout de suite, à titre de comparaison, que cette proportion, toujours en pondérant le chiffre de population, sera de 1 pour 1000 à la fin du Second Empire et de 1 pour 500 à la fin de la III^e République.¹

Les maisons de force et les dépôts de mendicité, de même que les hôpitaux généraux, ont la réputation, confirmée par des témoignages, de maltraiter leurs pensionnaires : manque d’hygiène, de nourriture, violences physiques, humiliations, coups de fouet, sont des caractéristiques fréquentes de ces différents établissements². Face aux récits de plus en plus nombreux des atrocités commises à l’encontre des indigents, et notamment des insensés, la fin de l’Ancien Régime, avant même l’avènement de la Révolution, voit naître un vaste mouvement philanthropique et laïc. L’idée d’instituer des lieux spécifiquement réservés aux insensés ressurgit, mais commence cette fois-ci à se concrétiser. Leur statut de malades prend le pas sur leur condition de miséreux et d’oisifs. Toutefois, les perturbations de la période révolutionnaire ralentiront ces projets. En définitive, à l’aube du XIX^e siècle, la situation des fous se révèle pire encore que sous l’Ancien Régime : ceux-ci ne sont pratiquement plus séparés des autres enfermés et sont généralement assimilés à des détenus.

Deux hommes vont jouer un rôle capital dans la naissance de l’asile et l’avènement de la psychiatrie : Philippe Pinel et Jean-Étienne Dominique Esquirol. Quézel s’accorde cette fois-ci avec Foucault pour relativiser le rôle de Pinel, que l’historiographie a longtemps érigé en libérateur des fous, arrachant dans un geste héroïque les chaînes qui les entravaient³. En réalité, il faut préciser que, d’une part, la question des chaînes avait déjà été soulevée dans les milieux philanthropiques depuis plusieurs années, et que, d’autre part, l’aliéniste s’était en partie inspiré des méthodes de travail du surveillant-chef Jean-Baptiste Pussin, à Bicêtre, où il avait exercé entre septembre 1793 et avril 1795, avant d’être officier à la Salpêtrière jusqu’à sa mort, en 1826. Mais la disparition effective des chaînes sera loin d’être instantanée et ne se mettra en place que progressivement. Pinel est toutefois l’un des principaux artisans de l’avènement de la psychiatrie, dans la mesure où ses traités font de l’*aliénation mentale* – syntagme qu’il officialise en 1808 – une maladie

¹ *Ibid.*, p. 190-191.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 247-258.

psychique, qui trouve son origine dans les passions. Cet événement capital dans l'histoire de la folie n'eut pas pour autant pour effet d'améliorer la situation quotidienne des fous dans les établissements qui les accueillait : le décalage entre les avancées médicales et la pratique était plus que jamais patent.

Esquirol, qui travaille au contact de Pinel à la Salpêtrière, puis devient médecin-chef à Charenton à partir de 1825, participe quant à lui au développement des premiers asiles sur le territoire français. Des institutions réservées aux aliénés commencent à s'édifier dans le pays. La loi du 30 juin 1808, édictant que chaque département se dote de ce type d'établissement ou bien attribue ce rôle à une institution publique ou privée, accélère leur création et la généralise à l'ensemble du territoire. C'est en fait surtout sous le Second Empire que l'on verra naître le plus d'asiles.

Ce détour par la recherche portant sur la folie et sur les hôpitaux du Moyen Âge à l'âge classique nous invite à ne pas appréhender les œuvres de notre corpus à partir d'une conception trop schématique et manichéenne des traitements référentiels de l'insensé. Le XVII^e siècle ne marque pas la fin brutale d'un âge d'or d'errance libre pour le dément ; il n'y a pas eu enfermement subit et total des fous, assimilés, aussi bien dans l'espace urbain que dans les mentalités, à toute une population hétéroclite d'exclus. À l'époque où les romans et les pièces que nous analysons les mettent en scène, ceux-ci bénéficient de statuts hétérogènes et dépourvus d'unité au sein de l'espace social : gardés par leurs proches dans un lieu privé lorsque cela est possible, soignés dans les Hôtels-Dieu lorsque l'aspect pathologique de leur état prend le dessus, enfermés dans les hôpitaux généraux, puis dans les dépôts de mendicité et les maisons de force, lorsque le jugement porté sur eux met l'accent sur la dimension morale de leur folie et les considère comme des oisifs nécessaires, ils occupent des places diverses, signe que les esprits du temps hésitent sur la façon dont l'on doit se charger d'eux. L'analyse des œuvres fictionnelles, que nous allons entreprendre à présent, offre cette même hétérogénéité, reflet des interrogations contemporaines : le personnage du fou y apparaît comme enfermé, mais il est plus souvent encore laissé en liberté. L'insensé de l'âge classique est-il vraiment différent de son ancêtre médiéval ? Comment se positionnent les représentations fictionnelles de celui-ci face aux réalités historiques que nous avons pu esquisser ?

II. Les représentations littéraires du fou : un reflet du référent historique ?

Certaines études sur la folie et la psychiatrie ont tissé des liens entre les réalités socio-historiques qu'elles décrivaient et les représentations artistiques contemporaines, comme si celles-ci offraient nécessairement le reflet fidèle des premières. Nous pensons par exemple aux analyses que Muriel Laharie consacre à la littérature médiévale¹, ou encore à l'ouvrage de Robert R. Reed, qui, par manque de sources et d'archives historiques, se sert des « Bedlam plays », pièces des théâtres élisabéthain et jacobéen mettant en scène l'asile de Bethlehem, pour reconstituer l'histoire de cette institution². Une telle démarche nous paraît inverser la logique de la recherche. Au cours des pages qui suivront, nous tenterons au contraire d'étudier dans les œuvres de notre corpus les éléments qui font écho aux traits de réalité que nous avons pu décrire jusqu'à présent, pour en observer les similitudes et les désaccords.

À propos des œuvres fictionnelles en prose qu'il a retenues pour corpus – *L'Histoire comique de Francion*, *Le Gascon extravagant*, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano, etc. –, Jacques Berchtold relève l'« effet de proximité référentielle » de ces « romans proto-"réalistes" offrant l'illusion d'un rapport d'identité mimétique par rapport au monde familier du lecteur³ », contrairement aux romans fabuleux dont l'intrigue se fonde sur un dépaysement géographique et chronologique parfois très profond. Est-ce à dire que nous pouvons retrouver au niveau des représentations fictionnelles que nous étudions les évolutions socio-historiques que nous avons pu constater dans le traitement du fou ? Les pièces et les romans que nous analysons sont-ils les reflets fidèles des mutations que nous avons décrites dans l'appréhension de la démence et de la marginalité par les mentalités contemporaines ? Y a-t-il adéquation, décalage ou bien différenciation entre les traitements socio-historiques et littéraires du fou ?

Dans cette section, nous nous demanderons quelle est la place du personnage explicitement désigné comme fou ou extravagant dans les œuvres de notre corpus : est-il reclus ou bien au contraire laissé en liberté ? Nous analyserons également son statut, en fonction du regard que portent sur lui les hommes dits raisonnables : est-il considéré

¹ *Op. cit.*

² R. R. Jr. Reed, *Bedlam [...]*, *op. cit.*

³ J. Berchtold, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le Fataliste »*, Genève, Droz, 2000, « Introduction », p. 12.

comme un être ridicule, mais inoffensif, ou bien comme un malade à enfermer, ou encore comme un bouffon à rétribuer ?

A. Le fou enfermé : une réclusion sans répression

Pour certains disciples de Foucault, il était tentant de lire dans les œuvres légèrement antérieures ou contemporaines du « Grand Renfermement » les signes annonciateurs ou illustratifs de cette rupture avec les « expériences » précédentes de la folie : les œuvres fictionnelles et artistiques auraient précédé, accompagné ou suivi ce « partage », en montrant elles aussi des fous reclus. Les insensés seraient davantage représentés derrière les grilles d'un asile qu'en liberté. Or nous allons voir qu'il convient de revenir sur les barrières que la tradition critique a parfois dressées entre les représentations médiévales, renaissantes et classiques du fou, afin de les nuancer. Quelle est l'importance accordée par les œuvres de notre corpus, et plus généralement par les textes des années 1620-1660, aux représentations de l'asile et à la réclusion des insensés ? Doit-on également parler d'un « Grand Renfermement » des fous dans les ouvrages de la seconde moitié du XVII^e siècle ?

1. L'HÔPITAL DES FOUS COMME STRUCTURE SOCIO-LITTÉRAIRE

a) Les « œuvres d'asile » : une tradition européenne peu illustrée en France ?

Jean Fuzier, dans un article consacré aux représentations de l'asile sur les scènes théâtrales anglaise, espagnole, italienne et française, à la fin de la Renaissance et à l'âge classique, a employé à ce sujet l'expression de « thème socio-littéraire¹ » : les différentes littératures nationales, tant théâtrales que romanesques, offrent de multiples variations autour du motif de l'hôpital des fous, entre les années 1580 et la décennie 1640. Tout au long de cette période, ce type d'institution, encore relativement rare sur le territoire européen, circule d'une œuvre à une autre, s'inscrit dans un système d'échos et de reflets, reprend des éléments de littératures étrangères, tout en les adaptant aux spécificités esthétiques propres à chaque pays. L'essor littéraire des asiles va même jusqu'à transcender certaines rivalités géopolitiques parfois très anciennes : ainsi, le climat

¹ J. Fuzier, « L'Hôpital des Fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », dans *Mélanges J.-L. Fleckniakoska*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1980, t. I, p. 157-184.

belliqueux qui pèse sur l'Angleterre et l'Espagne, puis sur l'Espagne et la France, n'a jamais empêché les auteurs de ces États de lire les œuvres de leurs voisins, de les adapter et d'en véhiculer les thèmes dans leurs propres ouvrages. Les textes témoignent parfois d'un double mouvement paradoxal d'appropriation esthétique-littéraire et de rejet patriotique : *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (v. 1587), l'une des pièces anglaises emblématiques de ces échanges littéraires, n'en annonce pas moins dans son dénouement la fin tragique des empires espagnol et portugais.

Le motif de l'asile ne surgit pas *ex nihilo* à la fin de la Renaissance : J. Fuzier cite quelques œuvres des siècles antérieurs qui l'annoncent par la mise en scène de structures voisines – miroirs allégoriques ou hôpitaux –, comme le *Brunellus seu speculum stultorum*, œuvre anglo-latine attribuée à Nigel Wireker, ou à Longchamps, qui date de la fin du XII^e siècle, *The Order of Fools* de John Lydgate, dans la première moitié du XV^e siècle, ainsi que *Le Droit chemin de l'hôpital*, section qui fait suite à *La Nef des Princes et des batailles* de Robert de Balsac, imprimée à Lyon en 1502¹. Hélène Tropé mentionne également la tradition littéraire des hôpitaux d'amour, tel cet *Hôpital d'amours* imprimé à Lyon vers 1485² : il s'agit d'institutions allégoriques dans lesquelles défilent des personnages emblématiques du sentiment amoureux. Progressivement, les représentations de ces hôpitaux, ou bien encore des neufs de fous, chez Brant, Bosch et Josse Bade, laissent place aux asiles, en lien avec les mutations socio-historiques contemporaines. À la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, les œuvres qui prennent pour cadre ce type d'institution, que ce soit intégralement ou dans un bref épisode seulement, sont récurrentes : ce sont, pour le domaine anglais, *The Honest Whore* de Dekker, *Northward Ho!* de Webster et Dekker, *The Lords Maske* de Thomas Campion, *The Duchess of Malfi* de Webster, *The Pilgrim* de John Fletcher, *Roaring Girl* de Dekker et Middleton, *The Changeling* de Middleton et Rowley, etc.³ ; pour la littérature espagnole, les *Diálogos de Philosophia natural y moral* de Pedro de Mercado, *El Criticón* de Gracián, « Le Dialogue des chiens », dans *Les Nouvelles exemplaires* de Cervantes, le premier chapitre de la seconde partie de *Don Quichotte*⁴, *El Hospital des los locos* de Valdivieso, *Los Locos de*

¹ *Ibid.*, p. 169-171.

² H. Tropé, « Introducción », dans F. Lope de Vega, *Los locos de Valencia* [1620], éd. H. Tropé, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 2003, p. 17-19.

³ On connaît également les célèbres gravures de W. Hogarth représentant Bedlam dans *The Rake's Progress* (v. 1735).

⁴ Le barbier récite un conte qui se déroule dans la maison des fous de Séville (M. de Cervantes, *Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], éd. et trad. J.-R. Fanlo, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2008, II, 1, p. 654-657. Toutes nos citations, sauf mention contraire, renvoient à cette édition).

Valencia et *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, etc.¹ ; pour ce qui concerne la littérature italienne, *L'Hospitale de' pazzi incurabili* de Tomaso Garzoni constitue une œuvre majeure au sein de ces différentes représentations. Cette liste non exhaustive révèle à quel point cette tradition est richement illustrée.

Selon J. Fuzier, *L'Hospitale de' pazzi incurabili*, probablement imprimé pour la première fois à Venise en 1586, constitue l'un des principaux points de départ de la tradition de l'asile : en effet, l'ouvrage nous en offre l'une des toutes premières représentations². À défaut d'avoir eu une influence immédiate et importante en Italie³, *L'Hospitale* est très tôt diffusé en Europe, par le biais d'adaptations traduites, et il est sur-le-champ suivi d'œuvres qui reproduisent le motif de l'hôpital des fous : sa traduction anglaise, sous le titre *The Hospitall of Incurable Fooles*, date de 1600 et précède de quelques années seulement les deux premières « Bedlam plays » du théâtre jacobéen, à savoir la première partie de *The Honest Whore* de Dekker (1604) et *Northward Ho !* de Webster et Dekker (1605). Quant à la traduction française de François de Clarier, qui est de quelques décennies postérieure (1620), elle est suivie là encore de peu par les pièces d'asile de Charles Beys, *L'Hôpital des fous*, tragi-comédie de 1635, et sa version comique intitulée *Les Illustres fous* (1653). Marc Fumaroli considère également cet ouvrage comme un intermédiaire de premier plan entre la tradition érasmiennne et le répertoire dramaturgique français, représenté notamment par Beys⁴.

Le traité de Garzoni se compose de trente discours, introduits par un « Prologo dell'auttore a'spettatori » : le lecteur, sous le titre de « spectateur », est invité par un narrateur, guide bonimenteur et bouffon, à pénétrer dans l'ouvrage, comme l'on entre dans un asile pour le visiter. Il parcourt les chapitres comme s'il déambulait devant les cellules des insensés, qui sont avant tout répartis selon leurs comportements et leurs caractéristiques dans la société, plutôt qu'en fonction d'un quelconque diagnostic médical : le deuxième discours accueille les « Fols Frénétiques et Radoteurs », qui laissent place aux

¹ Voir Y. David-Peyre, « L'enfermement du fou et sa projection sur la création artistique », dans *Art et folie*, Nantes, Université de Nantes, « Littérature, médecine, société. N° 6 », 1984, p. 77-104.

² Art. cit., p. 172-174. « Que ce soit en Espagne, en Angleterre ou en France, quand apparaît le thème littéraire de l'asile, il est tentant de penser qu'au commencement était Garzoni... » (*ibid.*, p. 173).

³ Sur la postérité de cette œuvre en Italie et dans les autres pays européens, voir T. Garzoni, *L'Ospidale de' pazzi incurabili*, éd. S. Barelli, Rome, Antenore, 2004, « Introduzione », p. XVII sq. S. Barelli cite notamment *Del Cane di Diogene* de Fr. Fulvio Frugoni (Venise, 1687), qui narre également une visite imaginaire dans un hôpital de fous.

⁴ M. Fumaroli, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », *RSH*, t. XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972, p. 95-114. Voir également V. Pompejano, « La folia "ospitalizzata". Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », *Studi di Letteratura francese*, n° 19-249, 1992, p. 229-247.

« Fols Mélancholiques et Sauvages » (discours III), puis aux « Fols endormis et nonchalans » (discours IV), aux « Fols Yvrognes » (discours V)¹, etc. Si les « Frénétiques » (discours II) sont effectivement séparés des « Lunatiques » (discours XVII) et des « Fols d'Amour » (discours XVIII), bien souvent, les symptômes se recourent d'une cellule à une autre et la répartition des fous reste arbitraire. Chacun de ces chapitres vaut comme une petite scène de théâtre offerte aux spectateurs, sur laquelle le groupe de fous concernés se donne brièvement en représentation : les descriptions qui en sont faites sont théâtralisées et créent ainsi une sorte de « théâtre dans le traité ». Le discours XXX se présente même comme une galerie à lui tout seul, puisqu'il est exclusivement consacré aux folles, exclues des autres chapitres : contrairement aux hommes, reclus dans des espaces collectifs, les femmes sont enfermées dans des cellules individuelles.

Si cette structure théâtralisée rappelle la *commedia dell'arte* et le théâtre populaire des tréteaux, Adelin C. Fiorato la rattache néanmoins à une pratique réelle, celle de la visite d'asile². Le dément ne serait plus celui qui, comme à la Renaissance, nous renvoie notre reflet inversé tout en nous apprenant quelque chose de nous-mêmes, mais plutôt cette créature étrange et monstrueuse que le visiteur raisonnable observe depuis l'extérieur de sa cellule, à travers les barreaux, à partir d'un point de vue sécurisant qui le préserve de toute contagion. L'hôpital de Garzoni tient davantage de l'institution allégorique, chargée de renfermer les marginaux et les exclus de la société, que du décalque d'un établissement réel : si A. C. Fiorato pense que le chanoine a pu visiter l'hôpital San Vincenzo de Bologne, ou un quelconque autre établissement, s'il constate également que l'asile décrit dans le traité est parsemé d'« effets de réel » – la présence du « messer de l'hospitale » (l'administrateur) et de sa « famiglia » (son personnel), la séparation des hommes et des femmes, les tâches domestiques effectuées par les fous –, l'asile que nous présente Garzoni n'est pas pour autant le miroir, ni même l'écho lointain, d'une institution réelle³. Il n'en demeure pas moins que la façon dont les fous sont présentés au sein de cet établissement traduit, selon A. C. Fiorato, leur réclusion de plus en plus fréquente dans l'Italie de la Réforme catholique⁴. Cet exemple de correspondance entre une représentation fictionnelle

¹ Nous citons ces catégories d'après la traduction de Fr. de Clavier, présentée et commentée par A. C. Fiorato, dans *L'Hospitale de' pazzi incurabili* [1586] / *L'Hospital des fols incurables* [1620], Paris, Champion, 2001.

² *Ibid.*, « Présentation », p. 15.

³ *Ibid.*, p. 9. « Il reste que, f[û]t-ce fictivement (une fiction qui n'a cependant pas la prétention d'une allégorie cohérente), les fous de Garzoni sont non seulement marginalisés, mais voués à une condition carcérale : c'est là une nouveauté considérable » (*ibid.*, p. 10).

⁴ *Ibid.*, p. 11.

et les mutations historiques contemporaines est toutefois loin d'être systématique, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite.

D'autre part, *L'Hospitale de' pazzi incurabili* est tout à fait emblématique de la tradition des « œuvres d'asile », dans lesquelles les représentations de la folie renvoient à des éléments de réalité, tout en étant dotées d'une fonction satirique, puisque les insensés offerts au regard doivent servir d'avertissement moral au lecteur-spectateur. Jean Fuzier voit dans ce texte une « œuvre-charnière » entre l'ancienne tradition allégorique des « miroirs » et des « hôpitaux » médiévaux et renaissants, et la nouvelle tradition qui tient compte des mutations socio-historiques¹. Il serait bien entendu excessif d'attribuer l'origine du motif de l'hôpital des fous sur la scène littéraire européenne au seul traité du chanoine de Bagnacavallo. D'autres influences littéraires, en plus de l'essor réel des fondations hospitalières dans toute l'Europe, ont participé à cette vogue, telles certaines pièces espagnoles² : *Los Locos de Valencia*, pièce de Lope de Vega composée vers 1590-1595, offre l'une des premières représentations de l'asile sur une scène de théâtre et contribue à propager cette tradition dans la comédie européenne³. De même, *El Peregrino en su patria* (1604), roman du même auteur, qui prend lui aussi pour cadre l'hôpital de Valence, participe de cette tradition.

Or l'on constate que les répercussions de cette vogue transnationale n'ont pas été les mêmes dans la littérature française de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle. Tout d'abord, pour ce qui concerne le genre théâtral, Georges Forestier, qui a analysé ces pièces d'asile en rapport avec la structure du théâtre dans le théâtre, distingue une catégorie d'œuvres qu'il nomme les « pièces de fous⁴ » : mais celle-ci ne comprend que trois pièces, *L'Hospital des fous* et *Les Illustres fous* de Beys, ainsi que *Les Fous divertissants* de Raymond Poisson (1680). On pourrait également ajouter *L'Hospedale de' pazzi* (1667) de Domenico Biancollelli, qui met en scène Polichinelle à l'hôpital de Milan⁵.

¹ Art. cit., p. 173.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Cette comédie aurait entre autres inspiré une pièce flamande intitulée *Min in 't Lazarushuys* (« L'Amour dans l'asile ») de Willem Godschalck van Focquenbroch, poète et aventurier du XVII^e siècle. Voir Ch. Biet, « "Séparez-moi ces fous et me les renfermez !" *Les Illustres fous*, ou l'asile moderne », dans E. Jonckheere, Ch. Stalpaert et K. Vuylsteke Vanfleteren (éd.), *Het spel voorbij de waanzin, een theatrale praktijk ?*, *Studies in Performing Arts & Media*, n° 8, Gent, Academia Press, 2010.

⁴ *Le Théâtre dans le théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 82-83. Dans *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle*, G. Forestier ajoute *Le Berger extravagant* de Th. Corneille (*op. cit.*, « Présentation », p. XIX). Mais cette « pastorale burlesque » n'est pas une pièce d'asile. Voir également *Théâtre dans le théâtre [...]*, *op. cit.*, « Préface [1995] », p. XIV.

⁵ Voir le canevas de la pièce reproduit dans S. Spada, *Domenico Biancollelli ou l'art d'improviser*, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969, p. 502-508. S. Spada mentionne d'autre part *L'Hospital des fous*, ou le

G. Forestier a donc raison d'émettre des doutes quant à l'existence d'une tradition du théâtre d'asile en France¹. Toutefois, contrairement à l'hypothèse qu'il avance, nous ne pensons pas que ce faible nombre de pièces soit dû au fait que les variations sur la structure de l'asile comme théâtre sont limitées : l'exemple des littératures anglaise et espagnole nous prouve qu'une telle profusion de pièces d'asile était réalisable.

De fait, la scène dramatique française semble parfois avoir délibérément écarté la représentation de l'hôpital, quand bien même les sources convoquées s'y prêtaient : ainsi, à partir d'un même texte espagnol, *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, traduit et adapté en français dès 1614², Beys compose deux pièces qui mettent en scène l'asile de Valence, tandis que Hardy et Rotrou excluent délibérément de leurs adaptations les éléments ayant trait à cette institution. *Lucrèce*, d'Alexandre Hardy, publiée en 1628, est une tragédie sanglante composée à partir d'une histoire intercalée dans l'intrigue principale du roman de Lope³, tandis que *Céliane*, de Rotrou (1637), reprend l'intrigue amoureuse principale, mais en laissant de côté les épisodes liés aux fous⁴. Beys a été le seul de ces trois auteurs à réinvestir les représentations de l'hôpital de Valence. D'autre part, le décalage chronologique de la fondation des asiles à l'échelle de chaque pays européen n'explique pas davantage cette particularité française : l'accroissement du nombre des institutions dans les années 1660 et 1670 sur l'ensemble du territoire n'entraîne pas pour autant d'inflation de ce motif dans la littérature. Ce faible nombre de pièces ne peut pas non plus être attribué au fait que la France ne détenait pas d'institutions aussi célèbres que l'Hôpital des Innocents de Valence et l'asile de Bedlam : les Petites Maisons, fondées dès 1557, étaient si bien connues dès les premières décennies du XVII^e siècle qu'elles se prêtaient à la lexicalisation et aux expressions proverbiales⁵. Pourtant, à notre connaissance, aucune pièce de la première moitié du siècle ne les met en scène.

deuil d'Arlequin, également daté de 1667 : même si les personnages de Silvio, Oratio et son valet Covello se font passer pour fous, le canevas permet mal de comprendre le lien entre l'intrigue et le titre de la pièce (*ibid.*, p. 15-17).

¹ *Op. cit.*, p. 82.

² V. d'Audiguier, *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenuës plusieurs amoureuses & veritables histoires, tirees du pelerin en son pays de Lopé de Vega*, Paris, Toussaint du Bray, 1614.

³ Le jeune seigneur espagnol Télémaque a épousé Lucrèce, mais celle-ci le trompe avec un gentilhomme voisin du nom de Myrhène. Éryphile, une courtisane que celui-ci entretenait, dénonce par jalousie le couple adultère au mari. Télémaque, par ruse, met à mort les amants, mais est lui-même tué par un compagnon de Myrhène.

⁴ Voir H. C. Lancaster, « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou and Beys », *MLN*, vol. L, n° 2, fév. 1935, p. 75-77.

⁵ Voir, pour donner un seul exemple, cette citation extraite de *L'Histoire comique de Francion* : « Là dessus il [Hortensius] usa de tant de termes extraordinaires, que Francion ne les pût d'avantage souffrir sans lui demander s'il falloir parler comme il faisoit, veu qu'il n'avoit rien en son stile que des hyperboles estranges,

À partir du siècle suivant, l'hôpital Saint-Germain servira plus fréquemment de décor à de courtes pièces appartenant à la Comédie-Italienne et au théâtre forain, dans des comédies représentant de manière ludique l'illusion théâtrale et l'univers du théâtre (voir chap. VIII, I-A). À cette époque, Cl. Quétel fait de cet asile une annexe de l'Hôpital général, chargé d'accueillir les contagieux et les incurables, parmi lesquels figurent des insensés¹. Mais c'est avant tout comme microcosme allégorique du monde, enfermant les travers sociaux les plus plaisants, que l'institution est généralement représentée. Dans *Le Divertissement comique* de Denis Carolet, pièce en un acte de 1727, vraisemblablement donnée par le Théâtre des marionnettes du sieur Bienfait à la Foire Saint-Laurent et restée à l'état de manuscrit², des figures mythologiques (Momus³, Jupiter) et des personnages types de la *commedia dell'arte* (Arlequin, Colombine, Pierrot) se rencontrent dans les Petites Maisons : les fous qui défilent devant les spectateurs ne sont autres que les traditionnels peintre, poète, musicien, amoureux et fou qui se prend pour Neptune chez les hommes, vieille coquette, procédurière et jeune fille devenue folle pour avoir lu trop de romans chez les femmes. Nous retrouvons là des types de personnages dont le succès perdure tout au long de la Renaissance et de l'âge classique (voir chap. IV) : de telles figures ne reflètent en aucun cas les véritables fous enfermés aux Petites Maisons. La part de convention de ce répertoire est par ailleurs mise en valeur dans l'alternance entre théâtre déclamé et théâtre chanté (les vaudevilles) qui en constitue l'une des principales caractéristiques. En 1732, Carolet donne à nouveau, sur le même schéma, une pièce en un acte intitulée *Les Petites Maisons*⁴, dont les pensionnaires sont, outre un paysan sain d'esprit enfermé comme fou par son seigneur, qui souhaite le rendre cocu en toute liberté, un procureur, une comtesse imaginaire, un calotin se prenant pour Momus, une guerrière, des fous acrobates, une « folle romanesque », un apothicaire, une folle qui se prend pour une poétesse, ainsi que des troupes de fous qui chantent et dansent le divertissement final. Il faut également mentionner *Arlequin juge et concierge des Petites Maisons*, comédie anonyme en un acte représentée par les comédiens du Voorhout et imprimée à La Haye en

et des comparaisons tirées de si loing que cela ressembloit aux resveries d'un homme qui a la fièvre chaude ou au langage de l'Empereur des petites maisons » (*op. cit.*, L. XI, p. 426).

¹ *Op. cit.*, p. 150 sq.

² Ce manuscrit est conservé à la BnF dans *Théâtre inédit de Carolet*, ms fr. 9315 (3407), p. 38-49. Nous remercions G. Marot-Mercier de nous avoir permis de découvrir ce texte (voir *Paradoxes d'un type fixe : Colombine à Paris de 1716 à 1729 à la Comédie-Italienne et sur les théâtres de la Foire, avec répertoire des pièces représentées et édition de manuscrits inédits incluant le personnage*, thèse dirigée par Fr. Rubellin, Université de Nantes, 2008).

³ Sur Momus, voir D. Quérou, *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995.

⁴ D. Carolet, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*, Paris, Prault Fils, 1734, t. IX, p. 433-488.

1731, dont les fous sont une coquette, une capricieuse, une fausse-prude, une musicienne, ainsi que quatre hommes : Messieurs de Bel-Esprit (un poète gascon), de Beau Talent (un comédien), de Beau Génie (un auteur) et Rigaudon (un maître de ballet).

Les Petites Maisons sont encore fréquemment choisies pour décor au début du XIX^e siècle. Dans *Arlequin aux Petites Maisons*, « folie » en un acte et en prose mêlée de vaudevilles, composée par le citoyen Francis et représentée au Théâtre des Troubadours en 1800, la scène « représente la Cour des Petites-Maisons, avec un Pavillon sur la gauche¹ ». Scapin, concierge de l'établissement, sert Cassandre, qui en est le directeur. Gilles, le médecin, est le rival d'Arlequin auprès de Colombine, la fille de Cassandre : homme plein de présomption, qui se prend pour le plus grand des auteurs et des savants, et dont les remèdes font plutôt périr les fous qu'ils ne les soignent, il pourrait parfaitement figurer parmi les pensionnaires de l'asile, qui contient également un poète et une folle sourde et muette. Dans *Les Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, comédie en deux actes et en prose des comédiens Bignon et Claparède, imprimée à Paris en 1801, la scène se passe initialement à Amsterdam, dans la mesure où Bignon officiait au théâtre français des Pays-Bas lorsqu'il compose cette œuvre. Si l'on en croit l'« Avis au lecteur », c'est lors de leur retour à Paris que Claparède l'invite à reprendre la pièce en transposant l'asile aux Petites Maisons². L'hôpital, qui accueille un empereur de Constantinople, un poète, une plaideuse, un marin, un preux chevalier, un musicien, ainsi qu'une troupe de fous et de folles non caractérisés, est, par rapport aux pièces que nous venons de citer, davantage décrit comme un lieu de rétention : Mankop, le gardien, porte un trousseau de clés, un martinet et une espèce de fêrule ; une didascalie liminaire mentionne des grilles et des portes grillagées³. Mais la pièce s'ouvre au temps de la foire d'Amsterdam : la coutume veut alors que les curieux puissent entrer librement dans l'établissement et que ses pensionnaires aient le droit de vaguer où bon leur semble, dans les limites de son enceinte. Ils ont le droit d'y faire ce qu'ils veulent, Mankop ne pouvant intervenir qu'en cas de violences avérées. La dureté des traitements potentiellement infligés aux fous est donc

¹ Francis, *Arlequin aux Petites Maisons*, Paris, Corboux, s.d., p. 3 (BnF G.D.-19607).

² Bignon et Claparède, *Les Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, Paris, chez les Marchands de Nouveautés, an IX [1801], « Avis au lecteur », n. p.

³ « Le théâtre représente l'intérieur de la maison des foux ; au fond est la grande porte d'entrée ; l'un des battans est percé d'une porte où il y a un guichet grillé qui ferme en-dedans. À droite du spectateur et à côté de la porte est la maison du gardien ; une grande grille devant forme une seconde cour ; la grille est ouverte tout le temps de la pièce. À la première coulisse, près le rideau d'avant-scène, à gauche du public, est une loge grillée et vide ; la porte en est sur le côté. Vis-à-vis, à la seconde coulisse à droite, est un bosquet touffu ; au-dessus du bosquet, à la troisième coulisse, est une autre loge de foux, mais dont on ne voit que la porte » (*ibid.*, p. 7).

seulement suggérée, et non montrée. Dans *Le Mariage extravagant* (1812), comédie-vaudeville en un acte de Désaugiers, l'action se situe cette fois-ci dans la maison de santé du docteur Werner, à Paris : par ses traitements, qui sont essentiellement des douches, celui-ci assure la tranquillité de l'asile et jouit d'une grande notoriété. La maison comporte toujours des grilles et des chaînes pour les furieux, mais elle possède également un jardin et de belles chambres, signe que la conception des asiles de fous a évolué. Elle enferme un physicien fou et s'apprête à accueillir un homme rendu insensé par la mort de sa fiancée : les personnages d'aliénés sont donc en nombre très réduit. Enfin, en 1801, une parodie d'opéra composée par Jean-Étienne Despréaux, qui prend pour hypotexte *Béniowski ou les Exilés du Kamchattka*, de Boieldieu, s'intitule *Jenesaiki, ou les Exaltés de Charenton*.

L'absence de tradition du théâtre d'asile correspond donc avant tout à la fin de la Renaissance et à la première moitié du XVII^e siècle. Il s'agit d'une spécificité française : le développement des hôpitaux réservés aux fous ou disposés à en accueillir un certain nombre, s'il se produit à l'échelle européenne, n'a pas eu les mêmes résonances partout. Pourtant, l'ensemble de ces courtes pièces montre que les Petites Maisons fonctionnent ici essentiellement comme un décor ludique, prétexte à la mise en scène de parodies de théâtre et d'opéra où s'ébattaient des fous artistes, plutôt que comme le reflet de l'existence réelle des « internés » à la fin de l'Ancien Régime. Le principal thème développé est celui de la folie amoureuse : un couple d'amants trouve refuge dans l'asile et feint l'égarement afin d'échapper à la sévérité d'un père et à la menace d'une séparation. Les fous qui défilent sur la scène leur servent de passe-temps divertissants, ou bien deviennent leurs adjuvants, comme dans *Les Foux hollandais*, où les pensionnaires de l'asile retiennent Sottelof, le rival ridicule, le déshabillent et l'enferment dans une loge, l'empêchant ainsi de poursuivre Camilia et Gersan. Ces œuvres nous offrent donc une vision fondamentalement joyeuse et plaisante de la folie, liée à la liberté de ton du vaudeville, à la gaieté des parties chantées et dansées. L'utilisation récurrente des Petites Maisons comme décor de genres théâtraux mêlant dialogues déclamés, parties chantées, musiques et danses, apparaît comme le prolongement de la fortune des représentations de l'asile dans les ballets de cour, dès la première moitié du XVII^e siècle : Paul Lacroix reproduit par exemple un *Récit du ballet des Petites Maisons* (v. 1634), dont les entrées sont tenues par le concierge, sa femme, son valet, trois pantalons, un docteur tenant un moulinet, un mercier du Palais, des Espagnols, des joueurs de dés, le roi des fous, puis un magicien qui rend sages les pensionnaires de

l'asile¹. De même, *La Boutade des Incurables du corps et de l'esprit* (v. 1640) concerne, dans sa seconde partie consacrée aux maladies de l'esprit, des courtisans, une coquette, un amoureux, un cocu, un chevalier errant, un curieux de papillons, un autre de coquilles, un hypocondriaque qui croit être de verre et un visionnaire qui se prétend roi². L'hôpital des fous apparaît également dans les *Vers du Ballet des Mousquetaires du Roy* (1635), ainsi que dans la septième entrée de *La Boutade des comédiens* (v. 1640)³ : l'influence de *L'Hospital des fous* de Beys sur ces deux ballets est quasi certaine, puisqu'on y retrouve les mêmes personnages de poète, chimiste, musicien et astrologue insensés. Nous étudierons plus en détail ce corpus des ballets de cour dans notre chapitre VII.

Le récit en prose, non assujéti à l'exigence théâtrale du resserrement de l'espace, était moins susceptible de retenir l'asile pour cadre de son intrigue, au moins dans l'intégralité de celle-ci. Là encore, la mention de cette institution, y compris dans de brefs épisodes, est rare. Toutefois, les visites à l'hôpital des enfermés constituent bel et bien un *topos* de la littérature du temps : on le relève en fait davantage dans des textes, le plus souvent non fictionnels, de portée satirique ou morale. Mathilde Bombart a notamment consacré un article à un curieux opuscule de la première moitié du XVII^e siècle, intitulé *Le Tombeau de l'Orateur françois ou discours de Tyrsis, pour servir de response à la lettre de Périandre, touchant l'Apologie pour Monsieur de Balzac*, imprimé à l'automne 1628 à Paris⁴ : il s'agit d'un pamphlet dirigé contre le célèbre épistolier, dans le cadre de la querelle qui porte sur ses *Lettres*, entre 1624 et 1630. Signé par le « sieur de Vaulx », il semble provenir du milieu libertin évoluant autour du comte de Cramail : M. Bombart formule l'hypothèse selon laquelle la rédaction de l'ouvrage aurait été collective, de la part de Vaux, Sorel et Cramail, soucieux de ne pas laisser l'offensive menée contre Balzac entre les mains des seuls jésuites, représentés par le P. Goulu⁵. L'auteur des *Lettres* se trouve métamorphosé en pensionnaire d'un « hôpital des enfermez », où l'ont directement conduit son excessive présomption et son amour de soi démesuré.

Dans le récit en prose fictionnel, l'on rencontre une visite d'asile dans la « nouvelle plaisante » de César-François Oudin de Préfontaine intitulée *Le Poète extravagant* (1670).

¹ P. Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)* [1868-1870], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. V, p. 41-44.

² *Ibid.*, t. V, p. 317-329.

³ *Ibid.*, t. V, p. 124 et t. VI, p. 167-168.

⁴ M. Bombart, « Visites à "l'hospital des enfermez". Pratiques curieuses, religieuses et littéraires de l'hôpital des fous au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », dans J.-P. Cavaillé (éd.), *Écriture et prison au début de l'âge moderne, Cahiers du Centre de Recherches historiques*, n° 39, avril 2007, p. 161-182.

⁵ *Ibid.*, p. 165-166.

Le narrateur de ce court texte accompagne le « poète extravagant » dans un « Hospital où l'on met les gens alienez de leur esprit¹ », pour y rendre visite à un fou amoureux. Oudin de Préfontaine met ici l'accent sur le *topos* de la folie universelle, entendue comme vice et travers moral dont nous sommes tous atteints : le concierge du lieu, à qui les deux visiteurs demandent à voir ses pensionnaires, leur tend tout d'abord un miroir. Les insensés, qui disposent de petites loges individuelles, comptent un homme devenu fou après s'être ruiné, un père incestueux qui a feint la démence afin d'échapper à la justice, qui l'aurait fait périr, ou encore un poète, enfermé dans l'asile par un courtisan encore plus fou que lui, mais qui ne veut plus en sortir. Le concierge mentionne également d'anciens pensionnaires : un amoureux guéri après s'être enivré et des alchimistes, que « le feu de Raymond-Sulle ; le Mercure & les Minéraux [...] consomment, ou du moins [...] envoient tout nuds aux Incurables² ». Cette nouvelle de la fin du XVII^e siècle marque une évolution qui ne fera que se conforter au siècle suivant : les fous enfermés sont de plus en plus souvent des êtres immoraux, tel ce père incestueux ; nombreux sont ceux qui se contentent de feindre la maladie d'esprit, dans la mesure où la distinction entre trouble réel et troublé joué n'a plus d'importance. Dans le monde, la folie est aussi répandue que le péché et la passion contraire à la vertu.

Ce trait se trouve en effet confirmé par les œuvres romanesques du XVIII^e siècle qui s'inscrivent dans cette topique. Dans *Le Dialogue entre le diable boiteux et le diable borgne* d'Eustache Le Noble (1708), le diable borgne emmène le boiteux, qui est espagnol, visiter les Petites Maisons³. L'ouvrage s'inspire très probablement de la visite aux « fous enfermés » racontée dans les chapitres IX et X du *Diable boiteux* de Lesage (1707)⁴, roman adapté d'*El Diabolo cojuelo* de Luis Velez de Guevara (1641). Attirés par les cris et les chants des insensés, le diable et Don Cleofas pénètrent dans la *casa de los locos* de Madrid : ils défilent alors de loge en loge, tandis que le diable explique les raisons de l'internement de chaque pensionnaire. Cette visite guidée débouche sur une vaste peinture des vices, des passions mauvaises et de la présomption des hommes. Le chapitre suivant, dans lequel le diable montre à Don Cleofas des hommes et des femmes en liberté, mais qui

¹ C.-Fr. Oudin de Préfontaine, *Le Poète Extravagant, avec l'Assemblée des Filous, & des Filles de joye, nouvelle plaisante*, Paris, Michel Brunet, 1670, p. 145. Voir l'extrait présenté dans l'annexe n° 3.

² *Ibid.*, p. 154.

³ E. Le Noble, *Dialogue entre le diable boiteux et le diable borgne*, Paris, Pierre Ribou, 1707-1708.

⁴ A.-R. Lesage, *Le Diable boiteux*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. R. Étiemble, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I, chap. IX-X, p. 353-380. Sur ce texte, voir J.-J. Tatin-Gourier, « Les mises en scène de la folie dans *Le Diable boiteux* de Le Sage (1707) », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 58-64.

mériteraient d'être enfermés avec les fous, révèle que l'hôpital de Lesage est avant tout une dénonciation satirique des travers de la société dans laquelle il vit¹.

Quant à l'auteur de *La Sagesse des Petites Maisons* (1711), il propose à ses lecteurs une visite guidée fictive de cet asile en mettant l'accent sur l'universalité de la folie, de même que sur la réversibilité de la sagesse et de la déraison². Dans *Les Petites-Maisons du Parnasse*, « ouvrage comico-littéraire » de Louis-Abel Beffroy de Reigny (1783-1784), Apollon se lance dans l'édification d'une réplique des Petites Maisons³. D'autres lieux réservés aux fous peuvent également être représentés : dans *Les Amours de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet (1790), le chevalier de Faublas, emprisonné à Vincennes, devient fou par désespoir amoureux et est interné à la maison de santé de Picpus⁴. Son père le fait soigner par Francis Willis, qui utilise pour ce faire des mises en scène théâtrales. L'ensemble de ces œuvres nous invite donc à nuancer la thèse de Mathilde Bombart selon laquelle les textes du XVII^e siècle ne nous offriraient pas de mise en débat autour de l'enfermement des fous, contrairement à ceux de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui adopteraient fréquemment la structure de la visite d'asile pour mieux en dénoncer les conditions de détention⁵. Bon nombre de textes du siècle suivant, voire du début du XIX^e siècle, présentent eux aussi l'asile comme un lieu de divertissement, en se contentant de mentionner rapidement les mesures de contention qui touchent leurs pensionnaires, sans prendre pour autant parti contre leur enfermement.

Dans ce premier temps de notre étude, c'est la question des visites d'asile qui retiendra notre attention. Il est difficile de s'appuyer sur ce type de récits, généralement en grande partie allégoriques, pour alléguer l'existence de visites réelles dans les hôpitaux des enfermés à la même époque. La structure de l'asile peut être utilisée en vue de donner une architecture vraisemblable au défilé d'insensés présentés au lecteur-spectateur, sans pour autant être le reflet de pratiques historiquement attestées. Plus généralement, le manque de sources rend délicate la datation des premières visites rendues aux pensionnaires des asiles.

¹ La veine du « diable boiteux », à la suite de Lesage, est exploitée par d'autres auteurs, qui ne reprennent pas nécessairement la topique de la visite d'asile : c'est le cas de la pièce de Dancourt intitulée *Le Diable boiteux* (v. 1707-1708).

² *La Sagesse des Petites Maisons*, Paris, Veuve Nicolas Mazuel, 1711. Une note manuscrite, sur l'exemplaire que nous avons consulté (BnF Y2-22888), attribue l'ouvrage, avec un point d'interrogation, à Chevrier de Mareuil.

³ L.-A. Beffroy de Reigny, *Les Petites-Maisons du Parnasse, ouvrage comico-littéraire d'un Genre nouveau, en Vers et en Prose*, Bouillon, Imprimerie de la Société Typographique, 1783-1784 (BnF YE-15144).

⁴ J. Postel pense qu'il s'agit peut-être de celle de Dubuisson, dans le faubourg Saint-Antoine (« La représentation de la folie dans les littératures française et britannique du XVIII^e siècle », dans *Art et folie*, *op. cit.*, p. 111).

⁵ *Art. cit.*, p. 181.

À la suite de Foucault, Bruno-Nassim Aboudrar avance que les visiteurs des hôpitaux sont aussi anciens que les bâtiments eux-mêmes et cite le cas des *Narrtürmer*, tours aux fous allemandes, dont les fenêtres grillagées rendaient accessibles aux regards extérieurs les déments enfermés¹. Toutefois, dans cet exemple, il est question de voir depuis l'extérieur, et non de pénétrer dans le lieu de réclusion en lui-même.

Une même incertitude pèse sur les affirmations de Robert R. Reed, à propos de Bedlam : avant le XVII^e siècle, celui-ci n'avance comme preuves de ces visites que des textes fictionnels. Il trouve chez Thomas More (*The Four Last Things*, v. 1522) l'exemple littéraire le plus ancien d'une visite dans l'asile londonien². Les autres œuvres qu'il cite sont des « Bedlam plays », qui, même si elles semblent s'appuyer sur des traits réels de l'institution, ne peuvent être utilisées qu'avec prudence. Selon lui, c'est même la concurrence que représentait Bedlam pour les théâtres, en termes de loisir et de divertissement, qui aurait poussé les dramaturges à choisir ce cadre pour leurs créations³. La première référence indiscutable que Reed avance est celle d'une visite d'un certain Lord Percy, datée de 1610 et relatée dans l'appendice de l'ouvrage d'O'Donoghue, intitulé *The Story of Bethlehem Hospital*, qui évoque l'observation par celui-ci, pour la modique somme de 10 cents, du « show of Bethlehem⁴ ». Kenneth S. Jackson avance quant à lui l'année 1657 comme date officielle des premières visites de Bedlam⁵. S'opposant aux analyses de Foucault, qui reliait selon lui la réaction horrifiée provoquée par cette exhibition de monstruosité à l'essor de l'enfermement des fous, Jackson pense au contraire que de telles visites, opérées dans une perspective charitable, ont contribué à retarder, voire à atténuer ce processus de réclusion massive.

¹ B.-N. Aboudrar, *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999, p. 29-30 ; M. Foucault, *op. cit.*, p. 192.

² R. R. Reed, *op. cit.*, p. 22.

³ « Be that as it may, the repeated testimony of Jacobean drama [...], appears to be sufficient in itself to prove that Bethlehem Hospital was not only regularly open to the public, but also had actually become one of the more talked-about and popular amusements of the city » [Quoi qu'il en soit, les nombreux témoignages offerts par le drame jacobéen [...], suffisent en soi à prouver que l'hôpital de Bethlehem n'était pas seulement régulièrement ouvert au public, mais était aussi devenu l'un des divertissements les plus réputés et populaires de la ville] (*ibid.*, p. 24). Nous ne pouvons entièrement suivre R. R. Reed lorsqu'il affirme : « But Jacobean comedy, as a rule, is documentary as well as theatrical ; consequently, we may presume that the playwrights' depictions of Bedlamites were constructed about a reasonably sound foundation of actual observation » [Mais la comédie jacobéenne, en règle générale, fait aussi bien office de document historique que d'œuvre théâtrale ; ainsi, nous pouvons supposer que les descriptions des Bedlamites faites par les dramaturges reposaient sur le fondement solide d'observations concrètes] (*ibid.*, p. 29).

⁴ *Ibid.*, p. 23. Voir également K. S. Jackson, *Separate Theaters, Bethlem (« Bedlam ») Hospital and the Shakespearean Stage*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 164-165, et, plus généralement, M. Byrd, *Visits to Bedlam : Madness and Literature in the Eighteen Century*, New York-Ithaca, Cornell University Press, 1974.

⁵ *Op. cit.*, p. 256-257.

Au XVIII^e siècle, Reed avance que les petites sommes récoltées au cours de ces visites représentaient le principal apport financier pour l'institution : en se fondant sur la somme de 400 livres annuelles et sur un droit d'entrée d'un penny, il avance un nombre de visiteurs de 96 000 par an ! Soit, étant donné que les portes de l'asile sont fermées au public le dimanche par un décret royal de 1657, une moyenne de 300 visiteurs par jour¹. Ces chiffres très surprenants sont sans aucun doute à relativiser. Fait beaucoup plus certain, Bedlam devient inaccessible aux visiteurs extérieurs à partir de 1770, date à laquelle une décision de la « Court of Governors of Bridewell and Bedlam » interdit cette pratique². Cette mutation s'inscrit dans le mouvement général de révolte contre les visites d'asile, perçues comme une coutume archaïque assimilant les insensés à des monstres ou à des animaux³.

Certains textes non fictionnels attestent de visites rendues aux fous enfermés en France au cours du XVII^e siècle, mais il faut prendre garde au fait qu'il s'agit là de pratiques d'ordre charitable. Le journal d'Héroard, médecin de Louis XIII, mentionne à la date du 15 avril 1610 : « Le Dauphin est mené avec la Reine à quatre heures et demie, voir les fols à l'hospital de Saint-Germain des Prés⁴ ». De même, l'« historiette » que Tallemant des Réaux consacre à Voiture relate la visite du poète à un dénommé Le Herty, nom que l'on trouve également cité dans les écrits de Saint-Amant et de Sarasin⁵. Les traces non fictionnelles de visites qui seraient rendues dans un cadre ludique sont plus délicates à trouver. Foucault évoque les promenades à Bicêtre, qui figurent parmi les divertissements proposés aux bourgeois de la rive gauche de Paris, le dimanche, jusqu'à la Révolution⁶. Quéтел donne pour sa part l'exemple de l'asile de Marseille, qui accueille environ 30 insensés en 1700 pour 114 en 1788 : chaque dimanche, vraisemblablement au XVIII^e

¹ *Op. cit.*, p. 25. Étant donné l'augmentation de la population londonienne, Reed pense que moins de 75 visiteurs se rendaient quotidiennement à Bedlam à l'époque jacobéenne.

² *Ibid.* Foucault mentionne toutefois qu'en 1815, Bedlam montre les furieux pour un penny tous les dimanches (*op. cit.*, p. 193).

³ B.-N. Abouddrar cite *Les Observations sur Bicêtre* de H. G. de Mirabeau (1788), qui relaient la lettre d'un voyageur anglais : « Les nouveaux venus sont lancés indistinctement parmi cette foule tumultueuse d'insensés, et de temps en temps on les montre comme des bêtes curieuses au premier rustre qui veut bien donner six liards pour les voir. [...] ce sont les fous eux-mêmes, qui, dans leurs intervalles lucides, sont chargés du soin de faire voir leurs compagnons, lesquels à leur tour rendent le même service » (*op. cit.*, p. 32).

⁴ Cité par Cl. Quéтел, *op. cit.*, p. 115.

⁵ « De sang-froid, Voiture alloit entretenir Le Herty aux Petites-Maisons. Ce fou s'appelloit *le grand prevost de la justice divine aux enfers* » (*op. cit.*, t. I, p. 493). Voir la n. 3 correspondant à cette page (p. 1124). Dans les « Remarques » du *Berger*, Sorel évoque un fou des Petites Maisons qui pourrait être le même que celui que mentionne Tallemant : « [...] il y a maintenant un fou [dans les petites maisons] qui s'appelle Lerti, lequel se donne le titre d'Empereur, & s'imagine de verité que toutes les fantaisies de son cerveau ne sont point trompeuses » (*op. cit.*, R. XIV, p. 779).

⁶ *Op. cit.*, p. 193.

siècle, il est permis aux curieux de voir ses pensionnaires pour un sou « d'obole¹ ». La dimension allégorique, morale ou satirique, des textes qui convoquent la topique de la visite aux fous prend donc généralement le pas sur le souci de témoignage référentiel. C'est en développant plus longuement l'analyse de deux pièces, *Les Illustres fous* de Beys et *Les Fous divertissants* de Poisson, que nous tenterons à présent d'approfondir la question des traitements littéraires, et notamment théâtraux, de l'hôpital des enfermés au XVII^e siècle.

b) L'Hospital des fous et Les Illustres fous de Charles Beys

L'Hospital des fous, tragi-comédie représentée en 1635 et publiée l'année suivante chez Toussaint Quinet, de même que sa version ultérieure, *Les Illustres fous*, comédie publiée en 1653 chez Olivier de Varennes², sont deux pièces adaptées du roman de Lope de Vega, *El Peregrino en su patria* (1600). Très tôt traduit dans plusieurs pays d'Europe, l'ouvrage de Lope de Vega jouit d'une large diffusion : en Angleterre, John Fletcher en adapte librement la traduction, *The Pilgrime of Castele* (1621), dans une pièce intitulée *The Pilgrim*, tandis qu'en France, Vital d'Audiguier en propose l'adaptation que nous avons déjà mentionnée. L'intrigue d'*El Peregrino* se déroule dans la *casa de los locos* de Valence, tout comme la comédie du même auteur intitulée *Los Locos de Valencia*, composée vers 1590-1595 et publiée en 1620, non disponible en traduction française à l'époque où Beys compose ses deux pièces. Le dramaturge, comme la plupart des auteurs de sa génération inspirés par ce type de répertoire, connaît très certainement l'espagnol³ : il n'en demeure pas moins que les deux versions de sa pièce s'inspirent avant tout du roman de Lope, *El Peregrino*⁴, et plus encore de son adaptation par d'Audiguier, plutôt que de *Los Locos de Valencia*. Dans les pages qui suivent, nous prendrons d'abord en considération la comédie des *Illustres fous*, qui confère une place accrue aux fous de l'asile par rapport à la tragi-comédie antérieure.

¹ *Op. cit.*, p. 123.

² Sur *Les Illustres fous*, voir l'extrait présenté dans l'annexe n° 2.

³ Voir à ce sujet ce qu'écrit A. Cioranescu : « Les auteurs dramatiques connaissent l'espagnol, pour ainsi dire, par obligation professionnelle. On peut citer les noms de Rotrou, Charles Beys, Scudéry, Pierre et Thomas Corneille, Jean Mairet, Boisrobert, Quinault, Dorimond, Molière, Brécourt, Boursault, Hauteroche, Crosnier, Le Sage » (*Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 149).

⁴ F. Lope de Vega, *El Peregrino en su patria* [1604], éd. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 1973.

Les Illustres fous se déroulent dans un lieu unique, la ville de Valence ; mais c'est dans le célèbre asile de la cité que s'inscrit la majorité des scènes¹. Lorsque s'ouvre la pièce, alors que Dom Alfrede retrouve par hasard Dom Gomez et lui conte comment il a soustrait sa maîtresse Luciane à l'autorité de son père, puis a été séparé d'elle par une troupe de bandits, son ami et confident l'invite à pénétrer avec lui dans l'asile pour le « divertir » de sa peine :

Allons nous divertir dedans cet Hospital ;
On m'a prié de voir un de ces miserables ;
Ils vous entretiendront de discours admirables ;
Ceux qui dans tous les Arts, sont les plus renommez
Par leur mauvais Destin s'y trouvent enfermez.²

L'incitation reçue par Dom Gomez demeure mystérieuse : qui est ce « on » qui lui a commandé de se rendre à l'asile ? Dans quel but – charitable ou ludique – doit-il voir ce « misérable » ? La suite de la pièce ne nous l'apprendra pas³. Les premiers personnages que Dom Alfrede et Dom Gomez rencontrent dans l'établissement sont le Concierge et son Valet, qui les laissent libres de se promener à leur guise, d'observer les fous et de converser avec eux ; ils prendront par la suite conscience que le Concierge est en fait aussi fou que ses propres pensionnaires. Avec d'autres valets, qui apparaissent à partir de l'acte II, mais dont le nombre n'est pas précisé, ce sont les seuls membres du personnel de l'asile présents sur la scène. À l'exception du premier Valet faisant son entrée dans la scène 2 de l'acte I, qui prend la parole et occupe une fonction hiérarchiquement importante auprès du Concierge – celui-ci l'invite même à partager son office⁴ –, les autres serviteurs forment un groupe collectif indifférencié : ils se contentent de servir le Concierge sans véritablement prendre part à l'action ni aux dialogues. Une allusion est également faite à la femme du Concierge, personnage sans présence scénique : son mari la tient éloignée des fous par jalousie. Aucun autre membre du personnel n'apparaît : seuls le Concierge, ses valets et ses commis semblent s'occuper quotidiennement des fous, peut-être avec l'aide d'un « geôlier », également très fugitivement évoqué⁵. Toutefois, il est également fait

¹ Sur 30 scènes, 24 se passent à l'intérieur de l'asile.

² Ch. Beys, *Les Illustres fous*, Paris, Olivier de Varennes, 1653, I, 1, v. 118-122, p. 6-7. Toutes nos citations de la pièce renvoient à cette édition (BnF RES-YF-234). Sur cette pièce, voir Ch. Biet, « "Séparez-moi ces fous et me les renfermez !" [...] », art. cit.

³ Après avoir rencontré le Musicien (sc. 3) et le Philosophe (sc. 4), Dom Gomez réitère sa volonté de voir un fou en particulier (v. 383), sans que l'on sache s'il s'agit de Luciane, la maîtresse de Dom Alfrede, plongée dans la folie à la suite de la fausse nouvelle de la mort de son amant.

⁴ *Ibid.*, I, 2, v. 128, p. 7.

⁵ *Ibid.*, IV, 3, v. 1344, p. 84.

allusion à un « conseil des maîtres », assemblée des magistrats de la ville¹, qui se réunit régulièrement pour régir le fonctionnement de l'établissement : ce sont eux qui octroient les appointements du personnel, qui augmentent ou diminuent le nombre de commis et de valets en fonction des sommes allouées, ou encore qui décident d'agrandir les bâtiments. Ils forment une assemblée transcendante et omnipotente, qui apparaît d'autant plus menaçante qu'elle est toujours évoquée avec respect et crainte de la part du personnel de l'asile : le Valet redoute par exemple que les maîtres ne chassent le Concierge, s'ils découvrent les accès de folie qui s'emparent régulièrement de lui².

Les fous – un Musicien, un Philosophe, un Alchimiste, un Astrologue, un Plaideur, un Joueur, un Poète et un Comédien – sont enfermés dans des « appartemens », ou encore des « loges », que le valet présente comme étroites et qui possèdent des « barreaux³ ». Ils y sont répartis par couples de deux en fonction des professions et des monomanies susceptibles de coexister pacifiquement :

Or puisqu'il en faut deux dans les mesmes maisons
Tire le Philosophe avecque sa mine rogue, [*sic*]
Et ne l'enferme pas avecque l'Astrologue ;
Separe l'Espagnol d'avecque le Latin,
Ne mets pas le Chimiste avec le Medecin.⁴

Seuls les poètes doivent être logés séparément des autres fous, et individuellement, car ils ne supportent personne, pas même leurs semblables. Les noms des pensionnaires sont consignés par ordre alphabétique dans des registres tenus par le Concierge, qui occupent tout l'espace de sa bibliothèque⁵. Les fous jouissent d'une relative liberté dans l'hôpital : lorsqu'ils sont paisibles, ils ont quotidiennement le droit de se promener dans l'établissement, selon des plages horaires bien délimitées et dans la limite des grilles qui ferment celui-ci. Ainsi, au moment où Dom Alfrede et Dom Gomez pénètrent dans l'asile, le Valet vient d'accorder aux internés une heure de « relasche⁶ ». Seuls les furieux sont enchaînés et reclus, sort qui attend également les autres fous lorsqu'ils se mettent en colère ou bien se battent⁷. Au début de l'acte III, un « vaillant Capitaine » qui se montre violent se

¹ Lorsque Dom Alfrede se fait admettre comme pensionnaire dans l'établissement, Dom Pedro se tient prêt à le faire sortir : « Avec les Magistrats je concluray l'affaire » (*ibid.*, II, 5, v. 780, p. 47).

² *Ibid.*, I, 2, v. 259-264, p. 15.

³ *Ibid.*, I, 2, v. 125, p. 7 ; v. 156, p. 9 ; sc. 3, v. 270, p. 15.

⁴ *Ibid.*, I, 2, v. 182-186, p. 10-11.

⁵ Le Concierge y note notamment le nom de Dom Alfrede à sa sortie de l'établissement (*ibid.*, V, 1, v. 1551-1560, p. 96-97).

⁶ *Ibid.*, I, 2, v. 123, p. 7. Voir aussi, dans la scène suivante, le vers 272 : « Hormis les furieux, ils sont libres une heure » (p. 16).

⁷ Dans la scène 4 de l'acte III, l'Alchimiste et le Philosophe se battent : le Concierge les fait séparer et enfermer (*ibid.*, v. 1030, p. 64).

retrouve « les fers aux pieds¹ ». Toutefois, les pensionnaires calmes ont même la possibilité de sortir de l'asile pour se promener dans Valence. À l'acte IV, le Concierge s'étonne de ne pas trouver les fous dans leurs appartements. Ceux-ci ont en fait franchi les portes de l'asile pour retrouver, pendant un bref instant, les lieux qu'ils fréquentaient du temps de leur bon sens : le Philosophe est retourné à l'Université, le Plaideur au tribunal, l'Alchimiste au quartier des finances, riche en métal, tandis que le Musicien chante sur un pont. Le Concierge souhaite alors les « resserrer² », mais c'est lui qui envoie Dom Alfrede, à la fin de ce même acte, se divertir sur la grande place de la ville, peuplée de musiciens et de saltimbanques. Les mesures de réclusion mises en place dans l'hôpital sont donc relativement lâches³.

L'enfermement des différents fous est présenté comme éphémère : ceux-ci effectuent des séjours réguliers dans l'asile, sans pour autant guérir. L'hôpital de Valence étant renommé, les insensés de tout le territoire espagnol en font leur destination naturelle⁴. Les savants y viennent directement de Salamanque. D'autres fous y sont conduits malgré eux, tels ceux qui ont perdu la raison du fait de leurs dettes et sont reclus par leurs créanciers⁵. Ce n'est donc pas un diagnostic médical qui décide de leur internement : le conseil des maîtres, ou bien l'avis d'un grand personnage de la ville, suffit à asseoir cette décision. Lorsque Dom Pedro introduit Dom Alfrede dans l'établissement pour qu'il y retrouve Luciane, le Concierge se contente de constater son esprit en apparence troublé, au travers de ses paroles et de ses gestes – le héros feint de se croire aux enfers et apostrophe le Concierge sous le nom de Pluton –, avant de s'en aller lui préparer son appartement. De même, pour sortir de l'institution, il ne sert à rien de vouloir prouver aux médecins que l'on est guéri, car il est impossible de savoir si le malade a véritablement retrouvé ses esprits, ou ne se trouve pas seulement dans l'un de ses bons intervalles : si le conseil des maîtres ne décide pas de lui-même de relâcher le fou, il est donc là encore nécessaire de s'appuyer sur le crédit d'un notable de Valence⁶. À l'acte IV, Dom Alfrede tente en vain de convaincre le Concierge qu'il a retrouvé son bon sens : d'une part, celui-ci ne peut prendre

¹ *Ibid.*, III, 1, v. 808, p. 50.

² *Ibid.*, IV, 5, v. 1543, p. 95.

³ *Ibid.*, IV, 4, v. 1440-1444, p. 90.

⁴ « LE VALET : Les fous de toutes parts viennent fondre à Valence » (*ibid.*, I, 2, v. 132, p. 8).

⁵ Dom Pedro s'étonne que l'asile accueille des courtisans ruinés, mais le Concierge l'assure de leur folie (*ibid.*, II, 5, v. 759-762, p. 46). Il n'y a donc pas de correctionnaires dans cet hôpital, contrairement à ce qu'affirme S. Clerget dans *Aspects de la folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1659)*, thèse de médecine établie sous la dir. de J. Adès, Université de Paris VII-Bichat, 1991, p. 57-58.

⁶ Au début de l'acte II, Dom Gomez informe Dom Alfrede de la nécessité d'acquiescer le crédit d'un grand pour faire sortir Luciane de l'asile (*op. cit.*, v. 455-458, p. 28).

seul la décision de le laisser sortir, sans risquer de perdre son office ; d'autre part, il n'est absolument pas certain de la guérison du jeune homme¹. Seul l'appui de Dom Pedro lui permettra en définitive de quitter l'institution. Les Grands de la ville ont de plus le privilège de pouvoir emmener avec eux l'un des pensionnaires de l'hôpital, pour en faire leur bouffon personnel. C'est ce que fait Tirinte à l'acte II, lorsqu'il choisit le faux Dom Fernand, qui est en fait Luciane travestie, pour l'accompagner à Madrid.

Bien entendu, dans la mesure où nous sommes dans le cadre d'une comédie, l'hôpital n'est pas présenté sous un jour sombre, comme un lieu de coercition et de traitements barbares. Toutefois, les quelques éléments de description que nous en donnent le Concierge ou ses valets sont loin de dresser un tableau idyllique du lieu : le Concierge se plaint du surpeuplement de l'asile et du travail excessif que cette foule de pensionnaires lui procure ; il aurait besoin que ses appointements soient augmentés, que le Valet ait lui-même des commis sous ses ordres². Les mauvais repas des fous sont également décrits de manière burlesque comme composés de « vache » et de « bouillon maigre » au dîner, ainsi que d'« herbes au vinaigre » au souper³. Dans leurs loges, ils dorment sur de la « paille⁴ ». Toutefois, si le fou est protégé par un Grand qui rétribue le Concierge, son sort sera amélioré : il pourra même manger à la table du maître des lieux⁵. À l'acte IV, le Valet évoque également des geôles obscures, dans lesquelles sont reclus les agités⁶.

Le fonctionnement de l'asile fictionnel de Beys renvoie-t-il à un quelconque référent historique ? S. Clerget affirme que l'auteur a très probablement pris pour modèle l'hospice de Saint-Lazare, la plus importante des anciennes léproseries de Paris⁷. Dès le début du XVII^e siècle, l'établissement se met à accueillir les pauvres et les indigents. Réorganisé à partir de 1632 par Vincent de Paul et les congréganistes de la Mission, il est destiné à partir de cette date à accueillir les détenus enfermés sur ordre du roi. Il ne s'agit donc pas d'un asile réservé aux fous, même si ceux-ci peuvent tout de même être accueillis en même temps que les correctionnaires, à partir du début des années 1630. Vincent de

¹ *Ibid.*, IV, 4, v. 1375-1377, p. 86. Toutefois, le Concierge promet d'intercéder en sa faveur auprès du conseil des maîtres (v. 1445-1446, p. 90).

² *Ibid.*, I, 2, v. 125-126, p. 7 et v. 133, p. 8. Ces plaintes du Concierge ont avant tout pour but de renforcer la topique de la folie universelle : les sages sont si rares que l'asile devrait accueillir la terre entière (voir chap. VIII, I-A).

³ *Ibid.*, II, 5, v. 711-712, p. 43.

⁴ *Ibid.*, v. 708.

⁵ « LE CONCIERGE : [...] Il aura tour de lit ; matelas, lit de plume, / Et sera mieux nourri que selon la coutume ; / S'il fait souvent briller le Soleil à mes yeux » (*ibid.*, v. 715-722, p. 44).

⁶ « Mais j'en ay trouvé deux qui ne sont pas paisibles, / Et je les ay liés dans les plus sombres lieux » (*ibid.*, IV, 5, v. 1468-1469, p. 92).

⁷ *Op. cit.*, p. 54-73.

Paul distingue parfaitement les insensés, irresponsables et dignes de compassion, des correctionnaires, jugés coupables de leur mauvaise conduite : ces deux catégories sont placées dans des bâtiments séparés et ne sont jamais confondues. Si les insensés n'étaient sans doute que très peu nombreux à l'arrivée de la congrégation, une liste établie en 1692 mentionne seize pensionnaires qualifiés de « faibles », cinq « déments », deux « aliénés » et seize personnes enfermées « par correction¹ ». Pour justifier cette comparaison, S. Clerget se fonde notamment sur la description qui est faite du lieu par le personnage de Dom Pedro :

C'est le plus habité des Hospitaux splendides,
Jamais logis ne fut si plein de testes vuides ;
La terre qu'il occupe est un spacieux fonds ;
On voit dans cet enclos des Rivieres, des Ponts,
Des Vignes, des Vergers, des Estangs, des Prairies,
Des Villages, des Bourgs, des Bois, des Metairies [...].²

S. Clerget cite un procès-verbal de l'hospice de Saint-Lazare, daté de 1669, qui atteste de la richesse de l'établissement, doté d'une basse-cour, d'étables, d'écuries, de boucheries, de puits, d'un colombier, d'une grange, d'un moulin à vent, d'un jardin, d'un potager, d'une pépinière, etc.³ Toutefois, cette lecture littérale d'une tirade de la pièce de Beys dont la signification est pleinement allégorique – l'hôpital de Valence étant conçu comme le microcosme de la folie du monde – n'est pas satisfaisante. Très rapidement, l'on s'aperçoit que le rapport entre l'asile fictionnel de Beys et les institutions réellement existantes est décevant pour l'historien en quête de sources : tous les autres points avancés par S. Clerget – le fait que les fous soient répartis en fonction de leur passion dans des loges séparées (même s'ils étaient isolés à Saint-Lazare), que des registres soient tenus, que les magistrats aient le pouvoir d'enfermer ou de faire sortir les internés, ou encore que le lieu soit renommé –, renvoient moins à une réalité parisienne qu'à la source espagnole exploitée par Beys, par l'intermédiaire de l'adaptation d'Audiguier. Le dramaturge français n'ajoute aucun élément apparaissant comme le traitement fictionnel d'une réalité contemporaine et géographiquement proche de lui ; il ne choisit pas davantage de situer son intrigue dans l'institution bien connue des Petites Maisons. Au contraire, par rapport aux œuvres de Lope de Vega, la représentation qu'il donne de l'asile est davantage éloignée du référent historique et tirée vers le symbolique.

¹ J. Vié, *Les Aliénés [...]*, *op. cit.*, p. 151.

² *Op. cit.*, IV, 3, v. 1351-1356, p. 84.

³ *Op. cit.*, p. 55.

Si certains éléments de l'asile de Beys font écho à l'hôpital mis en scène par Garzoni, telles la séparation des fous dans des appartements distincts et la présence d'écriteaux portant le nom de leur catégorie en haut de chaque cellule¹, l'on ne retrouve pas la même volonté de classification que chez le chanoine italien : l'architecture et les règles de vie du bâtiment des *Illustres fous* renvoient en fait dans leur ensemble à la *casa de los locos* décrite par Lope de Vega. L'auteur espagnol avait probablement visité l'Hôpital Général de Valence au cours de son séjour d'une année dans cette ville, en 1588-1589, à la suite de sa condamnation à l'exil². Hélène Tropé constate, en comparant le traitement littéraire de l'asile dans *Los Locos de Valencia*, *El Peregrino* et *Les Illustres fous*³, que Lope de Vega a surtout cherché à sélectionner quelques éléments représentatifs de l'institution valencienne pour créer une illusion de réalité. Il n'a en aucun cas tenté d'en donner un reflet documentaire fidèle : sa représentation de l'asile reste soumise à la portée idéologique et esthétique de l'ensemble de l'œuvre.

Parmi les traits historiques que comportent le roman et la comédie de Lope, l'on trouve par exemple des représentants du personnel de l'Hôpital Général : *Los Locos* mettent en scène un administrateur, un « Portero de locos » et un médecin. Des fous paisibles aident le personnel et sortent dans la ville pour demander l'aumône (ce sont des fous guéris dans *El Peregrino*). Il s'agit là d'un échantillon très réduit du personnel du véritable asile, dans lequel on comptait quatre administrateurs, un Père des fous et une Mère des folles qui prenaient en charge les pensionnaires séparés en fonction de leur sexe, et des employés qui participaient également à la gestion des salles des malades, de la cuisine ou du jardin⁴. À l'époque de l'Hôpital des Innocents, les fous accueillis peuvent être d'anciens vagabonds errant dans les rues de la ville, ou bien des personnes venues à l'asile sur l'ordre d'une dignité de la cité, d'un parent qui se charge de payer leur pension, ou encore de leur plein gré⁵. Le Père et la Mère inscrivent la date de l'arrivée, l'identité et l'origine du nouveau pensionnaire, ainsi que le diagnostic du médecin⁶.

Lope fait aussi allusion aux geôles, à la paille des cellules, aux menottes et aux fers utilisés pour les agités : dans *Los Locos de Valencia*, le héros Floriano, qui a été interné sur

¹ *Op. cit.*, III, 1, v. 791-794, p. 49.

² H. Tropé, « Introducción », dans F. Lope de Vega, *Los Locos [...]*, *op. cit.*, p. 24-26.

³ H. Tropé, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega Carpio à Charles Beys », *Bulletin hispanique*, t. 109, n° 1, juin 2007, p. 106-107.

⁴ « Introducción », dans F. Lope de Vega, *op. cit.*, p. 42.

⁵ H. Tropé, *Locura [...]*, *op. cit.*, p. 168.

⁶ *Ibid.*, p. 175.

la recommandation de son ami Valerio, notable de Valence, est mis aux fers lorsqu'il se rebelle contre le concierge¹. L'une des différences avec la véritable institution réside dans le fait que, chez Lope, les femmes et les hommes se côtoient librement, alors que l'Hôpital Général les séparait strictement. Les nécessités de l'intrigue amoureuse expliquent parfaitement cet écart. Chez Beys, les folles ne semblent pas être concernées par l'internement : la seule femme à y être enfermée est Luciane, mais elle porte un déguisement masculin. Chez le dramaturge espagnol, tous ces éléments sont présentés selon deux optiques opposées : ils sont traités sur le mode comique et burlesque dans *Los Locos*, mais sont au contraire décrits de façon péjorative et grave dans *El Peregrino*, récit dans lequel l'asile est montré comme un lieu répressif et coercitif, très proche de la prison.

Les œuvres de Lope rendent néanmoins compte toutes deux du fait que l'Hôpital Général n'était pas le symbole du « Grand Renfermement ». Dès sa fondation, certains de ses pensionnaires étaient autorisés à sortir quêter dans la ville, vêtus de costumes bariolés et de grelots, ou encore à participer, sur des chars, à des fêtes ou à des processions, notamment au moment de Pâques et de Noël. À l'occasion de certaines grandes célébrations, comme celle des Saints-Innocents, qui avaient lieu le 28 décembre, des notables de Valence pouvaient se rendre à la *casa de los locos* et y faire des dons². Toutes ces coutumes, allant jusqu'à la théâtralisation des insensés en figures bouffonnes et divertissantes, participaient d'une volonté, de la part des administrateurs, de donner de ceux-ci une image plus favorable auprès de la population. Cette vision contrastée de l'asile de fous se retrouve dans d'autres œuvres de la littérature espagnole : Valdivielso, dans son *auto sacramental* intitulé *El Hospital de los locos*, représente allégoriquement l'Enfer sous les traits d'un hôpital d'insensés, avec son cortège de tourments et d'instruments de répression ; au contraire, comme dans *Los Locos*, Lope de Vega présente l'asile sous un jour plaisant dans *El Loco por fuerza*, dont l'intrigue se déroule dans l'institution de Saragosse³.

Comme l'avait fait d'Audiguier avant lui, Beys reprend tels quels certains des éléments de l'asile espagnol, sans chercher à les adapter à la réalité française contemporaine. Mais il en réduit considérablement le nombre : les médecins (aucune allusion n'étant faite à un quelconque traitement médical des pensionnaires de l'hôpital),

¹ Dès la création de l'institution réelle, des mesures physiques étaient prises contre les fous rétifs. Des cellules grillagées sont pour la première fois mentionnées dans les registres en 1459 (*ibid.*, p. 217).

² H. Tropé, art. cit., p. 106.

³ Y. David-Peyre, art. cit., p. 89-97.

les fous qui aident le personnel, ainsi qu'une certaine partie de celui-ci disparaissent. H. Tropé oppose donc « l'illusion référentielle » produite par Lope de Vega à la « récréation d'un univers imaginaire¹ » opérée par Beys :

Contrairement aux deux représentations de l'hôpital produites par Lope, l'univers mis en scène par Charles Beys n'a nullement vocation à évoquer des lieux d'internement ou des pratiques rappelant des réalités historiques, familières aux contemporains. Le microcosme représenté par le Français est en réalité un hôpital allégorique où défilent les représentants d'une vaste communauté humaine affectée de diverses folies.²

Le dramaturge français s'intéresse davantage à la valeur théâtrale de l'asile, qui sert de support à l'introduction d'une pièce enchâssée dans la pièce-cadre, de même qu'à la portée anthropologique de celui-ci, dans la mesure où il privilégie les motifs de la folie universelle et du renversement de la folie en sagesse (et *vice versa*) : nous reviendrons plus en détail sur ce point dans notre chapitre VIII. H. Tropé explique le décalage entre les œuvres de Lope et de Beys par les différences chronologiques qui opposent le traitement des fous sur les sols espagnols et français³ ; or Beys aurait parfaitement pu transposer l'asile de Valence aux Petites Maisons. L'« Argument » des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, comédie représentée et publiée en 1637, soit deux ans seulement après *L'Hospital des fous*, fait référence aux « fous que l'on n'enferme pas⁴ », preuve que la réclusion de certains insensés était une idée communément acquise dans les mentalités de cette époque. L'œuvre de Beys nous montre ainsi que la correspondance entre les représentations fictionnelles et le contexte historique est loin d'être systématique. Nous reviendrons sur *Les Illustres fous*, sous l'angle de la théâtralité, dimension fondamentale de la pièce, dans notre chapitre VIII.

En 1786, la pièce de Beys, et peut-être à travers elle la nouvelle de Vital d'Audiguier, servent à leur tour de sources à une nouvelle intitulée *La Folle par amour, ou Lucile et Lindamore*, publiée par le libraire Royez dans un recueil dit d'« anecdotes nouvelles », *Les Folies sentimentales, ou l'Égarement de l'esprit par le cœur*⁵ : Lucile et Lindamore, fuyant l'hostilité du père de la jeune femme, sont capturés par Stroutbagard, chef d'une troupe de bandits. Pour échapper à ses assiduités, Lucile feint d'être devenue

¹ Art. cit., p. 105.

² *Ibid.*, p. 112.

³ *Ibid.*, p. 132-133.

⁴ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, dans *Théâtre complet (1636-1643)*, éd. Cl. Chaineaux, Paris, Champion, 2005, p. 197.

⁵ *Folies sentimentales, ou l'Égarement de l'esprit par le cœur*, Paris, Royez, 1786. Royez publie la même année un autre recueil intitulé *Folies sentimentales ou folies par amour*. Sur ces œuvres, voir C. Dornier, « Raconter la folie : les recueils de *Folies sentimentales* (1786) », et D. Masseau, « Les folles par amour dans le roman français à la veille de la révolution », dans *Folies romanesques [...]*, *op. cit.*, p. 165-184 et 214-224.

folle. Le bandit la livre alors sous un habit d'homme aux Petites Maisons, en prenant soin de payer sa pension :

La charité, l'indulgence & la discrétion sont des vertus familières aux personnes qui dirigent les établissements fondés pour le soulagement de l'humanité souffrante & malheureuse : ignorant l'art de tromper, elles n'imaginent pas qu'on veuille les séduire. Ainsi les supérieurs de l'hôpital des foux reçurent, sans hésiter, l'argent de Stroutbagard, & lui promirent de donner tous leurs soins & toutes leurs attentions à la cure de Lucile.¹

Lindamore parvient peu après à quitter la troupe des voleurs et à rejoindre Paris. Pour distraire sa mélancolie, l'un de ses amis – un voyageur qu'il avait épargné lorsqu'il côtoyait encore les bandits – le conduit aux Petites Maisons : c'est là qu'il découvre Lucile, toujours travestie, qui passe dans l'asile pour un fou amoureux². Lindamore feint de la reconnaître pour son cousin germain auprès des administrateurs et assure qu'elle a toute sa tête, mais ceux-ci refusent de la rendre à quelqu'un d'autre qu'à Stroutbagard. Lucile se résout alors à confesser la vérité à un médecin anglais : mais le docteur Scadlaton la juge véritablement folle d'avoir ainsi mis en péril son honneur. Il refuse de la faire sortir et juge même qu'elle mériterait de recevoir des corrections physiques. Les deux amants sont abattus, mais ne contestent pas les remontrances du médecin. Lindamore convainc de sa folie le marquis de Nelsan, un courtisan favori du roi, et se sert de son pouvoir pour entrer à son tour aux Petites Maisons. De sa loge grillagée, il assiste au plaisant défilé d'un musicien, d'un astrologue, d'un comédien, d'un poète et d'un alchimiste. Mais Nelsan, devenu amoureux de Lucile, lui fait quitter l'asile pour tenter d'en faire sa maîtresse : il est finalement tué en duel par le frère de celle-ci, qui la délivre et obtient l'accord de leur père pour que le mariage des deux amants ait lieu. Stroutbagard, qui se présente aux Petites Maisons pour obtenir Lucile, est arrêté, enfermé à la Conciergerie, avant d'expirer sur la roue. Le narrateur conclut son récit par une invitation aux jeunes filles à surveiller leur honneur plus étroitement.

Cette nouvelle, en reprenant les principaux éléments de l'intrigue des *Illustres fous*, met l'accent sur la responsabilité du fou, qui se trouve enfermé du fait de ses passions, que son trouble soit avéré ou non, mais aussi sur la compassion que l'on peut ressentir à son égard. Par rapport à la pièce de Beys, la représentation de l'hôpital accorde une place plus importante aux mesures de contention des fous et à la médicalisation de la folie, par le

¹ *Op. cit.*, p. 53-54.

² « Après qu'ils eurent épuisé tout ce qui pouvoit les faire rire, supposé qu'on le puisse du tableau des maladies causées par les passions, le guide qui les conduisoit leur dit qu'il y avait dans une chambre particulière un jeune fou bien curieux à visiter & bien intéressant » (*ibid.*, p. 65).

biais du personnage du médecin¹. Malgré tout, le docteur Scadlaton agit essentiellement en moraliste : son sermon s'accorde avec les propos du narrateur pour condamner la conduite des amants. Même si la folie était avant tout une passion morale chez Beys, *Les Illustres fous* n'opéraient pas la même dénonciation de la folie amoureuse².

c) Les Fous divertissants de Raymond Poisson

L'une des premières pièces, à notre connaissance, à mettre en scène les Petites Maisons est donc la comédie en trois actes de Poisson intitulée *Les Fous divertissants* : représentée en novembre 1680 à l'Hôtel de Bourgogne, elle est publiée l'année suivante à Paris, chez Jean Ribou³. L'asile fournit un cadre clos propice au respect de l'unité de lieu : le *Mémoire* de Mahelot mentionne que le décor de l'acte I représente une « chambre », celui de l'acte II « les Petite Maisons [*sic*] », tandis que celui du dernier acte figure « une chambre ou il y a un trou un festin 3 chaise⁴ ». M. Grognard, le concierge de l'hôpital, doit épouser la jeune Angélique, fille de M. Vilain ; mais elle aime d'un amour réciproque Léandre, malgré l'opposition du père de celui-ci. Lorsque s'ouvre la comédie, l'union doit avoir lieu le soir même : la jeune fille, qui ne peut sortir de l'asile, envoie une lettre à son amant pour le prier de se travestir en musicien fou, afin de pénétrer dans les Petites Maisons et de la soustraire au barbon.

L'asile de Poisson enferme lui aussi essentiellement des fous artistes : à l'exception du Joueur de Bassette, des trois folles nommées Cléopâtre, Lucrèce et Porcie, et de deux amoureux transis, on y croise un Vieux Poète, un Jeune Poète et trois Musiciens fous, ainsi qu'un Machiniste capable de créer des décors grandioses. Le concierge décrit son hôpital comme un pôle d'attraction pour tous les musiciens et danseurs fous de France : son établissement en contient tant qu'il ne peut plus accueillir d'autres insensés⁵. La pièce ouvre donc la voie aux nombreuses comédies-vaudevilles qui prendront l'asile pour décor au XVIII^e siècle. Grognard souhaite que ses pensionnaires musiciens représentent un ballet

¹ « Il y avoit alors un médecin anglois fort habile, quoiqu'il fut à la mode : il étoit arrivé depuis peu, s'y étoit distingué par deux ou trois cures difficiles, qui, malgré lui, avoient fait du bruit, & les femmes ne consultoient plus que lui seul, & les petites maîtresses ne s'adessoient plus qu'à lui, pour raccommoier leurs nerfs délicats » (*ibid.*, p. 79-80).

² C. Dornier constate toutefois que la morale traditionnelle qui est exposée dans cette nouvelle tranche avec les autres récits présents dans le recueil (art. cit., p. 168-169).

³ Nos citations renverront à l'exemplaire RF-6689 de la BnF. Les vers ne sont pas numérotés. Sur cette pièce, voir l'extrait présenté dans l'annexe n° 4.

⁴ L. Mahelot, *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, éd. P. Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 336.

⁵ *Op. cit.*, I, 4, p. 11. Jacinte explique elle aussi à Léandre que le faubourg Saint-Germain « se va rendre fertile en Petites-Maisons » (sc. 5, p. 17).

en l'honneur de ses noces ; les trois actes se concluent par ailleurs par des intermèdes musicaux, où les fous dansent. Concierge de l'asile comme il serait portier d'un théâtre, le barbon fait payer les visiteurs qui assistent aux concerts donnés par les fous. Lorsque le spectateur n'est pas satisfait, Grognard se garde bien de le rembourser :

[...] On n'est pas si sot, peste.
Quand il a vû la Piece, on ne luy rend jamais ;
L'on le partage après qu'on a payé les frais.¹

Dans la scène 7 du premier acte, le valet Jocrisse annonce en effet que l'« on vient pour voir les Foux² » : le salaire du concierge semble largement reposer sur le nombre de visites que reçoit l'établissement. L'asile apparaît même comme un lieu particulièrement ouvert sur l'extérieur, puisqu'il accueille des soldats, qui réquisitionnent les bâtiments du quartier au cours d'une halte³ ; les deux amants sauront par ailleurs profiter de la confusion engendrée par leur arrivée.

Le personnel des Petites Maisons est composé de Jocrisse, désigné comme le valet de Grognard dans la liste des personnages, de Trop-d'Esprit et de Sans-Cerveille, valets qui s'occupent plus spécifiquement des fous ; il faut ajouter Barbe, servante de cuisine, et Pacole, servante de l'asile. Comme pour Beys, l'objectif de Poisson n'est absolument pas de donner une quelconque description objective et détaillée de l'établissement, qui vaudrait pour son témoignage historique. Nous relevons très peu d'éléments concernant son fonctionnement quotidien : les repas sont servis à heures fixes⁴ ; Jocrisse est chargé de donner de la paille aux enfermés⁵ ; Grognard consigne le nom des fous sur des papiers qu'il garde dans sa poche⁶. Les fous paisibles, et notamment les musiciens, sont laissés libres de se promener dans l'asile. Comme chez Beys, on ne les renferme que lorsqu'ils s'agitent ou deviennent violents. Mais contrairement aux *Illustres fous*, où les pensionnaires n'apparaissent sur scène que lorsqu'ils sont autorisés à quitter leurs appartements, *Les Fous divertissants* nous offrent le spectacle de fous enfermés : à la scène 8 de l'acte II, on les découvre dans leurs loges, où ils se livrent à leurs obsessions et parlent tous à la fois. Le concierge les décrit à Angélique comme des fous plaisants et inoffensifs :

Ils sont libres, Mignonne, & sont tres-agréables.

¹ *Ibid.*, I, 4, p. 13.

² *Ibid.*, I, 7, p. 19.

³ Léandre s'étonne que les soldats choisissent l'asile comme lieu d'hébergement, mais Jacinte explique ce fait par leur nombre exceptionnel (*ibid.*, I, 5, p. 17).

⁴ « Voicy justement l'heure où je les fais servir », mentionne Grognard à la scène 4 de l'acte I (*ibid.*, p. 12). Nous apprenons un peu plus tard dans la pièce qu'il est « plus de midy » (sc. 8, p. 21).

⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 9.

⁶ *Ibid.*, I, 8, p. 19-20.

Ne t'imagines pas voir des Foux haïssables.
Je connais ton humeur. On diroit sans mentir,
Qu'ils ne sont tous icy que pour te divertir.¹

Néanmoins, lorsqu'il doit s'absenter quelques jours pour assister aux derniers moments de son frère à Passy, il préfère renfermer les fous, de peur que l'un d'entre eux n'agresse la jeune fille². On assiste en effet à quelques querelles entre les pensionnaires de l'asile, comme lorsque les deux poètes, qui viennent « d'estre lâchez³ », se disputent au sujet de la paternité d'une élégie : Grognard est contraint de les séparer, car l'un se jette sur l'autre pour l'étrangler. Le concierge lui-même subit leurs violences, comme lorsque Lucrèce, qui le prend pour Tarquin, lui donne un soufflet⁴. Trop-d'Esprit se plaint également d'être battu. Les valets entretiennent des relations houleuses avec les fous : à la scène 7 de l'acte II, Sans-Cerveille accuse Trop-d'Esprit et Jocrisse de voler une bonne partie de leur nourriture, ainsi que la sienne. Trois scènes plus tard, il prétend à nouveau que les deux valets souhaitent fesser les folles : lui-même, doté de verges, voudrait participer à leur correction. Dans les deux cas, Grognard proscrit tout mauvais traitement à l'encontre des fous. En définitive, à la fin de la comédie, lorsque les noces d'Angélique et de Léandre seront célébrées, les valets seront enfermés dans les loges à la place des fous, qui menaceront également de priver Pacole et Grognard de leur liberté.

Travesti en « fou d'opéra », qui ne cesse de chanter des *aria*, Léandre se fait conduire à l'asile par quatre de ses amis : d'abord placé en cage, il compte bien en sortir pendant l'absence du concierge. Jacinte, la servante d'Angélique, lui a par ailleurs affirmé que les musiciens insensés n'étaient pas reclus dans des loges⁵. Dans un premier temps, Grognard se réjouit de son arrivée et encourage sa promise à chanter des duos avec lui⁶. Les deux amants s'exécutent à la scène 9 de l'acte II, dans une scène qui fait écho au duo amoureux chanté par Angélique et Cléante dans *Le Malade imaginaire*. Mais la jalousie du barbon s'éveille devant les privautés que se permet Léandre à l'égard de sa maîtresse : il veut donc le « resserrer⁷ ». Pour Léandre comme pour les autres pensionnaires, la démence se diagnostique essentiellement dans le fait qu'ils s'abandonnent tout entiers à leur passion,

¹ *Ibid.*, I, 4, p. 9.

² « Mais un Fou qui ne sçait luy-mesme ce qu'il forge, / Par caprice pourroit luy sauter à la gorge » (*ibid.*, p. 10). Il se ravise pourtant à la scène 15 de l'acte II en autorisant la jeune fille à relâcher quelques fous pendant son absence (p. 50).

³ *Ibid.*, II, 2, p. 28.

⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 38.

⁵ *Ibid.*, I, 1, p. 4.

⁶ « [...] L'Opéra l'a gasté, / Il en chante les Airs à gorge déployée » (*ibid.*, p. 27). Dans une comédie composée en 1676, *Les Opéra*, Saint-Évremond mettra en scène le personnage de Crisotine, « devenuë folle par la Lecture des Opera » (éd. R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1979).

⁷ *Ibid.*, II, 9, p. 42.

dans laquelle ils n'excellent pas toujours : lorsque Jacinte conseille à Léandre de se travestir en « Fou Musicien », elle lui recommande de « mal chanter¹ ». Comme dans *Les Illustres fous*, le Fou de Bassette est quant à lui devenu insensé après s'être ruiné. La dimension pathologique de la folie des internés est donc absente : aucun médecin ne les visite, aucun soin ni remède ne leur est donné. Les fous, et notamment les musiciens, sont avant tout assimilables à des personnages de ballet, qui divertissent par leurs chants et leurs danses, plutôt qu'à d'authentiques malades.

Même si la comédie de Poisson insiste davantage sur les aspects de l'enfermement que ne le faisaient *Les Illustres fous*, comme on le voit, les pensionnaires de l'asile représentent, par leur folie, le paroxysme de la gaieté heureuse que peut ressentir l'amateur de spectacles et de festivités, notamment chantées et dansées. Le titre de la pièce indique par ailleurs que le mot *fou* est à entendre de manière fondamentalement positive, comme l'attitude, qui peut être tout à fait consciente, adoptée par celui qui veut plaire et amuser. *Les Fous divertissants* ne nous permettent donc pas de cerner le référent historique que constituent les Petites Maisons dans les années 1680 : là encore, le lieu vaut davantage pour le renversement carnavalesque² qu'il introduit – le héros Léandre quittant pour un temps le monde raisonnable pour adopter le déguisement du fou – que pour un quelconque discours sur la réclusion que Poisson souhaiterait (d)énoncer. Malgré la trentaine d'années qui sépare cette comédie de la pièce de Beys, malgré l'édit de 1656, l'accélération de l'enfermement des mendiants et des vagabonds, et parmi eux des insensés, n'a pas eu de résonance profonde sur la mise en scène de l'asile dans le répertoire théâtral français. Aucun « Grand Renfermement » n'est lisible dans les « pièces d'asile » que nous étudions, quelle que soit leur date de composition.

2. LES STRUCTURES ASILAIRES : DES MURS INVISIBLES

Preuve que le bâtiment même de l'asile n'est pas utilisé par les dramaturges français comme un décor faisant référence à la réalité contemporaine de l'enfermement des fous, plusieurs défilés de personnages semblables aux « illustres fous » de Beys sont présentés hors des murs de l'hôpital. L'« Argument » des *Visionnaires* de Desmarests distingue les fous qui s'apprêtent à faire leur entrée en scène de ceux que l'on pourrait voir reclus :

¹ *Ibid.*, I, 5, p. 17.

² Sur les héritages du carnaval, voir chap. VII, I-B.

Dans ceste Comedie sont representez plusieurs sortes d'esprits Chimeriques ou Visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particuliere : mais c'est seulement de ces folies pour lesquelles on ne renferme personne ; & tous les jours nous voyons parmi nous des esprits semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent.¹

L'auteur désigne toutefois ces fous laissés en liberté par le participe « atteints », qui renvoie au lexique médical, dimension que nous étudierons dans le chapitre II de notre première partie. Quelles sont donc les folies que l'on enferme ? Si l'on en croit Boileau, Molière pensait au contraire que Desmarets avait « justement mis sur le théâtre des fous dignes des Petites-Maisons. Car, qu'un homme s'imagine être Alexandre, et autres caractères de pareille nature, cela ne peut arriver que la cervelle ne soit tout à fait altérée [...] »². En voulant corriger le projet des *Visionnaires* et mettre pour de bon sur la scène des fous que l'on n'enferme pas, Molière créera la comédie-ballet des *Fâcheux* (voir chap. VII, I-A). Les « visionnaires » de Desmarets, par leur mégalomanie et leurs passions obsessionnelles – un capitain-matamore, un « poète extravagant », un « riche imaginaire³ », etc. – s'apparentent en effet aux pensionnaires de l'asile de Valence dans la pièce de Beys : généralement paisibles, lucides sur la folie de leurs camarades, mais totalement aveugles sur leur propre monomanie, ils sont la proie d'un égarement qui ne les frappe que par intervalles et ne les prive pas d'un discours cohérent. Tous s'inscrivent dans la perspective érasmienne de la condamnation de l'amour-propre et de l'excessive présomption. Si Molière les juge dignes des Petites Maisons, c'est qu'ils incarnent ces travers communs de manière hyperbolique.

L'on voit donc que ce qui intéresse les deux dramaturges n'est ni la question de l'enfermement des insensés ni celle de l'émergence contemporaine des hôpitaux qui leur sont réservés : il s'agit au contraire d'utiliser la structure de l'asile, qu'elle soit matérialisée ou non, comme un décor opportunément restreint à un seul espace, dans un contexte où l'unité de lieu s'est imposée, qui permet d'organiser un défilé de travers sociaux et moraux poussés à leur paroxysme. Plutôt qu'une folie-pathologie, il faut lire dans la démence de ces personnages une folie-analogie, une hyperbolisation des vices et des passions de l'homme, assimilés ici à de véritables troubles de l'esprit. Au-delà de cette première interprétation, dans *L'Hospital* et *Les Illustres fous*, la folie est contagieuse et s'étend hors des murs de l'hôpital : l'asile vaut alors moins comme réalité référentielle que comme

¹ *Op. cit.*, « Argument », p. 197.

² Cité par P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, « Le Génie de la mélancolie », 2003, p. 263-264.

³ Voir la *dramatis personae*, *op. cit.*, p. 202.

galerie spectaculaire, démultipliant les pouvoirs de l'illusion théâtrale. Ses pensionnaires, de même que les personnages qui viennent leur rendre visite, instaurent et réfléchissent tout à la fois les conditions du spectacle de théâtre (voir chap. VIII, I-A). Les romans qui composent notre corpus, dont les représentations spatiales ne sont pas soumises aux contraintes de la scène, présentent eux aussi majoritairement le fou comme un être libre.

3. LES MENACES D'ENFERMEMENT DANS LE ROMAN : LA FOLIE COMME GAGE DE LIBERTÉ

Les œuvres romanesques de notre corpus rendent compte d'une répugnance communément partagée face à la réclusion et à la punition corporelle du fou. Bien au contraire, s'il arrive que l'on s'apprête à enfermer ou à lier ce type de personnage, la reconnaissance de son trouble d'esprit aboutit presque automatiquement à sa libération. C'est notamment le cas au chapitre XXV du *Chevalier hypocondriaque* : Don Clarazel découvre dans un pré le corps sans vie de trois gentilshommes, reposant aux côtés de leurs épées ensanglantées¹. Il s'agit manifestement d'un duel, pratique fermement condamnée par le pouvoir royal, mais les folles imaginations du chevalier l'amènent à assimiler cette aventure à celle de Don Galaor vengeant la mort du bon Anthébon, assassiné par Palingues : il décide donc de rester auprès des corps jusqu'à ce qu'il rencontre leur assassin et parvienne à le châtier. Lorsque survient le prévôt des maréchaux de Lyon, accompagné d'une troupe d'archers, le héros les identifie immédiatement comme les coupables du crime de ces trois chevaliers : il engage le combat, malgré l'inégalité numérique et le fait qu'il soit le seul sans monture, et perce de son épée la cuisse du premier archer qui se présente à lui. En riposte, la troupe l'attaque à coups de pistolet et parvient à le lier avec des cordes. Le prévôt, convaincu que le chevalier a pris part au duel ayant opposé ces gentilshommes et leurs seconds, commence à le conduire à Lyon pour le pendre. C'est lorsque Don Clarazel le menace de la vengeance que ne manqueront pas d'accomplir après sa mort le chevalier de la Rose Verte, Agesilan de Colchos, Don Sylves de la Selve, Amadis de Gaule ou quelque autre prince de Grèce, que le prévôt comprend la nature de son trouble :

A ces mots le Prevost le regardant attentivement fort esmerveillé de l'extravagance de ce discours il commença de juger qu'il estoit hypocondriaque, & de croire par consequent qu'il estoit innocent du crime pour lequel il l'avoit fait prendre, voila pourquoy communicquant sa pensee à quelques uns de ses Archers qui eurent la mesme opinion il

¹ *Op. cit.*, p. 581-604.

fust sur le point de commander qu'on le desliast & de luy dire qu'il prist un autre chemin s'il vouloit.¹

Toutefois, craignant qu'il ne s'agisse d'une ruse pour échapper à la prison, il décide de le conduire à Lyon pour l'interroger plus longuement : les paroles de Clarazel ne faisant alors que confirmer son premier diagnostic, le prévôt décide de le relâcher. Mais le gouverneur de Lyon, informé de la situation, décide de le garder quelques jours auprès de lui afin de se divertir. Ce passage révèle donc que le fou est associé à l'innocence : loin de le lier et de le retenir en prison, les pouvoirs politiques et juridiques se contentent de le chasser de la ville dont ils ont le commandement. Pourtant, si Clarazel n'a pas tué les trois gentilshommes, sa dangerosité est tout de même avérée puisqu'il a attaqué « furieusement² » la troupe des archers. Cette violence n'est donc pas davantage retenue comme motif pour entraver le fou.

Une scène comparable s'était déjà produite au début du récit, dans cette même ville de Lyon³ : arrivé de nuit aux portes de la cité, Don Clarazel refuse de donner son nom aux gardes, en alléguant un serment qui l'oblige à cacher son identité. Le commis, pensant qu'il dit cela par moquerie, menace alors de le conduire chez le gouverneur, susceptible de l'emprisonner, mais le chevalier tire son épée et pousse « furieusement⁴ » son cheval contre quelques soldats, qui ne doivent leur salut qu'au fait que les portes de la ville sont promptement refermées. De même que le prévôt, le caporal intervient à temps pour empêcher le châtiment mortel du lecteur extravagant⁵. Il feint par la suite d'entrer dans son jeu et de le traiter en chevalier errant. Il aimerait, comme le fera le gouverneur, le garder quelque temps auprès de lui par « passe-temps⁶ », mais le héros s'y refuse et lui demande de le conduire hors de la ville, à l'imitation d'Amadis, que sa souffrance amoureuse amenait à fuir toute compagnie. Le caporal le quitte après lui avoir offert un faux triomphe carnavalesque. Même le duc d'Arcail, furieux de découvrir que la duchesse l'a trompé pendant son absence, se retient de mettre à mort Don Clarazel lorsqu'il comprend qu'il s'agit d'un fou innocent, qui croyait séjourner chez la puissante magicienne Fortuniane, qui, par amour pour lui, le retenait captif au moyen de ses charmes :

¹ *Ibid.*, p. 594.

² *Ibid.*, p. 589.

³ *Ibid.*, chap. III, p. 43-52.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ « [...] douze ou quinze soldats s'estans assemblez avec des mousquets, des picques & des hallebardes à la main ils l'alloyent infailliblement percer comme un crible si le caporal qui estoit homme de jugement ne se fust douté de la maladie de ce gentil-homme [...] » (*ibid.*, p. 46).

⁶ *Ibid.*, p. 48.

[...] la rage se formant peu à peu dans son ame il fust sur le point de luy donner cent coup de dagues au travers du corps, & de n'espargner pas sa femme, toutefois estant extremement sage il considera que ce malheureux estoit sans crime parce qu'il estoit sans jugement, que pour ceste consideration il ne luy devoit rendre aucun deplaisir, d'ailleurs il jugea que ceste vengeance luy apporteroit beaucoup plus de confusion que de gloire, & par consequent il resolust de dissimuler ce qu'il en pensoit pour ne se point faire appeller Publius Cornelius par son imprudence.¹

Le duc décide alors, comme le caporal l'avait fait, d'entrer dans son jeu et de se faire passer pour un vaillant chevalier survenant précisément pour le délivrer de son enchantement. Il laisse partir Don Clarazel, mais fait littéralement mourir la duchesse de frayeur en lui révélant qu'il connaît sa faute². Dans ces trois cas, l'extravagant doit son salut au fait que le degré de sagesse de son interlocuteur est proportionnellement inverse à son égarement, ce qui le rend apte à reconnaître son innocence.

La question de savoir si la place du fou est en prison ou à l'asile se trouve davantage encore discutée et réfutée dans *Le Berger extravagant*. Alors qu'Anselme vient de rencontrer le jeune Louis, devenu le berger Lysis, dans les premières pages de l'œuvre, survient son cousin et tuteur Adrian, qui le cherche partout dans Saint-Cloud et souhaite le ramener à Paris pour le faire enfermer³. Dans l'esprit de ce bourgeois, qui voit surtout dans la folie de son cousin une source de scandale et de déshonneur pour leur lignée, cette forme de traitement violent, qui passe par la contention, a moins pour but de guérir l'insensé que de le dissimuler aux yeux de la société, afin de garder sa maladie secrète. Adrian redoute également la justice, susceptible de lui reprocher de ne pas remplir son rôle de curateur auprès du jeune Louis⁴. Au départ, le lieu de réclusion envisagé par le tuteur reste indéterminé : Adrian met seulement l'accent sur le fait que le malade doit être soumis à l'isolement le plus total⁵. Mais peu à peu, la menace se fait plus précise :

Adrian croyant qu'il voulust demeurer là pour continuer ses follies, luy dit, que s'il ne s'en vouloit venir de bon gré il l'emmeneroit par force, qu'il trouveroit bien un carrosse pour le mettre, & qu'il le feroit là enfermer avec des chaisnes & des cadenats, & que quand ils seroient à Paris, il le mettroit en prison à Saint Martin, où il seroit foüetté tous les jours, ou bien aux petites maisons, pour tenir compagnie aux foux que l'on y enferme. Cela mit Lysis extremement en colere, & son cousin n'y estoit pas moins, mais Anselme apaisa tout par sa prudence, disant en particulier à Adrian, que comme il luy avoit desja remonstré, l'on ne

¹ *Ibid.*, chap. XXIII, p. 543.

² *Ibid.*, p. 553-554.

³ « [...] Je te tien Louis, je te tien, dooresnavant je te feray si bien enfermer, que tu n'iras plus entretenir le monde de tes folies » (*op. cit.*, I, 1, p. 22).

⁴ Étrangement, dans ce passage, Adrian passe très brièvement du statut de simple personnage au statut de narrateur intradiégétique : « Leur discours fut interrompu par son arrivee, & estant proche du Berger, je le pris par un bras, & dis à Anselme, monsieur, je vous supplie de m'ayder à ramener ce jeune homme par charité jusques à Saint Cloud. Vous avez pû connoistre qu'il a l'esprit fort malade » (*ibid.* Nous soulignons). Les autres occurrences du pronom *je* référant à l'instance narratrice du récit premier renverront par la suite à un narrateur extradiégétique anonyme.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

pouvoit pas vaincre le naturel de ce jeune homme par la rigueur, & qu'il valoit mieux luy adherer, tellement qu'il le conjuroit de le laisser en sa garde un mois ou deux, & qu'il ne luy demanderoit rien pour sa pension.¹

Dans *Le Berger extravagant* de Th. Corneille, Adrian juge plus précisément que sa place est dans une « cage aux Petites Maisons² ». Dans *Polyandre* (1648), l'amoureux universel Orilan sera également menacé par ses parents d'être enfermé dans l'abbaye de Saint-Victor ou à Saint-Martin-des-Champs, lieu de réclusion des fils prodiges dilapidateurs de leurs biens³. Mais cet extrait du *Berger* de Sorel pourrait constituer un indice que les Petites Maisons accueillent bien des fous, à la date de 1627, parallèlement à d'autres prisonniers. Les coups de fouet mentionnés par Adrian ne concernent ici que Saint-Martin : le personnage ne précise pas si les fous des Petites Maisons étaient livrés à ce type de mauvais traitements. Dans *Le Pédant joué* de Cyrano, comédie composée vers la fin de l'année 1645 ou le début de l'année suivante⁴, Granger tente d'envoyer son fils Charlot à Venise, afin de l'éloigner de Genevot, que le barbon souhaite épouser. Mais son fils se fait passer pour un fou furieux, afin d'échapper à ce voyage. Il risque alors d'être lié et enfermé :

Au fou, au fou ; ne voyez-vous pas comme il m'a jeté de l'écume en parlant ! Voyez ses yeux tout renversés dans sa tête. Ha ! mon Dieu, faut-il que j'aie un enfant fou ! Vite, qu'on me l'empoigne.⁵

Le pédant brosse ici le portrait du furieux, qui se jette comme une bête au visage de ceux qui l'approchent de trop près : ce passage parodie les scènes de fureur de la tragédie (voir chap. II, II-B). Charlot doit alors renoncer à sa feinte, afin d'échapper à l'abbaye de Saint-Victor ou de Saint-Martin⁶. Mais le valet Corbineli saura tromper le pédant pour que son fils puisse épouser sa maîtresse.

Dans le *Berger*, Anselme, qui est quant à lui partisan d'un traitement de la folie passant par la douceur, à base de divertissements, de promenades, de changement d'environnement, s'oppose à la violence préconisée par Adrian⁷. Conformément aux traités médicaux de référence à cette époque, qui recommandent de divertir le mélancolique, afin d'éviter qu'il ne s'entretienne de ses propres rêveries et que sa faculté imaginative ne soit

¹ *Ibid.*, p. 126-127.

² *Op. cit.*, I, 3, v. 123, p. 107.

³ *Op. cit.*, L. I, p. 40.

⁴ S. Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, comédie [1658], dans *Œuvres complètes*, éd. A. Blanc, Paris, Champion, 2001, t. III, « Introduction », p. 15.

⁵ *Ibid.*, I, 7, p. 70.

⁶ *Ibid.*, I, 8, p. 71.

⁷ Voir également les raisons que Clarimond oppose à Adrian dans la pièce de Th. Corneille : « La prison est affreuse au plus solide esprit, / Et c'est là que le foible assez souvent s'aigrit » (*op. cit.*, I, 3, v. 223-224, p. 111).

constamment sollicitée, le gentilhomme propose de confronter Lysis à l'« école du monde », de manière à ce qu'il reconnaisse les erreurs que sa seule fréquentation des livres lui a inspirées¹. La violence ne servant qu'à déclencher la colère du malade, il vaut mieux, comme le prescrivent les médecins, adopter une technique d'alternance entre des phases où l'on va dans le sens du fou et d'autres moments où l'on s'oppose à lui (voir chap. II, I-A). L'utilisation de châtiments corporels est d'autant moins justifiée que la folie de Lysis n'est pas « nuisible » et que « jamais ses fantaisies ne l'ont porté à faire du mal à personne² ». Sur cette question des violences faites aux fous, les médecins de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle ne se montrent pas plus sévères que leurs prédécesseurs antiques³ : Jacques Ferrand, dans son ouvrage sur la mélancolie érotique, rapporte l'opinion de certains auteurs qui se prononcent pour l'enfermement des amants, et, s'il s'agit de jeunes adolescents, pour un traitement physique à base de coups et de flagellations⁴ ; mais c'est pour mieux critiquer une telle brutalité. De même, La Framboisière recommande de ne battre et de ne lier que les malades qui risquent d'être dangereux pour eux-mêmes ou pour autrui⁵.

C'est donc pour tromper Pernelle et Adrian, mais aussi pour inciter les faux bergers à faire cesser cette comédie, que Clarimond évoque le projet qu'il a soumis à un « grand Seigneur de ce païs » d'édifier un hôpital pour ces fous, dans lequel ils seront « tres bien foüettez par charité, jusques à tant qu'ils changent d'humeur⁶ ». C'est également par plaisanterie qu'Hircan réclame que Fontenay, qui feint de vouloir mourir d'amour pour Pernelle, soit mis « dans quelque chambre où l'on le lie comme un insensé⁷ », en se référant une fois encore au traitement des furieux. Clarimond effectue une autre allusion aux Petites Maisons à propos de l'enfermement des poètes, personnages qui sont, comme on l'a vu, traditionnellement mentionnés dans les « pièces d'asile » :

¹ « Il vaut mieux luy laisser voir les compagnies ; il se divertira & se tirera de beaucoup d'erreurs, qui ne luy sont venuës en la pensee, qu'à faute d'avoir appris comment l'on vit dans le monde » (*op. cit.*, I, 1, p. 38).

² *Ibid.*, III, 14, p. 163.

³ Voir, dans ce chapitre, la partie I.A.1.

⁴ J. Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoitre l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique* [1623], éd. D. Beecher et M. Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010, chap. XXX, p. 321-322.

⁵ « Joint que les uns veulent estre amignardez & flattez : les autres doivent estre tansez, battus & liez, de peur qu'ils ne fassent mal à eux-mesmes, ou à autrui : & faut donner ordre qu'ils ne soient jamais destituez de fortes gardes, & leur oster tous les moyens de se pouvoir outrager : principalement s'ils deviennent furieux, la mélancholie se tourne en manie » (N. A. de La Framboisière, *Les Œuvres* [1613], Lyon, Antoine Beaujollin et Jean Carteron, 1669, « Les loix de medecine [...]. Loix pour bien penser la Melancholie », p. 228).

⁶ *Op. cit.*, II, 12, p. 752. À l'écoute de cette proposition, Pernelle juge Clarimond très dévot.

⁷ *Ibid.*, p. 814.

Enfin vous devez croire qu'après avoir hanté les grandes maisons, il leur faut aller loger aux petites. J'enten celles du faux bourg Saint Germain. Aussi y a t'il quelque temps que comme l'on enfermoit tous les pauvres, les Sergens prirent dans les ruës un des leurs qu'ils y menerent, & il y eut bien du debat à sçavoir si l'on le devoit enfermer avec les pauvres ou avec les fous, parce qu'il sembloit estre l'un & l'autre. A la fin un Seigneur qui se trouva là le delivra, mais pensez que ce fust pour en faire son foû domestique. Gentil Berger (s'en vint dire alors Anselme à Lysis) vous sçavez bien où sont ces petites maisons dont l'on vous parle ; il me souvient que vostre cousin Adrian vous menaçoit de vous y mettre, quand vous ne luy obeyssez pas. Mon Dieu ! je voudrois bien sçavoir quel mine vous feriez, si vous y estiez : prendriez vous pour des Bergeres, les bonnes vieilles qui y sont ?¹

Si l'on en croit ce passage, il semble que les Petites Maisons accueillent bel et bien des pauvres et des fous, mais les enferment de manière séparée, sans les assimiler autrement que sous l'angle de leur incapacité à rester libres au sein de l'espace social. Comme dans *Les Illustres fous* de Beys, une personne influente peut entrer dans l'asile et en faire sortir un fou, destiné à son divertissement personnel : c'est par ailleurs ce qu'Anselme a quasiment fait en empêchant Adrian d'y mener Lysis et en le recueillant chez lui. Clarimond évoque également une période de réclusion massive des indigents, mais sans donner de date précise (celle-ci est en tous les cas bien antérieure à 1656). Enfin, la présence d'un seigneur aux Petites Maisons renvoie une fois de plus aux visites d'asile, sans que l'on sache si cette personne s'y trouve par charité, ou bien pour son propre divertissement.

Dans *Le Berger extravagant* comme dans *Le Chevalier hypocondriaque*, c'est la reconnaissance de la folie de Lysis par de puissants seigneurs dotés de sagesse qui permet au héros d'échapper à la prison. Dans le quatrième livre du récit, alors que le berger laisse son troupeau manger les fruits d'une vigne et n'hésite pas à s'en rassasier lui-même, sans avoir conscience que les biens de la terre ne sont pas la propriété de tous, comme au temps de l'âge d'or, le propriétaire de la parcelle, furieux, survient avec une hallebarde et menace de le conduire en prison et de lui faire payer une amende, tandis que deux autres paysans arrivent pour lui prêter main forte. Bien que Lysis affirme qu'il ne connaît d'autre juge que Pan, ni d'autre prison que celle où le retient sa maîtresse Charite, il est mené devant le praticien du village voisin, qui est chargé d'y rendre la justice au nom d'Hircan, seigneur du lieu. Celui-ci se présente alors à propos et parvient, par sa seule autorité, à faire libérer le berger².

Certains passages de *Don Quichotte* témoignent également du fait que, conformément au discours juridique, en cas de crime, le fou est reconnu comme

¹ *Ibid.*, I, 6, p. 866-867.

² « Ils dirent qu'il avoit mangé leurs raisins, mais Hircan leur ayant respondu que c'estoit peu de chose, ils furent contraints d'obeir à leur Seigneur » (*ibid.*, I, 4, p. 643).

pénalement irresponsable : lors de la veillée d'armes du héros, dans une taverne dont le propriétaire a promis de le faire chevalier, l'hidalgo blesse très sérieusement deux muletiers qui s'en viennent le déranger. Face à la riposte de leurs compagnons, le tavernier leur crie de laisser Don Quichotte, « parce qu'il leur avait déjà dit qu'il était fou et que comme fou il s'en tirerait toujours même s'il les tuait tous¹ ». Néanmoins, dans la suite de la première partie qu'Avellaneda fait paraître en 1614, sous le titre *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Don Quichotte se retrouve enchaîné dans la prison de Saragosse après avoir tenté de libérer un voleur : mais cet enfermement est dû au comportement dangereux qu'il a manifesté au cours de cet épisode, et non à sa folie. Un gentilhomme de sa connaissance utilise alors son pouvoir pour le faire libérer, mais le confie aussitôt à la *Casa del Nuncio* de Tolède afin qu'il y reçoive des soins. Avellaneda met en valeur les coups et les chaînes qui attendent le fou récalcitrant, sans pour autant, selon Yvonne David-Peyre, émettre de jugement négatif sur l'hôpital². Dans la deuxième partie de son récit, Cervantes ne suivra pas la voie proposée par son continuateur : Don Quichotte restera un fou errant et libre.

Qu'en est-il dans les textes non fictionnels contemporains de notre corpus ? *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux, composées, selon Antoine Adam, entre 1657 et 1659³, corroborent le constat que nous avons pu tirer de la lecture du *Chevalier* et du *Berger* : la place du fou n'est pas en prison. En témoigne l'anecdote du miroitier de Chalon accusé de blasphème :

Cela me fait souvenir d'un miroitier de Chalons, qui entendoit un sot predicateur qui, faisant le panegyrique de saint Estienne, dans l'église de ce saint, disoit : « Où mettons-nous ce protomartyr ? A la dextre, ou à la senestre de Dieu ? etc., » – dit : « Mettez-le en ma place, aussy bien suis-je las d'y estre, » et s'en alla. Le chapitre de saint Estienne, par calomnies ou autrement, tint cet homme quatre ans en prison, et, pour l'en tirer, il le fallut declarer fou.⁴

Seule l'innocence du fou lui permet de sortir de prison. Mais Tallemant des Réaux évoque également des insensés faisant l'objet de mesure de contention, tel ce « fou de president Vigné [...] qui est mort lié et gueux⁵ ». Comme dans le Droit romain, cette pratique violente semble advenir lorsque le fou est jugé furieux⁶.

¹ *Op. cit.*, I, 3, p. 160.

² « L'enfermement du fou [...] », art. cit., p. 85-89. Cervantes fera une allusion à cet épisode à fin de sa propre seconde partie (*op. cit.*, II, 62, p. 1163).

³ *Op. cit.*, t. I, « Introduction », p. XV.

⁴ *Ibid.*, t. II, « Boutard », p. 290.

⁵ *Ibid.*, t. I, « M. de Termes », p. 31-32.

⁶ L'une des acceptions, figurée et morale, que Furetière donne au verbe *venir*, dans son *Dictionnaire*, paraît également confirmer cette idée : « Il est *venu* à tel point d'extravagance, qu'il l'a fallu enfermer, qu'on a été

Cette répugnance à enfermer l'insensé disparaît-elle des textes fictionnels après le « Grand Renfermement » de 1656 ? Observe-t-on dans le traitement du fou une évolution à même d'illustrer le « partage » exposé par Foucault ? *Sir Politick Would-Be*, « comédie à la manière des Anglois », composée par Saint-Évremond entre 1662 et 1665, en collaboration avec l'abbé d'Aubigny et Lord Buckingham¹, nous offre sur le mode parodique la liste des différents sorts réservés aux fous en fonction de leur comportement. Sir Politick Would-Be, chevalier anglais présenté comme un « Politique ridicule » dans la liste des personnages, et M. de Riche-Source, homme d'affaires français décrit comme « Chimérique en Projets », sont dénoncés par un espion auprès du Sénat de Venise comme de dangereux conspirateurs et sont mis en prison. À la scène 2 du dernier acte, quatre sénateurs débattent du sort qui leur doit être réservé : Agostino se prononce pour la peine capitale, tout en faisant preuve d'une relative clémence, car il se contente de demander à ce que les deux hommes soient étranglés, ce qui est le supplice commun, alors que leur faute relève du crime extraordinaire. Azaro prend à son tour la parole pour exprimer son désaccord. Selon lui, les deux prisonniers sont des fous. Or il existe deux types de folies : l'une, « qui vient de *privation de sens* » et qui doit susciter notre compassion, l'autre, qui provient « d'une *imagination dérégulée*² » et trouble l'ordre public : il faut donc « ôte[r] la liberté à des Fous scandaleux, qui traitent extravagamment les matieres sérieuses, réservées à la prudence des Sages³ ». Amelino remarque quant à lui à quel point la séparation entre sagesse et folie est incertaine : il convient donc de laisser les fous tranquilles, sauf lorsque leurs crimes deviennent effectifs. Enfin, Pamfilino presse ses pairs de quitter leurs beaux discours pour se souvenir seulement qu'il s'agit de « Foux ridicules, plus propres à nous divertir qu'à nous nuire⁴ ». Le personnage de Tancredi, décrit dans la *dramatis personae* comme un « Homme d'Esprit, qui connoît le ridicule de tous les autres », et qui fait son apparition dans la scène suivante, décrit Sir Politick comme un être tombé dans la folie pour avoir lu trop de livres politiques et qui a diverti pendant dix ans la cour d'Angleterre⁵. L'avis de Pamfilino l'emporte donc et la liberté est rendue aux deux fous.

obligé d'en *venir* à la force, aux extremitez ». Selon cet exemple, la réclusion n'intervient qu'en cas de violence avérée.

¹ Ch. de Marguetel de Saint-Denis seigneur de Saint-Évremond, *Sir Politick Would-Be*, éd. R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1978, « Introduction », p. 1.

² *Ibid.*, V, 2, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ *Ibid.*, V, 3, p. 108.

Sir Politick se révolte contre ce jugement en déclarant préférer être pendu que sauvé et reconnu comme fou ; M. de Riche-Source s'en accommode pour sa part très bien¹. Bien que ces scènes, qui retravaillent le *topos* humaniste de la réversibilité entre sagesse et folie², soient loin de renvoyer à une quelconque réalité référentielle du traitement du fou, l'on voit que les termes du débat portent une fois encore sur sa dangerosité ou son innocuité : en fonction de son degré de nuisance, l'insensé sera traité avec douceur ou brutalité. En 1671, l'héroïne de *La Fausse Clélie* de Subligny sera auscultée par des médecins et divertie par des compagnies, mais ne sera jamais enfermée, car une telle pratique serait tout à fait contre-productive pour sa guérison. Le gentilhomme qui narre au marquis de Riberville l'histoire de Juliette d'Arviane, dans le premier livre du récit, l'assure qu'« on ne peut point la tenir en fermée », car « cela augmente sa tristesse & irrite sa maladie³ ».

L'on trouve une menace d'enfermement plus concrète à la fin du *Poète basque* (1670) de Poisson : après la représentation d'une courte comédie donnée par le poète, Floridor commande que le personnage soit porté aux Petites Maisons⁴. Alors que le baron de Calazious lui propose d'entrer à son service, le poète préfère se retirer à l'hôpital des fous, afin de rester maître de ses compositions. La référence à l'asile intervient une fois de plus dans un contexte plaisant : le fait d'envoyer le poète dans ce lieu permet à Floridor de se défaire d'un fâcheux qui prétend devenir poète à gages de sa troupe, à l'Hôtel de Bourgogne. Cette mention est également dotée d'une utilité dramaturgique, puisqu'elle amène le poète à quitter la scène, sortie marquant logiquement la fin de la pièce. L'enfermement du fou, évoqué par un auteur qui, dix ans plus tard, mettra en scène les Petites Maisons comme un univers festif et joyeux, dans *Les Fous divertissants*, peut là encore difficilement être lu comme une référence aux pratiques réelles du temps (sur la dimension métathéâtrale de cette pièce, voir chap. VIII, I-A).

Ainsi, il est révélateur de voir que le motif de la prison, si répandu dans la littérature romanesque et théâtrale contemporaine⁵, concerne peu, voire pas du tout,

¹ « [...] Fou, ou Sage ; pourvû qu'on me sauve, je suis content » (*ibid.*, V, 4, p. 110).

² Voir Ch. Biet, « *Sir Politick Would-Be*, ce que la politique ne peut pas être ou peut n'être pas. Comédie et conversation sur le projet ridicule de réformer le monde », dans S. Guellouz (éd.), *Saint-Évremond au miroir du temps*, Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2005, p. 75-97.

³ A.-T. Perdou de Subligny, *La Fausse Clélie*, Amsterdam, Jacques Wagenaar, 1671, L. I, p. 13.

⁴ *Op. cit.*, acte II, p. 232-233. Nous avons déjà évoqué cette pièce au début de notre introduction.

⁵ Au théâtre, des scènes d'emprisonnement apparaissent fréquemment dans la tragi-comédie (*Clitandre* de Corneille), la tragédie (*Médée*, du même Corneille), mais aussi la comédie (*L'Illusion comique*). Dans le roman, ce motif se rencontre avant tout dans les histoires comiques, dans la lignée des romans picaresques :

l'insensé. Dans *Les Prisons du roman*, Jacques Berchtold ne consacre aucun chapitre à un personnage de fou, qui s'inscrirait dans la lignée des exemples que nous venons d'évoquer. La question de la prison ne parvient à croiser que la folie feinte, comme celle du *Gascon extravagant* de Claireville : toutefois, dans cette œuvre, le Gascon effectue un premier séjour en prison à la suite d'une querelle d'écoliers à Poitiers, puis un second, plus longuement décrit, lorsqu'on l'accuse d'avoir agressé une jeune dame¹ ; il n'est donc jamais enfermé pour sa folie, que celle-ci soit authentique ou jouée. Dans les histoires comiques de notre corpus, les seules occasions où le fou se trouve reclus sont des cas d'enfermement volontaire². Si la prison peut rendre fou, si l'on peut aussi s'évader de l'enfermement carcéral par l'imagination³, on n'est jamais incarcéré pour cause de folie.

B. Le fou en liberté

1. UN FOU SOCIALISÉ

C'est ainsi qu'à l'exception des « illustres fous » de Beys, les insensés des textes de notre corpus conservent leur liberté. Mais ils ne sont pas pour autant livrés à eux-mêmes : Lysis passe de la tutelle de son cousin Adrian à la garde du seigneur Anselme, puis à celles d'Hircan et de Clarimond, en logeant toujours, à de rares exceptions près, dans l'une de leurs demeures. Lorsqu'il quitte le château de Clarimond pour aller s'établir avec Carmelin chez le paysan Bertrand, Anselme, Hircan et Clarimond continuent de veiller sur lui quotidiennement. Adrian lui-même, au livre XI, revient dans la Brie pour chercher son cousin et le ramener à Paris : il n'acceptera finalement de repartir sans lui que lorsqu'il sera certain de sa guérison et dans l'unique but de préparer son union avec la servante Catherine, que le berger aime sous le nom de Charite. Au début de l'œuvre, au moment de sa rencontre avec Anselme, il rappelle la responsabilité pénale qui pèse sur lui à l'égard des

voir *L'Histoire comique de Francion*, *Le Gascon extravagant*, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, *Les Aventures de Monsieur d'Assoucy*, etc.

¹ *Op. cit.*, L. I, p. 97-98 ; L. IV, p. 214-224.

² Voir, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, l'épisode au cours duquel Clarazel demande au gouverneur de Lyon de l'enfermer sans vivres dans les jardins d'Ainay (*op. cit.*, chap. XXVII, p. 620-630). Mais il n'y tient qu'une seule nuit.

³ Voir J. Berchtold, *op. cit.*, « Introduction », p. 35-36, et M. de Certeau, « Voyage et prison : la folie de J.-J. Surin », dans B. Beugnot (éd.), *Voyages, récits et imaginaires*, Actes de la 15^e réunion annuelle de la NASSCFL à Montréal, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, « Biblio 17 », 1984, p. 439-467.

actes de son pupille¹. Il incombe aux parents du fou de l'empêcher d'errer et de troubler la voie publique. Cette charge n'est pas de tout repos, car l'insensé répugne à rester cloîtrer dans sa chambre : au début du récit, Lysis a échappé à son cousin pour suivre sa maîtresse Charite à Saint-Cloud. De même, elle oblige ses proches à nourrir, bon gré mal gré, une bouche inutile. Ainsi, dans *L'Histoire comique de Francion*, c'est avec un fort soulagement que les parents de Collinet acceptent de confier sa garde à Clérante. Lorsque le fou se présente chez le seigneur qui a également accueilli Francion, il se dit victime de la persécution de ses proches et lui demande sa protection². Face au refus de Clérante, il révèle brutalement la folie qui domine son esprit. C'est alors que le seigneur décide de l'admettre à sa cour :

Des le jour mesme il vint de certains hommes le demander ; l'on les amene a Clerante, a qui ils disoient que c'estoit leur parent qui avoit eu l'esprit troublé par la fascherie qu'il avoit receuë de la perte d'un procez où il alloit de tout son bien ; et que par charité ils le retiroient en leur maison, encore qu'il leur fist beaucoup de maux, lors qu'il tomboit en sa plus grande frenesie.³

La charité exercée par les parents du fou connaît donc ses limites et ceux-ci sont bien contents de se défaire de lui lorsqu'ils en trouvent l'occasion. Chez Adrian et Pernelle, l'intérêt pour les grandes richesses dont Lysis a hérité de son père fait très certainement partie des motifs qui les ont conduits à le prendre chez eux : dans le douzième livre, lorsque Lysis feint de s'être empoisonné par désespoir amoureux, Hircan, qui n'est pas dupe de cette fausse mort, parvient à convaincre le couple de bourgeois d'affirmer que le berger est décédé de mort naturelle, afin que ses biens ne soient pas confisqués par la justice si celle-ci découvre que leur cousin s'est suicidé⁴.

L'accueil de l'insensé à la cour d'un haut personnage apparaît donc comme le mode de prise en charge du fou le plus fréquent dans les œuvres de notre corpus : Don Clarazel, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, séjourne tour à tour chez le comte d'Oran, le marquis d'Artigny, la duchesse d'Arcaïl, le baron de la Tour, puis de nouveau dans le château d'Arcaïl, avant de gagner le château de Dorteil en compagnie du gouverneur de Lyon. Au théâtre, le fou est également représenté comme surveillé et protégé par son entourage : lors

¹ « Moy qui suis son curateur, il y auroit conscience si je le laissois ainsi aller d'un costé & d'autre. J'en serois repris de justice. Il faut que je le remeine à Paris » (*op. cit.*, I, 1, p. 22-23).

² Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, *op. cit.*, L. V, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Op. cit.*, II, 12, p. 816-817. « Ces considerations firent taire Adrian & sa femme. Ils avoient quelque part en la succession de Lysis qui leur fust venuë bien à propos, car ils avoient desja deux enfans, l'un en pension & l'autre en nourrice, & leurs richesses n'estoient gueres grandes » (*ibid.*, p. 817). Par ailleurs, au début du récit, lorsqu'Anselme propose à Adrian d'accueillir Lysis, il prend bien soin de lui préciser qu'il n'exigera aucun frais de pension de sa part (*ibid.*, I, 1, p. 127).

du dénouement du *Berger extravagant* de Thomas Corneille, Lysis est conduit au château d'Hircan par ses compagnons, qui ont mis fin à sa métamorphose en arbre. Dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou, le personnage de Cloridan demeure dans le château de Cléonice tout au long de son accès de mélancolie. Les personnes raisonnables qui accompagnent le fou prennent garde à ce qu'il ne trouble pas l'ordre public : au chapitre X du *Chevalier*, alors que Don Clarazel assiste dans un théâtre de Chalon-sur-Saône à la représentation du *Ravissement de Proserpine*, en compagnie du comte d'Oran et des seigneurs et dames de ses amis, le lecteur extravagant interrompt brutalement la pièce pour attaquer le comédien qui joue Pluton, croyant qu'il est véritablement la divinité qu'il représente. S'ensuit une grande confusion qui risque de dégénérer en bagarre générale. Le marquis d'Artigny et le comte d'Oran, malgré le plaisir qu'ils prennent à ce spectacle, se pressent alors d'intervenir afin d'empêcher le chevalier de blesser quiconque¹.

Ainsi, la folie de l'âge classique ne s'ouvre plus, comme à l'époque médiévale, par une rupture radicale avec l'espace civilisé :

Toute folie s'inaugure par une sécession : quitter le monde des hommes, se dérober à leurs regards, mourir à leurs discours, avant de mourir à sa propre raison ; le désir de se cacher prélude à la démence.²

Le fou de la Renaissance et du XVII^e siècle est un fou socialisé. Sa démence commence par un mouvement inverse à celui décrit par J.-M. Fritz : une fois leur trouble déclaré, Lysis et Clarazel sortent de la chambre où ils s'étaient reclus pour retourner dans le monde et fréquenter des compagnies. S'ils quittent leur demeure et passent beaucoup de temps au dehors, ils sont rarement seuls et n'évoluent jamais dans une nature brute et sauvage. La Brie du berger, la Bourgogne et les jardins d'Ainay du chevalier sont des paysages en partie urbanisés, des terres civilisées qui appartiennent à des seigneurs et qui ne peuvent être comparées à la forêt hostile qu'investit l'insensé médiéval. Néanmoins, des vestiges du fou sauvage des XII^e et XIII^e siècles se trouvent encore dans les œuvres de notre corpus : la dichotomie radicale que l'on pourrait établir *a priori* entre les représentations médiévales et classiques de la folie doit en réalité être nuancée.

¹ *Op. cit.*, p. 189-202.

² J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 16.

2. DÉTOURNEMENTS PARODIQUES DES MOTIFS DE LA FOLIE MÉDIÉVALE

Livré à l'ensauvagement, le fou médiéval, tels Merlin dans la *Vita Merlini* et Yvain dans *Le Chevalier au Lion*, erre nu, sale et hirsute, dans la profondeur des bois : réduit à l'état de bête, il perd le langage et se nourrit d'aliments crus¹. À la suite de Don Quichotte, le fou du XVII^e siècle – dans ses représentations non théâtrales, puisque celles-ci sont nécessairement limitées dans l'espace – partage avec cette figure l'errance géographique, reflet de son errance psychique : en témoigne le parcours de Don Clarazel qui, une fois parvenu en Bourgogne, ne cesse de parcourir, à force de détours, une zone qui s'étend entre Chalon-sur-Saône et Lyon. Mais le fou ne se caractérise plus par un retour à la vie sauvage. Au chapitre III du récit, lorsque le chevalier traverse pour la première fois la ville de Lyon, le caporal qu'il rencontre le conduit sur l'autre rive de la Saône. Aussi celui-ci quitte-t-il l'espace civilisé de la ville, en renonçant au gîte confortable qu'on lui propose, pour gagner les ténèbres solitaires des bords de la rivière :

Ainsi s'entretenans de mille propos agreables ils passerent le pont de Saone suivis de plus de quatre cent enfans qui menerent un bruit fort estrange, & arriverent peu de temps apres hors la ville [...].²

Cette rupture apparente avec l'espace socialisé pourrait se présenter comme un écho de l'ensauvagement d'Yvain ; mais le processus est ici traité sur le mode parodique, dans la mesure où Don Clarazel vit sa folie de manière symétriquement inverse à celle du chevalier arthurien. Là où le rejet de sa dame avait conduit celui-ci à errer dans la profondeur des forêts et à rompre avec sa condition de chevalier en se dépouillant des attributs de celle-ci, au contraire, l'égarement qui frappe le « chevalier hypocondriaque » est précisément ce qui l'amène à prendre les armes pour tenter de se conduire comme Amadis. D'autre part, la volonté qu'il affiche à plusieurs reprises de se replier dans la nature pour y vivre de ses fruits et dormir sous des arbres cède vite face à l'inconfort de ce mode d'existence. À la fin de l'épisode cité précédemment, après avoir longé la Saône, Don Clarazel se retire chez un paysan pour y passer la nuit. Par la suite, lorsqu'il gagne les Monts d'Or dans le dessein d'y demeurer jusqu'à ce qu'une demoiselle vienne l'y chercher de la part de Sylviane, comme Amadis s'était réfugié dans l'ermitage de la Roche-Pauvre, au bout de cinq semaines il voit en songe une dame, qu'il prend pour Urgande la Déconnue, lui demandant « aigrement » de quitter le « furieux dessein³ » qu'il a conçu de

¹ *Ibid.*, p. 25-27.

² *Op. cit.*, p. 51.

³ *Ibid.*, chap. V, p. 80-81.

mourir dans ce désert, afin de rejoindre le monde et de s'y divertir jusqu'à ce que Sylviane le rappelle à elle.

Certains éléments de l'histoire de Lysis sont également liés à une vision médiévale de la folie : au livre IV, prenant Hircan, dont il aperçoit l'ombre fuyant dans un petit bois, pour une hamadryade, il se perd au milieu des arbres et finit par y passer la nuit. Au matin, traversant un hameau avec sa guitare, il est arrêté par un petit groupe d'enfants. La mère de l'un d'entre eux lui offre alors du pain et du fromage, aliment traditionnellement associé à la folie¹. Enfin, il rencontre un ermite, figure qui croise fréquemment le chemin du fou dans les romans médiévaux (Yvain, Lancelot et Tristan sont tous trois nourris par un ermite²). Même si Sorel, dans les « Remarques » commentant ce passage, précise que le berger est ici pris pour un « vielleux³ », et non pour un insensé, l'épisode joue implicitement sur un ensemble de représentations archaïques de la folie sauvage médiévale. Toutefois, dans la mesure où le « berger extravagant » cherche seulement à plaquer un pseudo-savoir livresque sur la réalité des choses qui l'entourent, de même qu'à imiter les aventures des héros pastoraux, ces signes d'ensauvagement se résorbent en purs artifices parodiques. Ainsi, la nuit solitaire que le berger passe dans un bocage lui apparaît comme une « chose bien Romanesque⁴ ». La nature, telle que Lysis se la représente, n'est qu'une reconstitution fictionnelle de l'univers des bergeries : monde artificiel, peuplé de créatures mythologiques civilisées et dotées de talents artistiques (les nymphes et les divinités des eaux), espace ordonné, où tout doit répondre à des codes précis selon ce que le berger a pu puiser dans ses lectures, il ne s'agit nullement de la nature sauvage et âpre dans laquelle évolue Yvain. Ni l'eau ni la forêt ne servent de refuge, ou encore de miroir, à l'extravagance des avatars de Don Quichotte : ces éléments naturels sont transformés en indices conventionnels destinés à prouver que la réalité dans laquelle ils se meuvent est en tout point semblable à celle des romans fabuleux.

D'autres traits médiévaux des représentations littéraires de la folie apparaissent dans les textes des années 1620-1660. C'est le cas des épisodes qui montrent l'insensé courant les rues à moitié nu, poursuivi par une troupe d'enfants ou de curieux qui se

¹ Le fromage appartient à l'univers symbolique et iconographique de la folie médiévale : « Médicalement mélancolique, théologiquement luxurieux (du moins érotique), socialement commun ou vil, le fromage, comme la tonsure, tisse autour du fou un réseau de parenté serré : fol mélancolique, fol luxurieux, fol vilain, trois dimensions que les textes littéraires médiévaux exhibent tour à tour et qui sont comme la projection des trois discours techniques sur la figure du fou » (J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 55).

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Op. cit.*, R. IV, p. 182.

⁴ *Ibid.*, I, 4, p. 516.

moquent de lui et lui jettent divers objets. Cette situation a même donné naissance à un proverbe, comme le précise Polyandre à propos d'Orilan, qui ne cesse d'aller après les jeunes filles dans Paris :

Pour monstrier qu'un homme à entierement perdu l'esprit, l'on dit d'ordinaire ; Qu'il est fou à courir les ruës ; Or cela se peut dire de luy sans calomnie, car vous voyez que sans cesse il court les ruës, & mesmes les Eglises, pour voir & pour estre veu des filles, s'imaginant qu'il est aimé de toutes, & qu'il les doit aimer toutes ou la pluspart. N'est-ce pas une vraye follie ?¹

Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, lorsque Don Clarazel rencontre Léonie, jeune fille devenue folle après l'abandon de son amant Adamant, tous deux sillonnent la campagne en étant poursuivis par des enfants, comme s'ils étaient des attractions de foire, ou encore des bêtes curieuses :

Ainsi s'entretenans de mille discours extravagans ils se promenerent trois jours entiers logeans tantost sous des arbres, tantost chez quelque bon laboureur & trainans tousjours une multitude d'enfans, lesquels couroient apres eux comme on voit qu'ils vont apres quelque meneur d'ours.²

Clarazel et Léonie errent à cheval, sous l'apparence d'un chevalier et d'une princesse, sans s'affranchir des bienséances sociales dans la mesure où ils conservent leurs habits. Mais ce n'est pas le cas de Du Buisson, dans *L'Histoire comique de Francion*, qui, trompé par une courtisane, se retrouve dehors en chemise. Afin de pouvoir rentrer chez lui, le personnage est obligé de contrefaire le fou courant les rues. Ainsi, Francion et ses amis :

[...] virent un homme qui n'avoit que sa chemise sur le dos, et n'avoit pas mesme de souliers a ses pieds, lequel estoit poursuivy de quantité de canailles qui faisoient un cry perpetuel. Il couroit tousjours fort viste, et pourtant ils reconnurent que c'estoit du Buisson, ce qui les affligea fort de le voir en cet equipage, car ils s'imaginoient que l'on luy avoit fait quelque affront ou bien qu'il avoit perdu l'esprit, et cette derniere pensée estoit la plus vray-semblable pour ce qu'il faisoit quelquefois le moulinet autour de soy avec une houssine qu'il avoit arrachée a un laquais, et il s'en escrimoit comme d'un baston a deux bouts, et il ne cessoit de chanter mille chansons bouffonnes.³

Dans un premier temps, ce comportement est attribué soit à l'ivresse, soit à la folie, soit à la « fièvre chaude », soit encore à la « meschanceté⁴ », qui, seule, exigerait un acte de répression violente. Du Buisson est enfin contraint de se réfugier dans la maison de Raymond, tandis que, pour faire partir cette canaille, ses amis déclarent qu'il est atteint de fièvre. Ainsi, ses « follies⁵ », assimilées à des débauches sexuelles, qui l'ont conduit à se laisser bernier par une courtisane, ne peuvent être dissimulées aux yeux de la foule que par

¹ *Op. cit.*, L. II, p. 58-59.

² *Op. cit.*, chap. XXIV, p. 576.

³ *Op. cit.*, L. XII, p. 521.

⁴ « [...] quelques uns disoient qu'il n'y avoit que de la meschanceté en luy, et qu'il le falloit arrester et le lier » (*ibid.*).

⁵ *Ibid.*

le masque d'une folie-pathologie, errante et innocente, libre de courir les rues sans menace d'enfermement. On retrouve ici, de manière détournée et parodique, une image médiévale semblable à celle d'Amadas, dans le roman en vers de la fin du XII^e siècle intitulé *Amadas et Ydoine*, qui déambule dans la ville tout en étant poursuivi par une foule d'enfants¹. Cette tradition littéraire n'est toutefois pas réinvestie par les auteurs de notre corpus sans relais, datant de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance : elle est revue par le filtre comique des mascarades et des défilés carnavalesques, mais aussi par l'intermédiaire de la *beffa* florentine ; les nouvelles de Boccace, Bandello, Malespini, etc., mettent fréquemment en scène le personnage du *beffato*, benêt ridicule et laid fuyant les moqueries et les mystifications de la foule qui le poursuit². Si Clarazel et Lysis ne sont pas des benêts (voir chap. II, II-A), s'ils ne sont pas exclus de la communauté, comme c'est le cas pour le *beffato*, cette référence culturelle sert tout de même d'intermédiaire dans la relecture comique et carnavalesque de la topique médiévale³.

Mais la survivance la plus vive de l'image du fou sauvage médiéval se trouve dans un texte plus tardif de notre corpus, *Le Roman comique* de Scarron. Au début de la seconde partie de l'œuvre, alors que le Destin poursuit les ravisseurs d'Angélique, « quelque homme ou quelque diable⁴ » saute sur la croupe de son cheval. Ce « fantôme » nu, au visage « froid » et « vilain », inspire un sentiment de profonde terreur au comédien. Mais il se laisse finalement tomber de cheval, se met à rire et repart en courant. La nudité, l'éclat de rire et la course sans but à travers champs sont des traits caractéristiques du fou sauvage. Ce mystérieux personnage ressurgit au chapitre XVI. Ragotin s'est alors endormi au beau milieu d'un chemin après s'être enivré en compagnie de l'Olive, la Rancune et d'une troupe de bohémiens. C'est à ce moment-là qu'il rencontre à son tour, sans en avoir conscience, cet « homme sauvage » :

¹ Voir J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 29.

² Sur cette tradition, voir P. Dandrey, *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 90 *sq.*

³ Lysis est à plusieurs reprises poursuivi par des enfants : « Les petits enfans s'amassoient par troupes, & alloient apres sa queuë, criant comme ceux de Paris, quand ils voyent des Mascarades. [...] Ceste canaille malicieuse, jettoit des pierres à Lysis [...] » (*op. cit.*, I, 1, p. 131). Ce type de scènes se retrouve fréquemment dans la littérature du temps : le « licencié de verre » de Cervantes traîne derrière lui des cohortes d'enfants. Dans *Polyandre*, lorsque l'alchimiste Héliodore fuit en portant un alambic sur la tête, des enfans lui jettent des pierres : « Il n'y avoit que les enfans de la ruë qui taschoient de l'arrester par un bout de sa casaque, & crioient comme à caresme prenant, lors qu'ils voyoient un masquarade. Il y en eut mesme de si insolens qu'ils luy jetterent de la boüe & des pierres [...] » (*op. cit.*, L. IV, p. 240).

⁴ *Op. cit.*, II, 1, p. 196.

Il n'y avait pas longtemps qu'il dormait, ronflant comme une pédale d'orgue, quand un homme nu (comme on peint notre premier père), mais effroyablement barbu, sale et crasseux, s'approcha de lui et se mit à le déshabiller.¹

Le fou se sert d'un couteau tombé de la poche de Ragotin pour lui ôter ses vêtements, dans une parodie de mise à mort du personnage. Le narrateur laisse ensuite courir l'insensé, comparé à un « loup² », pour se concentrer sur le sort de Ragotin, qui est lié et emporté sur une charrette par une troupe de paysans, puis relâché, sans que l'on connaisse l'explication de l'épisode. La clé de l'aventure, que le narrateur prétend ignorer, est finalement délivrée par un « prêtre du bas Maine », lui-même « un peu fou mélancolique³ » : les paysans ayant malmené Ragotin ne sont autres que les parents du fou sauvage, tentant en vain de le lier et de l'enfermer, car celui-ci, par sa force décuplée – autre caractéristique du fou médiéval –, leur résiste⁴. En dérobant les vêtements de Ragotin ivre-mort, le fou a entraîné un quiproquo et a amené ses parents à le confondre avec le petit avocat. Nous ne saurons pas si ce fou sauvage sera finalement enfermé, ou bien s'il continuera à courir les champs, car il n'est plus question de lui par la suite. Dans tous les cas, la volonté de ses parents de mettre fin à sa liberté ne doit pas être mise en rapport avec la date de composition de ce texte, dont la seconde partie paraît un an après le « Grand Renfermement » : comme on l'a vu, dès l'Antiquité, le Droit romain commande qu'un tel fou furieux soit enfermé et lié.

Ce personnage, qui nargue les hommes dits raisonnables, s'inscrit dans une topique cumulant une double étrangeté : celles de la sauvagerie et de la folie. Le fou sauvage apparaît ici dans toute sa puissance d'inquiétante menace, dans la mesure où il incarne une régression de l'humaine condition vers l'animalité et un stade infralangagier. Présenté dans cet épisode comme le double de Ragotin⁵, il fait office de révélateur de l'égarement du pédant, fou de présomption et d'amour-propre : le faux savoir de l'avocat vaut autant que le langage inarticulé du fou. Mais, au-delà de la question sociale et anthropologique, la variation sur cette topique a surtout une portée littéraire fortement parodique : le

¹ *Ibid.*, II, 16, p. 295.

² *Ibid.*, p. 296. Cette animalisation fait écho aux discours sur la lycanthropie que l'on trouve dans les traités médicaux de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle, maladie mélancolique associée au lunatisme, mais aussi à la possession démoniaque. Ragotin, quant à lui, sera pris pour le Diable lorsqu'il surgira devant le prêtre et les religieuses. Voir J. de Nynauld, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers* [1615], Paris, Éd. Frénésie, 1990.

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ *Ibid.*, p. 298.

⁵ La suite du chapitre révèle que la métamorphose de Ragotin en fou sauvage est totale : entièrement nu, barbouillé de boue, il « éclat[e] de rire » lorsqu'il pousse un prêtre, son cocher et un paysan dans le gué d'une petite rivière ; enfin, les piqûres des abeilles le transforment, par l'enflure qu'elles provoquent sur son corps, en « petit ours nouveau-né » (*ibid.*, p. 298-301).

personnage évoque inmanquablement la fureur de Roland, chez l'Arioste, qui subit ici un décalage burlesque. Le type du *furioso* est représenté au cours de cet épisode tantôt par un fantôme hirsute et grimaçant, tantôt par un petit homme tellement ivre qu'il ne se sent pas même garrotté et qui sera par la suite recouvert de boue, conspué par un prêtre et des religieuses, fouetté par leur cocher, mordu aux fesses par un chien et piqué par des abeilles. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le récit, Ragotin est par ailleurs présenté comme « le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland¹ » : son obstination à tomber amoureux, mais sans savoir quelle comédienne élire, entre également dans la parodie du héros.

Au contraire, dans *Les Folies de Cardenio* de Pichou, Cardenio, qui apparaît également dans *Dom Quichot de la Manche* de Guérin de Bouscal, constitue une figure de fou amoureux héritée de Roland, sans traitement parodique cette fois-ci. Le héros de l'Arioste possède de nombreux traits du fou sauvage médiéval : comme Yvain, sa fureur se caractérise par une déchéance morale et sociale ; Roland bascule de manière éphémère du rang de héros épique à celui de brute animale. Néanmoins, la fortune de ce personnage aboutit à créer une tradition propre, que les passages cités du *Roman comique* convoquent également². Le « berger extravagant » de Sorel tente lui aussi de sacrifier à cette topique amoureuse de l'ensauvagement, en se réfugiant dans la solitude d'un bocage, lorsque Charite le fuit³ : néanmoins, son imitation, commandée par sa folie livresque, entraîne la même dégradation burlesque des modèles de Roland et de Cardenio que Don Quichotte, lorsqu'il entreprend d'imiter la crise de mélancolie érotique d'Amadis et de Roland, dans la Sierra Morena⁴.

Dans les passages de l'œuvre de Scarron que nous venons d'étudier, les multiples traditions auxquelles se rattache la topique du fou sauvage – traditions biblique (Nabuchodonosor vivant pendant sept ans au contact de bœufs), évangélique (saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert revêtu d'une peau de bête), mélancolique (l'arrière-plan du débat entre lycanthropie et possession démoniaque), antique (Hercule furieux, Ajax),

¹ *Ibid.*, I, 8, p. 59. Dans le chapitre XVI de la seconde partie, l'adverbe « furieusement » (*ibid.*, p. 296) et l'adjectif « furieuse » (*ibid.*, p. 298) peuvent également être lus comme des allusions à la folie de Roland. Sur ce rapprochement, voir D. Froidefond, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *PFSC*, vol. XX, n° 39, 1993, p. 415-433.

² Voir Fr. Suard, *Roland ou les avatars d'une folie héroïque*, Paris, Klincksieck, 2012 et A. Rochon, « La folie d'amour dans le *Roland Furieux* : la sagesse ambiguë de l'Arioste », dans A. Redondo et A. Rochon (éd.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 93-100.

³ *Op. cit.*, II, 8, p. 279-280.

⁴ *Op. cit.*, I, 25.

romanesque et moderne (*Le Roland furieux*), iconographique (son aspect physique effrayant et ses potentiels attributs, comme le fromage) – subsistent de manière sous-jacente dans la mise en place d'un jeu parodique intertextuel riche et foisonnant. Ce fou hirsute, qui passe brièvement à deux reprises dans *Le Roman comique*, est aussi l'une des figures plaisantes de l'auteur, entraînant son lecteur dans une course en apparence incontrôlée dans l'arbitraire de la fiction¹.

Les représentations de la folie à l'âge classique ne sont donc pas totalement coupées de la figure médiévale du fou sauvage. Pourtant, comme en témoignent ces foules d'enfants attirés par le spectacle carnavalesque de l'insensé, l'expérience de la démence a changé : la curiosité qu'on lui porte n'est plus une fascination pour l'étrangeté et la merveille, mais un goût du divertissement théâtral et comique. De l'expérience merveilleuse de la folie que J.-M. Fritz identifie au Moyen Âge², les textes de notre corpus ne conservent que la dimension spectaculaire : assimilé au « vielleux », le fou errant est un bouffon musicien érigé en figure artistique dérisoire. Il trouve son pendant dans les nombreux personnages de poètes, de comédiens et de musiciens, qui envahissent les « pièces d'asile » ; il a pour avatar le type du poète extravagant, auteur miséreux qui se plonge dans des états de fureur ridicule pour composer quelques vers galimatiesques³. Mais cette expérience est aussi fortement parodique : le fou est toujours un être qui imite et, malgré lui, parodie les chevaliers errants, les bergers de pastorale, le personnage de Roland, etc. Dans les œuvres que nous étudions, l'expérience de la folie est comique, puisqu'il s'agit de genres définis comme tels, mais elle est aussi fondamentalement métalittéraire :

À la double expérience que, selon M. Foucault, la Renaissance fait de la folie, expérience tragique et cosmique (celle de Bosch et de Bruegel, celle des images), expérience critique (celle de Brant et d'Érasme, celle des textes), le Moyen Âge oppose une expérience merveilleuse et dramatique : merveilleuse, car il y est fait l'ellipse de la mort ; dramatique, car il y est fait l'ellipse du discours.⁴

Le fou des textes de notre corpus s'exprime quant à lui beaucoup ; mais, à l'inverse des fous rabelaisiens ou érasmiens, la portée critique des propos qui s'échangent avec ou autour de lui le dépasse très souvent. Il est l'instrument d'un débat sur la conception de l'œuvre littéraire que nous étudierons dans nos deuxième et troisième parties.

¹ Voir chap. VI, II-B.

² *Op. cit.*, p. 37.

³ Voir, chez Sorel, Musidore, dans le *Francion*, Musigène dans *Polyandre*, Musardan, dans le *Berger*. Dans *Le Poète extravagant* de C.-Fr. Oudin de Préfontaine, le narrateur rencontre un personnage de ce type, qu'il accompagne visiter l'hôpital des fous.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

3. ENTRE ERRANCE ET CONFINEMENT : LA PLACE DU FOU DE COUR

Place privilégiée entre celle du fou enfermé et celle du fou errant en liberté, l'office de fou de cour est représenté dans plusieurs œuvres de notre corpus : *La Bague de l'Oubli* de Rotrou, *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron, *L'Histoire comique de Francion* et *Polyandre*. La distinction opérée par J.-M. Fritz aux XII^e et XIII^e siècles entre le fou urbain (dont l'archétype est Tristan), qui simule la folie, et le fou sauvage (Yvain), qui est réellement fou¹, n'est plus prégnante ici. Dans les œuvres du XVII^e siècle qui le mettent en scène, le fou de cour, fou urbain par excellence, se tient continuellement dans les marges d'une zone instable, sans que l'on puisse toujours trancher entre folie feinte et folie authentique. Les travaux de Maurice Lever sur cette question ont permis de montrer que la charge de fou de cour était toujours une réalité historique à cette époque² : en effet, le dernier bouffon attesté est le dénommé L'Angély, qui appartient d'abord au Grand Condé, avant d'être probablement offert à Louis XIV au début des années 1660, en signe de réconciliation après les troubles de la Fronde. Le souverain le chasse par la suite dans des conditions restées obscures et ne semble pas lui avoir donné de remplaçant. Les grands seigneurs et les princes du sang maintiendront cet usage encore quelque temps, mais le XVIII^e siècle marquera sa disparition définitive.

S'agit-il d'un fou authentique ? Selon M. Lever, si le bouffon médiéval est dans la plupart des cas un véritable fou au sens pathologique du terme et est même parfois considéré comme une créature infrahumaine, monstrueuse, voisine des bêtes de la ménagerie royale³, à partir du XVI^e siècle, les cas de simulation de folie deviennent les plus nombreux : le fol se rapproche alors du bouffon bateleur, qui doit divertir le souverain par ses bons mots, ses réparties, en lui proposant des chansons et des vers, en exécutant des danses et des acrobaties, etc. Muriel Laharie constate que les enluminures du psaume 52 rendent compte, à partir du XIII^e siècle, de cette évolution⁴ : le fou présent aux côtés du roi est de plus en plus fréquemment représenté comme un personnage sensé, coiffé et vêtu avec ordre et raison.

Le héros du *Gascon extravagant* joue pertinemment de cette ambiguïté en laissant tout au long de l'œuvre planer le doute sur l'authenticité de sa folie : le narrateur le

¹ *Ibid.*, p. 29.

² M. Lever, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983. Voir aussi A. Stegmann, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office dans la France du XVI^e siècle », dans *Folie et déraison [...]*, *op. cit.*, p. 53-68.

³ *Op. cit.*, p. 103.

⁴ *Op. cit.*, p. 272.

soupçonne de tenir un rôle afin d'occuper auprès de lui l'équivalent de l'office de bouffon de cour¹. À l'inverse, dans le *Berger* et *Le Chevalier hypocondriaque*, ce sont les seigneurs qui recueillent les deux extravagants à leur cour qui en font implicitement leur bouffon, sans pour autant leur donner officiellement cette charge. Cette place permet de stabiliser le fou, de mettre un terme (provisoire ou non) à son errance et de contrôler ses déplacements². Mais elle constitue aussi une garantie contre l'enfermement : Clérante, qui laisse Collinet vaguer en liberté, à condition qu'il reste attaché à sa cour, lui évite ainsi d'être reclus et battu. Francion, s'inspirant du motif humaniste de la réversibilité entre sagesse et folie, déclare même sa charge d'utilité publique :

Il y en eut une fois un qui luy dit comme reprimande, qu'il devoit le tenir enfermé dans la maison, afin qu'il ne fist plus d'affront a personne dans les ruës. J'estois present alors, et voyant que Clerante n'ayant pas ce discours là agreable, songeoit comment il y pourroit respondre, je luy dis : Monseigneur, quoy que l'on vous die, n'enfermez jamais vostre fou que chacun ne soit sage ; il sert merveilleusement a combattre l'orgueil de tant de viles ames qui sont en France, et lesquelles il sçait bien cognoistre par une faculté que la nature a imprimée en luy. Clerante approuvant ma raison mesprisa l'autre que l'on luy donnoit, et Collinet plus que jamais roda les ruës avec un vestement fort riche, qui ne le faisoit prendre que pour quelque Baron.³

Officialisation du statut implicite de Lysis, de Clarazel et du Gascon, la charge de fou de cour permet à l'insensé, que sa démence soit feinte ou avérée, de bénéficier d'une quasi-liberté de mouvement, à condition de rester à la portée des seigneurs qui en ont la garde (voir chap. V, I).

* * * * *

La folie est ainsi arrachée à cette liberté imaginaire qui la faisait foisonner encore sur le ciel de la Renaissance. Il n'y a pas si longtemps encore, elle se débattait en plein jour : c'est *Le Roi Lear*, c'était *Don Quichotte*. Mais en moins d'un demi-siècle, elle s'est trouvée recluse, et, dans la forteresse de l'internement, liée à la Raison, aux règles de la morale et à leurs nuits monotones.⁴

Les œuvres de notre corpus n'illustrent pas ce constat de Foucault : une répugnance s'affirme généralement pour tout ce qui entoure la réclusion ou la maltraitance du fou. Même dans les « pièces d'asile », celui-ci reste relativement libre d'aller et venir sur la

¹ « Pour moy je trouvois ses saillies quelque-fois fort à propos, et rarement nous le voyons sortir de son discours sans dessein de nous donner à rire, et je pense, qu'il le faisois exprés pour me faire davantage desirer sa compagnie » (*op. cit.*, L. III, p. 180).

² Seul Dom Japhet, chassé par Charles Quint, est un fou errant : mais il cherche une cour où s'établir et se présente chez le commandeur de Consuègre dans cette visée.

³ *Op. cit.*, L. V, p. 262.

⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 109.

scène sans qu'on le voie représenté, au cours du XVII^e siècle, avec des chaînes. Les héritiers français de Don Quichotte restent libres eux aussi, à la différence près qu'ils sont pris en charge, à la manière de fous de cour, par un seigneur et son entourage, alors que le chevalier espagnol n'était recueilli à la cour du duc qu'au cours de la seconde partie de l'œuvre¹.

Même si l'on a vu que le « Grand Renfermement » devait être nuancé, l'ensemble des remarques que nous avons pu faire à propos des œuvres littéraires ne signifie pas qu'aucun mouvement de réclusion des fous n'ait eu lieu au cours de l'âge classique. Il faut plutôt conclure que, dans l'expérience critique qu'elle fait de la folie, la littérature du XVII^e siècle ne s'intéresse pas au fou dont la pathologie, par le danger qu'elle représente, nécessite un enfermement. Comme le révèlent les défilés d'insensés, qu'ils aient lieu dans le cadre d'un asile ou non, les auteurs se consacrent davantage à l'hyperbolisation des travers sociaux, mais aussi esthétiques, que les fous permettent de représenter. Cette folie-analogie à la double dimension socioculturelle et métalittéraire constituera pour nous, comme nous essaierons de le montrer dans les deux prochains chapitres de notre étude, l'extravagance. Pourtant, celle-ci reçoit parfois un arrière-plan médical, et notamment mélancolique, très détaillé et solidement ancré sur les traités de médecine de référence au moment de la composition de ces textes : c'est ce rapport étroit et complexe entre folie-pathologie et folie-analogie que nous allons étudier plus précisément à présent.

¹ *Op. cit.*, II, 30 *sq.*

CHAPITRE II

Mélancolie et trouble de l'esprit : l'extravagance à la lumière de la pensée médicale

Le terme *folie* se caractérise par une polysémie ambiguë : majoritairement usité dans le domaine médical à partir du XIII^e siècle¹ et jusqu'à l'avènement de la psychiatrie, au XIX^e siècle, où il est progressivement remplacé par des mots comme *aliénation*, *délire*, *psychose* et *névrose*, ce substantif appartient également au vocabulaire moral, théologique, juridique, amoureux, etc. Il peut aussi bien renvoyer à la folie-pathologie qu'à la folie-analogie, attaque critique, voire insultante, visant à condamner le comportement ou les propos d'une personne non reconnue pour autant comme malade. Traiter quelqu'un de *fou* entre dans les figures de l'hyperbole : il s'agit de fustiger une personne dont l'attitude est jugée *semblable* à celle du fou, mais qui n'est pas elle-même insensée. Au contraire, le mot *extravagance* semble n'appartenir qu'au lexique de la folie-analogie : lors de son entrée en langue française, au XIV^e siècle, il ne désigne pas de pathologie spécifique dans les traités de médecine contemporains et postérieurs à cette époque. On le trouve majoritairement employé en contexte polémique, comme terme péjoratif. Dans les ouvrages médicaux, l'extravagance n'apparaît généralement pas aux côtés de la mélancolie, de la manie, de l'hypocondrie, de la frénésie, de la léthargie, de la fureur, de la démence, etc. À ce titre, *La Pharmacopée de Lyon* de Ludovic Vitet, imprimée à Lyon en 1778, constitue une exception : dans le tableau des pathologies que le médecin propose à la fin de son traité, l'« ordre premier » des « maladies de l'esprit », qui forment la cinquième classe, est celui des « maladies de l'imagination ». Cet « ordre » accueille différents « genres » de maladie, tels le délire, la tristesse, la mélancolie, l'amour, la vaine gloire, mais aussi l'extravagance :

GENRE XXIII. *Le Chimérique*. – Caractere sans cesse porté à enfanter des idées ou des projets éloignés de la vraisemblance, avec le plaisir de s'en repaître & d'en imaginer la réalité.

ESPÈCE I. *L'Extravagant* – Caractère dont les idées rapides s'écartent toujours de la réalité des objets.

¹ J.-M. Fritz constate que le mot *folie* commence à désigner la rage frénétique, ou bien la folie furieuse, à partir du début du XIII^e siècle (*op. cit.*, p. 9).

ESPÈCE II. *Le Malade imaginaire* – Caractere toujours disposé à se supposer des maladies, & à goûter le plaisir de s'en plaindre & d'en persuader les autres (*Le Malade imaginaire, Moliere*).¹

Or ce qui frappe dans la nosologie proposée par Vitet, c'est précisément la confusion qu'il opère entre des catégories considérées comme d'authentiques pathologies, tels le délire et la mélancolie, et d'autres qui ne sont vues que comme des passions de l'âme et qui ne sont assimilées à des maladies que par analogie, comme l'amour-propre et la vaine gloire. Une autre particularité de ce tableau réside dans les renvois que fait Vitet, pour certaines pathologies, non pas à des traités de médecine, mais à des œuvres littéraires, tel, ici, *Le Malade imaginaire*. Bien que composé plus d'un siècle après notre période d'étude, l'ouvrage de Vitet est révélateur de la façon dont la notion d'extravagance, comme on le verra dans ce chapitre, occupe de manière indissociable les champs de la médecine et de la littérature.

Si le terme n'est, de manière plus générale, quasiment jamais employé dans les traités médicaux, et notamment dans les ouvrages de la fin de la Renaissance et de la première moitié du XVII^e siècle qui portent sur la mélancolie², les textes littéraires qui mettent en scène des personnages de fous recourent abondamment à la famille lexicale de l'extravagance : nous pensons bien entendu au *Berger extravagant* de Sorel et de Thomas Corneille, mais aussi au *Gascon extravagant* de Claireville. En 1671, la « fausse Clélie » de Subligny, Juliette d'Arviane, sera elle aussi tantôt désignée par les termes *malade* et *mélancolique*, tantôt considérée comme plongée dans l'*extravagance*, ce dernier terme s'appliquant tout aussi fréquemment aux personnages des histoires insérées qui, sans être d'authentiques insensés, se livrent à des comportements moralement répréhensibles³. Dans

¹ L. Vitet, *La Pharmacopée de Lyon, ou Exposition méthodique des médicaments simples et composés : de leurs caractères, de leurs vertus, de leur préparation et administration, et des espèces de maladies où ils sont indiqués*, Lyon, les Frères Périsse, 1778, p. 54. Nous remercions Pierre Martin, Professeur à l'Université de Poitiers, de nous avoir signalé cette référence.

² On ne le trouve ni chez A. Du Laurens (*Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse* [1594], Paris, Jamet Mettayer, 1597 ; *Discours des maladies mélancoliques* [1594], éd. R. Suciú, Paris, Klincksieck, « Le Génie de la mélancolie », 2012), ni chez J. Guibelet (« De l'Humeur mélancolique », dans *Trois Discours philosophiques*, Évreux, Antoine Le Marié, 1603), ni chez J. Ferrand (*De la maladie d'amour ou mélancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoître l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique* [1623], éd. D. Beecher et M. Ciavolella, Paris, Classiques Garnier, 2010). J. Aubery évoque « un esprit imbécile et extravagant » à propos de la maladie d'amour, dans son *Antidote d'amour. Avec un ample discours, contenant la nature et les causes d'iceluy, ensemble les remedes les plus singuliers pour se preserver et guerir des passions amoureuses* (Paris, Claude Chapelet, 1599, p. 111v-112r).

³ « La belle Malade, qui avoit un peu reposé, se trouvoit dans un estat si paisible ; & voyant entrer cette Compagnie enjouée, elle la receut avecque tant de civilité & avec un esprit si present ; qu'on ne la pouvoit croire capable de l'extravagance où elle tomboit d'ordinaire » (*op. cit.*, L. II, p. 46). Dans l'« Histoire de Monsieur de Greumont & de Madame de Mulionne », celle-ci fustige la conduite de son amant malheureux

certaines de ces œuvres, l'extravagance renvoie à une folie-analogie, qui se définit avant tout comme un travers de l'âme ; mais elle peut aussi, comme dans *Le Berger extravagant* ou *Le Chevalier hypocondriaque*, être définie comme une véritable folie-pathologie, qui fusionne alors avec différentes formes de mélancolie. La première édition du *Dictionnaire* de l'Académie contribue à maintenir cette ambiguïté fondamentale, en donnant pour exemple, à l'entrée « extravagance », la proposition suivante : « Il n'y a pas moyen de le guérir de son extravagance ». Mais, quel que soit son degré de proximité avec les maladies de l'esprit, cette notion s'inscrit toujours à la croisée des discours médicaux, moraux et littéraires (voire, plus largement, esthétiques et artistiques). Chez Lysis, Clarazel, Clélie et bien d'autres personnages, à la suite de Don Quichotte, l'extravagance est une folie livresque, dont l'étiologie convoque la physiologie (les vapeurs de l'humeur noire) aussi bien que la lecture de livres désignés comme pernicioeux pour l'esprit. *La Pharmacopée* de Vitet, en rapprochant « l'extravagant » du « chimérique » et du « malade imaginaire », place également ce type sous le sceau de l'imagination, autre point fondamental que nous développerons dans ces pages.

Cette transdisciplinarité consubstantielle à notre objet d'étude recoupe plus fondamentalement le problème de la labilité des frontières entre maladies du corps et maladies de l'esprit. Comme le souligne Roselyne Rey :

La notion de maladie mentale, bien loin de s'imposer avec la force de l'évidence, est une catégorie qui s'est historiquement construite avec difficulté et dont la spécificité a été longtemps compromise par les conceptions dualistes relatives aux rapports du corps et de l'âme.¹

À l'époque du *Corpus hippocratique*, et plus généralement au cours de l'Antiquité, la psychiatrie n'existe pas² : les médecins ne conçoivent pas qu'il puisse exister une maladie qui ne soit pas somatique. Toute pathologie est avant tout physiologique, même si les effets qu'elle produit peuvent avoir pour conséquence de perturber les fonctions de l'âme. La médecine médiévale et classique conservera cette conception psychosomatique des maladies : l'âme, principe divin, ne peut subir de dégradation en elle-même. Les médecins s'interdiront ainsi de penser la déchéance des facultés spirituelles jusqu'à ce que les disciplines de la psychiatrie fassent leur apparition. Mais ce primat du corps fait aussi de la folie et des maladies qui l'accompagnent (la mélancolie, la fureur, la frénésie, etc.)

en ces termes : « [...] c'est un homme amoureux de moy, à faire tous les jours mille extravagances » (*ibid.*, L. IV, p. 174).

¹ R. Rey, « L'âme, le corps et le vivant », dans M. D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Seuil, 1997, vol. II (*De la Renaissance aux Lumières*), p. 144.

² J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 6.

des pathologies curables : c'est ainsi que, dès la plus haute Antiquité, différents types de traitements, tantôt voués à agir sur le corps, tantôt sur l'esprit, frayant parfois avec les domaines théologiques, alchimiques et magiques, ont pu être expérimentés¹. Comme le rappellent Jacques Morel et Claude Quézel, « le néant thérapeutique n'a jamais existé² » : le fou est depuis toujours considéré comme un être qui peut être soigné.

Ainsi, les développements qui suivent se donnent pour visée de montrer comment, dans les œuvres de notre corpus, l'extravagance se constitue comme une maladie (par analogie ou non) ancrée sur les discours des mélancologues en vigueur dans la première moitié du XVII^e siècle : trouble de l'esprit causé par les livres et plus généralement par un mauvais apprentissage du savoir, elle est fondamentalement liée à la faculté imaginative de l'âme. Quelle(s) étiologie(s) lui sont attachées ? Quels sont les symptômes de l'extravagance ? Quels remèdes peut-on lui apporter ?

I. Maladie du corps et/ou de l'âme ? L'extravagance face aux théories médicales du premier XVII^e siècle

Malgré son absence quasi générale dans les tableaux nosologiques de la folie, dans l'esprit des hommes du XVII^e siècle, l'extravagance n'est pas détachée de tout lien avec le domaine des maladies de l'esprit. *Le Chevalier hypocondriaque* fournit de manière significative l'illustration de ce rapport : le qualificatif attribué au héros, « hypocondriaque », le rattache à un type spécifique de mélancolie, celle qui prend naissance au niveau des hypocondres. Toutefois, au fur et à mesure que le récit progresse, la périphrase « notre hypocondriaque », utilisée par le narrateur pour désigner le héros, laisse de plus en plus souvent la place au syntagme « notre extravagant », preuve que les deux adjectifs substantivés possèdent dans l'esprit de Du Verdier certains sèmes communs : l'idée de folie, mais aussi de trouble de l'esprit. D'autre part, les extravagances, tant verbales que comportementales, commises par le chevalier, sont à plusieurs reprises

¹ Cl. Quézel évoque ainsi les temples destinés à soigner les malades, et notamment les insensés, dans la Babylone antique et dans l'Égypte ancienne (*Histoire [...], op. cit.*, p. 21). Voir également Fr. G. Alexander et S. T. Selesnick, *Histoire de la psychiatrie [...], op. cit.*

² P. Morel et Cl. Quézel, *Les Fous et leurs médecines de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979, p. 19. Voir également H. F. Ellenberger, « Le traitement de la folie, du chamanisme à l'antipsychiatrie », dans *Médecines de l'âme : essais d'histoire de la folie et des guérisons psychiques*, éd. É. Roudinesco, Paris, Fayard, 1995, p. 253-299.

envisagées comme des symptômes de sa maladie. Lorsque Don Clarazel interrompt la représentation du *Ravissement de Proserpine*, dans un théâtre de Chalon-sur-Saône, le comte d'Oran explique aux comédiens les motifs de sa conduite en ces termes :

[...] prenez comme nous le plaisir de luy voir faire ses extravagances ; je vous advertis qu'il est fort mallade d'esprit, qu'il croit tout ce qu'il a leu dans les Amadis, qu'il s'imagine qu'il est chevalier & que la colere où il est ne provient que de l'opinion qu'il a eüe qu'un gean ravissoit ceste femme pour la forcer [...].¹

Les extravagances du personnage sont perçues comme les signes directement visibles et déchiffrables de la folie qui altère son jugement. À plusieurs reprises, la maladie qui le frappe est même immédiatement diagnostiquée par ceux qui croisent son chemin. Dès sa première aventure, lorsqu'il entre en conflit avec les gardes de la ville de Lyon, le caporal qui intervient comprend aussitôt de quelle nature est son mal. Tout se passe comme si la reconnaissance de son trouble et le désir de s'en divertir allaient de pair :

Seigneur Chevalier (luy dit alors le caporal lequel cognoissant en ce peu de mots le mal duquel il estoit frappé eust bien desiré quelques heures de passe-temps) je m'estimerois bien heureux s'il vous plaisoit de venir passer ceste nuict chez moy [...].²

L'écuyer de Don Clarazel, qui se fera appeler Gandalec, établira le même diagnostic lorsqu'il rencontrera le héros³. Toutefois, cette identification suppose que l'interlocuteur du chevalier se révèle assez « bon medecin⁴ », c'est-à-dire qu'il ait lui-même lu les romans de chevalerie dont le personnage est obsédé, et même que ses lectures soient si bien gravées dans sa mémoire qu'il puisse s'en souvenir lorsque Don Clarazel les convoque. C'est pourquoi certains des personnages que rencontre Lysis, dans le *Berger*, se pressent d'enrichir, ou tout du moins de rafraîchir, leurs connaissances des romans fabuleux, afin de pouvoir tirer davantage de plaisir de sa folie livresque⁵. Pourtant, à l'inverse de celle de Don Clarazel, la maladie de Lysis est définie comme rare et non identifiable de manière immédiate. Ainsi, lorsqu'apparaissent pour la première fois Polidor et Méliante, deux faux bergers qui feignent d'être touchés du même mal que lui, Anselme, Oronte et leurs proches, qui ne sont pas informés de cette mascarade, hésitent à diagnostiquer chez eux une authentique pathologie :

L'on ne se pouvoit imaginer que la Nature eust produit trois hommes touchez d'un mesme mal que le premier Berger Extravagant qui devoit estre unique en son espece. Toutefois on

¹ *Op. cit.*, chap. X, p. 195.

² *Ibid.*, chap. III, p. 48.

³ « A ces mots il me fust impossible de me retenir, je me mis à rire à bon escient, & cognoissant bien de quel mal il estoit frappé je luy respondis selon son humeur [...] » (*ibid.*, chap. VI, p. 111).

⁴ Ainsi, le baron de la Tour ne connaît pas assez bien les romans de chevalerie pour diagnostiquer immédiatement la « maladie » du chevalier (*ibid.*, chap. XIII, p. 282).

⁵ « Les entretiens de Lysis avoient obligé Oronte, Floride, Leonor, & Angelique à lire des Romans pour se rendre sçavans en sa doctrine, & tirer plus de plaisir de luy » (*op. cit.*, I, 4, p. 549).

ne sçavoit qu'en croire, & l'on voyoit de grands témoignages de folie en ces nouveaux Bergers.¹

Quoi qu'il en soit, qu'elle soit considérée comme répandue ou rare, la maladie dont souffrent Lysis, Don Clarazel, de même que la plupart des avatars de Don Quichotte que l'on trouve dans le théâtre et le roman du premier XVII^e siècle, reçoit le nom d'*extravagance*. À partir du *Berger extravagant* de Sorel, considéré comme le premier roman français à s'inspirer de la matière cervantesque², l'adjectif *extravagant* est repris en écho dans d'autres titres d'œuvres inscrites dans la même lignée : c'est le cas du *Gascon extravagant* de Claireville, ou encore, au théâtre, du *Berger extravagant* de Thomas Corneille. L'avis « Au lecteur » du *Chevalier hypocondriaque* prend acte de la naissance du personnage extravagant :

[...] De sorte qu'ayant resolu de publier les principaux traits de folie qu'il à faits & qui sont venus à ma cognoissance j'aurois fait cogoistre mon livre par le nom DU CHEVALIER EXTRAVAGANT, si cet epithete n'eust esté donné avec jugement à un BERGER dont les imaginations n'estoient gueres plus sages que les pensees ou les fantaisies de nostre guerrier. L'auteur de ce fameux Roman, m'ayant donc preveu dans la rencontre de ce tiltre qui seroit propre à mon sujet, j'appelleray le mien LE CHEVALIER HYPOCONDRIAQUE & supplieray tout d'un mesme temps ceux qui prendront plaisir à voir ses boutades de considerer qu'elles sont fort differentes de celles du Berger qui la preceddé & par consequent de croire que je n'ay rien voulu emprunter de ses mouvemens non plus que de l'invention du chevalier Espagnol lequel à commencé de monstrier la foiblesse de son cerveau par des impressions fantasticques & des actions ridicules.³

Hypocondriaque intervient dans ce passage comme un terme de second choix, comme un substitut auquel l'auteur s'est résolu à la place d'*extravagant*, déjà pris, afin de souligner l'originalité de son ouvrage par rapport au *Berger*. Mais les romans de Sorel et Du Verdier sont bel et bien liés par un même hypotexte : *Don Quichotte*. Dans le présent chapitre, nous laisserons provisoirement de côté les enjeux génériques et littéraires de cette génération de lecteurs extravagants (voir chap. VI et IX), pour nous concentrer sur l'arrière-plan médical de la notion qui nous occupe. L'extravagance est-elle envisagée comme une maladie de l'âme et/ou du corps ?

À partir d'une lecture croisée des textes de notre corpus et des ouvrages médicaux en usage au moment de leur composition, nous tenterons de montrer comment les personnages extravagants sont parfois décrits comme de véritables cas pathologiques puisés dans les traités portant sur la mélancolie. Leur folie n'apparaît pas comme un simple prétexte destiné à prendre place au cœur d'une polémique littéraire : exposée comme une

¹ *Ibid.*, I, 6, p. 939.

² Voir M. Bardou, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)* [1931], Genève, Slatkine, 1974.

³ *Op. cit.*, n. p.

pathologie vraisemblable, avec son étiologie, son évolution, ses symptômes nosologiques, son diagnostic, ses remèdes et éventuellement sa guérison, elle peut être lue comme une illustration de certaines conceptions médicales contemporaines. Parallèlement, les œuvres des mélancologues datant de la fin de la Renaissance et du début du XVII^e siècle accordent elles aussi une large place à la fiction. La mise en miroir des textes de notre corpus et de ces traités aboutit donc à révéler une circulation, une *contaminatio* des discours littéraires et médicaux. Tandis que le médecin du corps s'érige en poète ou romancier, l'auteur de fiction adopte l'*ethos* du médecin de l'âme : ces différents rôles se rapprochent dans une complémentarité qui a pour conséquence de redéfinir les enjeux du genre romanesque et du discours thérapeutique. La démarche que nous suivrons se gardera donc bien de tout anachronisme : il ne s'agira pas d'établir de diagnostics rétrospectifs¹. Notre approche nous conduira dans un premier temps à accorder une plus large place aux œuvres romanesques de notre corpus, dans la mesure où, au théâtre, l'auteur ne dispose généralement pas de la même amplitude pour exposer un cas de folie².

Pourtant, tous les extravagants des œuvres que nous avons choisi d'analyser ne sont pas des malades de l'esprit : Alidor, « l'amoureux extravagant » de *La Place Royale*, n'est jamais désigné comme fou ; de même, Hortensius, dans *L'Histoire comique de Francion*, ou encore Grangier, dans *Le Pédant joué* de Cyrano, s'ils sont traités de fous par les autres personnages, ne sont pas reconnus comme d'authentiques mélancoliques, à la différence de Lysis et de Clarazel. C'est la preuve que la notion d'extravagance ne peut en aucun cas être intégralement subsumée par le terme *folie* : il existe des degrés d'extravagance, de la folie-analogie au trouble avéré de l'esprit. Au cours de ce chapitre, nous nous demanderons quels sont les points communs qui permettent de rapprocher, sous la dénomination d'*extravagance*, le personnage jugé étrange de celui qui est désigné comme fou : il nous faudra alors nous tourner vers les questions, capitales pour notre sujet, du savoir livresque et de l'imagination.

¹ Contrairement à la démarche adoptée par M. Laharie, nous n'analyserons pas les personnages de notre corpus à partir d'une approche contemporaine des maladies mentales, ni au moyen de l'apport de la psychanalyse et des sciences cognitives (*La Folie [...]*, *op. cit.*, p. 8). Comme le montre J.-M. Fritz, une telle étude revient à « arracher le texte à son cadre historique au nom d'une universalité » de la maladie mentale qui n'existe pas, puisque chaque époque possède sa propre conception de la folie (*op. cit.*, p. 6).

² Certaines pièces, comme *L'Hypocondriaque*, *Les Folies de Cardenio* et *La Folie du Sage*, seront toutefois abordées car elles détaillent longuement des cas spécifiques de folie.

A. Extravagance et bile noire : l'obsession mélancolique

À l'origine de la folie des personnages de notre corpus, se trouve fréquemment mentionné un assèchement pernicieux de l'esprit. C'est par exemple le cas des « illustres fous » de Beys, comme l'indique le Concierge de l'hôpital :

Il est vray qu'aussi-tost qu'ils ont fait leurs estudes,
Leurs esprits sont troublez de mille inquietudes,
Et voulants pénétrer les plus rares secrets,
Dans un champ inconnu ne font plus de progres ;
De sorte qu'ils s'en vont par les espaces vuides,
Et leur cerveau manquant de qualitez humides,
Presque insensiblement se laisse evaporer,
Comme le flambeau s'use à force d'éclairer.¹

La plupart des pensionnaires de l'asile sont des fous savants, qui étaient auparavant les esprits les plus accomplis de l'Université de Salamanque. L'étiologie de leur mal comprend une quête excessive de savoir, fondée sur une vaine curiosité – la *vana et impia curiositas* dénoncée par le discours théologico-moral, en tant qu'elle détourne celui qui en est atteint de l'amour de Dieu et de son prochain, en le poussant à dépasser les limites de la science qu'il possède déjà. Cette première passion dégénère en *hybris* : le savant tente de s'abstraire de sa condition de mortel, afin d'atteindre des sphères accessibles à la seule divinité. L'assèchement qui s'ensuit évoque une surabondance de mélancolie, humeur froide et sèche : l'évaporation du cerveau laisse la tête du savant complètement vide. Le premier fou que Dom Alfrede et Dom Gomez rencontrent dans l'asile développe, dans un intervalle de lucidité, cette étiologie :

La hayne, la fureur, l'amour, la vanité,
L'avarice, la peur, & la temerité
Sont causes bien souvent de la melancolie,
Qui donne à ces esprits ces accez de folie ;
Bien souvent, quand quelqu'un par des soins curieux,
Penetre trop avant dans les secrets des Dieux,
Leur puissance aussi-tost de ce crime offensée,
Destourne leurs objets, & confond leur pensée,
Cache d'un voile obscur ces hautes veritez.²

Cette mélancolie fait bien entendu écho au *Problème XXX* du pseudo-Aristote, qui établit un lien entre le tempérament mélancolique et les êtres dotés des facultés intellectuelles les plus géniales. D'autres références intertextuelles, puisées dans l'œuvre de Cervantes, sont également perceptibles dans la pièce : la folie de Don Quichotte, elle aussi décrite comme un dessèchement de l'esprit³ ; l'histoire, insérée dans la première

¹ *Op. cit.*, I, 2, v. 139-146, p. 8.

² *Ibid.*, I, 4, v. 335-345, p. 19.

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 147.

partie de ce roman, du malheureux berger Chrysostome, étudiant de Salamanque ayant basculé dans une mélancolie érotique mortifère à la suite des rigueurs de Marcelle (chap. XII-XIV) ; la nouvelle du « Curieux impertinent » (I, chap. XXXIII-XXXV) ; enfin, le « licencié de Verre » des *Nouvelles exemplaires*, qui étudie lui aussi dans cette université et qui devient momentanément un « illustre fou », doté d'un savoir exceptionnel, après avoir absorbé un charme dans un coing de Tolède, que lui a donné une dame amoureuse de lui.

L'ensemble de ces textes révèle à quel point l'imaginaire mélancolique envahit la scène littéraire européenne à partir de la fin de la Renaissance. Parallèlement aux nombreux ouvrages qui paraissent sur l'humeur noire au cours de cette période, tels *Le Traité de la mélancolie* de Timothy Bright (1586)¹, *Le Discours des maladies mélancoliques* d'André Du Laurens (1594)², *Les Trois discours philosophiques* de Jourdain Guibelet (1603), *Le Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* de Jacques Ferrand (1610), révisé et republié en 1623 sous le titre *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique* pour cause de censure religieuse³, ou encore *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton (1621)⁴, pour citer les titres les plus célèbres, le « mal de rate »⁵ préoccupe également les auteurs de fiction. De Hamlet à Alceste, en passant par Don Quichotte, Cloridan, « l'hypocondriaque » de Rotrou, Lysis, et bien d'autres personnages encore, comme le constate Patrick Dandrey, « dans l'Europe de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, il n'est pas exagéré de dire qu'être mélancolique fut à la mode⁶ ». L'apogée de cette vogue correspond selon lui au cœur de l'époque appelée

¹ T. Bright, *Treatise of Melancholy* [1586], éd. et trad. É. Cuvelier, *Traité de la mélancolie*, Grenoble, J. Millon, 1996.

² Nos citations renverront à l'édition de 1597, *op. cit.* Voir la présentation et l'édition de ce traité proposées par R. Suciú, *op. cit.* (il s'agit de la publication de sa thèse de doctorat, *La Mélancolie en français : édition critique du « Discours des maladies mélancoliques » d'André Du Laurens (1594)*, soutenue sous la dir. de P. Dandrey et M. Jeanneret, Université Paris IV-Sorbonne / Université de Genève, 2009).

³ J. Guibelet, *op. cit.* ; J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* [1610], éd. G. Jacquin et E. Foulon, Paris, Anthropos, 2001 ; *De la maladie d'amour [...]*, *op. cit.*, 2010. Nos citations renverront à cette dernière édition.

⁴ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy* [1621], trad. B. Hoepffner et C. Goffaux, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, J. Corti, 2000, 3 vol. Sur R. Burton, voir Cl. Crignon-De Oliveira, *De la mélancolie à l'enthousiasme : Robert Burton (1577-1640) et Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury (1671-1713)*, Paris, Champion, 2006.

⁵ Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, I, 40, p. 127.

⁶ P. Dandrey, *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 17. D'autres titres, comme le traité italien *De Melancholia tractatus perfectissimus* d'E. Sassonia (1595), ou encore, pour l'Espagne, le *De Melancholia* de L. de Mercado (1587) et le *Dignitio et cura affectuum melancholicorum* d'A. Ponce de Santa Cruz (1622), également cités par P. Dandrey, illustrent bien la dimension européenne de ce phénomène. Voir également, pour le domaine anglais, L. Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1570 to 1642*, East Lansing, Michigan State University Press, 1965.

« baroque », de l'avènement d'Élisabeth I^{ère} sur le trône d'Angleterre en 1558 à la prise de pouvoir personnel de Louis XIV en 1661¹. Si l'important succès des représentations fictionnelles du mélancolique, notamment théâtrales, suit de quelques décennies seulement l'essor du phénomène médical, ce léger décalage est bien loin d'avoir restreint les échanges entre les deux sphères².

Comme on le sait, le *Corpus hippocratique*, et notamment le traité intitulé *De la nature de l'homme*, certainement composé par Polybe, gendre du médecin de Cos, dans la dernière décennie du V^e siècle avant J-C³, pose comme fondement de la médecine occidentale la théorie selon laquelle le corps humain est constitué de quatre humeurs – le sang, la bile jaune ou cholère, la bile noire ou mélancolie, et le phlegme ou pituite –, dont l'équilibre, appelé *crase*, favorise l'état de bonne santé de l'individu. Le tempérament spécifique de chaque être est dominé par l'une de ces humeurs : il n'y a maladie que lorsque leur déséquilibre, ou *dyscrasie*, devient trop important. L'héritage du *Corpus hippocratique*, relayé par les médecins latins (Galien, Celse, Caelius Aurélien), puis par les auteurs arabes de la période médiévale (Avicenne, Averroès) et les auteurs renaissants (Marsile Ficin), domine encore largement les premières décennies du XVII^e siècle. Du Laurens, médecin particulier de la duchesse d'Uzès, qui entre par la suite au service de Marie de Médicis et de Henri IV, mentionne la théorie humorale comme « une chose toute resoluë en la medecine⁴ ». Or parmi ces quatre humeurs, c'est la bile noire, humeur froide

¹ P. Dandrey, « L'Amour médecin » de Molière ou *Le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 143.

² P. Dandrey, *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 23. La bibliographie portant sur la mélancolie est trop riche pour que nous puissions la citer dans son intégralité : outre les travaux de P. Dandrey déjà mentionnés, auxquels il faut ajouter la référence complète de sa thèse, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière. T. I : Sganarelle et la médecine, ou De la mélancolie érotique. T. II : Molière et la maladie imaginaire, ou De la mélancolie hypocondriaque*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane. Série C », 1998, nous pouvons mentionner G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1981], trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998 ; M. Fumaroli, « "Nous serons guéris si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme », repris dans *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, « La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme », Paris, Hermann, 1994, p. 403-439 ; R. Klibansky, E. Panofsky et Fr. Saxl, *Saturne et la mélancolie, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989 ; M. Laignel-Lavastine et J. Vinchon, *Les Maladies de l'esprit et leurs médecins du XVI^e au XIX^e siècle. Les étapes des connaissances psychiatriques de la Renaissance à Pinel*, Paris, Éd. Médicales Norbert Maloine, 1930 ; J. Pigeaud, *Melancholia : le malaise de l'individu*, Paris, Payot & Rivages, 2008 ; J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, J. R. Geigy, 1960, etc.

³ Hippocrate, *De la nature de l'homme*, dans P. Dandrey (éd.), *Anthologie de l'humour noir : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'« Encyclopédie »*, Paris, Gallimard, 2005, p. 26-33.

⁴ *Op. cit.*, « Second discours auquel est traicté des maladies melancholiques, & du moyen de les guarir », chap. III, p. 113r. Le « Gascon extravagant » n'a besoin que de prononcer le nom des quatre humeurs devant le peuple pour passer pour un grand savant en matière de physiognomie (*op. cit.*, L. I, p. 81).

et sèche, associée au déclin – celui de la nature (l’automne), comme celui de l’être humain (l’âge mûr)¹ –, qui concentre tout particulièrement l’intérêt des praticiens.

Guibelet, dans « De l’Humeur mélancolique », nous rappelle que le terme *mélancolie* est polysémique et renvoie à des phénomènes distincts². Les humeurs se forment par le biais de la nourriture absorbée par l’individu : lorsque celle-ci parvient à l’estomac, une première digestion a lieu, également appelée coction ou cuisson des aliments, qui aboutit à produire le chyle ; la meilleure partie de cette cuisson est par la suite transmise au foie par l’intermédiaire des veines mésaraiques. Dans ces veines ou bien dans le foie, selon les textes consultés, le chyle donne lieu à une deuxième coction, semblable à une fermentation, qui produit le chyme, assemblage des quatre humeurs que Guibelet appelle pour sa part le sang. La partie la plus subtile du chyme est la bile jaune, comparée depuis Galien à la fleur du vin³, tandis que sa partie la plus épaisse, la lie, forme la mélancolie. Le phlegme et le sang sont quant à eux respectivement comparés à la verdure et à la bonne liqueur. Grâce à cette chaleur, le chyme est purifié de la *bilis excrementitia*, évacuée vers la vésicule biliaire, et de la *melancholia excrementitia*, emportée vers la rate. Rate et vésicule se nourrissent de ces excréments avant de se défaire du surplus dans les intestins et dans le fond de l’estomac. Les deux autres humeurs, le sang et le phlegme, ne produisent pas d’excréments. La partie purifiée du chyme, débarrassée de la bile jaune et de la mélancolie, est transmise à l’ensemble du corps par les veines et sert à l’alimenter, au moyen d’une troisième cuisson.

C’est lorsque la deuxième coction, qui crée le chyme, est excessive que se forme une humeur aduste et contre-nature qui reçoit également le nom de mélancolie : l’atrabile, comme l’humeur mélancolique naturelle, est sèche ; mais elle n’en a pas la froideur, car elle conserve de sa coction une température élevée⁴. Le fait de savoir si toutes les humeurs peuvent devenir adustes fait débat depuis l’Antiquité. Guibelet distingue deux espèces d’atrabile, ou cholère noire : l’une faite de sang brûlé, dont le degré de dangerosité est faible ; l’autre, plus dangereuse, se subdivise à son tour en deux ramifications, celle de la

¹ R. Klibansky, E. Panofsky et Fr. Saxl, *op. cit.*, p. 31. Pour une synthèse de la pensée mélancolique à l’âge classique, voir M. Alet, « La mélancolie dans la psycho-physiologie du début du XVII^e siècle », *PFSCCL*, vol. XXVII, n° 53, 2000, p. 447-471. Voir également N. Arikha, *Passions and Tempers : A History of the Humours*, New York-Londres-Toronto, Harper Perennial, 2008.

² *Op. cit.*, chap. I, p. 219r-223r.

³ Galien, *Des lieux affectés*, dans P. Dandrey (éd.), *Anthologie [...] op. cit.*, III, 9, p. 158.

⁴ « Quand le sang ou la cholere s’eschauffe par trop au corps, il s’en engendre par adustion une humeur nommée *atrabilis* [...] » (N. A. de La Framboisière, *op. cit.*, *Le Gouvernement propre à chacun selon sa complexion*, « Comme les Melancholics se doivent gouverner, chap. IV », p. 101).

bile jaune aduste, que Guibelet juge comme Galien très pernicieuse, et celle de la bile noire aduste ou pourrie, qui représente une menace moins grande¹. L'humeur brûlée engendre un trouble du cerveau, appelé *desipientia*, ou encore *mentis alienatio*², mais son effet sera plus ou moins pernicieux en fonction de l'humeur naturelle qui lui donne naissance. Plus exactement, la mélancolie aduste est le plus souvent formée d'un mélange d'humeurs brûlées, perçu à l'âge classique comme contenant toujours un peu de bile jaune³. Circulant dans les veines, elle peut être présente dans chaque endroit du corps, ce qui explique la diversité des maladies observées par le médecin. Toutefois, les écrits galéniques lui donnent deux localisations spécifiques⁴ : il y aura atteinte « idiopathique » du cerveau si l'adustion de l'humeur a lieu, par une chaleur excessive de celui-ci, dans l'organe lui-même – on parle alors de mélancolie du cerveau ; ou bien l'atteinte sera seulement « sympathique » si le cerveau n'est pas touché directement, mais s'il est envahi par des vapeurs mélancoliques qui surgissent du corps – c'est la mélancolie du corps, également dite du sang, ou sympathique. Galien, s'inspirant de Dioclès, ajoute une troisième forme de mélancolie : celle qui prend naissance au niveau des hypocondres, partie du corps humain qui se situe sous l'estomac, au niveau de l'abdomen, et comprend le foie, le mésentère et les viscères, et que l'on appelle de ce fait mélancolie hypocondriaque, ou encore venteuse⁵. Cette tripartition entre mélancolie du cerveau, du corps et des hypocondres sera communément reprise par les médecins de l'âge classique⁶.

Galien ajoute une autre origine possible à la production de ces vapeurs : la rétention du sperme, ou la suppression des règles pour les femmes, peuvent elles aussi engendrer une mélancolie aduste. La postérité médicale, au moins jusque dans la première moitié du XVII^e siècle, préférera parler d'une mélancolie érotique, liée tantôt à la mélancolie hypocondriaque, tantôt à la mélancolie du cerveau. Les traités évoquent d'autre part, plus ou moins brièvement, car les mélancologues savent qu'ils s'avancent en terrain miné, une mélancolie spécifiquement religieuse, appelée *acédie*, qui peut être d'origine démoniaque : cette forme d'ennui languissant qui frappe l'ermite ou le moine cloîtré est également liée

¹ *Op. cit.*, p. 222v.

² J. Céard, « Folie et démonologie au XVI^e siècle », dans *Folie et déraison [...]*, *op. cit.*, p. 132.

³ P. Dandrey, *Le « Cas Argan » : Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 123.

⁴ Galien, *Des lieux affectés*, *op. cit.*, X, 9, p. 159.

⁵ Cette troisième catégorie de mélancolie est appelée venteuse flatulente car elle est généralement accompagnée de vents (A. Du Laurens, *op. cit.*, chap. XII, p. 172v).

⁶ P. Dandrey, *op. cit.*, p. 98. Voir J. Guibelet : « Nous avons plusieurs espede de cete folie melancholique : Une causée de cholere noire engendrée dans le cerveau. Une autre en laquelle cete humeur est généralement espandue par tout le corps. La troisième nommée hypocondriaque par ce que le sujet du mal est seulement aux hypocondres, en la region du foye & de la rate : Ou selon Diocles en l'orifice superieur du ventricule » (*op. cit.*, chap. V, p. 238r).

aux grandes affaires de sorcelleries et de possessions qui frappent l'Europe de la fin de la Renaissance. Ainsi, comme le constate Jean Céard, cette large polysémie du mot *mélancolie* aboutit à en faire, dans l'esprit des médecins comme dans celui des lettrés contemporains, « un terme générique¹ ».

Toutefois, que la mélancolie aduste provienne d'une combustion dominée par la bile noire, la bile jaune ou le sang², le malade est presque toujours décrit comme triste et sombre, en proie à d'horribles visions, empreint d'un sentiment d'angoisse et de désespoir. L'on pense ici au célèbre aphorisme du *Corpus hippocratique* : « Si crainte ou tristesse persiste durablement, le cas est mélancolique³ ». Dégoûté par la nourriture, il peine à trouver le sommeil, recherche la solitude, est envahi par l'idée de la mort. Voici par exemple le portrait que fait Du Laurens de celui qu'il appelle « le vray melancholique » :

Le vray melancholique (j'entens celui qui a la maladie au cerveau) est ordinairement sans cœur, tousjours craintif & tremblottant, ayant peur de tout, & se faisant peur à soy-mesme, comme la beste qui se mire ; il veut fuir & ne peut marcher, il va par tout soupirant & sanglottant avec une tristesse inseparable qui se change souvent en desespoir, il est en perpetuelle inquietude de corps & d'esprit, il a les veilles qui le consomment d'un costé, & le dormir qui le bourrelle de l'autre ; car s'il pense donner tréve à ses passions par quelque repos, aussi tost qu'il veut fermer la paupiere le voila assailly d'un million de phantosmes & spectres hydeux, de fantasques chimeres, de songes effroyables ; s'il veut appeller quelqu'un à son secours la voix s'arreste tout court, & ne peut parler qu'en begayant : il ne peut vivre en compaignie ; bref c'est un animal sauvage, ombrageux, soupçonneux, solitaire, ennemy du Soleil, à qui rien ne peut plaire que le seul desplaisir qui se forge mille fausses & vaines imaginations.⁴

Selon Du Laurens, la mélancolie du cerveau est la plus pernicieuse, car elle accable sans interruption celui qui en est atteint. Au contraire, les phlegmatiques, dominés par une humeur humide et froide, sont des gens endormis et lents d'esprit, qui ne peuvent prendre en charge de lourdes responsabilités : « il ne leur faut qu'un lict & une marmite⁵ ». Les sanguins, habités par une humeur humide et chaude, sont pleins d'entrain et sont doués pour la vie en société ; mais ils sont également impatients et dissipés, ce qui les empêche eux aussi d'accomplir de grandes entreprises. La bile jaune, humeur chaude et sèche, rend les cholériques fins et subtiles, mais inaptes à se concentrer longtemps sur un même sujet. En définitive, Du Laurens s'inscrit dans la lignée du *Problème XXX* en faisant des seuls mélancoliques les êtres « les plus capables des grandes charges & hautes entreprises⁶ ».

¹ Art. cit., p. 134.

² Le phlegme, de nature humide, est généralement exclu des humeurs pouvant engendrer la cholère noire.

³ Cité par P. Dandrey (éd.), *Anthologie [...]*, *op. cit.*, p. 34. Cependant, comme le remarque Burton, certains mélancoliques, plus rares, rient au contraire fréquemment, ou peuvent se montrer courageux (*op. cit.*, vol. I, Part. I, Sect. 1, Memb. 3, Subd. 1, p. 276).

⁴ *Op. cit.*, chap. II, p. 110r-v.

⁵ *Ibid.*, chap. III, p. 114r-v.

⁶ *Ibid.*, p. 115r.

Selon un renversement que l'on trouve fréquemment chez les mélancologues, les défauts ordinaires prêtés aux atrabilaires se renversent en qualités exceptionnelles¹. Toutefois, celles-ci ne sont pas attribuables à n'importe quelle forme de mélancolie aduste : tandis que celle qui est formée à partir de bile noire rend les mélancoliques grossiers, timides et lents, et que celle qui est formée de bile jaune les rend furieux, seule la cholère noire contenant du sang et décrite comme plus sèche qu'humide produit des individus pleins de génie et de talent.

Les causes potentielles de la maladie mélancolique sont multiples : les troubles de l'esprit peuvent être tantôt l'origine de la surabondance ou de l'adustion de l'humeur noire dans le corps, tantôt sa conséquence. Dans le domaine physiologique, la complexion du corps, l'âge, l'hérédité, le régime de vie, peuvent provoquer cette pathologie, de même qu'au niveau psychologique, les passions de l'âme, le tempérament, une forte perturbation de l'intellect, etc. Burton ajoute quantité d'autres causes possibles, tels les saisons, le climat, ou encore l'éducation². Dans la nosologie antique, les différentes maladies répertoriées s'opposent en fonction de la présence ou non de fièvre. Du Laurens résume clairement cette répartition :

Or il y a deux sortes de resverie, l'une est avec fièvre, l'autre sans fièvre : celle qui est avec fièvre, ou est continuë & travaille tousjours le malade, ou elle le reprend par intervalles : la continuë se nomme proprement phrenesie, qui vient ou par l'inflammation du cerveau & de ses membranes, ou par l'inflammation du diaphragme [...]. L'autre espece de resverie est sans fièvre, qui est ou avec rage & furie, on la nomme manie : ou avec peur & tristesse, & s'appelle melancholie. La melancholie doncques est une resverie sans fièvre avec peur & tristesse. Nous appellons resverie lors qu'une des puissances nobles de l'ame, comme l'imagination, ou la raison, sont depravees.³

La mélancolie se distingue donc de la frénésie par l'absence de fièvre et de la manie par l'absence de « rage & furie ». Toutefois, manie et mélancolie ont parfois tendance à se confondre⁴ : au XVII^e siècle, la première désigne bien souvent les phases furieuses que traverse le mélancolique alternativement avec des phases d'apaisement. Malgré ce manque de précision conceptuelle, aucune de ces catégories n'est perçue comme une « maladie psychiatrique ». Les médecins de la Renaissance et de l'âge classique prennent soin

¹ Ce constat s'applique particulièrement aux écrits de La Framboisière, qui dressent un portrait unilatéralement élogieux du mélancolique, à condition que l'humeur reste chez lui mesurée (*op. cit.*, p. 101-103).

² *Op. cit.*, vol. I, Part. I, Sec. 2, Memb. 2, Subd. 5 et 6, p. 398-416.

³ *Op. cit.*, p. 117r-v.

⁴ J. Pigeaud a par ailleurs montré comment le terme *mania* désigne tout d'abord dans l'Antiquité toute espèce de folie. C'est probablement entre la seconde moitié du II^e siècle avant J-C et le premier siècle de notre ère, avec Asclépiade de Bithynie, Celse et Arétée de Cappadoce, que la manie, parfois appelée *furor*, se trouve définie comme une maladie chronique sans fièvre, une aliénation d'esprit sur la longue durée (*Folie et cures de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 7-9).

d'éviter le risque de blasphémer en faisant de l'âme une puissance corruptible et imparfaite. Du Laurens distingue le cas où l'âme seule est dépravée, lorsque l'être se laisse emporter par ses passions, de celui où cette faculté est altérée par la corruption du corps¹ : dans le premier cas, l'individu doit être châtié, tandis que son sort est livré aux soins du théologien ; dans le second, il est digne de notre pitié, car il n'est pas responsable des maladies qui affectent son corps, et doit être pris en charge par le médecin. Le dualisme qui fait de l'âme une puissance immortelle et non corruptible est soigneusement conservé : les maladies de l'âme au sens strict n'existent pas.

Dans l'usage qu'en font les érudits du temps, le terme *extravagant* n'est pas synonyme de *mélancolique*. Pourtant, il semble que les deux vocables fassent partie d'un imaginaire culturel commun. En témoigne le portrait que Tallemant des Réaux nous a laissé de l'Estoile dans ses *Historiettes* : « A la verité, c'estoit un visage extravagant et difforme tout ensemble² ». Or voici le portrait que Pellisson nous donne du poète dans sa *Relation de l'Académie* :

Il estoit de taille médiocre et fort gresle. Il avoit les cheveux et les yeux noirs, le visage fort pasle et fort maigre ; gasté et sans barbe en quelques endroits, à cause qu'estant enfant il estoit tombé dans le feu.³

Couleur noire, pâleur et maigreur dressent le portrait typique du mélancolique. En outre, il n'est pas surprenant que l'humeur noire soit ici associée à la figure du poète, la mélancolie étant par excellence une maladie esthétique. Comme elle, dans les textes de notre corpus, l'extravagance se révèle indissociable des deux domaines médical et littéraire : en nous livrant à présent à une lecture en miroir des traités des mélancoliques et des œuvres fictionnelles que nous avons choisi d'étudier, nous tenterons de montrer à quel point cette imbrication est fondamentale pour notre sujet.

¹ *Op. cit.*, p. 108v-109r-v.

² *Op. cit.*, t. II, « L'Estoile et Saint-Thomas », p. 268. Le portrait se poursuit en ces termes : « Il y avoit quelque chose d'extravagant dans cet esprit-là. D'abord il parloit de luy comme d'un escollier ; puis, pour peu qu'on le mist en train, il se mettoit au-dessus de Malherbe. Il y a pourtant bien à dire, et il ne sçavoit quasi rien. Jamais il ne luy prenoit envie de vous dire des vers que dans les rües, ou sous quelque porte ; et il ne travailloit qu'après avoir fait fermer tous les volets et allumer de la chandelle, quand c'eust esté en plain midy. Jamais homme n'eut plus l'air et l'esprit d'un poète que celui-là » (*ibid.*, p. 269).

³ Cité par A. Adam, *ibid.*, n. 4, p. 1131.

1. LÉGENDES MÉDICALES OU CAS ATTESTÉS ? CONTAMINATIONS ET ÉCHANGES ENTRE LES TRAITÉS DE MÉDECINE ET LES ŒUVRES FICTIONNELLES

a) *Du mélancologue au poète fabuliste*

À la lecture des traités sur la mélancolie de la Renaissance et de l'âge classique, ce qui frappe notre point de vue de modernes, habitués au strict cloisonnement des disciplines, notamment scientifiques et littéraires, est la convocation simultanée de divers champs du savoir et l'estompement des frontières qui pourraient les séparer. D'emblée, l'humeur noire apparaît comme un sujet tout à fait singulier : dès ses origines hippocratiques, mais aussi chez Platon et Aristote, elle se situe à la croisée de plusieurs domaines, médical, anthropologique, philosophique et poétique. Les liens complexes qui l'unissent aux passions de l'âme, au sentiment amoureux, ou encore à l'enthousiasme divin, en font un objet d'étude revendiqué aussi bien par les médecins que par les poètes, les moralistes et les théologiens. À ce titre, la mélancolie participe pleinement de la fusion des disciplines intellectuelles qui, selon Michel Jeanneret, caractérise la Renaissance et marque encore le XVII^e siècle¹.

L'intérêt que les médecins lui portent s'inscrit également dans le contexte de l'apparition, à partir des années 1530, d'ouvrages composés en langue vernaculaire, qui, même si le latin reste encore la langue majoritaire, accompagnent et favorisent l'émergence d'un nouveau public². Timothy Bright, dans l'épître liminaire de son *Traité de la mélancolie*, adressée à Peter Osbourne, « ami fictif, non dépourvu de quelque connaissance des belles-lettres³ », annonce que le choix de l'anglais, assorti d'un style sans fioritures, a pour but d'élargir le lectorat potentiel de son ouvrage, au-delà des seuls médecins et apothicaires. Le narrataire de Bright n'est pas censé posséder de prérequis médicaux. C'est que la mélancolie n'intéresse pas que ceux qui ont pour profession de la soigner. Les médecins expriment l'importance, pour le malade, de pouvoir se référer

¹ M. Jeanneret, « Un médecin poète : Jacques Ferrand et son *Traité (...) de la mélancolie érotique* », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie*, Genève, Droz, 2009, p. 77. Voir également M. Jeanneret, « La médecine et les lettres : vestiges d'un humanisme transdisciplinaire », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155-164 et A. Carlino et A. Wenger (éd.), *Littérature et médecine : approches et perspectives (XVI^e-XIX^e siècles)*, Genève, Droz, 2007.

² A. Carlino, « Style, langue, profession : quelques enjeux de l'irruption du vernaculaire dans la littérature médicale du XVI^e siècle », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *op. cit.*, p. 10-11. À propos de ces ouvrages en langue vernaculaire, A. Carlino évoque un « corpus extravagant », s'écartant du canon des textes composés en latin (*ibid.*, p. 11). Le *Discours* de Du Laurens est ainsi le premier ouvrage en français exclusivement consacré à la mélancolie.

³ *Op. cit.*, « Au très honorable M. Peter Osbourne, &c... », p. 27.

directement au texte qui se donne pour visée de le soigner, et de pouvoir y puiser, sans intermédiaires, réconfort et conseils¹ : la lecture du livre se substitue à la consultation thérapeutique. Mais, plus généralement, ces traités s'adressent à tous ceux que la curiosité porte vers l'humeur noire, qu'ils soient eux-mêmes ou non caractérisés par un excès d'atrabile.

Ces deux spécificités – la mélancolie comme objet à la fois médical et littéraire, et le choix de la langue vernaculaire – entraînent l'adoption d'une posture narratoriale tout à fait singulière et inattendue de la part des médecins qui composent ces traités : ceux-ci, bien loin de limiter leur matière aux seules sources médicales antiques, médiévales et modernes, mêlent allègrement citations poétiques, sources littéraires, courts récits fictionnels, sans oublier de mentionner des cas présentés comme réels, qui leur ont été rapportés ou bien auxquels ils ont pu assister directement au cours de leurs consultations. Cet *ethos* de narrateur n'est pas propre aux savants modernes, comme le rappelle Radu Suciu² : dès l'époque du *Corpus hippocratique*, les médecins qui s'intéressent à l'humeur noire ont coutume d'accumuler les anecdotes, qu'elles soient facétieuses ou tragiques. Il semble toutefois que l'essor de la langue vernaculaire amplifie ce phénomène et métamorphose les mélancologues en véritables conteurs : ceux-ci ne cessent de puiser dans des recueils de lieux communs et de *consilia*, pour reprendre et prolonger, à la manière de textes fictionnels, un certain nombre de « fables mélancoliques » : Guibelet mentionne ainsi le cas d'Artémidore le Grammairien, persuadé qu'un crocodile lui avait dévoré le bras, de l'homme qui craignait qu'Atlas ne lâche son fardeau, variante de celui qui se prenait lui-même pour Atlas, ou de la femme qui gardait un doigt levé, car elle pensait tenir le monde au bout de celui-ci³ ; il ajoute l'exemple d'un homme de lettres français qui prétendait descendre de l'empereur Constantin, d'un habitant de Dieppe qui se prenait pour un roi, sans oublier le cas de ceux qui se croient morts et refusent de s'alimenter, de la femme qui pense avoir avalé un serpent, etc. Guibelet garde dans ce chapitre ses réflexes

¹ Du Laurens détermine le contenu de ses *Discours* en fonction des quatre maux (les problèmes de vue, les maladies mélancoliques, les catarrhes et les troubles engendrés par la vieillesse) dont souffre sa patiente privilégiée, la duchesse d'Uzès.

² R. Suciu, « Discours savant et séduction littéraire chez André Du Laurens », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *op. cit.*, p. 61-62. Voir également N. G. Siraisi, *Medicine & the Italian Universities, 1250-1600*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, « 'Remarkable' Diseases, 'Remarkable' Cures, and Personal Experience in Renaissance Medical Texts, chap. 11 », p. 226-252, et R. Suciu, « La morale du sirop : thérapies médico-morales pour la guérison de la mélancolie », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 85-92 (sur le traité de G. Droyn intitulé *Le Royal syrop de pommes, antidote des passions melancholiques*, publié à Paris en 1613).

³ *Op. cit.*, « Quelques histoires de melancholiques. Explication de leurs diverses imaginations. Chap. VI », p. 238v-245.

de praticien, en tentant d'expliquer ces fausses imaginations en fonction des spécificités de l'humeur noire et des effets qu'elle produit sur le cerveau. Mais la plupart du temps, dans les autres traités, la compilation d'anecdotes plaisantes prend le pas sur l'intérêt médical, tandis que le médecin délaisse sa fonction pour se faire pur et simple narrateur. Cet *ethos* participe d'une « stratégie de séduction¹ » du lecteur : il s'agit de ravir celui-ci en cultivant les cas extraordinaires et incongrus². Fait révélateur, les chapitres dans lesquels s'insèrent ces anecdotes s'intitulent généralement « histoires ». Dans le chapitre VII de son second discours, intitulé « Histoire de certains melancholiques qui ont eu d'estranges imaginations », Du Laurens souligne explicitement cette volonté de divertissement :

J'ay assez amplement décrit tous les accidens qui accompagnent les vrais melancholiques, & ay recherché les causes de toutes ces varietez : il faut maintenant qu'en ce chapitre, pour donner du plaisir au lecteur, je propose quelques exemples de ceux qui ont eu des plus bizarres & foles imaginations : j'en emprunteray des Grecs, des Arabes, des Latins, & en adjousteray de celles que j'ay veu.³

Le médecin ne compose plus de traité didactique ni prescriptif : il dialogue avec son lecteur, lui prête des objections auxquelles il répond⁴, tout en prenant soin de ménager une alternance de registres graves et légers, afin d'éviter de devenir lui-même « ennuyeux & melancholiqu[e]⁵ ». Cette recherche du plaisant n'est toutefois pas réservée aux ouvrages en langue vernaculaire : certains traités composés en latin se font eux aussi le relais de telles anecdotes⁶.

À la Renaissance, cette vision de l'homme qui en fait une réalité appréhendable aussi bien par la médecine, le mythe, la fable et la poésie, trouve son expression la plus emblématique dans les ouvrages qui traitent de la maladie d'amour, dans la mesure où le statut de celle-ci – s'agit-il d'une véritable pathologie ou bien d'une simple passion ? – demeure en balance depuis l'Antiquité. Les médecins qui s'intéressent à ce mal s'appuient plus encore que les autres praticiens sur les témoignages des poètes : Ferrand, à propos des

¹ Voir la section intitulée « Stratégies de séduction », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *op. cit.*

² Du Laurens cite par ailleurs des cas dont il a été le témoin oculaire et qui sont tout aussi frappants pour son lecteur, tel cet honnête citoyen de Montpellier agité d'une violente tempête intérieure et qui en mourut. Le médecin assista à l'ouverture de son cadavre, qui découvrit une eau noirâtre et puante dans sa poitrine (*op. cit.*, p. 181v-183v).

³ *Op. cit.*, p. 136v-137r. Voir également le titre du chap. VI du « Discours » de Guibelet précédemment cité.

⁴ C'est le cas de T. Bright : É. Cuvelier constate que l'ouvrage prend la forme très appréciée à cette époque du dialogue didactique (*op. cit.*, « Introduction », p. 10). Voir également R. Suci, *La Mélancolie en français [...]*, *op. cit.*, p. 66-67.

⁵ J. Guibelet, *op. cit.*, p. 244v.

⁶ P. Dandrey constate par exemple que l'anecdote topique du faux mort qui refuse de s'alimenter se rencontre entre autres dans le *De Morbis internis* de J. Houllier (1577), dans les *Observationes medicarum rariorum libri VII...* de J. Schenck (1584), etc. (*Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 168 et 174).

« signes diagnostiques¹ » de la mélancolie érotique, convoque des vers de Sapho, Ovide, Stace et Catulle, mais cite aussi Rémi Belleau, afin de satisfaire ceux qui ne sont pas familiers des langues anciennes, signe qu'il s'adresse également aux femmes. Il précise par ailleurs que Sapho constitue une autorité aussi légitime que les médecins grecs, latins et arabes, car elle était aussi docte et expérimentée qu'eux en matière d'amour. Plus précisément, selon M. Jeanneret, Ferrand adopte lui-même l'*ethos* du poète en cultivant une « esthétique de la *varietas*² ». Chez lui, comme chez Du Laurens, certaines descriptions des troubles amoureux dévoilent une attention portée aux effets de rythme, aux sonorités, aux figures de l'analogie, de telle sorte qu'elles laissent place à de véritables hypotyposes :

[...] le pauvre amoureux ne se represente plus rien que son idole : toutes les actions du corps sont pareillement perverties, il devient palle, maigre, transi, sans appetit, ayant les yeux caves & enfoncez, & ne peut (comme dit le Poëte) voir la nuit, ny des yeux, ny de la poitrine : Tu le verras pleurant, sanglottant, & souspirant coup sur coup, & en une perpetuelle inquietude, fuyant toutes les compagnies, aymant la solitude pour entretenir ses pensées ; la crainte, le combat d'un costé, & le desespoir bien souvent de l'autre, il est (comme dit Plaute) là où il n'est pas, ores il est tout plein de flammes, & en un instant il se trouve plus froid que glace : Son cœur va tousjours tremblottant, il n'y a plus de mesure à son pouls, il est petit, inegal, frequent, & se change soudain, non seulement à la veüe, mais au seul nom de l'object qui le passionne.³

Du Laurens invite son lecteur à se représenter mentalement l'image aussi bien poétique que médicale de l'amoureux. Le mélancolique se trouve ainsi constitué en objet esthétique et littéraire. Les médecins ne peuvent s'empêcher d'admirer, en même temps qu'ils les condamnent, ces excès de l'imaginaire. Mais c'est bien dans la mesure où l'effet de fascination touche à la fois aux domaines médicaux, esthétiques, moraux, philosophiques et théologiques que les mêmes anecdotes se transmettent au sein de ces différents champs du savoir. L'origine de ces cas mélancoliques en vient à se perdre : si un type de malade recensé dans le *Corpus hippocratique* peut fournir l'*inventio* d'une pièce de théâtre ou d'un récit, à l'inverse, certains médecins n'hésitent pas à présenter comme des cas réellement attestés des historiettes puisées dans des textes antérieurs⁴. À la

¹ *Op. cit.*, chap. XIV, p. 248-254.

² *Art. cit.*, p. 82.

³ A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 163r-v. Voir R. Suciù, *La Mélancolie en français [...]*, *op. cit.*, p. 79. Ferrand reprend presque mot pour mot ce passage dans son propre traité (*op. cit.*, chap. VIII, p. 229).

⁴ R. Suciù prend ainsi Guibelet « en flagrant délit d'actualisation controuvée » à propos de l'habitant de Dieppe qui se prend pour un roi et qui est en fait un cas déjà maintes fois rapporté dans l'Antiquité (*op. cit.*, p. 97).

contaminatio des matières – compilation et fusion de sujets et de sources au sein de discours nouveaux¹ –, s’ajoute un procédé d’*amplificatio*.

Gill Speak a par exemple montré à quel point étaient nombreuses les sources mentionnant le cas du mélancolique qui se prend pour une cruche ou un pot de terre et qui, raisonnant en toute logique, a peur qu’on ne le casse, si bien qu’il défend à quiconque de l’approcher² : à partir de Galien, l’un des premiers médecins à mentionner cette anecdote³, on trouve l’homme de verre dans des traités de médecine (Ambroise Paré, Burton, Bright, Ferrand, Guibelet, etc.), des ouvrages philosophiques et moraux (*L’Hospitale* de Garzoni, la première des *Méditations métaphysiques* de Descartes), dans des ouvrages fictionnels (*Le Docteur de verre*, comédie insérée dans le troisième acte de *La Comédie sans comédie* de Quinault), etc. Cervantes contribue fortement à populariser cette histoire par le biais du *Licencié Vitré*⁴ : pendant deux ans que dure sa folie, Tomás Rodaja s’imagine être de verre et, comme s’il en possédait les propriétés (la transparence, la clarté), répond avec clairvoyance à toutes les questions qu’on lui pose, jusqu’à ce qu’il soit guéri par un religieux de l’ordre de Saint-Jérôme, sans que l’on ait de précisions sur la cure qu’il reçoit. La nouvelle de Cervantes devient elle-même une référence de premier plan dans l’imaginaire culturel européen et sert à son tour de relais dans la diffusion de ce cas mélancolique : dans *Polyandre*, lorsque l’alchimiste Héliodore s’enfuit pour échapper à la foule, la tête coincée dans un alambic, un écolier, qui a lu « depuis peu les nouvelles de Cervantes », le compare à un « second Docteur Vidriera⁵ ». Du Laurens attribue pour sa part cette imagination à un personnage historique :

Il y a eu n’aguères un grand seigneur qui pensoit estre de verre, & n’avoit son imagination troublee qu’en ce seul object, car de toute autre chose il en discourroit merueilleusement bien : Il estoit ordinairement assis, & prenoit grand plaisir que ses amis le visitassent, mais il les prioit qu’ils n’approchassent de luy.⁶

L’anecdote connaît par ailleurs des variantes, tels ce mélancolique, cité par Arétée de Cappadoce, qui se prenait pour une brique et refusait de boire, ou encore ce boulanger qui pensait être fait de beurre et ne voulait plus s’approcher de son four. Même si les

¹ « Contamination. Amalgamer en une seule...la matière de deux ou plusieurs...œuvres. Bénac. » (B. Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires, dictionnaire*, Paris, 10/18, 1984, p. 129).

² G. Speak, « *El Licenciado Vidriera* and the Glass Men of Early Modern Europe », *MLR*, vol. LXXXV, n° 4, oct. 1990, p. 850-865.

³ « Ainsi, l’un s’imaginait être fait de coquilles, et en conséquence évitait tous les passants de peur d’être broyé » (*Des lieux affectés, op. cit.*, III, 10, p. 166).

⁴ M. de Cervantes, « Nouvelle du Licencié Vitré », dans *Nouvelles exemplaires*, éd. et trad. J.-R. Fanlo, *op. cit.*, p. 217-245.

⁵ *Op. cit.*, L. IV, p. 240.

⁶ *Op. cit.*, p. 138v-139r.

médecins précisent que l'excès d'humeur noire se caractérise par ce type d'obsession fixée sur un seul objet – le mélancolique ne déraisonnant pas dans les autres domaines –, de tels exemples nous paraissent incroyables. Pourtant, Tallemant des Réaux cite lui aussi, dans ses *Historiettes*, plusieurs cas semblables, dont l'un concerne la sœur du cardinal de Richelieu :

Cette femme estoit folle, et est morte liée, ou du moins enfermée. Elle croyoit avoir le cul de verre, et ne vouloit point s'asseoir. Elle eut un temps une plaisante folie ; elle croyoit avoir froid à un petit endroit au-dessus de la main, et passoit tout le jour à y mettre des gouttes de résine, quelquefois jusques à cinq cens, et puis à les oster, selon qu'il luy sembloit que la partie se reschauffoit.¹

Cette sensation de chaud et de froid renvoie directement à la médecine humorale et à l'intempérature du corps. Mais est-il encore possible de faire la part entre légende, histoire extraordinaire amplifiée et récit historiquement attesté ? À propos du Président de Toré, Tallemant nous conte qu'il était amoureux d'une épingle jaune, « qu'il l'avoit fait dorer, et qu'il luy rendoit tous les devoirs qu'on peut rendre à une maistresse » : « Je croy que cela est vray, parce que je ne sçache personne qui le pust inventer [...] »². Le vrai est si extraordinaire qu'il n'est plus même vraisemblable et dépasse la fiction.

De même, Patrick Dandrey souligne que la source originelle de l'anecdote des mélancoliques qui se croient morts et refusent de s'alimenter, puisque les morts ne mangent pas, est perdue³ : évoquée à propos de M. le Prince, fils du Grand Condé, dans *Les Mémoires* du duc de Saint-Simon⁴, figurant au cœur de l'*inventio* de *L'Hypocondriaque* de Rotrou, également mentionnée dans *La Furiosa* de Giambattista Della Porta, pour ne citer qu'un petit nombre de textes, l'historiette renvoie aussi bien à la veine facétieuse des contes médiévaux qu'à la tradition médicale de la crainte de la mort attribuée aux mélancoliques⁵. L'on rencontre une variante de ce cas dans *Le Berger extravagant*, lorsque Lysis, (faussement) persuadé qu'il a été métamorphosé en saule, refuse de s'alimenter, étant donné que les arbres se nourrissent uniquement par les racines⁶ : Anselme et Montenor, craignant de le voir mourir d'inanition, tentent en vain de

¹ *Op. cit.*, t. I, « Le Mareschal de Brezé, son fils et mademoiselle de Bussy », p. 316.

² *Ibid.*, t. II, p. 21.

³ *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 163-196.

⁴ Cité par P. Dandrey, *ibid.*, p. 163-164. Cette anecdote se trouve même encore dans l'article « Mélancolie » de *L'Encyclopédie* et chez Pinel (*ibid.*, p. 173).

⁵ P. Toldo renvoie par exemple aux *Gesta Romanorum*, recueil du Moyen Âge (« Les morts qui mangent », *Bulletin italien. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, vol. V, n° 3, juil.-sept. 1905, p. 291-297).

⁶ *Op. cit.*, I, 5. Lysis accepte toutefois d'absorber un peu de vin et de potage à la citrouille au moyen d'un entonnoir, comme un arbre serait nourri par la pluie : « Le Saule avaloit tout cecy paisiblement : car encore qu'il crust que les arbres ne devoient pas manger, son ventre ne laissoit pas d'estre affamé, et n'ayant que faire de sa follie estoit bien aise que l'on luy donnast à repaistre » (*ibid.*, p. 684).

lui faire ingérer des aliments par la force. Hircan et ses amis, déguisés en dieux et en nymphes des eaux, ne parviendront à le nourrir qu'en lui prouvant que même les créatures métamorphosées en fontaines, rivières et autres éléments naturels peuvent faire bonne chère. Par la suite, lorsque Lysis feint de s'être empoisonné, il confesse à Carmelin qui le nourrit en cachette « qu'il n'avait jamais eu si bon appetit que depuis qu'il estoit mort¹ » : ce passage fait évidemment référence à cette très longue tradition des morts qui mangent.

Toutefois, cette « médecine pittoresque² », qui cherche à divertir son lecteur, n'échappe pas totalement aux lois de la discipline et reste savamment maîtrisée. D'une part, la transmission de légendes ou de mythes médicaux, de l'Antiquité jusqu'à l'âge classique, entre dans une logique de promotion de la profession et de ses découvertes, par la remémoration d'anecdotes impliquant des praticiens célèbres. C'est par exemple le cas de la célèbre histoire de Stratonice, princesse macédonienne du début du III^e siècle avant J-C : Érasistrate, s'apercevant que le pouls d'Antiochos se déréglaît dès que sa belle-mère entraînait dans la pièce où il se trouvait, diagnostiqua par ce moyen le mal d'amour dont il souffrait, ce qui entraîna sa guérison, puisque son père, le roi Séleucos I^{er}, lui céda son épouse. Cette légende, convoquée par les médecins antiques comme par les historiens³, était destinée tantôt à mettre en valeur le rôle de la découverte du pouls parmi les symptômes du mal d'amour, tantôt à célébrer la figure d'Érasistrate, tantôt à entrer dans le débat opposant les partisans de l'existence d'une mélancolie érotique à leurs adversaires.

D'autre part, la volonté d'amuser le lecteur peut elle-même s'inscrire dans une forme de pratique médicale. Du Laurens, qui écrit pour l'hypocondriaque duchesse d'Uzès, Bright, qui s'adresse « À son ami mélancolique, M. », bien que fictif, tentent, par ce rire thérapeutique, d'échauffer le corps afin de le libérer des excréments qui l'offusquent et qui le plongent dans une solitude pleine d'angoisse. La gaîté tirée de la lecture s'inscrit dans le « traitement relationnel⁴ » du malade. R. Suciù rapproche cette thérapeutique par le rire des

¹ *Ibid.*, II, 12, p. 842. Dans ses « Remarques », Sorel précise : « Lysis n'estoit point de ces Hypocondriaques, qui croyoient estre morts, & qui ne vouloient point manger ; il estoit encore plus fin, & sçachant bien qu'il n'estoit pas mort tout à fait, il pouvoit bien manger de vraye viande, puisque les ombres mesmes qui sont dans l'Odyssee & dans la Franciade, veulent se repaistre du sang des bestes sacrifiées » (*ibid.*, R. XII, p. 596-597).

² L'expression est de R. Suciù, dans *La Mélancolie en français [...]*, *op. cit.*, p. 69.

³ Voir M.-P. Duminil, « La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité », dans J. Céard (dir.), *La Folie [...]*, *op. cit.*, p. 91-109. Du Laurens (*op. cit.*, chap. X, p. 163v-164r) et Ferrand (*op. cit.*, chap. XIV, p. 250) ne manquent pas de reprendre cette anecdote.

⁴ J. Pigeaud préfère l'expression de « traitement relationnel » à celle de « traitement moral », anachronique, pour désigner « tout ce qui engage la relation du malade et de l'entourage avec le malade : autorité, coercition, éducation, distraction » (*Folie et cures de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 147).

recueils d'histoires facétieuses de Bonaventure des Périers et de Tabourot des Accords¹, et plus généralement de la farce et de la comédie. Cette analogie entre guérison médicale et guérison par la fiction n'est pas qu'une simple métaphore : P. Dandrey montre comment la *catharsis* théâtrale, qui, on le sait, s'opère à partir de la crainte et de la pitié ressenties par le spectateur, peut être comparée à certains aspects de la cure entreprise par les médecins. Les malades sont parfois guéris au moyen de véritables petites mises en scène. Du Laurens cite par exemple le cas du mélancolique qui se croyait décapité : un médecin le guérit en lui posant un bonnet de fer sur la tête et en lui démontrant que, puisque la tête lui faisait mal, c'est donc qu'il en avait bien une. De même, la femme qui pensait avoir avalé un serpent fut guérie au moyen de la ruse d'un médecin, qui, la faisant vomir, fit tomber de sa manche un serpent dans un bassin, qu'il fit passer pour celui qu'elle croyait avoir en elle. Le même type de subterfuge est utilisé à l'égard des faux morts :

Il s'est veu plusieurs melancholiques qui pensoient estre morts, & ne vouloient point manger : les Medecins usoient de cet artifice pour les faire manger. Ils faisoient coucher quelque valet tout aupres du malade, & l'ayant instruit de feindre le mort, & ne laisser pas d'avaller lors qu'on luy mettroit de la viande à la bouche, persuadoient par ceste ruse au melancholique, que les morts mangeoient aussi bien que les vifs.²

Selon les médecins, la cessation du jeûne peut soit permettre de préparer la cure en disposant le malade à prendre les remèdes thérapeutiques qu'on lui destine, par l'apaisement de son esprit, soit représenter à elle seule un remède salutaire entraînant la guérison. Dans les deux cas, s'opère une purgation, par le biais de la fiction : la *catharsis* théâtrale, qui vise elle aussi à purger le spectateur, malade de ses passions, au moyen de la représentation, est donc indissociable de cette *catharsis* médicale, pratiquée dès l'Antiquité³. Dans *L'Hypocondriaque*, le faux mort Cloridan est effectivement guéri par ce type de stratagème⁴ : tout d'abord, deux valets font semblant de ressusciter au son d'une musique, la musicothérapie étant une pratique déjà prescrite par certains médecins antiques⁵. Puis, le héros n'ayant toujours pas totalement retrouvé ses esprits, l'un des valets tire à blanc contre lui : le choc ainsi produit dissipe cette fois-ci complètement sa folie.

Ce n'est en définitive qu'à la fin du XVIII^e siècle, à l'époque de Pinel, que les médecins auront tendance à laisser aux poètes la mélancolie et la fascination qu'elle entraîne. Pourtant, cette partition restera relative puisque l'humeur noire sera encore

¹ *Op. cit.*, p. 75.

² A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 138v.

³ P. Dandrey, *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 187.

⁴ J. de Rotrou, *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux*, dans *Théâtre complet* 5. « *L'Hypocondriaque* ». « *Amélie* ». « *La Doristée* », éd. H. Baby, Paris, STFM, 2002, V, sc. dernière.

⁵ Voir J. Pigeaud, *op. cit.*, p. 154-156.

régulièrement convoquée par les domaines de la psychiatrie et de la psychanalyse au XX^e siècle¹. Celle-ci n'a toujours pas cessé aujourd'hui de hanter notre imaginaire culturel².

À la Renaissance et à l'âge classique, parallèlement à l'émergence du mélancologue conteur et poète, certains auteurs de fiction convoquent abondamment les traités de médecine dans leurs représentations de l'extravagance. Les auteurs d'histoires comiques vont même jusqu'à adopter l'*ethos* du romancier médecin afin de distinguer le pacte d'écriture qui fonde leurs œuvres de celui des fictions pastorales, sentimentales et héroïques concurrentes.

b) L'ethos du romancier médecin

Je suis un vray Medecin des ames, reprint Lysis, dites moy le mal de la vostre & je vous ordonneray d'excellens remedes.³

Si Apollon eut deux fils, Esculape, chargé de guérir les maladies du corps, et Platon, thérapeute des esprits, c'est sous les traits du second que le « berger extravagant » se présente à Polidor et à Méliante, dans le sixième livre du récit. Par maladie de l'âme, Lysis entend avant tout le mal d'amour, dont il souffre lui-même ardemment. Pourtant, à l'inverse du médecin, bien loin de chercher à la guérir, le berger encourage la passion amoureuse la plus folle. Selon Clarimond, si l'un des personnages est malade, c'est effectivement le héros :

Vous ne parlez que de metamorphoses, & voulez faire croire à Carmelin & aux autres bergers de vostre cognoissance, qu'un homme peut estre metamorphosé en fontaine, en pierre, en arbre, en oyseau, & en beaucoup d'autres formes. Il faut que je purge vostre cerveau de ces estranges fantaisies, & que je vous monstre qu'encore que vous les ayez trouuees dans beaucoup de livres, ce ne sont que de pures fables.⁴

Par le biais des termes « contagion » et « purge », Clarimond file dans ce passage la métaphore de la maladie, image convoquée de manière récurrente dans les histoires comiques. Mais il ne s'agit pas là que d'un pur ornement rhétorique : à l'encontre des romanciers pastoraux, sentimentaux et héroïques, qui s'appuient sur un recours débridé à l'imaginaire, l'auteur d'histoires comiques se pose en médecin, dont l'œuvre servira de traitement prophylactique ou curatif sur l'esprit du lecteur. Par la satire, il cherchera à déclencher le rire de celui-ci, en présentant comme ridicules les textes incriminés, mais

¹ J. Pigeaud cite par exemple l'article de Freud intitulé « Deuil et Mélancolie » et l'ouvrage de H. Tellenbach, *Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, qui date de 1961 (*La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 122).

² En témoigne l'exposition organisée à Berlin et à Paris en 2005-2006 : voir J. Clair (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005.

³ *Op. cit.*, I, 6, p. 936-937.

⁴ *Ibid.*, II, 7, p. 52-53.

aussi à le dégoûter de ces œuvres dangereuses, de manière à l'en détourner. L'histoire comique fait donc délibérément des allusions aux traités de médecine : dans le débat qui porte sur le genre romanesque, le discours savant apparaît comme une autorité susceptible de légitimer, par ses fondements sérieux, le point de vue adopté par ces auteurs. Au-delà de la simple convocation du domaine thérapeutique, certains romanciers vont même jusqu'à concevoir leurs personnages comme des cas pathologiques donnés comme vraisemblables, voire attestés, dont ils présentent, à la manière de médecins, une étude clinique parfois très détaillée : c'est notamment le cas de Sorel, dans *Le Berger extravagant*, et de Du Verdier, dans *Le Chevalier hypocondriaque*.

Dans la préface de la première partie du *Berger*, Sorel compare ceux qu'il appelle les « sots auteurs » aux « superfluités du corps¹ » qu'il convient d'expulser afin de préserver la bonne santé de celui-ci, de même que Platon exigeait de chasser les poètes de la cité pour en assurer le bon fonctionnement. Apparaît de manière récurrente, dans les paratextes liminaires, la figure de l'auteur apothicaire qui conçoit son ouvrage comme une médecine délivrée au lecteur. C'est par exemple l'image que développe Sorel dans l'« Avertissement d'importance aux lecteurs » du *Francion*, au seuil de la première édition de 1623 :

Il faut que j'imité les Apotiquaires qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaller. Une satire dont l'apparence eust esté farouche eust diverty les hommes de sa lecture par son seul titre. Je diray par similitude que je monstre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de liberté et de delices, mais au dedans duquel l'on trouve neantmoins, lorsque l'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irreprochables, et des Juges rigoureux.²

Reprenant la célèbre métaphore lucrétienne de l'aliment amer³, l'auteur de fiction se change en rusé fabricant de potion, qui trompe son patient : le lecteur, attiré par le sucre du divertissement, boit la médecine et grimace en sentant le mauvais goût de la satire morale. L'auteur d'histoires comiques prend donc résolument le parti de Démocrite : plutôt que de proposer directement au lecteur une satire abrupte et brutale, qui risquerait de le rebuter, il préfère retenir l'option du rire, en présentant son discours sérieux sous une

¹ *Ibid.*, « Préface » de la 1^{ère} partie, n. p.

² *Op. cit.*, p. 62.

³ « [...] quand les médecins veulent donner aux enfants / l'absinthe rebutante, auparavant ils enduisent / les bords de la coupe d'un miel doux et blond / pour que cet âge étourdi, tout au plaisir des lèvres, / avale en même temps l'amère gorgée d'absinthe / et, loin d'être perdu par cette duperie, / se recrée au contraire une bonne santé. / Et moi, dont la doctrine paraît d'ordinaire / trop amère à qui ne l'a point pratiquée, odieuse / au vulgaire qui la fuit, de même j'ai voulu / l'exposer dans la langue harmonieuse des Muses / comme pour l'imprégner du doux miel de la poésie [...] » (Lucrèce, *De rerum natura / De la nature*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, « GF », 1997, I, v. 936-947, p. 103-105).

apparence folâtre, comme un « apast pour attirer le monde¹ ». Le bon goût du divertissement comique n'est donc qu'une mince couche trompeuse qui dissimule l'amertume de l'utile, la satire des ridicules ; mais celle-ci n'est autre, en réalité, que le bon goût véritable, puisqu'elle est destinée à agir comme un remède bénéfique sur la santé morale du lecteur, trop peu sage pour identifier sans l'aide du médecin ce qui est bon ou mauvais pour lui : au-delà du rire, il faut donc opérer un mouvement d'introspection et se corriger, démarche amère mais salutaire. Comme le médecin, l'auteur doit passer par le relais de la fiction afin de guérir le lecteur, qui est malade, non du corps, mais de l'esprit. Dans son *Apologie du théâtre*, Scudéry utilise la même métaphore dans sa définition d'une comédie morale, purgée de toute grossièreté :

[...] ceux qui connoissent la foiblesse des malades n'ignorent pas, qu'ils veulent qu'on leur sucre les pilules, & qu'on leur donne les medecines dans un gobelet de vermeille doré.²

À ce titre, le théâtre agit plus efficacement sur l'âme du spectateur que ne le fait un discours dogmatique sur son auditeur. Scudéry enchaîne avec une image un peu plus osée : la comédie est une maîtresse qui appâte les hommes par le plaisir, puis les attrape au moyen d'un hameçon qui les mène vers la sagesse. À elle de ne pas se conduire comme une courtisane qui les égarerait sur le chemin du vice. « Comme la boutique d'un apothicaire³ », elle peut empoisonner ou guérir selon le savoir ou l'ignorance de celui qui en est l'auteur :

Et certes celui qui compose pour le Theatre, doit bien s'empescher de faire, comme ces mauvais Medecins, dont l'art imparfait esmeut les humeurs, & ne les purge point apres : & par qui cette criminelle ignorance, causent assez souvent la mort, à ceux qu'ils pretendent guarir.⁴

Certes, Sorel et Scudéry ne conçoivent pas de la même façon la nature d'un remède salutaire : il n'en demeure pas moins que cette réécriture du *topos* de l'aliment amer envahit les textes qui se donnent pour visée de légitimer le recours à un certain type de *mimèsis*. Il est par ailleurs révélateur que les mélancologues utilisent la même métaphore dans leurs ouvrages. Tandis que Richard West de Christ Church, en se référant à la traduction anglaise du traité de Ferrand, publiée à Oxford en 1640, évoquait un

¹ Ch. Sorel, *op. cit.* Furetière, dans l'« Avertissement du libraire au lecteur » du *Roman bourgeois*, reprendra la même image, en citant plaisamment des cas avérés de guérisons obtenues grâce à la potion délivrée par son ouvrage : « C'est ainsi que l'histoire fabuleuse de Lucrece, que tu verras dans ce livre, a guéri, à ce qu'on m'a assuré, une fille fort considérable de la ville de l'amour qu'elle avait pour un marquis, dont la conclusion, selon toutes les apparences, eût été semblable. Voilà comment, Lecteur, je te donne des drogues éprouvées » (*op. cit.*, p. 24).

² G. de Scudéry, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 3-4.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

« médicament amer rendu sucré par maintes diversions littéraires¹ », Burton appréhende son propre ouvrage en ces termes :

Quant à moi, mon intention est d'instruire plutôt que de faire plaisir, et ces écrits que je vous livre auront le même effet que les pilules dorées, lesquelles sont destinées à tenter l'appétit et à tromper le palais tout autant qu'à affecter médicalement le corps tout entier : mes lignes ne vont pas seulement divertir mais elles vont aussi rectifier les esprits.²

L'*utile dulci* se traduit chez les médecins par le recours aux procédés des poètes, et chez les auteurs d'histoires comiques par l'adoption d'une posture de médecin, qui vise à fonder le genre romanesque sur des assises savantes, plus dignes selon eux que bien des sources fabuleuses de l'Antiquité.

Pourtant, comme nous l'avons vu dans les traités de médecine, il semble que le rire (la mince couche sucrée) puisse agir directement sur le lecteur à la manière d'un remède thérapeutique. Le narrateur du *Chevalier hypocondriaque*, qui présente, au seuil du premier chapitre, les « extravagances » de son personnage comme susceptibles de « chass[er] » les « soucis » de ses lecteurs, en leur offrant « des sujets de rire souvent » et des sources de ravissement « au delà du plaisir commun³ », insiste de manière récurrente sur les éclats de rire libérateurs que le héros déclenche sur son passage. Selon une expression proverbiale particulièrement remotivée dans ce contexte, Don Clarazel serait même capable de guérir un mélancolique :

[...] bref s'arrestant tantost comme s'il eust voulu contempler les merveilles de quelque enchantement qui se presentoit à sa fantaisie, & tantost mettant pied à terre comme s'il eust eu à combattre contre quelque monstre [...], il faisoit des postures si estranges, ou pour mieux dire tant extravagantes que ses actions eussent faire rire l'homme le plus melancholique du monde, voire à ventre deboutonné.⁴

On retrouve dans ce passage le double sens médical et littéraire de la *catharsis*, qui agit par expulsion des mauvaises humeurs⁵. Sorel, dans l'« Advertissement » du *Francion* (1623), pousse plus loin encore l'assimilation du texte fictionnel à un remède bénéfique en faisant de l'auteur lui-même un mélancolique cherchant réconfort dans l'écriture :

¹ J. Ferrand, *op. cit.*, « Première partie. Jacques Ferrand et la Tradition de la Mélancolie Érotique dans la Culture Occidentale », p. 32, n. 28.

² *Op. cit.*, vol. II, Part. III, Sect. 1, Memb. 1, Subd. 1, p. 1178.

³ *Op. cit.*, chap. I, p. 2. Du Verdier utilise également une métaphore médicale dans l'épître dédicatoire de son roman, adressée « À Messire Philippes Daguesseau, seigneur de l'Ormaison » : « [...] je vous presente cet insensé comme l'on fait un malade à son medecin afin qu'il guarisse par l'approche de son contraire, & [...] j'ay pris plaisir à vous l'adresser par ce que j'ay eu envie de vous divertir agreablement en vous faisant voir ses follies » (*ibid.*, n. p.). Le dédicataire est à la fois placé dans la position du thérapeute, dont la sagesse agit par sa simple présence sur la folie de celui qu'on lui confronte, et dans la position du patient, dont les potentielles vapeurs seront expulsées par le rire que déclenchent les extravagances du héros.

⁴ *Ibid.*, chap. V, p. 87.

⁵ Le lien entre rire et expulsion des humeurs noires se trouve concrétisé à plusieurs reprises dans *Le Page disgracié* par le biais de l'image de la rate qui « s'épanouit » (*op. cit.*, II, 26, p. 204 et 30, p. 211).

Je n'ay point trouvé de remede plus aysé ny plus salutaire a l'ennuy qui m'affligeoit il y a quelque temps que de m'amuser a descrire une histoire qui tinst davantage du folastre que du serieux, de maniere qu'une melancolique cause a produit un facetieux effect.¹

Patrick Dandrey rapproche cette source mélancolique du récit de l'humeur de Montaigne, à l'origine des *Essais*, ou encore de l'incipit de *La Prose chagrine* de La Mothe Le Vayer² : l'écriture permet de décharger sur le papier les vapeurs atrabilaires qui menacent d'obscurcir le cerveau de celui qui tient la plume. D'une part, cette « melancolique cause » place l'œuvre dans le sillage de la mode européenne que nous avons mentionnée ; d'autre part, le livre ainsi produit développe l'un des *topoi* récurrents de la poésie satirique, et plus généralement de l'écriture polémique, qui assimile l'encre du papier à un déversement d'humeur noire, parole corrosive et libre, voire libertine. Ce motif, qui s'inscrit dans le sillage galénique de l'identification entre *ethos* et humeur, conteste l'idéal maîtrisé du tempérament sanguin, associé au style cicéronien, pour promouvoir au contraire une écriture mélancolique plus débridée, mais aussi, dans la lignée du *Problème XXX*, exceptionnelle et géniale, tout en prenant le risque de se voir rejetée comme parole furieuse et folle³. L'« Advertissement » de Sorel se révèle ici plus proche de l'esthétique renaissante, vectrice d'une revalorisation de la bile noire, que de celle du premier XVII^e siècle, qui « semble alors basculer de la noblesse tragique des "fureurs" et "forcénements" poétiques, placés sous le signe de l'impulsivité biologique, à une poétique plus raisonnée [...] »⁴. À partir de l'édition de 1626, ce paratexte sera intégré dans le récit et déplacé en tête du livre VIII, tandis que l'humeur mélancolique se répercutera sur le personnage de Francion, utilisant lui aussi l'écriture satirique comme *catharsis* personnelle⁵.

Le terme *rêverie*⁶ nous servira de lien pour conclure cette lecture en miroir des traités de médecine et des textes fictionnels de la fin de la Renaissance et de la première moitié du XVII^e siècle : de même que les mélancologues observent de près les hallucinations et les fantasmes produits par une faculté imaginative pervertie, les auteurs

¹ *Op. cit.*, p. 61.

² *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 206 sq.

³ Voir D. Brancher, « Portrait humoral du polémiqueur : aléas de l'humeur et du style du XVI^e au XVII^e siècle », *MLN*, vol. 120, n° 1, 2005, p. 141-169. Sur les rapports entre les quatre humeurs et la hiérarchie renaissante des styles, voir J. Lecoindre, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, et « Structures hiérarchiques et théorie critique à la Renaissance », *BHR*, n° 52.3, 1990, p. 529-536.

⁴ D. Brancher, art. cit., p. 144. Voir également M. Fumaroli, « "Nous serons guéris si nous le voulons" [...] », art. cit.

⁵ Le personnage reconnaît qu'Apollon est aussi le « Dieu de la Médecine » (*op. cit.*, L. IV, p. 225). Voir P. Dandrey, *op. cit.*, p. 210-211.

⁶ Le *Dictionnaire* de Furetière définit ce terme ainsi : « Songe extravagant, delire, demence. C'est un mauvais signe pour un malade, quand il entre dans la *resverie* ».

de notre corpus s'intéressent aux *saillies*¹ tantôt ridicules, tantôt subtiles et pertinentes de leurs personnages. Les œuvres que nous allons à présent étudier prolongent cette parenté lexicale entre médecine et littérature jusqu'à ériger leurs héros en véritables cas mélancoliques : en retraçant l'étiologie, la nosologie, les symptômes et l'évolution de leur maladie, nous allons tenter de voir plus en détail comment l'arrière-plan médical peut devenir le fondement de la satire littéraire.

2. L'EXTRAVAGANCE COMME MALADIE PSYCHOSOMATIQUE : LE CAS DU LECTEUR MÉLANCOLIQUE

Nombreux sont les personnages de notre corpus à être explicitement désignés comme des mélancoliques : c'est notamment le cas d'Ariston, dans *Le Page disgracié*, dont l'excès d'étude et les diverses infortunes renforcent les vapeurs de bile noire². Au-delà de simples mentions, certains malades peuvent être lus à la manière de cas concrets illustrant les traités médicaux en usage au moment de leur composition : c'est le cas de Cloridan, dans *L'Hypocondriaque*, mais aussi, parmi les œuvres romanesques du XVII^e siècle influencées par l'intertexte cervantin, de Lysis et de Don Clarazel.

a) Les étiologies de l'extravagance : la maladie d'amour confortée par les livres

L'étiologie de la folie de Don Quichotte est presque entièrement développée dans le premier chapitre de l'œuvre : l'hidalgo, approchant de l'âge de cinquante ans, mène un train de vie modeste. Sa nourriture se compose de bœuf, ragoût, œufs au lard, lentilles et pigeonneau³. Il est décrit comme « de constitution robuste, sec de corps, maigre de visage, très lève-tôt [...] »⁴. L'extraordinaire fécondité imaginative du personnage, l'alternance de phases délirantes et raisonnables qu'il traverse au cours du récit, en ont fait l'un des mélancoliques les plus célèbres de l'histoire littéraire. Pourtant, l'ensemble des indices cités ne nous conduit pas à déceler chez lui un tempérament naturel dominé par l'humeur

¹ « [...] se dit figurément en choses spirituelles. Les beaux esprits ont quelquefois des *saillies* ingénieuses, qui leur font faire de belles tirades. Les fous ont quelquefois des *saillies* de fureur qui leur font faire des extravagances » (*Dictionnaire de Furetière*, art. « Saillie », 2^e entrée).

² « Ma maîtresse dit tout haut [...] qu'elle était en trop belle humeur pour vouloir souffrir que ma mélancolie me durât ; que j'étais suspect d'être sujet au mal de rate, et qu'elle voulait que je noyasse ma rate dans de l'excellente bière en buvant à sa santé. Sa favorite, qui était véritablement sujette à ce mal, et qui buvait par l'avis de son médecin dans un petit baril de bois de tamarin, s'offrit à me donner à boire dans cette machine » (*op. cit.*, I, 40, p. 127) ; « Cette noire mélancolie eut bientôt altéré ma santé, et je fus saisi d'une fièvre quarte qui me dura presque une année » (*ibid.*, II, 20, p. 190).

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 145.

⁴ *Ibid.*

noire : sa sécheresse physiologique, sa force, ses fréquentes colères, son goût pour la société, mais aussi ses ardeurs amoureuses, voire érotiques, indiquent davantage une constitution colérique¹. Si l'on diagnostique bel et bien une mélancolie chez Don Quichotte, il s'agit donc d'une humeur contre-nature, obtenue par combustion excessive de bile jaune. Le climat et la période de l'année permettent en partie d'expliquer cette adustion : au début du deuxième chapitre, il est précisé que Don Quichotte opère sa première sortie « un matin avant le jour, qui fut un des plus chauds du mois de juillet [...] »². Il faut également ajouter des causes plus directes, qui tiennent en quatre points : d'une part, malgré son goût pour la chasse, l'hidalgo demeure oisif presque tout au long de l'année. C'est alors qu'il se plonge avec excès dans la lecture de livres de chevalerie, passe-temps qui envahit progressivement ses jours et ses nuits ; les veilles et le manque de sommeil – troisième point – le privent d'un repos salutaire pour la santé de son jugement. Enfin, l'activité psychique effrénée à laquelle il se livre, en tournant et retournant sans cesse dans son cerveau des objets vains et stériles, altère le bon fonctionnement de sa raison : il déploie en effet des efforts intellectuels prodigieux pour tenter de comprendre le style alambiqué, plein d'antithèses oiseuses, des auteurs qu'il lit ; il se dispute avec le curé du village pour élire le meilleur chevalier ; il met quatre jours à choisir le nom de Rossinante³ et encore huit autres pour se baptiser Don Quichotte, autant de tergiversations qui épuisent son esprit. Comme chez les « illustres fous » de Beys, cette intense activité psychique provoque une déshydratation du cerveau, signe de l'adustion mélancolique qui s'opère en lui :

En somme il s'empêtra dans sa lecture jusqu'à passer toutes ses nuits à la clarté de la lampe, tous ses jours dans le brouillard ; ainsi, à force de dormir peu et de lire beaucoup, son cerveau se dessécha, de sorte qu'il finit par perdre la raison.⁴

La lecture des romans de chevalerie joue donc un rôle direct dans sa mélancolie ; mais elle doit être replacée parmi un système de causes qui fait également intervenir la constitution physique du personnage, son âge, le contexte extérieur, de même que la perte

¹ J.-R. Fanlo, « L'ingéniosité mélancolique du *Quichotte* : une fécondité sans emploi », dans Fr. Lecerclé et S. Perrier (éd.), *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Champion, 2001, p. 280-281. Selon W. Melczer, Don Quichotte est par essence une figure anti-mélancolique. Il est « an imaginative maniac, exuberant, life-giving, and endowed with a protean drive for visionary activity » [un maniaque imaginatif, exubérant, vivifiant et doté d'une tendance versatile à se lancer dans des activités illuminées] (« Did Don Quixote Die of Melancholy ? », dans *Folie et déraison [...]*, *op. cit.*, p. 169). C'est lors de son retour final à la raison, qui s'accompagne d'une profonde désillusion, qu'il se laisse envahir par une mélancolie fatale.

² *Op. cit.*, I, 2, p. 151.

³ « Et c'est ainsi qu'après bien des noms qu'il forma, effaça, abandonna, ajouta, défit et refit dans sa mémoire et dans son imagination, il en vint finalement à l'appeler Rossinante [...] » (*ibid.*, I, 1, p. 149).

⁴ *Ibid.*, p. 147.

du rythme biologique de l'homme fondé sur l'alternance de phases d'activité intellectuelle et de repos. La folie qui s'empare de son esprit a pour conséquence de le couper de son environnement social : il cesse toute activité dévolue à son rang (la chasse, la gestion de ses biens) et vend une partie de ses terres pour acheter des livres, aux dépens de sa nièce qui doit hériter de lui. Mais le texte espagnol originel mentionne un autre couple de notions fondamentales dans l'étiologie de la folie du personnage, les termes « *curiosidad y desatino* », traduits par « curiosité et folie » dans la version de César Oudin :

[...] il s'adonnait à lire des livres de chevalerie avec tant d'affection et de goût qu'il oublia quasi entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens, et passa si avant sa curiosité et folie en cela qu'il vendit plusieurs minots de terre de froment pour acheter des livres de chevalerie, et ainsi en porta à la maison autant qu'il en put trouver [...].¹

La « curiosité » revêt ici, comme chez Beys, une acception en premier lieu péjorative : il s'agit de la *vana curiositas*, de l'« avidité² » excessive de posséder un objet pernicieux, qui finit par se transformer en monomanie obsessionnelle. Mais cette passion est aussi le signe de l'ambiguïté fondamentale du cerveau de Don Quichotte, comme des « illustres fous », partagé entre ingéniosité créatrice et délire ridicule.

Comme nous le verrons, cette curiosité ne se retrouve pas chez les principaux avatars français du héros espagnol au cours du premier XVII^e siècle. Chez Lysis et Don Clarazel, dans l'apparition de la mélancolie, la passion amoureuse joue un rôle indissociable de celui des livres : tandis que l'hidalgo élisait un objet amoureux une fois devenu fou – la paysanne Aldonza Lorenzo, rebaptisée Dulcinée du Toboso –, l'amour occupe une place de premier plan dans l'étiologie de leur extravagance³. Mais cette passion est à la fois engendrée et nourrie par les fictions sentimentales, dont le rôle est prédominant dans leur maladie. Comme pour Don Quichotte, chez ces personnages, la mélancolie est une humeur aduste, et non naturelle : l'humeur brûlée est en effet la seule à bénéficier d'un flou théorique aussi bien médical que philosophique, la rendant apte à produire des effets diversement interprétables, « entre pathologie et génialité, déraison et inspiration⁴ ». L'étude de la mélancolie hypocondriaque de Don Clarazel, par laquelle nous

¹ M. de Cervantes, *Don Quichotte de la Manche*, éd. J. Cassou, trad. C. Oudin et Fr. de Rosset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, I, 1, p. 27-28.

² Il s'agit du terme retenu par J.-R. Fanlo pour traduire « *curiosidad* » (*op. cit.*, I, 1, p. 146).

³ Voir M. Rosellini, « Le sot lecteur et l'auteur facétieux. Élaboration d'une fiction critique dans les premières adaptations françaises du *Don Quichotte* », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie [...]*, *op. cit.*, p. 387-407.

⁴ J.-R. Fanlo, art. cit., p. 283.

commencerons, nous permettra de voir, dans un second temps, comment Sorel adapte et ménage la tradition médico-littéraire de la maladie d'amour.

La mélancolie érotique comme hypocondrie : le cas de Don Clarazel

Dès l'avis « Au lecteur » du *Chevalier hypocondriaque*, l'amour malheureux que le héros éprouve à l'égard de Sylviane est désigné comme responsable de sa mélancolie :

AMY Lecteur [...], tu vas apprendre les aventures merveilleuses, d'un cavalier si parfait & si accompli au commencement de son aage que s'il n'eust esté malheureux en ses entreprises amoureuses il eust servi quelque jour d'estonnement à tous ses voisins, mais sa mauvaise fortune luy ayant fait adresser ses vœux à une beauté beaucoup plus orgueilleuse que digne des affections d'un brave homme, il troubla son cerveau par tant de noires & melancolicques humeurs que du depuis il a servi de passe-temps à beaucoup de personnes qui ont pris un tres juste sujet de rire de ses actions fort extravagantes [...].¹

Contrairement à son modèle espagnol, Don Clarazel est jeune, plein de vigueur, et il est décrit – même si nous n'avons pas de portrait physique détaillé de lui – comme doté de toutes les perfections du plus honnête gentilhomme². Sa beauté physique, son esprit et ses qualités de conversation sont les indices d'un tempérament dominé par l'humeur sanguine, associée à la chaleur et l'humidité. Depuis l'Antiquité, le tempérament sanguin est le seul qui soit considéré positivement : dans la philosophie médiévale, il est celui qui s'approche au plus près de l'état de crase des humeurs, à l'inverse du tempérament mélancolique, entaché d'impureté³. Du Laurens s'inscrit dans le sillage du *Corpus hippocratique* et de Galien lorsqu'il décrit les sanguins comme des êtres joyeux, mais aussi impulsifs :

Les sanguins sont nais pour la societé. ils sont quasi tousjours amoureux, ayment à rire & à plaisanter : c'est la plus belle complexion pour la santé & pour vivre longuement, d'autant qu'elle a les deux principes de la vie, qui sont la chaleur & humidité, mais ils ne sont pas si capables des grandes charges, ny des hautes & difficiles entreprises, pource qu'ils sont impatiens, & ne peuvent s'occuper long temps à une chose, estant ordinairement distraits par les sens & par les delices ausquelles naturellement ils sont adonnez.⁴

Ce tempérament sanguin, par sa chaleur, est la « cause intérieure⁵ » qui porte naturellement Clarazel vers le sentiment amoureux. S'y ajoute tout un ensemble de « causes externes⁶ », mais qui n'ont de pouvoir que sur un esprit et un corps déjà affaiblis

¹ *Op. cit.*, « Au lecteur », n. p.

² « [...] Ses perfections furent rares, son visage n'estoit gueres moins agreable que celui d'un ange, sa taille estoit belle, il estoit adroit & courtois, il avoit l'esprit excellent, & sa conversation estoit des plus agreables du monde » (*ibid.*, chap. I, p. 3).

³ M. Alet, « La mélancolie [...] », art. cit., p. 456.

⁴ *Op. cit.*, p. 114v.

⁵ « Le sang copieux, bien temperé et abondant en esprits par l'assidue influence du cœur, par ce qu'il est la cause materielle de la semence est veritablement cause antecedente de l'amour, comme passion de l'ame » (J. Ferrand, *op. cit.*, chap. VII, p. 227).

⁶ *Ibid.*, chap. VI, p. 217-226.

et prédisposés au mal. Lorsque s'ouvre le récit, le narrateur ne nous donne pas d'indications précises concernant le moment de l'année dans lequel s'ancre l'action. Toutefois, le climat des îles Baléares, patrie du héros, est susceptible de favoriser la chaleur du sang. Hippocrate, dans son traité intitulé *Des airs, des eaux et des lieux*¹, distingue différents types d'hommes et de maladies en fonction des climats, de la nature des eaux, de l'orientation et de la force des vents, du sol, de l'influence des saisons, du type de gouvernement, etc., qui caractérisent les différents points géographiques de la terre. Aux Asiatiques doux, dociles et pusillanimes, dont le caractère est déterminé par un climat favorable et égal, le médecin oppose les Européens, sauvages, belliqueux et courageux, car sujets à de plus amples variations de température. Cette théorie des climats, au cœur de la rivalité entre nations, va connaître un essor particulièrement important à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle : la mélancolie attribuée aux Espagnols, du fait de la chaleur étouffante de leur patrie, sera tour à tour célébrée comme le fondement d'un caractère ingénieux, propre à exécuter de grandes charges, notamment chez Huarte et Jean Bodin², et fustigée comme un excès rebutant, par opposition à la sage mesure des Français, dont la position intermédiaire, entre le flegmatique Septentrion et la fougue méditerranéenne, sera posée en idéal³. De même, l'Espagnol, à la différence du « folastre et lascif François », aura coutume de « se ruë[r] furieusement sur l'amour⁴ ».

Clarazel n'est pas un mélancolique par nature. Son tempérament, dont nous avons vu qu'il était avant tout sanguin, est également dominé par la bile jaune, comme le révèlent sa fougue et ses fréquentes colères⁵. C'est donc par l'adustion de ces deux humeurs

¹ Hippocrate, *Œuvres, t. II. 2^e partie. Airs, eaux, lieux*, éd. J. Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

² J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], trad. J.-B. Etcharren, préf. R. Saez, *Examen des esprits pour les sciences*, Biarritz, Atlantica, 2000, chap. VIII, p. 178-179. Au cinquième livre de *La République*, Bodin fait de l'Espagnol un être « plus froid, plus mélancolique, plus arrêté, plus contemplatif, et par conséquent plus ingénieux que le François, qui de son naturel ne peut s'arrêter à contempler, et se tenir coy, pour estre bilieux et cholère [...] » (cité par P. Forières, « La condition des insensés [...] », art. cit., p. 28).

³ M. Fumaroli, art. cit., p. 415. La théorie des climats justifie ainsi la supériorité stylistique et rhétorique de la France. Le narrateur de la *Première journée*, en liant son humeur au climat ambiant, fera pencher cette théorie en faveur d'une domination des *stimuli* extérieurs et du corps sur l'âme, rapport qui paraîtra tout à fait provocateur et scandaleux à ses accusateurs au moment de son procès (Théophile de Viau, *Première journée* [1623], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Saba, Paris, Champion, 1999, t. II, p. 13).

⁴ « L'Espagnol prompt et impatient de l'ardeur qui le picque, se ruë furieusement sur l'amour, folastrant sans se donner aucun repos, et par pitoyables lamentations se plaint du feu qui le consume, invoque et adore sa dame, mais quand il l'a gagnée par voyes illicites, la tuë transporté de jalousie, ou la prostitué pour le gain. S'il n'en peut jouïr, il se tourmente jusques à mourir » (J. Ferrand, *op. cit.*, chap. XI, p. 240).

⁵ Les mentions de la colère du personnage sont fréquentes tout au long du récit : lorsque Sylviane lui oppose son refus, Don Clarazel est d'abord submergé par la colère plutôt que par la tristesse (*op. cit.*, chap. I, p. 10). Au chapitre III, alors qu'il s'identifie aux souffrances amoureuses d'Amadis, il entre en colère contre Oriane : « Son humeur billieuse s'estant ainsi deschargee contre la boutade de ceste princesse [...] » (*ibid.*, p. 41).

sanguine et bilieuse que les vapeurs de l'atrabile vont progressivement obscurcir son cerveau. Le choix que fait Du Verdier de lui donner des origines espagnoles lui permet d'inscrire son héros dans la parenté de Don Quichotte, mais aussi de reprendre l'idée contemporaine selon laquelle cette nation possède un lien privilégié avec l'humeur noire. On peut sur ce point le rapprocher du « Gascon extravagant » de Claireville, chez qui la jeunesse et la chaleur, confortée par le climat de sa nation, favorisent également le sentiment amoureux. Chez lui, le sang se mêle également à la bile jaune, comme le révèlent son impulsivité, sa présomption et ses fréquentes colères¹.

Deux sous-catégories spécifiques de la maladie mélancolique rendent compte du mal dont est progressivement atteint Clarazel, au cours des trois premiers chapitres du récit : d'une part, comme l'indique le titre de l'œuvre, la mélancolie hypocondriaque² ; d'autre part, comme le suggère l'avis « Au lecteur », la mélancolie érotique, également appelée « rage d'amour » ou « folie amoureuse³ ». L'hypocondrie est généralement considérée par les médecins du temps comme la forme la plus répandue de mélancolie. Ceux-ci s'opposent en revanche sur sa dangerosité : tandis que Du Laurens affirme qu'elle est la plus bénigne pour l'homme, Burton la tient au contraire pour la plus grave⁴. La mélancolie hypocondriaque se développe généralement à la suite d'une brutale commotion ou perturbation de l'esprit : elle se caractérise par un afflux de bile noire au niveau des hypocondres, qui stagne et se transforme, par coction excessive, en vapeurs nocives qui perturbent le cerveau. Chez Ferrand, la mélancolie érotique, dans la mesure où elle « dépend principalement du foye et parties circonvoisines » et « pervertit les facultez principales du cerveau par les vapeurs noirastres montans des hypochondres à la citadelle de Pallas, c'est-à-dire au cerveau⁵ », est classée parmi les formes de mélancolie hypocondriaque : les deux appellations qui servent à désigner l'atrabile du chevalier

¹ Le narrateur diagnostique chez lui une « fièvre intermitante » (*op. cit.*, L. I, p. 102), sans que l'on sache véritablement s'il s'agit d'une pathologie réelle ou simulée.

² Comme le rappelle Du Laurens, « les plus doctes Medecins de nostre temps ont definy l'hypocondriaque, une intemperature seiche & chaude des venes du mesentere, du foye, & de la ratte causee par une obstruction des humeurs grosses, lesquelles venants à s'eschauffer envoient plusieurs vapeurs [...] » (*op. cit.*, p. 173v). Cette mélancolie est susceptible de s'engendrer au niveau du mésentère, du foie, mais surtout de la rate. Trois espèces de mélancolie hypocondriaque leur correspondent : la mésentérique, l'hépatique et l'esplénique (*ibid.*, p. 174r sq).

³ J. Ferrand, *op. cit.*, chap. III, p. 202.

⁴ A. Du Laurens, *op. cit.*, chap. XII, p. 172r-v. Du Laurens, qui adresse son traité à une hypocondriaque, ne pourrait sans risquer de l'affoler la désigner comme la forme la plus grave de mélancolie ! R. Burton, *op. cit.*, vol. I, Part. I, Sect. 2, Memb. 5, Subd. 4, p. 632.

⁵ *Op. cit.*, chap. IV, p. 209. Du Laurens associe quant à lui la maladie d'amour à la mélancolie du cerveau, de même que Burton, dans la mesure où elle corrompt l'imagination (*op. cit.*, chap. IV, p. 120r).

renvoient donc à une seule et même maladie, la maladie d'amour, dont l'existence fait débat depuis l'Antiquité.

Le *Corpus hippocratique* n'établit aucun lien entre la passion amoureuse et le phénomène physiologique de l'afflux de bile noire¹. Paradoxalement, au cours de l'Antiquité, la thèse selon laquelle la frustration de la passion amoureuse aurait des conséquences physiologiques va être développée par des auteurs qui en sont les plus farouches adversaires. C'est le cas du médecin pneumatiste Arétée de Cappadoce, qui, dans son traité intitulé *Des causes et des symptômes des maladies chroniques*, cite le cas d'un jeune homme abandonné des médecins, dont la guérison advient finalement par la possession de la jeune fille qu'il aimait : c'est la première fois qu'apparaît le thème de l'amour-médecin et pourtant, Arétée refuse absolument de parler de maladie mélancolique. Par la suite, Galien, s'il débat de cette question, répugne lui aussi à faire de l'amour une maladie : si la mélancolie est bien une pathologie somatique, l'amour est quant à lui un trouble de l'âme. Il peut donner lieu à des perturbations physiologiques, qui peuvent prendre l'apparence de symptômes mélancoliques, mais ne peut être considéré en lui-même comme une pathologie du corps.

Néanmoins, se développe parallèlement, chez les philosophes et les poètes (Platon et Sapho), puis chez les médecins (Alexandre de Tralles), une association forte entre cette passion et la maladie, dont les symptômes sont décrits comme ceux de la mélancolie, même si elle n'en porte pas encore le nom. L'idée de l'*amor hereos* chemine progressivement chez les praticiens byzantins (Oribase, Paul d'Égine) et arabes (Rhazès, Avicenne), avant de s'imposer dans l'Europe de la Renaissance, notamment par l'intermédiaire des penseurs néoplatoniciens (Marsile Ficin), pour atteindre son apogée à l'époque de Ferrand. Celui-ci ouvre toutefois encore son traité en s'interrogeant sur la nature de l'amour comme maladie, signe que l'on ne peut toujours pas tenir ce postulat pour une évidence². Mais, malgré les railleries et les pastiches dont elle fera encore longtemps l'objet, l'association de l'amour malheureux à une pathologie psychosomatique

¹ Voir M.-P. Duminil, art. cit., p. 91-109 ; J. Ferrand, *op. cit.*, « Première partie. Jacques Ferrand et la Tradition de la Mélancolie Érotique dans le Culture Occidentale », p. 9-177 ; P. Dandrey, *La Médecine et la maladie [...]*, t. I, *op. cit.* ; « *L'Amour médecin* » de Molière [...], *op. cit.*

² *Op. cit.*, « S'il est utile d'enseigner les remèdes de l'amour ou de la mélancolie érotique ? Chap. I », p. 192. De même, Jean Aubery, dans son *Antidote d'amour*, première étude exclusivement vouée à la guérison de la mélancolie érotique, fait de la maladie d'amour tantôt une simple métaphore, tantôt une véritable pathologie.

reste dominante dans la première moitié du XVII^e siècle¹. C'est après avoir constaté que ses confrères peinent à le reconnaître, et donc à le soigner comme tel, que Ferrand prend la plume pour consacrer un traité à l'amour vulgaire, opposé à l'amour divin, domaine des théologiens ; il s'agit selon lui de la passion de l'esprit qui cause le plus de maux². La localisation de la maladie (siège-t-elle dans le cœur ou dans le foie ?), mais aussi sa cause (naît-elle d'un excès de coït ou au contraire d'une rétention de sperme ?³) font débat tout au long de son histoire. Du Laurens en décrit ainsi le cheminement :

L'amour doncques ayant abusé les yeux, comme vrais espions et portiers de l'ame, se laisse tout doucement glisser par des canaux, & cheminant insensiblement par les veines jusques au foye, imprime soudain un desir ardent de la chose qui est, ou paroist aimable, allume ceste concupiscence, & commence par ce desir toute la sedition : mais craignant d'estre trop foible pour renverser la raison, partie souveraine de l'ame, s'en va droit gagner le cœur, duquel s'estant une fois asseuree comme de la plus forte place, attaque apres si vivement la raison & toutes ses puissances nobles, qu'elle se les assubjettit, & rend du tout esclaves. Tout est perdu pour lors, c'est fait de l'homme, les sens sont esgarez, la raison est troublee, l'imagination depravee, les discours sont fols [...].⁴

L'amant ne cesse alors de soupirer et de verser des larmes, recherche la solitude pour s'adonner à ses rêveries, oscille perpétuellement entre espoir et désespoir, entre chaleur et glace. Ces *signa* de l'*aegritudo amoris* se retrouvent chez le héros de Du Verdier.

Dans *Don Quichotte*, il nous est précisé que l'hidalgo choisit en partie de servir Dulcinée pour l'avoir anciennement aimée, sans qu'elle en sût rien⁵ : s'il y a eu frustration, celle-ci a disparu depuis longtemps au moment où s'ouvre le récit de ses aventures. Au contraire, c'est ici la déception amoureuse qui est l'origine directe de la maladie du chevalier. Le premier refus franc et brutal que Sylviane lui oppose constitue un choc qui le laisse rêveur et très fâché⁶. Il quitte immédiatement la compagnie où il se trouve pour gagner sa chambre et laisser libre cours à son trouble et sa confusion. Il convoque alors ses souvenirs de lectures amoureuses et en tire deux procédés destinés à séduire sa maîtresse, qui tous deux échouent : il lui adresse une lettre, qu'elle brûle avec mépris, ce qui le plonge dans « de puissantes inquietudes tout le long du jour⁷ » et lui fait envisager le suicide ; puis il s'en va lui donner une sérénade, dès la nuit qui succède à cette première journée, sans

¹ Le narrateur du *Roman bourgeois* commente en ces termes l'embrassement du cœur de Nicodème pour Javotte : « Je ne vous saurais dire précisément quelle fut l'émotion que son cœur sentit à l'approche de cette belle (car personne pour lors ne lui tâta le pouls) [...] » (*op. cit.*, L. I, p. 35).

² *Op. cit.*, chap. II, p. 195.

³ *Ibid.*, chap. VI, p. 225-226.

⁴ *Op. cit.*, p. 162v-163r.

⁵ *Op. cit.*, I, 1, p. 150.

⁶ *Op. cit.*, chap. I, p. 7-8.

⁷ *Ibid.*, chap. II, p. 24.

avoir pris auparavant le temps de souper. C'est alors qu'il sauve opportunément la vie du frère de Sylviane, attaqué par des tireurs de laine, ce qui conduit la jeune femme à s'adoucir quelque peu ; mais c'est pour mieux lui signifier que son cœur est déjà pris. Résolu de mourir, le gentilhomme s'enferme dans son cabinet, où il continue de tourner sur lui-même, en ressassant le souvenir des discours qu'elle lui a tenus. Il cède alors à la « rage¹ », s'arrache les cheveux et se plaint dans des transports d'esprit pathétiques. Cette première phase, au cours de laquelle le personnage, isolé, se livre à des « postures toutes transportées² » et ne parvient à dormir que deux heures, dure le restant de cette même nuit. Le lendemain, revenu à lui-même, Don Clarazel se résout à ne plus commettre de tels excès et adopte des divertissements solitaires : au lieu de fréquenter les compagnies qu'il voit habituellement, il reste enfermé et partage son emploi du temps entre la lecture et la rêverie amoureuse. C'est la seconde étape décisive du processus qui va le mener à la folie :

L'ayant résolu de la sorte il l'exécuta, il fist d'abord cinq cens tours par la chambre embarrassant tousjours son esprit dans un labyrinthe de mille pensees, apres cela n'ayant mangé que legerement il prist un livre d'Amadis de Gaule sur lequel il passa le reste du jour, employa plus de la moitié de la nuit à forger dans son cerveau mille nouvelles fantaisies, bref se plaignant tantost de sa Sylviane, & tantost maudissant la fortune qui prenoit plaisir à le travailler, il continua de vivre en ceste façon par l'espace de trois semaines au bout desquelles ces noires melancholies qui l'avoient tyrannisé depuis tant de temps se saisirent si bien des organes qui faisoient agir sa raison, qu'elle n'eust plus d'exercice ny de pouvoir : En un mot son esprit devint si malade que prenant l'ombre pour le corps il se forgea mille chymeres qu'il creut estre des verités & se rendist le plus plaisant hypocondriaque que l'on vist jamais.³

Au premier facteur direct de sa folie, la frustration amoureuse (et sexuelle), à laquelle il faut ajouter la passion jalouse⁴, viennent s'adjoindre l'oisiveté recluse, l'activité vaine de l'entendement, qui ressasse infiniment les mêmes rêveries (les « châteaux en Espagne »), la répétition mécanique du même mouvement circulaire dans sa chambre, l'affaiblissement du corps par le jeûne et le manque de sommeil⁵, ainsi que la lecture d'*Amadis de Gaule*. Cet ensemble de causes provoque en trois semaines un afflux de vapeurs mélancoliques qui, à partir de la région des hypocondres, envahissent son cerveau.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 36. « Ses douleurs [...] se renouvelèrent à son resveil avecque tant de violence que toutes ses actions furent des transports, & ses paroles des extravagances si grandes que son lacquay le croyant privé de son jugement commença de pleurer [...] » (*ibid.*, p. 37-38).

³ *Ibid.*, p. 38-39.

⁴ Selon J. Ferrand, tout amour véritable s'accompagne d'un peu de jalousie (*op. cit.*, chap. XXV, p. 291-292). Sur cette passion, voir Burton, *op. cit.*, vol. III, Part. III, Sect. 3, Memb. 1-4, p. 1569-1654.

⁵ T. Bright indique que l'excès, quel qu'il soit, favorise l'abondance d'humeur noire : chez celui qui se dépense trop physiquement, ou bien qui ne fait pas du tout d'exercice, chez celui qui dort trop ou pas assez, la partie subtile du sang s'évaporerait pour laisser place à sa partie la plus épaisse et grossière (*op. cit.*, chap. VI, p. 64).

Par rapport au *Don Quichotte*, le rôle de la lecture n'apparaît ici que secondaire¹, puisque l'influence du roman d'*Amadis* n'intervient pas directement. Mais c'est bel et bien le pouvoir néfaste qu'il exerce sur son âme affaiblie par les tourments infligés à son corps qui entraîne les manifestations de la mélancolie. L'esprit de Don Clarazel, devenu plus mou et, de ce fait, plus sensible aux informations transmises par l'imagination, se met à imprimer durablement les aventures d'*Amadis* et à les considérer comme une histoire véritable². C'est ainsi qu'au bout de trois nouvelles semaines passées à s'identifier aux souffrances du héros médiéval, le personnage quitte son domicile pour se faire chevalier errant et imiter *Amadis* dans sa retraite à l'ermitage de la Roche Pauvre³. La folie livresque prend le relais de la mélancolie érotique en l'exacerbant, ce qui explique le fait qu'au moment du retour à la raison de Don Clarazel, les seules bontés de Sylviane ne suffiront pas à sa guérison : il lui faudra aussi être défait de ses fausses impressions⁴.

Dans l'avis « Au lecteur » de l'ouvrage, l'auteur insiste sur le rôle, dans la crise d'hypocondrie qui frappe le héros, de l'élection d'un mauvais objet amoureux : est mis en valeur le caractère orgueilleux de Sylviane, qui pèche par manque de compassion envers son malheureux amant. Les derniers chapitres marqueront par ailleurs la punition de cet orgueil, puisque la mort du jeune homme qu'elle préférait à Don Clarazel la plonge dans un violent trouble de l'esprit et la pousse par la suite à se déguiser en homme pour partir en quête du chevalier⁵. Le motif de l'aveuglement de l'amant, dont l'objet d'élection est plein de défauts susceptibles de le dégoûter s'il était lucide, est un *topos* des traités de médecine aussi bien que des textes philosophiques et littéraires : de même que Cupidon est représenté avec les yeux bandés, celui qui aime s'imagine toujours que sa maîtresse (ou son amant) est un miracle de beauté et d'esprit, lorsque ceux qui l'entourent ne voient en elle ou en lui que laideur et stupidité⁶. Dans le cas de Sylviane, l'erreur de Don Clarazel

¹ Le narrateur insiste sur le fait que la première cause de la folie du héros est la passion amoureuse : « [...] il revint à soy sur la nuit & quand & quand il prist une resolution qui le devoit mettre en repos si l'amour n'eust juré de le travailler jusques à luy faire perdre le jugement & la raison [...] » (*op. cit.*, chap. I, p. 22-23).

² L'ermite que le héros rencontre dans les Monts d'Or souligne que l'effet pernicieux de la lecture de tels romans intervient sur un jugement préalablement affaibli : « O Dieu (dit l'hermite pliant les espauls à ces mots) que ces livres remplis de fables sont dangereux quand ils tombent dans les mains d'un homme qui a le cerveau mal fait & leger ? » (*ibid.*, chap. V, p. 85).

³ *Ibid.*, chap. III, p. 40-43.

⁴ *Ibid.*, chap. XXX.

⁵ Au chapitre XXII, alors qu'elle a cessé de s'alimenter et de dormir, son confesseur émet l'hypothèse que sa douleur provient d'une punition divine (*ibid.*, p. 524).

⁶ L'on pense notamment au célèbre passage de *De rerum natura* de Lucrèce (*op. cit.*, IV, v. 1153 sq, p. 307), repris entre autres par Éliante dans *Le Misanthrope* (*op. cit.*, II, 4, v. 711-730, p. 79-80). Les médecins déploient sur ce point toute leur virtuosité d'écriture dans la composition d'un contre-blason de l'objet aimé :

n'est pas de la même nature, car sa maîtresse est reconnue comme jeune et belle, son seul défaut étant l'amour d'elle-même. Bien plus, les torts des deux amants semblent partagés : lorsqu'elle rejette l'amour du héros, au début du récit, Sylviane accuse la présomption de celui-ci d'être à l'origine de son refus¹. Elle désigne même explicitement son acharnement à espérer la conquérir comme la conduite d'un « fou² ». La passion orgueilleuse doit donc être ajoutée aux causes de l'hypocondrie du chevalier. Traditionnellement associé à la folie depuis l'Antiquité, sous une forme transcendante (l'*hybris*), puis immanente, l'orgueil est allégorisé dans *L'Éloge de la Folie* sous les traits de Philautie, qui représente la première compagne de la déraison, avec la Flatterie, l'Oubli, la Paresse, la Volupté, etc. Il est ici l'un des signes que la bile jaune entre bien dans le tempérament naturel du héros.

Les étapes de l'entrée en folie du personnage correspondent aux trois stades généralement décrits par les auteurs de traités sur la mélancolie³ : au départ, le sujet est simplement la proie de « rêveries », qu'il ressasse dans son oisiveté et qui faussent sa perception du réel ; puis, ses pensées commencent à se manifester par des propos, des gestes et des comportements déraisonnables ; enfin, le mélancolique met véritablement en pratique ses fausses conceptions, ce qui correspond, dans le cadre de la folie livresque, au moment où le héros quitte sa demeure pour imiter les aventures des personnages de roman. Ferrand précise, à propos de la mélancolie érotique, que l'altération des facultés peut toucher la seule imagination, ou bien atteindre également le jugement et le discours avec elle⁴. Chez Clarazel, le jugement subit les conséquences du trouble de l'imagination, puisque le chevalier, en plus d'être obsédé par l'image de Sylviane, perd la faculté de faire la distinction entre la réalité et la fiction. Mais son discours reste toujours intelligiblement construit, même s'il se met à délirer lorsqu'il touche à l'existence des héros des romans d'*Amadis*. Sa maladie se caractérise également, conformément aux conceptions médicales de la mélancolie, par une alternance de phases maniaques et de phases d'apaisement : la manie n'apparaît donc ici que comme l'un des symptômes de l'atrabile, et non comme une pathologie à part entière. Le chevalier est ainsi régulièrement saisi d'accès de fureur, qui

« [...] tous les jours nous remarquons des jeunes fringans et esperruquez, muguets, enveloppez és las de quelque vieille Hecube esquenée et toute landreuse [...] » (J. Ferrand, *op. cit.*, chap. V, p. 212).

¹ « Certes vous deviez estre moins presumptueux, au moins ce me semble, & vous eussiez fait sagement de considerer que ceste folle amour de vous mesme vous a fait autant d'ennemis qu'il y a de galands hommes & de belles dames en ceste province [...] » (*op. cit.*, chap. I, p. 7).

² *Ibid.*, p. 16.

³ Voir notamment les descriptions de Du Laurens à propos de la mélancolie du cerveau (M. Alet, art. cit., p. 463).

⁴ *Op. cit.*, chap. XI, p. 239.

s'interprètent comme des versions parodiques de la *furor* antique, mais aussi de la folie amoureuse de Roland, chez l'Arioste¹.

S'inscrivant dans la tradition néo-platonicienne du sentiment amoureux, Ferrand décrit, à la suite de Du Laurens, un mal qui entre par les yeux puis gagne les entrailles. C'est ainsi que le premier symptôme de la mélancolie érotique se déchiffre au niveau du regard de l'amant(e), dont les yeux deviennent « profonds, secs, sans larmes² », hormis si le refus de l'aimé(e), ou bien son absence, le (ou la) plonge dans la tristesse. L'esprit de la personne qui aime ne connaît jamais de repos³ : elle passe alternativement par des phases de joie et de tristesse. Les amants ne cessent de parler de l'objet aimé ; leurs gestes, leurs comportements et leurs actions sont désordonnés ; ils soupirent et se plaignent continuellement. D'autres signes physiques viennent s'ajouter à cette nosologie : ainsi, c'est en constatant que le visage d'Antiochos changeait de couleur en présence de sa belle-mère Stratonice, que « la voix s'arrestoit, les yeux estoient sous-riens et doux [...] le visage estoit enflambé, les sueurs acres, le pouls esmeu, battant sans ordre », que « finalement le cœur luy defailloit » et qu'il « devenoit souvent pasle, confus et estonné⁴ », que le médecin Érasistrate identifia le mal d'amour dont il souffrait, dans la version que Ferrand livre de cette histoire.

Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, la plupart des signes physiologiques de la passion amoureuse décrits par Ferrand sont occultés : Du Verdier ne conserve que les symptômes communs aux deux discours médical et littéraire, considérés depuis l'Antiquité comme des *topoi* de la poésie amoureuse, à savoir les larmes, les plaintes et les soupirs émis par l'amant. Ainsi, lorsque Don Clarazel, dans sa folie naissante, se met à lire *Amadis de Gaule*, il s'identifie tellement aux aventures du chevalier que sa lecture s'accompagne de larmes⁵. De même, au moment où il quitte sa demeure, il revêt un vêtement noir⁶, symbole de son deuil amoureux, mais aussi de la mélancolie qui le frappe, puis se laisse aller au pas de son cheval, en versant des larmes à l'imitation d'Amadis et en répétant les

¹ Les termes *fureur* et *furie* sont récurrents dans le texte : ainsi, après avoir été une première fois trompé par la duchesse d'Arcail, le chevalier est pris de « rage » et de « fureur » (*op. cit.*, chap. XI, p. 250). Quant au batelier qu'il prend pour un chevalier, il lui plante sa lance dans le corps avec « furie » (*ibid.*, chap. XX, p. 473).

² *Op. cit.*, chap. XIV, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 248 sq.

⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁵ *Op. cit.*, chap. III, p. 41.

⁶ Par la suite, les armes qu'il se fera faire par l'intermédiaire de Gandalec seront également noires (*ibid.*, chap. V-VI).

mêmes paroles que son héros¹. La suite du récit fera souvent référence à ses larmes et à ses plaintes². En revanche, nous ne lisons nulle trace des autres dérèglements physiques mentionnés par Ferrand, touchant le creusement du regard, la couleur du visage ou le pouls. Il en va de même lorsqu'est décrite la mélancolie érotique de Léonie :

[...] Mais ayant esté advertie qu'il [Adamant] commençoit à mespriser ouvertement les lettres qu'elle luy envoyoit elle devint si melancholique qu'elle perdist en six sepmaines plus de la moitié de son jugement, & voyez vous un peu je vous prie jusques où s'estendist son malheur ? [...] elle estoit de moment à autre en campagne tantost de jour & tantost de nuit, si elle reposoit quelque peu c'estoit avec des inquietudes estranges, elle n'estanchoit sa soif qu'avec ses larmes, elle ne vouloit plus parler de manger, & son esprit estoit si troublé qu'elle alloit & venoit sans sçavoir ce qu'elle faisoit, si bien qu'au bout de quelque temps elle devint hypocondriaque par la force de la douleur dans laquelle parlant ordinairement de ce perfide qu'elle nommoit son Amadis elle imprima si bien dans son opinion qu'il estoit le roy de la grande Bretagne comme elle s'imagina d'en estre la Reyne, que deslors elle n'eust point de plus grand desir que de l'aller chercher.³

Dans le cas de Léonie, à l'inverse de Don Clarazel, la lecture des romans d'*Amadis* est première, puisqu'elle date de la plus grande jeunesse du personnage. Tandis que, chez le chevalier, ces ouvrages sentimentaux ont pour effet de conforter sa passion amoureuse, et même de la faire dégénérer en maladie érotique, pour Léonie, leur influence est préparatoire : elle rend le cœur de la jeune femme sensible aux impressions produites par l'amour⁴. Ayant élu divers objets d'affection avant de retenir Adamant, elle donne à leur couple les surnoms d'Amadis et Oriane afin de couvrir, par une caution fictionnelle et prestigieuse, la faute qu'elle va commettre en s'offrant à lui⁵. Au bout d'un an, l'inconstant Adamant abandonne Léonie : celle-ci, à force de tourments, de mouvements désordonnés, de larmes, de veilles et de jeûnes continuels, le tout associé aux fausses impressions que lui ont laissées ses lectures, bascule dans la mélancolie érotique et la folie livresque en l'espace de six semaines. C'est également le délai, séparé en deux périodes de trois semaines, qu'avait mis la maladie de Don Clarazel pour se développer en lui. Lorsque le héros rencontre Léonie, cette « folle amante » erre à cheval dans un bois à la recherche de

¹ *Ibid.*, chap. III, p. 43.

² On peut citer par exemple le moment où Clarazel décide de séjourner dans l'ermitage des Monts d'Or : « Ainsi nostre hypocondriaque resolut de demeurer en ce lieu desert où il commença de mener une vie si estroite & si retiree qu'on l'eust peu mettre au nombre des saints s'il eust donné ses larmes, ses regrets, ses plaintes, & les austeritez qu'il faisoit au souvenir de ses pechez comme il les donnoit aux chymeres de son cerveau » (*ibid.*, chap. IV, p. 77).

³ *Ibid.*, chap. XXIV, p. 561-563.

⁴ *Ibid.*, p. 557.

⁵ Lorsqu'il cheminera en sa compagnie, Don Clarazel n'hésitera pas à interroger la prétendue Oriane sur les relations charnelles qu'elle a eues avec Amadis, en lui décrivant de manière imagée, mais tout à fait explicite, leurs ébats, tels qu'il les a lus chez « l'historien » qui a retracé leur histoire (*ibid.*, p. 572-574). Du Verdier découvre ici de manière comique la pudeur de façade des romans de chevalerie, qui contiennent, bien que de manière voilée, des scènes du plus grand érotisme.

son aimé, en versant quantité de larmes¹. Après s'être promenés de compagnie pendant trois jours, ils rencontrent par hasard Adamant-Amadis, qui fuit à nouveau, avec Léonie-Oriane à ses trousses. Don Clarazel reste seul et ne reverra jamais la jeune hypocondriaque, dont il ne sera plus question par la suite, sans que l'on sache si elle guérit ou non de sa maladie. Ferrand précise, dans son traité, que la femme, « que la nature ne fait jamais [...] que par défaut de chaleur² », est atteinte moins fréquemment que l'homme par cette mélancolie érotique, qui a pour prédilection les complexions chaudes. Mais elle n'en est que plus durement touchée lorsque ce cas se produit, car sa raison est plus faible et lui permet moins bien de résister à une passion aussi forte que celle de l'amour. Dans le *Chevalier*, les autres exemples de personnages cédant aux fureurs de l'amour concernent précisément des femmes, telle Astralize, duchesse d'Arcail, dont le narrateur justifie la faiblesse par les qualités du héros et par la puissance de l'amour :

Don Clarazel estant extrêmement beau, bien fait, de bonne mine, fort adroit, bien parlant, d'une conversation merveilleusement agreable, & bref des plus accomplis de la terre (à la reserve de ceste folle opinion qu'il avoit conceuë par un accident fort estrange) estoit tres-capable de donner de l'amour aux femmes, & par consequent on ne se doit pas estonner si ceste belle dame dont le cœur estoit fort sensible aux traits amoureux, ne se peut empescher d'aymer tant de rares perfections. Ceste raison que je treuve bonne ne sera peust estre pas bien receuë de quelques esprits inconsiderz, lesquels diront que c'estoit un trait de follie que d'aymer un fou : mais je replicque pour l'excuse de ceste dame qu'il luy estoit bien difficile de ne ceder point aux efforts d'un dieu qui vouloit triompher de sa liberté [...].³

La duchesse sera pourtant bel et bien punie des « affections enragees⁴ » qu'elle a conçues pour le chevalier, puisqu'elle mourra de peur à la vue de son mari, informé de sa relation adultérine. Une autre femme lubrique sera comme elle châtiée pour la violence de sa passion : il s'agit de Laudine, la sœur de l'hôtesse logeant Sylviane, lorsque celle-ci arrive à Dorteil. Prenant la maîtresse du chevalier pour un garçon du fait de son déguisement, elle lui offre en termes explicites son « pucelage⁵ » : se voyant rejetée, elle se livre tout entière à sa passion bestiale et cède à la « rage », en fomentant une fausse accusation de viol à son encontre. En définitive, Laudine sera contrainte de confesser sa faute devant le gouverneur qui a recueilli le chevalier et toute son assemblée. Ces deux personnages féminins incarnent par conséquent l'image d'une passion déshonorante, entièrement tournée vers la satisfaction de désirs impudiques. Mais il s'agit là d'une folie d'amour par analogie, et non d'une véritable pathologie, comme chez Don Clarazel et Léonie.

¹ *Op. cit.*, p. 563.

² *Op. cit.*, chap. XXVIII, p. 304.

³ *Op. cit.*, chap. IX, p. 171-172.

⁴ *Ibid.*, chap. VIII, p. 151.

⁵ *Ibid.*, chap. XXX, p. 681.

Du Verdier écarte donc les symptômes de la mélancolie érotique susceptibles de renvoyer à une réalité corporelle trop crue. Ce constat entre dans le refus global de toute obscénité qui caractérise plus généralement l'œuvre : contrairement aux ouvrages de Sorel parus dans la décennie antérieure, tels le *Francion* et le *Berger*, le bas corporel est quasiment absent du *Chevalier*. Il en va de même pour la représentation de la mélancolie hypocondriaque : Du Laurens précise que ceux qui en sont atteints ressentent généralement une ardeur au niveau des hypocondres, des douleurs à la rate, produisent un bruit tonitruant avec leur ventre, « poussent les vents de tout côté¹ », ont la poitrine oppressée et respirent mal, crachent, suent, suffoquent et se sentent faibles et congestionnés, etc. Aucun de ces symptômes scatologiques et peu ragoûtants n'est attribué au chevalier. L'œuvre reste somme toute assez proche, dans sa représentation du corps des personnages, des romans de chevalerie qu'elle parodie.

Don Clarazel est comparable en ceci au personnage éponyme des *Folies de Cardenio* de Pichou : croyant que Lucinde a épousé son rival, le malheureux amant se retire dans les montagnes désertes afin de laisser libre cours à ses pleurs et ses plaintes, mais aussi aux déchaînements de fureur qui s'emparent de lui par intervalles. Le licencié et le barbier du village de Don Quichotte, qui le rencontrent, s'effraient de son « visage défait » et de son « regard farouche² ». Ce sont là encore les symptômes traditionnellement répertoriés par la poésie amoureuse conventionnelle³ : les autres aspects physiologiques de la maladie ne sont pas développés. La mélancolie hypocondriaque de Cloridan, dans la tragi-comédie de Rotrou, se définit également comme une maladie érotique : la perte supposée de sa maîtresse déclenche chez le héros un fantasme léthal. Si l'hallucination de se trouver aux enfers est une topique du théâtre comique, tragi-comique et tragique pendant tout l'âge classique⁴, cette folle vision s'appuie ici, comme on l'a vu, sur un imaginaire traditionnellement associé au mélancolique dans le discours médical : Guibelet l'explique par exemple par la crainte de la mort que ressentent généralement les malades⁵. Pourtant, le croisement entre discours savant et discours littéraire s'en tient là : les bienséances et les

¹ *Op. cit.*, p. 178r.

² Pichou, *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie [1630], éd. J.-P. Leroy, Paris-Genève, Droz, 1989, IV, 1, v. 1175, p. 63.

³ Voir M. Simonin, « *Aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance : réflexions préliminaires », dans J. Céard (dir.), *La Folie [...]*, *op. cit.*, p. 83-90.

⁴ Voir Fr. Lecercle, « "Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez" [...] », art. cit.

⁵ « [...] comme tous presque appréhendent la mort, quand le sujet de cette appréhension fantasque excède l'ordinaire, au lieu de craindre la mort avenir, ils s'impriment l'opinion de la mort présente ; et ceux qui ont quelque scrupule ou remord de conscience, ou qui se dédient du tout à une bonne vie, de peur d'encourir une punition éternelle, s'imaginent quelquefois la mort de l'âme, qui est sa damnation » (*op. cit.*, chap. VI, p. 242r-v).

nécessités de la scène excluent la représentation des conséquences physiologiques de la maladie. Dans ces textes, le discours savant reste un arrière-plan culturel : il ne s'agit pas, bien entendu, de transformer l'œuvre littéraire en traité sur la mélancolie.

Du Verdier, tout en respectant les points de doctrine développés par les écrits consacrés à la mélancolie érotique, a donc choisi de laisser en retrait la plupart des aspects somatiques de celle-ci. Conformément à sa volonté de parodier les romans de chevalerie, il confère une place accrue au roman d'*Amadis* dans l'apparition de la maladie. Toutefois, l'ouvrage de Ferrand met lui aussi en garde contre les dangers de la lecture, notamment celle des récits sentimentaux, associés aux risques représentés par le théâtre et d'autres types de divertissements, mais sans citer d'œuvres en particulier :

Il y a neantmoins quelques exercices extremement dangereux, comme la lecture des livres impudiques, la musique, jeux de violes, luths, et autres instrumens, encores plus, les comedies, farces, bals, et danses, car tels exercices n'ouvrent pas moins les pores du cœur, que ceux du corps, au moyen dequoy si quelque serpent sur cela vient souffler aux oreilles quelque parole lascive, quelque muguetterie, quelque cajolerie, ou quelque basilic vienne jeter des regards impudiques, et des œillades d'amour, les cœurs sont fort aisez à se laisser saisir et empoisonner, notamment les cœurs de ceux qui autresfois ont esté blessez.¹

Les « livres impudiques » désignent une catégorie d'œuvres, notamment les romans, qui incitent le lecteur à cultiver les plaisirs de l'amour : les romans de chevalerie en font partie, puisqu'ils décrivent, en plus des aventures héroïques de leurs personnages, les relations amoureuses qui les lient à leur maîtresse. Du Verdier et, plus généralement, les auteurs qui s'inscrivent comme lui dans le sillage de *Don Quichotte*, s'appuient sur cette conception médicale de la lecture pour étayer leur parodie de ces romans au moyen d'un arrière-plan scientifique vraisemblable, apte à légitimer leur condamnation. Au-delà de la critique métalittéraire, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, l'auteur du *Chevalier* choisit donc avant tout de présenter un cas de folie plaisant, voué à divertir ses lecteurs. C'est ainsi que les fréquentes allusions au lunatisme de son héros sont moins à prendre comme l'élément d'une nosologie médicale précise que comme une image comique de sa folie :

[...] il demanda tout incontinent s'il y avoit point d'avantures estranges en ceste province, si l'on n'avoit point veu de geans horribles qui troublassent le repos du peuple, ou quelques monstres qui desolassent la province, & par là il donna à cognoistre que sa cervelle estoit frappee d'une des cornes de la lune & peut estre de toutes les deux, si bien que le bruit couroust au bout d'un cart d'heure que ce chevalier estoit fou.²

¹ *Op. cit.*, chap. XXX, p. 320. Les « livres lascifs, deshonestes, et qui discourent de la semence », que l'on lit ou que l'on entend lire, de même que les fables poétiques, sonnets lascifs, odes, stances, chansons, etc., font partie des « causes externes » de la mélancolie érotique (*ibid.*, chap. VI, p. 218).

² *Op. cit.*, chap. XVIII, p. 420. Lors de la rencontre du héros et de Gandalec, on lit également ceci : « [...] jugeant bien tout incontinent que la lune estoit descendue en sa teste il luy respondit avec un sousris » (*ibid.*,

L'expression *prendre la lune avec ses dents* est par ailleurs, au XVII^e siècle, une locution proverbiale figurant parmi les cas d'*impossibilia*¹. Comme chez Don Quichotte, l'atrabile engendre certes dans le corps du malade des fantaisies délirantes, mais elle produit aussi des délires d'imagination tout à fait remarquables. D'autre part, le tempérament naturel en majorité sanguin de Clarazel fait de lui, malgré sa mélancolie, un héros foncièrement positif. En mettant en scène ce personnage, Du Verdier ne réalise donc pas une parodie complète du *Roland furieux* : Don Clarazel reste un chevalier valeureux, bien loin d'être toujours ridicule.

Toutefois, le cas du berger Lysis, dont la description précède de quelques années la publication du *Chevalier hypocondriaque*, apparaît beaucoup plus précisément ancré sur les traités de la mélancolie que l'œuvre de Du Verdier. Contrairement à celui-ci, qui ne brosse finalement qu'un arrière-plan médical très général, Sorel reprend point par point les éléments que l'on trouve dans les ouvrages descriptifs et prescriptifs qui concernent la folie amoureuse : le dialogue entre médecine et littérature est ici poussé beaucoup plus loin.

Lysis ou la mélancolie du cerveau

Lorsque le berger Lysis² choisit de confier la rédaction de ses aventures à Clarimond, celui-ci détourne de manière burlesque l'habitude qu'ont les romans pastoraux et sentimentaux de rendre compte de la vie de leurs héros dans ses moindres détails, pratique narrative que Lysis souhaiterait le voir imiter :

Voyla pourquoy tu as bien fait de me venir voir en ma maladie pour en coter les divers accez. Ne voulez vous pas aussi que je parle ponctuellement de vostre Medecine, repartit Clarimond, compteray-je vos selles, & diray-je de quel papier vous vous estes torché les fesses, comme par exemple si c'estoit de quelque lettre dont le stile estoit aussi doux que du cotton, ou de quelques vers dont les pointes estoient aussi affilées que des alesnes, de sorte qu'elles vous escorchoient le derriere ? Vous avez raison de me le conseiller, car c'est

chap. V, p. 90). Puis, après la première ruse de la duchesse d'Arcaïl, qui lui fait croire qu'il a obtenu les faveurs d'une servante maure au lieu de Sylviane, il est « si mal content de la tromperie qu'on luy avoit faite, que s'il eust peu prendre la lune avec les dents il l'eust devoree pour satisfaire à sa fureur » (*ibid.*, chap. XII, p. 254). Au chapitre XIII, le baron de la Tour s'aperçoit lui aussi « par ces discours que sa cervelle estoit percee par une des cornes de la lune [...] » (*ibid.*, p. 284). Enfin, au chapitre suivant, le baron « devina tout incontinant que la lune se renouvelloit dans sa teste voyant qu'il le prenoit pour le successeur des seigneurs de l'isle vermeille [...] » (*ibid.*, p. 305). Le narrateur désigne également le personnage par les périphrases « nostre lunaticque » et « chevalier lunatique » (*ibid.*, p. 93 et 321).

¹ Voir « l'Espagnol qui veut prendre la lune avec les dents », dans P. Lacroix, *op. cit.*, « La Boutade du temps perdu », t. IV, p. 333.

² D. Chouinard rapproche le nom du personnage de la phase de la « lyse », qui désigne « le versant dysphorique de la folie dans le langage médical de l'époque » (« La métamorphose du lecteur en bouffon : "jouer" et "jouir" dans *Le Berger extravagant* », dans D. Riou [dir.], *Lectures du « Francion » de Charles Sorel*, Rennes, PUR, 2000, p. 102).

maintenant la mode de faire des livres du recit de ses maladies, & il y en a qui ont envie d'y inserer aussi les parties de leur Apotiquaire.¹

Cela n'empêche pas le personnage de Lysis d'être bâti, comme l'a bien montré Martine Alet², à la manière d'un cas psychosomatique de mélancolie, dont on pourrait trouver la description dans un ouvrage médical contemporain. Relevant les indices textuels semés au fil des livres, M. Alet prouve que Sorel n'occulte pas, à la différence de Du Verdier, la dimension corporelle parfois crue de la maladie. L'étude du tempérament du personnage, de l'étiologie et de la nosologie du mal qui le frappe, révèle à quel point l'auteur a été soucieux de constituer un cas tout à la fois vraisemblable et complexe de pathologie.

La description qui est faite du berger, dans le premier livre du récit, avec d'autres éléments précisés par la suite, permet d'établir le tempérament du personnage, qui n'est pas réductible à la prédominance d'une seule humeur, comme le montrait déjà l'exemple de Don Clarazel :

Ses cheveux estoient un peu plus blonds que roux, mais frisez naturellement en tant d'anneaux qu'ils monstroient la seicheresse de sa teste, & son visage avoit quelques traits qui l'eussent fait paroistre assez agreable, si son nez pointu & ses yeux gris à demy retournés & tout enfoncés ne l'eussent rendu affreux, monstrant à ceux qui s'entendoient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites.³

Le narrateur convoque ici un savoir physiognomoniste confrontable aux théories médicales existantes. La couleur des cheveux de Lysis, leur caractère frisé, de même que la sècheresse de sa tête, indiquent une suprématie de la bile jaune sur les autres humeurs. Le désordre de ses pensées⁴, qui peuvent tout de même parfois se révéler pleines de finesse⁵, sa mégalomanie, le souci orgueilleux qu'il montre de sa gloire⁶, son caractère irascible,

¹ *Op. cit.*, I, 6, p. 940-941. Ce passage fait très certainement référence à l'un des reproches adressés à Balzac, pendant la querelle des *Lettres*, accusé, comme Montaigne avant lui, de décrire ses maux et ses maladies dans les moindres détails, même scatologiques.

² M. Alet, « Étude psycho-physiologique du *Berger extravagant* de Charles Sorel : la mélancolie de Louys », *PFSCS*, vol. XXIX, n° 56, 2002, p. 153-175.

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 3-4. Voir M. Alet, art. cit., p. 155 sq. Dans *Polyandre*, le portrait d'Orilan, l'Amoureux universel, avec sa « teste chaude & seiche » (*op. cit.*, L. II, p. 82), ressemble à celui de Lysis, à la différence que le sang prédomine chez ce personnage que la passion amoureuse enflamme aisément. Musigène le rapproche également de l'inconstant Hylas : « [...] Si tu n'es le Berger Lysis, tu es donc le Berger Hylas, dont l'inconstance est si bien descrite dans l'Astrée, lequel à tous momens changeoit comme toy de Maïstresse. Il y a bien plus ; peint de la sorte qu'il est décrit dans cét excellent livre, avec ses cheveux demis roux, ses yeux hagars, & ses joües maigres, tu luy ressemble parfaitement de visage » (*ibid.*, L. V, p. 288). Cette description renvoie à la physiognomonie du jaloux (voir *ibid.*, n. 38, p. 440).

⁴ Au livre XI, le berger est décrit comme quelqu'un « qui n'avoit point d'arrêt, & vouloit que ses pieds allassent aussi viste que son esprit » (*op. cit.*, II, 11, p. 707).

⁵ Anselme reconnaît devant Adrian que Lysis « à plus d'esprit » que ses amis et lui pour trouver (involontairement) des passe-temps (*ibid.*, II, 11, p. 697).

⁶ Alors qu'on lui fait croire qu'il est parvenu à délivrer la maîtresse de Méliante, Lysis réclame qu'on organise pour lui un triomphe à la romaine (*ibid.*, II, 11, p. 646).

traits qui seront illustrés par la suite, corroboreront cette première analyse. Toutefois, le fait que ses cheveux tirent vers le roux, sa physionomie qui pourrait être « assez agreable » sans sa folie¹ – même si Lysis est loin d’avoir les perfections physiques de Don Clarazel –, l’optimisme qu’il marque dans son projet de fonder une communauté de bergers, sa générosité et son caractère amoureux indiquent également une forte présence de l’humeur sanguine². Comme chez Clarazel, c’est donc l’adustion de ces deux humeurs qui va plonger le héros dans l’atrabile. La tristesse que le narrateur attribue également au personnage, et qui correspond davantage d’ordinaire à une surabondance de bile noire, peut ainsi provenir de l’instabilité associée par les traités du temps à cette forme de mélancolie aduste, notamment lorsqu’elle provient d’une combustion de « cholere noire », qui fait alternativement monter ou descendre la température du corps³. Le fait que Lysis ne soit pas animé de velléités suicidaires prouve par ailleurs que l’humeur noire ne domine pas naturellement son tempérament⁴.

Ces causes intérieures participent d’un affaiblissement psychosomatique de Lysis, qui ouvre la voie aux causes externes de sa folie. Celles-ci sont rapportées par Adrian au début du récit. Alors qu’il était âgé d’environ 18 ans, Adrian et sa femme Pernelle ont recueilli leur parent orphelin chez eux et l’ont engagé à poursuivre des études de conseiller. Mais, brisant les espérances qu’ils plaçaient en lui, Louis cesse tout apprentissage au bout d’un an et s’enferme dans sa chambre pour y lire des romans. Ces lectures pernicieuses pour les esprits faibles, comme le sont ceux des jeunes gens, le conduisent à oublier toute perspective d’ascension sociale et à cultiver une oisiveté scandaleuse aux yeux de son cousin⁵. Mais Louis reste insensible aux menaces : Adrian a beau brûler ses livres – référence directe à l’autodafé de la bibliothèque de Don Quichotte –, le jeune homme parvient à s’en procurer de nouveaux pour les lire en cachette. Six années de ce mode de vie (entre 19 et 24 ans) achèvent de plonger son esprit dans la mélancolie la plus profonde :

¹ L’une des raisons qui pousseront Charite à accepter d’épouser Lysis, à la fin du récit, sera que « son visage estoit plus beau que laid [...] » (*ibid.*, III, 14, p. 223).

² En revanche, les quelques mentions de sa couardise que l’on peut relever au fil du texte ne s’accordent pas avec un tempérament sanguin : ainsi, lorsqu’il rencontre pour la première fois Fontenay, il entre en conflit avec lui mais ne se montre aucunement empressé de se battre en duel (*ibid.*, I, 4, p. 616-617).

³ M. Alet, art. cit., p. 157.

⁴ Voir par exemple l’épisode de son feint suicide (*op. cit.*, II, 12, p. 760).

⁵ *Ibid.*, I, 1, p. 32. Ferrand incrimine fortement l’oisiveté parmi les causes externes de la mélancolie érotique : « L’oisiveté tient aussi des premiers rangs parmi les causes extérieures et manifestes de la mélancolie, d’autant que durant l’oisiveté les mélancholiques ont le loisir d’entretenir leurs pensées, et par ce moyen se rendent plus mélancholiques, veu que toutes actions d’esprit dessechent le sang et le rendent mélancholique » (*op. cit.*, chap. VI, p. 224).

Toutefois il continua sa pernicieuse lecture à laquelle il employoit des mois tous entiers, sans estre dehors qu'une demie heure le Dimanche pour aller ouyr la Messe. Il s'enfermoit tousjours dedans sa chambre, & ne venoit manger avec moy qu'une fois le jour. J'allois souvent écouter à sa porte & luy entendois faire des discours d'amour comme s'il eust parlé à quelque belle Dame, & puis après il se respondoit pour elle en contrefaisant sa voix. Voyla comme il a passé le temps chez moy jusqu'à cette annee qui est sa vingt-cinquesme où il a fait paroistre que son esprit a plus de mauvaises fantaisies que jamais.¹

Comme chez Don Clarazel, mais au cours d'une période bien plus longue, la claustration, le manque d'activités en plein air et de promenades, les jeûnes, l'absence de relations sociales et leur récréation fictive au profit de personnages imaginaires², constituent les causes externes de sa folie. Âgé de 24 ans, le héros se trouve dans une période de sa vie favorable à l'abondance d'humeurs chaudes, tels le sang et la bile jaune, qui portent vers l'irritation et le désir amoureux. Cette chaleur doit être rapprochée de la saison estivale du début du récit, qui accroît l'intempérature de la complexion de Louis³. Les nombreuses nuits sans sommeil également mentionnées dans les premières pages apparaissent tout d'abord comme un facteur aggravant de sa maladie, puis, dans la mesure où elles se poursuivent tout au long de l'œuvre, comme un symptôme de sa pathologie : le berger considère en effet que la nuit est faite, non pour dormir, mais « pour s'entretenir parmy [ses] imaginations⁴ ».

Tel Don Quichotte, les efforts d'esprit que ses lectures l'obligent à faire en vue de les interpréter et de les comprendre, à supposer que cela soit possible, participent grandement à la naissance de son trouble d'esprit⁵. Chez lui, à l'inverse du « chevalier hypocondriaque », la passion amoureuse n'intervient que dans un second temps, une fois que les lectures romanesques et poétiques, de même que la rêverie oisive, ont prédisposé son cœur à accueillir ce sentiment : lorsqu'il fait la connaissance d'Anselme, Lysis lui confesse qu'il aime depuis environ un an celle qu'il appelle Charite, qu'il a rencontrée à Paris dans le quartier Saint-Honoré et qu'il a suivie à Saint-Cloud⁶. Mais cette passion est

¹ *Ibid.*, I, 1, p. 34-35.

² À la fin du premier livre, Lysis apprend à Anselme qu'il a fréquenté, trois ans auparavant, « une compagnie où les garçons & les filles prenoient tous des noms du livre d'Astree, & nostre entretien estoit une Pastorale perpetuelle, tellement que je puis dire que c'est là que j'ay esté à l'echole pour aprendre à estre Berger » (*ibid.*, p. 121-122). Mais ces jeunes gens ne valaient alors que pour les personnages imaginaires qu'ils représentaient.

³ Le début du livre III précise en effet que l'histoire se déroule en août (*ibid.*, p. 310). Au livre XI, nous serons au temps des vendanges (*ibid.*, p. 630 sq).

⁴ *Ibid.*, I, 6, p. 919. Chez le paysan Bertrand, Carmelin regrette d'être contraint de dormir avec son maître, car celui-ci ne cesse de « gambiller à son aise, & se tourner d'un costé & d'autre pendant ses resveries » (*ibid.*, p. 884).

⁵ Ainsi, lorsque Carmelin et Lysis tentent de démêler les ordres données par Charite à son amant, sur le modèle de *L'Astrée* : « Ces deux Bergers passerent la nuit en de semblables contestations, où ils s'alambiquerent si fort l'esprit, qu'ils penserent perdre si peu qu'il leur en restoit » (*ibid.*, I, 6, p. 899).

⁶ *Ibid.*, I, 1, p. 9-13 et p. 16.

la cause d'une frustration du désir, puisque Charite ne sait pas qu'il l'aime et ne le connaît même pas : il ne peut donc nourrir aucun espoir d'être aimé en retour. Dans l'épisode de sa prétendue transformation magique en fille, alors que Léonor, Floride et Angélique décident de soumettre celle qui dit s'appeler Amarylle à l'épreuve de la platine sacrée, afin de vérifier sa chasteté, celle-ci se remémore sa vie passée et en conclut « que si le Berger Lysis avoit peché, ce n'avoit esté que par desir, & qu'il n'avoit jamais fait folie de pas un de ses membres¹ ». Martine Alet pose donc pour diagnostic une mélancolie du cerveau, qui se manifeste, comme toutes les formes d'atrabile, par une alternance de phases maniaques et de phases dépressives², et qui s'accompagne, de manière secondaire, d'une maladie érotique et hypocondriaque :

Louys souffre d'une maladie bien réelle, qui s'avère être une mélancolie du cerveau, dont découlent une mélancolie amoureuse, et, de manière anecdotique, une hypochondrie. Ces divers troubles, encouragés par de multiples facteurs qui se motivent mutuellement, s'organisent en un système cyclique, qui perturbe à la fois le corps et l'esprit de notre personnage.³

L'un des symptômes de cette mélancolie est précisément l'activité dérégulée de sa faculté imaginative, sans que l'on sache si celle-ci est uniquement imputable à un désordre physiologique, ou bien si la responsabilité de Lysis est engagée, dans un acte de démission de sa volonté, ce qui engagerait une condamnation morale du personnage : il est en fait à la fois coupable et victime de sa maladie dans la mesure où le texte précise qu'il traverse parfois de « bons intervalles⁴ », qu'il ne sait pas faire fructifier⁵.

L'étiologie de l'extravagance du berger de Thomas Corneille est, du fait des contraintes dramaturgiques propres à cette « pastorale burlesque », nécessairement moins développée que dans l'ouvrage de Sorel. Si aucune description physique du personnage ne nous est délivrée, nous apprenons tout de même, là encore par l'intermédiaire d'Adrian, que son trouble d'esprit est le « fruit d'une vaine & maudite lecture », ayant exercé ses pernicieux effets sur un esprit faible, « trop simple & sans malice⁶ », dès avant la mort de son père, alors que celui-ci avait souhaité le mettre à l'étude :

Et son foible cerveau fut bien-tost démonté
Par ces contes en l'air d'amour & de beauté.
En moins d'un an ou deux il s'en coiffa de sorte

¹ *Ibid.*, I, 4, p. 561.

² Art. cit., p. 157.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ *Op. cit.*, I, 4, p. 625.

⁵ M. Alet, art. cit., p. 168-169.

⁶ *Op. cit.*, I, 3, v. 174 et 178, p. 109.

Que deslors il voulut prendre l'habit qu'il porte [...].¹

La matière fictionnelle perturbe son esprit en plusieurs étapes : le jeune bourgeois découvre tout d'abord les romans pastoraux, avant de se passionner pour la lecture de *L'Astrée*, dont la parution est contemporaine de la mort de son père. Son esprit paraît « moins blessé² » une fois que la mode des bergeries diminue ; mais sa folie prend un nouvel essor au cours de la saison théâtrale précédant l'ouverture de la pièce, lorsqu'il assiste à plusieurs représentations successives de *L'Amarillis* de Tristan, pastorale de 1652³. Th. Corneille associe donc dans une même critique les bergeries romanesques et dramatiques.

Le pouvoir nocif des pastorales déclenche une alternance de phases où Lysis sort en habit de berger, en vue de rejoindre le Forez, et de phases où il se cloître dans sa chambre pour y représenter à lui tout seul des bergeries, jusqu'à son départ pour la Brie, où l'intrigue de la pièce se tient. Comme dans le roman de Sorel, l'amour n'intervient qu'en second lieu ; mais il n'entraîne aucune frustration, puisque Charite feint d'aimer le berger en retour et a même accepté de le suivre dans la Brie, comme Lysis l'affirme à Clarimond⁴, afin de restaurer en sa compagnie les lois de la bergerie. Face à la nécessité de resserrer les éléments de l'intrigue et de ne puiser qu'une infime partie de la matière romanesque de sa source, Th. Corneille ne peut conserver qu'un arrière-plan médical très restreint.

Dans le *Berger* de Sorel, l'adjectif *hypocondriaque* est plusieurs fois mentionné à propos de Lysis, sans que ces occurrences renvoient spécifiquement à des symptômes associés à cette forme de mélancolie⁵. Plus révélatrices sont les matières fécales que le berger produit lorsqu'il loge dans le tronc du saule⁶ : leur couleur jaunâtre rappelle par

¹ *Ibid.*, v. 183-186.

² *Ibid.*, v. 204, p. 110.

³ *Ibid.*, v. 207. La date à laquelle se situe l'intrigue est donc contemporaine de la création de la pièce. *L'Amarillis* de Tristan est adaptée de la *Célimène* de Rotrou. Voir L. Picciola, « Du personnage de roman au personnage de théâtre : le Lysis du *Berger extravagant* de Thomas Corneille, avatar de Don Quichotte », dans *Cervantes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, CAIEF, n° 48, mai 1996, p. 235.

⁴ *Op. cit.*, I, 2, v. 87-90, p. 190.

⁵ « Il disoit en soy-mesme parmy ses fantaisies d'hypocondriaque [...] » (*op. cit.*, I, 5, p. 692) ; « Ceux qui ont veu que Lysis sembloit estre fort sage en quelques autres choses & parloit tousjours tres-elegamment, s'estonneront possible comment il se pouvoit faire, que nonobstant cela il fust si hypocondriaque, de s'imaginer d'estre arbre [...] » (*ibid.*, p. 771). Pourtant, dans ses « Remarques » sur le livre XII, Sorel assure que son héros n'est pas « hypocondriaque » (*ibid.*, p. 596).

⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 763. Une fois « redevenu » homme, Lysis se plaint d'avoir encore quelques parties intérieures en bois qui gênent sa digestion : « Il me semble que je sens en mon estomach quelques cruditez extraordinaires, dit Lysis, c'est qu'il ne se peut qu'il ne me soit encore quelques restes de la nature d'arbre : je me veux delivrer de tous ces empeschemens, afin que ma digestion soit libre » (*ibid.*, I, 6, p. 902). Même si le symptôme décrit fait partie de ceux de la mélancolie hypocondriaque (la digestion entravée), il s'agit surtout ici d'une maladie imaginaire visant à absorber les mêmes remèdes que ceux que prend Charite, qui vient de recevoir une purge.

ailleurs la bile jaune qui compose en partie le tempérament du personnage. Toutefois, les autres symptômes physiologiques de l'hypocondrie, comme les ballonnements, les congestions et les crachements, ne sont pas mentionnés¹. Le seul véritable hypocondriaque présenté au cours du récit est Lancelot, que Carmelin a servi un temps comme laquais et dont il conte les folies au livre VIII : ce gentilhomme a dû garder la chambre pendant une année à la suite d'une fièvre quarte, mais la « melancholie & la solitude » l'ont rendu « à demy fou² ». Obsédé par l'enflure de son corps et plus généralement par tout ce qui sort de celui-ci, il fait manger à Carmelin la même nourriture que lui, l'alite et le soumet aux mêmes jeûnes et aux mêmes remèdes, afin de comparer leurs selles et l'évolution de leur état de santé. Le contenu de sa chaise percée, qui est « tantost de la matiere jaune, & tantost de la verte, tantost de la dure & tantost de la liquide³ », évoque à la fois les couleurs de la folie et les diarrhées de l'hypocondriaque. Le récit de Carmelin ne fait pas l'économie du bas corporel le plus répugnant : cette prise de liberté sera par la suite justifiée par la veine picaresque qui sous-tend sa narration⁴. Au livre X, lorsque Carmelin propose de vomir pour prouver qu'il n'a pas participé au somptueux festin imaginaire dont Lysis a rêvé, Hircan condamne cette idée comme digne du comportement d'un hypocondriaque :

Tay toy Carmelin, dit Hircan, tes propositions & tes rencontres sont vilaines, tu penses encore demeurer avec ton malade Hypocondriaque, qui sçavoit le poids, & la mesure de toutes tes selles.⁵

Même si Clarimond compare l'hypocondrie de Lancelot à la folie de Lysis⁶, la pathologie de celui-ci contient bien moins de symptômes renvoyant au bas corporel. Comme pour Don Clarazel, l'hypocondrie du berger peut donc être assimilée à sa maladie d'amour ; mais, contrairement au chevalier, la mélancolie érotique ne serait donc chez lui que secondaire.

Toutefois, certains indices semblent plutôt nous conduire à lui donner une place de premier plan. Dès le sous-titre de l'ouvrage, l'expression de « fantaisies amoureuses » nous indique que le trouble de la faculté imaginative concerne avant tout, chez Lysis, le domaine de la passion érotique. Dans la description physique du berger citée précédemment, on reconnaît les yeux « tout enfoncéz » que Ferrand donnait pour premiers symptômes de

¹ M. Alet, art. cit., p. 165.

² *Op. cit.*, II, 8, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, III, 14, p. 207-208.

⁵ *Ibid.*, II, 10, p. 490-491.

⁶ « [...] il n'y eut que Clarimond qui prit la hardiesse de luy dire que son histoire estoit remarquable en ce qu'il avoit tousjours eu le bonheur de demeurer avec des hypocondriaques & que tous ses maistres avoient eu des chambres à louer dans la teste [...] » (*ibid.*, II, 8, p. 280).

cette maladie. Dans le dernier livre de l'œuvre, lorsqu'il entreprend la cure du berger, Clarimond désigne l'amour de Lysis pour Charite comme la première cause du trouble de son esprit, de même que le premier remède à lui apporter est le mariage, qu'il souhaite obtenir d'Adrian :

[...] il remonstra à ce bon homme [...] que le seul desir de bien servir une maïstresse, estoit ce qui luy avoit mis en la teste de former toutes ses aventures sur celles des Romans, comme il avoit reconnu par tout ce qui estoit arrivé, tellement que luy ayant mis en l'esprit que l'on pouvoit plaire à une fille sans faire de telles extravagances, c'estoit le seul moyen de le faire sage tout à fait [...].¹

L'ordre suivi par le processus de guérison est donc le même que pour Don Clarazel : la promesse d'un mariage avec sa maîtresse, puis la désillusion face à ses fausses croyances romanesques. Si l'union finale de Lysis se fait bien avec Catherine-Charite, il semble que sa mélancolie érotique ait davantage pour origine l'absence d'activité sexuelle en général, plutôt que l'absence de possession de sa maîtresse en particulier. Ainsi, au moment de sa métamorphose, la constance du berger amoureux faiblit face à la nymphe Lucide, avec qui il aimerait imiter les poses lascives que le dieu Morin (Hircan) prend avec la nymphe Synope. Lucide lui permet de lui donner un baiser et de lui mettre la main sur le sein :

Lysis l'y arresta quelque temps & perdit sa raison parmy ces delices incomparables dont il n'avoit pas accoustumé de joiïyr. Il avoit tousjours esté un de ces amoureux trancis & respectueux qui n'oseroient toucher les filles. Il ne se pouvoit autrement qu'à ces premieres aproches, il ne s'imaginast avoir esté transporté dans les champs Elysees.²

De même que Don Clarazel ne pensera pas tromper Sylviane avec la magicienne Fortuniane, Lysis ne croit pas être tout à fait infidèle à Charite en aimant une naïade, d'autant qu'il est lui-même devenu saule. Les histoires que lui content Synope et Lucide pour expliquer leur métamorphose apparaissent par ailleurs comme des parodies de cas de mélancolie érotique : frustrée par les dédains du gentilhomme qu'elle aimait, Lucide est prise d'une fièvre d'amour, qui la contraint à boire jour et nuit, et développe une hydropisie. Un opérateur lui donne une poudre qui la fait tant uriner qu'elle en produit des ruisseaux, conduisant ainsi les dieux à la métamorphoser en fontaine. Ayant mené la compagnie des faux dieux et hamadryades jusqu'à la grotte qui abrite sa source, elle illustre son récit en urinant abondamment, scène dont Lysis ne perçoit pas le ridicule scatologique³.

¹ *Ibid.*, III, 14, p. 217-218.

² *Ibid.*, I, 5, p. 748-749.

³ *Ibid.*, p. 731-737.

À l'égard de sa maîtresse elle-même, l'amour du berger n'est pas toujours pur et sans arrière-pensée : lorsque Clarimond lui conseille de se montrer entreprenant, il baise la main de Charite, lui propose de se baigner nus dans une fontaine et de rapprocher leurs deux corps, afin de reformer l'androgynie dont ils sont les deux moitiés séparées. Charite, qui ne connaît pas Platon, comprend parfaitement le désir implicite de Lysis et le rabroue vertement. Même s'il assure avoir utilisé cette image indépendamment de tout sous-entendu sexuel, son intention n'était au départ pas si chaste :

Un certain plaisir inconnû vint alors chatoüiller Lysis, & pour se donner quelque satisfaction en amour, il se proposoit de suivre le conseil de Clarimond, & de tascher de parvenir à la jouissance.¹

La narration insiste par ailleurs sur les changements physiologiques qui caractérisent l'amoureux à la vue de sa maîtresse : Lysis est saisi par l'émotion et se met à trembler². Désespéré par les paroles ambivalentes et les commandements contradictoires qu'elle lui tient, il se réfugie dans les larmes et le silence³.

La frustration amoureuse constitue-t-elle pour autant la cause principale de la mélancolie de Lysis ? Même s'il convient de lui accorder une place importante dans l'œuvre, d'autres passages du *Berger* nous donnent à penser que, dans le débat autour de l'origine, somatique ou psychique, du trouble occasionné par la passion amoureuse, Sorel prend principalement parti pour la thèse d'une perturbation de l'âme. Ainsi, lorsque le héros décide de se faire donner les mêmes soins que ceux reçus par sa maîtresse, qui est « catéreuse », il fait venir un barbier, à qui il demande de se rendre savant en plaies amoureuses, qui se communiquent entre amants ; après sa saignée, il fait admirer à Clarimond le portrait de Charite, supposé apparaître dans son sang. Celui-ci constate alors que Lysis est atteint d'« une maladie que ny la medecine ny la saignee ne pouvoient guerir⁴ ». La confusion parodique entre souffrance amoureuse et maladie du corps est davantage encore mise en valeur lorsque Carmelin s'adresse à Méliante, qui feint d'être plongé dans la tristesse en attendant que Lysis délivre sa maîtresse Panphilie, retenue par un magicien :

Ne refuse point de dire ce que tu as, brave berger, sens tu quelque mal de coste ou quelque mal de dents qui t'oblige à te plaindre, ou bien si c'est que l'on va porter en terre tous tes parens & amys ?⁵

¹ *Ibid.*, I, 4, p. 594-595.

² *Ibid.*, I, 2, p. 137 et p. 254-255.

³ *Ibid.*, I, 4, p. 646-650. Comme chez Don Clarazel, sa passion amoureuse s'accompagne de jalousie (*ibid.*, I, 2, p. 264).

⁴ *Ibid.*, I, 6, p. 918.

⁵ *Ibid.*, II, 8, p. 297.

La mélancolie érotique, liée comme on l'a vu à une légère hypocondrie, n'est donc pas capable d'expliquer à elle seule les perturbations, notamment somatiques, qui frappent Lysis. Il faut ajouter la mélancolie du cerveau, dont l'étiologie est développée par Sorel en parfaite conformité avec la pensée médicale contemporaine sur la mélancolie. L'auteur du *Berger* semble ne pas avoir voulu prendre le risque de fonder la pathologie de son personnage sur la seule maladie d'amour, alliée à une folie livresque, étant donné que la mélancolie érotique n'est pas toujours reconnue comme une maladie psychosomatique : son ambition a été de présenter au lecteur un cas médical vraisemblable, point sur lequel Du Verdier n'ira pas aussi loin. De même, la folie livresque nécessite de s'appuyer sur une autre forme de mélancolie afin de trouver une vraisemblance médicale¹. Ainsi, l'ensemble des éléments qui composent la maladie de Lysis et de Don Clarazel peut recevoir le nom d'extravagance, ce terme permettant à la fois de rendre compte de l'ancrage médical et littéraire de leur pathologie. Il n'en demeure pas moins que la maladie d'amour constitue une accusation directe du mal que peuvent entraîner les récits fabuleux sur de faibles esprits.

Les œuvres de notre corpus rendent compte de l'incertitude qui entoure depuis toujours le concept de mélancolie érotique, qui apparaît tantôt parodié, tantôt développé dans ses fondements médicaux les plus précis. Ainsi, le trouble ressenti par le « page disgracié » lorsqu'il voit pour la première fois son écolière anglaise correspond amplement aux signes de la passion amoureuse décrits par les mélancologues : les palpitations de son cœur se font plus fortes, sa vue et son ouïe sont subjuguées, ses propos deviennent confus, sa vue imprime durablement l'image de sa maîtresse dans son cerveau et fait couler le poison de l'amour jusqu'à son cœur². Il y a là une médicalisation de l'*innamoramento* fréquente dans les textes de la Renaissance et du XVII^e siècle. L'ambivalence qui entoure la maladie d'amour permet donc aux auteurs de se moquer des fables sentimentales, mais aussi de légitimer la critique qu'ils en font en s'appuyant sur des traités savants.

¹ Sur le rôle de la lecture dans les discours médicaux, voir également M. Fournier, « The Pathology of Reading : The Novel as an Agent of Contagion », dans Cl. L. Carlin (éd.), *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, Basingstoke (U.K.)-New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 195-211, A. Wenger, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2007 et J. Mainil, *Don Quichotte en jupons. Des effets surprenants de la lecture. Essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Éd. Kimé, 2007.

² *Op. cit.*, I, 24 et 26. La favorite de sa maîtresse a tôt fait de diagnostiquer dans son état une « mélancolie extraordinaire » (*ibid.*, I, 28, p. 93). Le héros précise par ailleurs qu'il connaît bien les écrits de Du Laurens (*ibid.*, II, 21, p. 193).

b) L'évolution de la maladie : agir sur le corps et l'esprit

Dans la mesure où les pathologies dont souffrent les héros se caractérisent par leur nature psychophysiologique, les différents traitements tentés par leur entourage viseront à agir à la fois sur l'âme et sur le corps. Ni Don Clarazel, ni Lysis ne sont directement pris en charge par un médecin, pas plus que Cardenio et Cloridan : s'il arrive que leurs proches tentent en toute connaissance de cause de modifier leur régime de vie, ou bien de leur apporter des remèdes, c'est le plus souvent de manière indirecte et involontaire qu'ils vont être amenés à infléchir l'évolution de leur pathologie. C'est ainsi que plusieurs types de traitements différents, aux effets variés, seront tour à tour expérimentés. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà pu voir que, dans le *Berger* de Sorel, Anselme s'oppose au traitement physique et à l'enfermement de Lysis. Sa claustration ne ferait en effet que renforcer l'activité d'une puissance imaginative déjà perturbée, qui, livrée à elle-même, dans la solitude, serait libre de convoquer les multiples fausses impressions stockées dans sa mémoire. Au contraire, les divertissements puisés dans l'espace social apparaissent comme le moyen de le distraire de ses pensées pernicieuses¹. Les quelques blessures corporelles que Lysis reçoit au cours de l'œuvre corroborent l'inefficacité du recours à la violence dans le traitement de sa folie, dans la mesure où celle-ci ne s'en trouve aucunement atténuée. Ainsi, lorsque le berger se met à frapper un paysan qu'il prend pour un satyre voulant violer Charite, celui-ci lui rend coups de bâton et coups de pied ; Anselme le fait alors frotter d'un onguent qui tient du placebo afin de le guérir de son « mal imaginaire² », sans que Lysis admette un seul instant qu'il a été frappé par un être humain. Peu de temps après, tandis qu'il donne une sérénade à sa maîtresse, un paysan lui jette des pierres pour le faire taire ; mais Lysis se contente de se retirer en regrettant que ces projectiles ne soient pas aussi dociles que les pierres qui suivaient Orphée³.

Le « traitement relationnel⁴ »

Les traités des mélancologues antiques et modernes s'accordent en effet avec les propos d'Anselme : le mélancolique, naturellement enclin à la tristesse et à la solitude, doit être égayé au contact de compagnies joyeuses et divertissantes. Les jeux, les promenades, les douces et honnêtes conversations, sont autant de moyen de le détourner de ses noires

¹ *Op. cit.*, I, 1, p. 37-39.

² *Ibid.*, I, 2, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ J. Pigeaud, *loc. cit.*

pensées. Pourtant, la proposition *a priori* charitable que fait Anselme à Adrian de recueillir son cousin dans sa propriété de Saint-Cloud n'est pas dénuée d'ambiguïté. Si le jeune seigneur se donne bien pour visée de guérir le fou, il songe aussi, et même avant tout, à son propre plaisir, ce qui le conduit à reporter dans le temps les effets des divertissements qu'il se propose de lui procurer :

Toutefois Anselme emporté par les fougues de la jeunesse, qui n'ayme qu'à passer son temps joyeusement, n'avoit pas envie de s'employer si tost à luy oster ses fantaisies, & accusoit en soy mesme Adrian d'une grande injustice, de vouloir priver le monde du plus excellent fou qui fut jamais, croyant que s'il l'eust remis en son bon sens, l'on eust esté bien fondé à le faire adjourner pour luy rendre sa folie. Il s'en vouloit donner du plaisir tandis qu'il seroit aux champs, estant assez riche pour faire la despence de sa nourriture, & comme nostre contentement n'est jamais parfait si nos amis ne sçavent que nous le recevons & n'y participent, il s'estoit resolu de faire voir à tous les siens ce gentil personnage, quand il le trouveroit à propos [...].¹

Anselme souhaite également se servir de Lysis comme d'une curiosité qu'il exhibera aussi souvent que possible dans le salon de Léonor, mère de sa maîtresse Angélique². C'est en effet au cours de leurs divertissements dans la Brie que le gentilhomme trouvera l'opportunité de parler d'amour à celle-ci et d'obtenir sa main. Léonor ne sera par ailleurs pas tout à fait dupe de ce stratagème : lorsqu'elle surprend l'entretien nocturne des deux amants, elle accuse le jeune homme d'avoir utilisé le berger pour détourner son attention pendant qu'il subornait sa fille³. Anselme n'est toutefois pas le seul à servir ses intérêts au moyen de la folie de Lysis : la prétendue bergère Amarylle est bien aise de se mettre en scène auprès du héros et de Carmelin afin d'entrer dans le cercle respectable de Léonor, Floride et Angélique. Les représentations théâtrales montées autour de ces deux personnages lui servent également de prétextes, avant son mariage avec Hircan, pour fréquenter des compagnies masculines sans qu'on puisse lui reprocher de mettre en péril son honneur⁴. Plus généralement, tous les seigneurs présents, à l'exception de Clarimond, considèrent Lysis et Carmelin comme un couple de bouffons dont ils tirent tout le plaisir possible. Par rapport aux traités médicaux, la fonction du divertissement se déplace : la compagnie qui entoure le berger cherche avant tout à s'égayer elle-même et relègue en seconde position l'intérêt du malade, même si celui-ci n'est jamais tout à fait

¹ *Op. cit.*, I, 1, p. 129-130.

² Aussi, lorsque Lysis se croit métamorphosé en arbre, cette nouvelle imagination qui retient le berger dans le tronc d'un saule contrecarre-t-elle les projets d'Anselme : « Leonor estoit une femme si particuliere qu'il ne parloit pas à elle toutes les fois qu'il desiroit, ny a sa fille non plus. Les extravagances de Lysis qui plaisoient à ces dames, luy avoient beaucoup servy, pour trouver l'occasion de les entretenir [...] » (*ibid.*, I, 5, p. 678).

³ « Qui nous a encore amené ce fou là, dit Leonor en le repoussant, est ce vous Anselme ? Je croy que vous l'avez fait venir tout exprez de Paris pour m'amuser par ses resveries, afin que je ne prisse pas garde cependant à vos mauvais desseins » (*ibid.*, II, 11, p. 678).

⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 12-13.

occulté¹. Ce changement s'accompagne d'un second déplacement : tandis que les ouvrages des mélancologues prescrivent des divertissements voués à détourner le malade de ses obsessions, Anselme, Hircan et leurs amis font tout, au contraire, pour conforter Lysis dans sa folie livresque. Avant de partir avec lui dans la Brie, Anselme lui permet d'acheter des romans nouveaux chez un libraire de la rue Saint-Jacques². Il le laisse également passer deux jours enfermé à lire *Les Métamorphoses* d'Ovide³. Une fois la compagnie installée dans cette région, que le héros prend au départ pour le Forez, les déguisements de bergers, de magiciens, de nymphes, de dieux des rivières et d'hamadryades, que les personnages empruntent successivement, ne font que persuader Lysis que les fictions pastorales décrivent avec fidélité l'univers qui l'entoure. Ainsi, lorsqu'Hircan se fait passer pour le dieu Morin et conduit une troupe de nymphes auprès du berger-saule, le ballet qu'ils donnent confirme ses fausses impressions :

Dés qu'ils furent en son chasteau ils se coucherent pour se reposer apres le divertissement qu'ils s'estoient donné, et cependant Lysis quoy qu'abusé, fut aussi satisfait qu'eux, croyant avoir veu en effet des divinitez qu'il n'avoit veuës auparavant que dans les imaginations que luy avoient donné ses livres, ce qui le rendit plus fou qu'il n'avoit jamais esté.⁴

Par la suite, quand Lysis découvre dans le cabinet d'Hircan les longues perruques bleues qui ont servi aux déguisements des dieux des eaux, au lieu de profiter de cet épisode pour révéler l'artifice dont il a été abusé, Hircan invente une nouvelle fable : c'est pour tirer vengeance de ses ennemis qu'il les a privés de leur chevelure⁵. Anselme prend par ailleurs très rapidement conscience qu'on ne joue pas impunément avec la folie d'un malade et qu'il faut agir avec prudence si l'on ne veut pas lui causer un tort irréparable. Alors que le berger croit fermement que sa maîtresse a enflammé son chapeau de paille par son seul regard – c'est en fait l'un des laquais d'Anselme qui a utilisé les rayons du soleil au moyen d'un miroir –, la nuit suivante, Lysis rêve qu'il se consume sur un bûcher allumé par le dieu de l'amour. Il se précipite dans une fontaine et ne doit son salut qu'à la présence opportune d'un jardinier :

¹ « Il est bien vray qu'Anselme l'ayant pris en sa charge des mains de son parent, estoit obligé d'essayer de le guerir de sa folie : aussi avoit il envie de le faire : mais ce n'estoit que le plus tard qu'il pourroit [...]. Hircan estant de son avis ils firent complot ensemble de tascher à faire devenir Lysis homme, par une seconde metamorphose, apres qu'ils se seroient bien resjouys avec luy : car ils craignoient qu'il ne luy arrivast du mal tout à bon, s'il ne faisoit plus sa demeure que dans un saule » (*ibid.*, I, 5, p. 770-771).

² *Ibid.*, I, 3, p. 438. Il faut toutefois préciser que le berger ne favorise en aucun cas la cure qu'Anselme pourrait entreprendre avec lui : lorsque le jeune seigneur le laisse en compagnie d'ouvrages de Sénèque, Plutarque, Du Vair, Montaigne et Charron, Lysis préfère se replier dans ses propres rêveries (*ibid.*, I, 2, p. 135).

³ *Ibid.*, I, 2, p. 297.

⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 754-755.

⁵ *Ibid.*, II, 8, t. I, p. 283-285.

Jamais Anselme ne fut plus empesché : il crut qu'il avoit pris une charge plus grande qu'il ne se l'estoit imaginee, & que s'il arrivoit faute de Lysis, l'on le luy demanderoit meilleur qu'il n'estoit, tellement qu'il ne sçavoit s'il le devoit renvoyer à son cousin.¹

Par manque de connaissances médicales, le gentilhomme donne également au berger des conseils néfastes : lorsque Lysis déclare ne pouvoir refroidir son corps que par ses pleurs, il l'encourage à verser des larmes, ce qui risque d'accroître sa mélancolie, plutôt que de la soigner².

Le traitement relationnel du fou commande d'autre part de ménager une alternance entre une attitude d'adhésion à ses fantaisies et la contradiction de ses erreurs, afin de le ramener progressivement vers la raison, sans pour autant le plonger dans de fréquentes et violentes colères qui compromettraient ses chances de guérison. Ce procédé, déjà mis en œuvre par le personnage du curé à l'égard de Don Quichotte³, est adopté par Anselme dès sa première rencontre avec Lysis⁴. S'il accepte dans un premier temps d'abonder dans le sens de ses fausses imaginations poétiques, il en fustige immédiatement après les invraisemblances les plus folles. Ainsi, lorsque Lysis, après l'avoir pris pour le dieu Pan, continue de le considérer comme un berger :

Anselme ne luy voulant pas complaire alors, luy dit, vous vous estes trompé en m'appellant berger, car je ne le suis point, & n'y a point de gens d'honneur en ce pays-cy qui le soient, si ce n'est vous.⁵

Comme les mélancoliques décrits par les médecins, face à la contradiction, Lysis réagit par l'emportement⁶. Avant le quatorzième et dernier livre, qui marque le moment de sa guérison, il s'obstine dans ses fantasmes sans jamais se déclarer convaincu par les arguments qu'on lui oppose. Toutefois, là encore, Anselme et les autres seigneurs ne peuvent se permettre de se fâcher totalement avec lui s'ils souhaitent pouvoir continuer à jouir de ses extravagances⁷. En définitive, seul Clarimond prend véritablement en charge cette étape de la thérapie psychique du berger. Au départ, son objectif reste d'assurer son propre divertissement, ainsi que celui de la compagnie. Mais il est par la suite animé par le

¹ *Ibid.*, I, 2, p. 287.

² *Ibid.*, p. 289-290.

³ « Tantôt le curé le contredisait, et tantôt il se montrait conciliant, car s'il n'usait de cet artifice il n'y avait pas moyen de s'entendre avec lui » (*op. cit.*, éd. J.-R. Fanlo, I, 7, p. 185).

⁴ « Là dessus Anselme le [Adrian] tirant à part, luy dit, qu'il connoissoit quasi toute sa maladie, qu'il luy falloit un peu adhérer, le laissant là encore quelque temps entretenir ses pensées » (*op. cit.*, I, 1, p. 27-28).

⁵ *Ibid.*, I, 1, p. 115-116.

⁶ Au moment de sa guérison, Clarimond justifiera en partie leur tromperie commune par cette colère : « Il falloit fleschir aux premieres violences de vos resveries, de peur de vous mettre en fureur si l'on vous resistoit par trop » (*ibid.*, III, 14, p. 204).

⁷ « Leonor luy demanda à l'oreille s'il trouveroit bon qu'elle dist à Lysis qu'elle n'entendoit pas qu'il vinst la nuict escheller ses murailles & que cela estoit scandaleux, mais il ne le treuva pas à propos, par ce qu'il ne falloit pas traiter si rigoureusement pour la premiere fois un esprit si extravagant, si l'on vouloit tirer du plaisir de luy » (*ibid.*, I, 2, p. 256).

désir de se venger de Lysis¹, après que celui-ci a abandonné l'idée de lui confier l'écriture de ses aventures, au profit de Philiris, dont l'esprit est beaucoup plus conciliant :

Clarimond qui s'estoit resolu de contredire presque tousjours à Lysis, afin de former une dispute & de tirer plus de plaisir de luy, se mocqua de l'histoire de Polidor & de celle de Meliante, encore que chacun fist semblant de les admirer. [...]. Lysis ne pouvant plus souffrir les contradictions continuelles de Clarimond, se fascha contre luy outre mesure [...].²

Tel Hortensius acceptant d'acquérir, en même temps que le titre de roi de Pologne, les traditionnels bouffons qui accompagnent cet illustre rang, le berger commence par tolérer la franchise de Clarimond, avant de fustiger son « esprit de contradiction³ ». Mais le jeune seigneur justifie également l'attitude de ceux qui confortent Lysis dans ses délires en reprenant l'argument topique du bonheur du fou :

Au reste ne pensez pas que ce soit mal fait de vouloir entretenir ces gens là dans leur resverie : l'on met leur esprit au milieu des delices, & c'est ce que l'on dit d'ordinaire que pour estre heureux au monde, il faut estre roy ou fou ; pource que si l'un a des plaisirs en effect, l'autre en a par imagination. Qui ne peut donc estre roy, tasche de devenir fou.⁴

L'argument du fou heureux est également invoqué, dans la première scène du *Gouvernement de Sanche Pansa* de Guérin de Bouscal, par le duc qui a recueilli Don Quichotte et son écuyer à sa cour. Face aux réticences de son épouse, chez qui la compassion et la charité l'emportent sur le plaisir du divertissement, et qui presse son mari de faire reconduire les deux personnages dans la Manche et de les ramener à la raison, le duc avance les deux privations qu'une telle décision entraînerait. D'une part, leur cour perdrait une grande occasion de se réjouir ; d'autre part, les fous eux-mêmes basculeraient dans le malheur en perdant leurs illusions de gloire et de richesse :

Ainsi nous acroistrons leurs biens et nos delices,
Ainsi nous apprendrons à reverer la main
Qui nous a partagez d'un jugement bien sain.⁵

Jouir de la présence des deux fous ne contrevient pas au respect de la volonté divine, qui a séparé l'humanité en deux groupes, l'un raisonnable, l'autre déraisonnable : il n'y a donc pas là de faute contre la charité. Toutefois, c'est bien cette même vertu de charité qui sera mise en débat dans le dernier livre du *Berger*, lorsque les contradictions que Clarimond oppose à Lysis changeront de nature et prendront une visée pleinement thérapeutique, en délaissant la perspective du seul divertissement. Face à Méliante, qui lui

¹ *Ibid.*, II, 10, p. 535-536.

² *Ibid.*, II, 8, p. 211-212.

³ *Ibid.*, II, 10, p. 520.

⁴ *Ibid.*, I, 3, p. 476-477.

⁵ D. Guérin de Bouscal, *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, éd. C. E. J. Caldicott, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981, v. 60-62, p. 64.

reproche de vouloir leur « apprendre les preceptes de la charité¹ », qu'ils connaissent aussi bien que lui, Clarimond somme ses compagnons de quitter leurs habits de berger et de cesser d'entrer dans le jeu de Lysis, afin de le ramener à la raison, car « [...] il y a de la conscience à entretenir tousjours un homme dedans ses extravagances qui repugnent à la vraye raison² ». Ce changement de stratégie jouera un rôle fondamental dans la guérison du berger.

Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, les premiers moments de vie errante que mène Don Clarazel sont, au contraire des divertissements préconisés par les médecins, des facteurs d'aggravation de sa tristesse. Retiré auprès de l'ermite des Monts d'Or, il s'enferme dans une solitude qui laisse libre cours à ses sombres rêveries et ne fait qu'accroître sa mélancolie :

La tristesse de ce malheureux prenant de l'accroissement avec le temps son esprit devint beaucoup plus malade qu'il n'estoit au commencement, il fist de nouvelles extravagances dans les discours qu'il tenoit ordinairement avec l'hermite, il alloit coucher la plus part du temps sous des arbres, ne faisoit que pleurer & que soupirer [...].³

Selon Ferrand, la tristesse, le jeûne et la crainte peuvent avoir un effet bénéfique sur le mal d'amour, mais à condition que ces éléments soient dirigés, sous le contrôle de personnes dévotes et vertueuses, vers une amélioration spirituelle et morale⁴. Ce n'est pas le cas de Don Clarazel, chez qui les larmes et le manque de nourriture restent inexorablement liés à la passion amoureuse. Le chevalier ne profite aucunement de la fréquentation de l'ermite pour se détourner de l'amour charnel au profit de l'amour divin. Lorsqu'il décide de quitter ce lieu sur ordre d'Urgande la Déconnue, le religieux constate même que cette retraite a eu sur son esprit un effet contraire à celui qu'il espérait. Comme le prévoyait Anselme à l'égard de Lysis, le chevalier a stocké suffisamment de fausses impressions livresques dans sa mémoire pour pouvoir entretenir sa folie, voire la faire prospérer, loin de ses livres⁵. De même, comme chez Lysis, les mauvais traitements physiques qu'il reçoit au cours du récit ne permettent pas de lui faire retrouver la raison :

¹ *Op. cit.*, III, 14, p. 163.

² *Ibid.* Dans la « pastorale burlesque » de Th. Corneille, Hircan exprime son souhait de voir le berger guérir dès le début de l'acte IV : « C'est trop jouër Lysis, & trop entretenir / Une erreur qui, sans nous, eust pu desja finir » (*op. cit.*, IV, 1, v. 1249-1250, p. 160).

³ *Op. cit.*, chap. V, p. 78-79.

⁴ *Op. cit.*, chap. XXX, p. 321.

⁵ « [...] certes c'est à ceste heure que je vous plains & que je treuve vostre mal beaucoup plus grand que je ne l'ay creu, car j'avois tousjours esperé que vostre cerveau gueroit avec le temps & que ces impressions dangereuses s'effaceroient quand vous ne verriez plus les livres qui les ont gravees en vostre esprit, mais tant s'en faut que cela soit arrivé selon ma pensee, vostre maladie est devenuë incurable en ce lieu desert, & ceste fantaisie nouvelle que vous avez prise me fait tout à fait desesperer de vostre remede [...] » (*op. cit.*, chap. V, p. 83-84).

au cours de ses différents combats, Don Clarazel se fait mordre par un dogue¹, essuie des coups de fouet sur les cuisses², tombe à plusieurs reprises, etc. C'est bien la preuve que, dans l'esprit de l'auteur et de ses contemporains, la manière forte ne peut guérir la mélancolie.

Toutefois, les divertissements qu'il va rencontrer par la suite ne vont pas davantage l'aider à guérir. Don Clarazel est, comme Lysis, renforcé dans sa folie livresque par les seigneurs et dames qui le recueillent, qui travestissent leur identité et mettent en scène des aventures semblables à celles que le chevalier a pu lire dans les romans d'*Amadis*. Dans le chapitre VII, le comte d'Oran lui demande de combattre un horrible monstre dévastateur pour le pays, qui est en fait un dogue recouvert de cartons peints et de fausses cornes. Le héros parvient à le tuer et feint lui-même d'être mort, à l'imitation de ses lectures. Un vieil apothicaire se fait alors passer pour maître Élisabet, chirurgien d'*Amadis*, envoyé auprès du chevalier par Urgande la Déconnue :

[...] [ils] le confirmerent si bien dans l'erreur où la lecture des livres d'*Amadis* l'avoit fait tomber, qu'il creut veritablement avoir fait des miracles avec les armes, & d'avoir conquis une espee d'une richesse inestimable.³

Don Clarazel ne rencontre pas l'équivalent de Clarimond. Les seuls contradicteurs qu'il croise sur son chemin sont des figures éphémères, dont les discours restent sans portée sur son esprit : ce sont des personnages de religieux (l'ermite des Monts d'Or et le capucin avec qui il soupe chez le baron de la Tour), qui tentent en vain de lui montrer que les romans de chevalerie ne sont que des fables⁴. Quant aux seigneurs et dames qui le côtoient, ils ne cherchent nullement à le détromper. Au contraire, lorsque le baron de la Tour l'accueille dans son château, l'une de ses premières mesures est de le laisser dans une chambre avec cinq ou six livres d'*Amadis*, « pour le pousser tousjours dans le precipice avec plus de violence⁵ ». La mise en scène montée par le gouverneur de Lyon, qui fait croire au chevalier que la magicienne Alfrane a pendu tous les princes de Grèce, menace même de le pousser au suicide, tant sa « fureur » et sa « rage » seront fortes à l'idée que de si vaillants chevaliers ont été assassinés⁶. D'autres erreurs du même type sont effectuées faute de connaissances médicales : Arétée de Cappadoce déconseille vivement de placer le fou dans une chambre aux murs peints de couleurs vives, car celles-ci risquent de le

¹ *Ibid.*, chap. VII, p. 139.

² *Ibid.*, chap. XVI, p. 379.

³ *Ibid.*, chap. VII, p. 144.

⁴ *Ibid.*, chap. IV et V et chap. XIII, p. 291-297. Ces passages reprennent des épisodes de *Don Quichotte* (voir notamment *op. cit.*, I, 49-50).

⁵ *Op. cit.*, chap. XIII, p. 288-289.

⁶ *Ibid.*, chap. XXVIII, p. 645-646.

conforter dans son délire¹ ; or la pièce dans laquelle la fausse magicienne Fortuniane place Don Clarazel est décrite comme contenant de magnifiques peintures².

De telles inventions révèlent plus généralement que certains types de représentations théâtrales peuvent aboutir, de même que la lecture des romans fabuleux, à renforcer la folie des extravagants. Si les traités de médecine n'excluent pas totalement le théâtre des divertissements proposés aux malades, il convient en revanche d'éviter à tout prix les comédies et tragi-comédies à sujet amoureux, notamment dans les cas de mélancolie érotique, mais aussi les pastorales et les tragédies mythologiques, qui risquent de renforcer la maladie. Or, au début du troisième livre, Anselme accompagne précisément Lysis voir une bergerie à l'Hôtel de Bourgogne³. Pour sa part, le comte d'Oran détourne Don Clarazel de la chasse pour le conduire à Chalon-sur-Saône, où la compagnie assiste à une représentation du *Ravissement de Proserpine par Pluton*, qui est très probablement une reprise de la tragi-comédie d'Alexandre Hardy (1611)⁴. Dans les deux cas, Lysis et le chevalier, incapables de concevoir que les bergers et les divinités infernales qui se trouvent sur la scène ne sont que des masques, interrompent le jeu des comédiens (voir chap. VIII, I-B). La compagnie qui entoure Lysis reproduit par ailleurs cette erreur en mettant elle-même en scène la pièce de Hardy, dans un décor naturel. Le berger, qui joue le rôle de Cyane, entre si fort dans son rôle et a « l'esprit si transporté⁵ » qu'il ne reconnaît pas Adrian lorsque celui-ci survient. Le lendemain, la troupe récidive avec l'histoire de la conquête de la Toison d'or. Ces représentations théâtrales pourraient être l'occasion de pousser l'extravagant au paroxysme de son délire, selon un processus cathartique visant à le purger de ses fantaisies. Mais il ne s'agit là que d'un jeu de la part de son entourage, qui ne peut aboutir qu'à un renforcement de sa folie. Pourtant, ces pages du *Berger* renvoient à une pratique médicale qui sera effectivement mise en œuvre dans les asiles de la fin du XVIII^e siècle : Esquirol s'offusquera des représentations théâtrales confiées aux insensés de Charenton, dans la mesure où de tels spectacles ne peuvent selon lui qu'exacerber l'imagination et les passions⁶. De même, les quelques mentions d'une pratique de la musique, qui pourrait prendre place au sein d'une musicothérapie, sont sans effet sur l'esprit du malade, dans la mesure où la musique est intégrée aux feintes qui abusent son

¹ Voir J. Pigeaud, *op. cit.*, p. 151-153.

² *Op. cit.*, chap. XXI, p. 488. En revanche, les fleurs que la duchesse y fait porter sont considérées depuis l'Antiquité comme un moyen efficace de réjouir l'esprit du mélancolique.

³ *Op. cit.*, I, 3, p. 312-324.

⁴ *Op. cit.*, chap. X, p. 189-202.

⁵ *Op. cit.*, II, 9, p. 386.

⁶ P. Morel et Cl. Quézel, *Les Fous [...]*, *op. cit.*, p. 252.

esprit, au lieu d'être conçue comme un divertissement à part entière¹. La thérapeutique relationnelle prescrite par les traités des mélancologues est donc maintes fois détournée, ou tout du moins retardée dans ses effets, dans ces deux œuvres. Les premiers traitements physiologiques et les remèdes administrés aux malades seront menés avec le même amateurisme.

Régime de vie et traitements médicaux

Les rythmes biologiques de Lysis et de Don Clarazel, de même que leur régime alimentaire, s'écartent à de nombreuses reprises des prescriptions faites par les traités antiques et modernes. L'adoption d'un régime de vie mesuré et d'une bonne hygiène est pourtant, avec le traitement relationnel, une première étape fondamentale dans le processus de guérison du fou. Outre le fait que les deux personnages continuent de veiller régulièrement tout au long de leurs aventures, les mises en scène organisées autour d'eux ne facilitent aucunement leur prise de repos. D'autre part, leur alimentation contient des mets déconseillés aux mélancoliques, faute de vigilance, mais surtout de réelles connaissances médicales de la part de leur entourage. Si Adrian souhaite effectivement guérir son cousin en surveillant ses repas, c'est seulement au niveau quantitatif, et non qualitatif, que son intervention se situe : c'est ainsi que, dans le premier livre, il entreprend de lui faire bonne chère, « croyant que la folie de son cousin venoit de trop jeusner² [...] ». Par la suite, le berger alterne les phases de jeûne³, les repas frugaux à base de potage, de pain, de fromage et d'eau – notamment lorsqu'il loge chez Bertrand et garde ses moutons – et les festins copieux, en compagnie des seigneurs et dames de la Brie, sans que l'abondance de nourriture vienne corriger les troubles physiologiques entraînés par les périodes de manque. Mais la vie pastorale a beau lui rendre son appétit, elle ne l'amène pas à recouvrer sa santé psychique⁴ : ce fait s'explique par la variété désordonnée des aliments qu'il ingurgite. Pour suivre ses imaginations amoureuses, Lysis est d'abord amené à restreindre les aliments qu'il consomme en fonction de leur couleur rouge, qui est celle qu'il associe à sa dame : à Saint-Cloud, il mange de la betterave en buvant du vin rouge,

¹ Lorsqu'Hircan joue du luth pour attirer Lysis dans ses bois, le berger croit que cette musique provient d'une hamadryade (*op. cit.*, I, 4, p. 511-512).

² *Ibid.*, I, 1, p. 78.

³ Au moment où il devient arbre et refuse de prendre toute nourriture (car les arbres ne mangent pas), Carmelin remarque que le berger n'a pas dîné depuis l'avant-veille et cite le proverbe populaire : « À ventre creux, cervelle creuse » (*ibid.*, I, 5, p. 679).

⁴ Lorsqu'Oronte organise un banquet en l'honneur des seigneurs et dames assemblés, le berger dissimule sa gourmandise derrière les entrelacs de sa rhétorique. Il en profite pour toucher aux « meilleures viandes » (*ibid.*, II, 9, p. 305-321).

mais refuse de prendre des écrevisses, dont seule la carapace possède la teinte adéquate¹. Par la suite, au début du quatrième livre, il absorbe les aliments par groupes de sept, en fonction du nombre de lettres contenues dans le nom de Charite : il mange sept champignons et boit sept petites gorgées de vin afin de ne pas s'enivrer². Ces fantaisies alimentaires ne participent pas, bien entendu, à sa guérison. Le berger consomme même une série d'aliments proscrits par les mélancologues : le vin, que Du Laurens déconseille aux humeurs chaudes³, mais aussi le porc, le gibier, le fromage et les noix⁴, également écartés car susceptibles de provoquer une surabondance de bile noire, de vents ou de vapeurs.

La vie au grand air, que Lysis retrouve en devenant berger, ne suffit pas davantage à lui rendre la raison. Pour soigner le mélancolique, si la pratique initiale du divertissement échoue, le recours à plusieurs types de remèdes doit s'ensuivre. Du Laurens, avec les autres mélancologues, distingue ceux que l'on administre au malade hors de ses accès de folie (ce sont les préservatifs) et ceux qui lui sont donnés au cours de ses crises⁵. Les préservatifs suivent trois étapes : tout d'abord, les évacuatifs (les sternutatoires, les purgatifs et les saignées), puis, les altératifs, destinés à réhumidifier le corps, enfin, les confortatifs, afin de pérenniser le retour du malade à la santé. Ces derniers peuvent consister en remèdes internes (sirops, poudres, potions, pilules, opiat) ou externes (onguents, emplâtres, pommes de senteur, lavements de jambe, etc.). Quant aux remèdes administrés pendant les crises, ils seront sélectionnés en fonction de l'accident survenu au malade. Le berger reçoit en effet des évacuatifs, telle la saignée qu'un médecin lui fait hors de propos au sixième livre, pour imiter Charite, de même que le bandage qu'il lui pose sur la moitié du visage, alors qu'il ne souffre d'aucun trouble physiologique⁶. Parmi les altératifs, on trouve les bains froids qu'il prend dans le Morin par désir de se rapprocher de

¹ *Ibid.*, I, 1, p. 79-86.

² *Ibid.*, I, 4, p. 479-488.

³ *Op. cit.*, chap. VIII, p. 144r-v. Voir M. Alet, « Étude psycho-physiologique du *Berger* [...] », art. cit., p. 158. Lysis boit du vin à plusieurs reprises au cours du récit, mais sans jamais s'enivrer, à la différence de Carmelin : voir *op. cit.*, I, 5, p. 682 ; II, 9, p. 325 ; II, 12, p. 804.

⁴ Bright, à la suite de Galien, conseille lui aussi au mélancolique d'éviter le porc et certains types de gibier, le lait et le fromage, de même que le vin rouge (*op. cit.*, chap. VI, p. 63). Lors de sa métamorphose en saule, la nymphe Synope parvient à lui faire manger du pain, du pâté, du jambon, du vin et des confitures, de même que des fruits confits, qui poussent sur les branches de deux hamadryades (*op. cit.*, I, 5, p. 739-746). Le berger mange aussi à plusieurs reprises du pain et des noix (I, 6, p. 881 ; II, 12, p. 730). Pour le gibier, voir *ibid.*, I, 6, p. 836.

⁵ *Op. cit.*, chap. IX, p. 147r sq.

⁶ *Op. cit.*, I, 6, p. 910-918. Galien interdit la saignée pour la mélancolie dont le siège est au cerveau (A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 147v). De plus, la saignée de Lysis a lieu au bras gauche, alors que Ferrand recommande d'ouvrir la veine basilique du bras droit, ou la veine médiane (*op. cit.*, chap. XXXVIII, p. 361).

la naïade Lucide¹, la pluie qui arrose sa tête lorsqu'il refuse de quitter son saule², ainsi que son léger costume de héros antique, qu'il refuse de quitter malgré les nuits et le vent frais³, autant d'éléments susceptibles d'aider à refroidir son intempérature, selon le principe galénique du *contra contraris curantur*. Ces remèdes et *stimuli* extérieurs, s'ils ne favorisent pas à eux seuls sa guérison, entraînent tout de même une évolution de son état, perceptible au travers de signes placés à des moments clés du récit : ainsi, la gale qui couvre sa peau, mentionnée dans le livre X, est la marque d'une évacuation de la matière à la fois colérique et aduste à la surface du corps, l'humeur colérique étant dotée de facultés expulsives⁴. Il en est de même des crises d'éternuement, qui traduisent une surabondance d'humeur aduste portée à la tête⁵. Mais ce traitement médical ne provoque guère que des phases d'apaisement éphémères : seul le traitement psychologique entrepris lors du dernier livre se révélera véritablement efficace.

Don Clarazel ne suit pas de régime de vie plus équilibré et apaisant que celui de Lysis : pour imiter les chevaliers errants, il passe de nombreuses nuits sous des arbres, sans se nourrir, ou bien en consommant uniquement des fruits sauvages⁶. Comme pour le berger, les festins auxquels il participe en compagnie des seigneurs et dames qui l'accueillent lui rendent une certaine vigueur physique, mais n'ont pas de conséquences immédiates sur sa santé psychique. Lui aussi consomme des aliments déconseillés dans les cas de mélancolie érotique, comme le gibier : au chapitre XXVII, alors qu'il se promène avec le gouverneur de Lyon dans les jardins d'Ainay, il soutient qu'il pourrait séjourner en ce lieu bucolique pendant plusieurs semaines sans prendre de nourriture, afin d'imiter l'idéalisation excessive des héros de romans de chevalerie, qui préfèrent penser à leur maîtresse ou bien combattre, au lieu de se préoccuper des nécessités du corps. Le gouverneur l'enferme dans ces jardins pour le prendre à son propre piège, mais le chevalier

¹ Voir *op. cit.*, I, 5, p. 736. Lorsqu'il souhaite retourner à la source du Morin, le berger se plaint d'une « chaleur excessive », mais il s'agit seulement d'un prétexte pour agir en cachette d'Hircan, considéré comme l'ennemi des divinités aquatiques (*ibid.*, II, 9, p. 360).

² *Ibid.*, I, 5, p. 692-694.

³ *Ibid.*, II, 11, p. 661.

⁴ « L'on voyoit ses cuisses & ses jambes à moitié découvertes, & ses bras qui estoient nuds aussi, mais emaillez en quelques endroits d'une certaine gratelle qui pouvoit bien passer pour galle » (*ibid.*, II, 10, p. 512). Burton précise : « Si [la mélancolie] est contenue dans le corps et n'est pas putréfiée, elle produit la jaunisse noire, si elle est putréfiée, la fièvre quarte ; si elle traverse la peau, la lèpre [...] » (*op. cit.*, vol. I, Part. I, Sect. I, Memb. 3, Subd. 3, p. 285).

⁵ M. Alet, art. cit., p. 163-164.

⁶ *Op. cit.*, chap. III, p. 43 ; chap. VI, p. 106-107.

est bien obligé de reconnaître qu'il est tirailé par la faim : son hôte lui fait alors jeter du pain, avant de lui permettre de dévorer deux perdrix, un faisan et deux lapereaux¹.

Comme le berger, le chevalier prend également des bains, bien qu'involontairement, à plusieurs reprises². Quant aux remèdes qu'il reçoit, aucun n'est destiné à soigner ses troubles psychopathologiques. Nous en relevons de trois sortes : certains sont des fausses médecines relevant de la plaisanterie scatologique, tels cet onguent que lui apporte l'un des pages du comte d'Oran de la part d'une magicienne, et qui est en réalité composé d'excréments³, ou encore cette poudre « qui fait plus faire de pets en une heure qu'un bon Philosophe ne sçauroit trouver d'argumens en un an sur quelque sujet que ce soit [...]»⁴, que la comtesse du Mont des Sauvages lui fait donner dans du vin. D'autres sont des placebos : c'est le cas de l'eau d'ange dont le marquis d'Artigny fait frotter le chevalier, après l'aventure de l'escarpolette, et que le héros prend pour un remède précieux⁵. Enfin, la troisième catégorie de remèdes concerne ceux qui visent à soigner ses plaies corporelles : l'apothicaire qui se fait passer pour maître Élisabet, après son combat contre le dogue, lui administre « des medicamens si puissans & si souverains qu'il le m[e]st sur pieds au bout de huit jours⁶ », sans que l'on ait davantage de précisions sur la nature de ces remèdes. Il a auparavant proposé de lui donner un lavement propre à le faire courir (« driller »), mais le marquis et le comte souhaitent que le chevalier soit correctement traité. À son arrivée au château d'Arcail, au chapitre XXI, Don Clarazel reçoit également de l'essence de pavot comme sédatif : remédier aux veilles excessives du mélancolique participe grandement de son traitement, selon les indications de Ferrand, qui prescrit pour cela du « syrop de pavot, des amandez, de la graine de pavot et de lactuë dans les bouillons⁷ ». L'humectation par les bains, la pratique du coït avec la fausse magicienne et cette potion au pavot, bien qu'elles n'entrent pas ici dans le cadre de prescriptions médicales, vont contribuer à mettre le chevalier sur la voie de la guérison.

En définitive, les trois types de traitements possibles des maladies mélancoliques dans la première moitié du XVII^e siècle – physique, médical et relationnel – sont

¹ *Ibid.*, chap. XXVII, p. 620-630.

² Au chap. XV, Don Clarazel tombe dans les fossés remplis d'eau qui entourent le cabinet des merveilles, où sont retenues les dames enchantées (*ibid.*, p. 345-349). Il manque également de se noyer dans une rivière en pourchassant un batelier (*ibid.*, chap. XX, p. 470-471) et peine à traverser un ruisseau, au chap. XXVII, dans l'épisode du château de la Cruauté, mis en scène par le gouverneur de Lyon (*ibid.*, p. 634-635).

³ *Ibid.*, chap. VII, p. 142-143.

⁴ *Ibid.*, chap. XVI, p. 366.

⁵ *Ibid.*, chap. VIII, p. 162.

⁶ *Ibid.*, chap. VII, p. 148.

⁷ *Op. cit.*, chap. XXXIX, p. 374.

représentés dans les deux œuvres : toutefois, le fait qu'ils soient convoqués de manière désordonnée et sans logique annule leurs bénéfiques éventuels. Le traitement relationnel devrait précéder le traitement médical, tandis que la violence ne devrait intervenir qu'en cas de comportements furieux : prescrits hors de toute pensée cohérente, les quelques remèdes administrés aux extravagants, non préparés par un discours moral, ne peuvent entraîner d'amélioration notable de leur état.

Les traitements psychophysiologiques de la mélancolie érotique

En tant que maladie touchant à la fois l'âme et le corps, l'*aegritudo amoris* exige du médecin qu'il sache ménager les deux plans. Dans le traitement de cette pathologie spécifique, les praticiens de l'époque de la Réforme catholique ont bien souvent du mal à concilier l'orthodoxie religieuse et les prescriptions de leurs illustres prédécesseurs antiques. Ferrand s'inspire des écrits de Galien lorsqu'il préconise de soustraire aux yeux du malade l'objet de son amour, d'autant plus que, s'il s'agit d'une dame très belle, sa vue ne pourra que rallumer la flamme de sa passion¹. Les médecins arabes ajoutaient un artifice psychologique consistant à décrier l'amant ou l'amante auprès de celui ou celle qui l'aime, afin de l'en détourner. Ferrand estime cependant que cette tâche incombe davantage aux théologiens qu'aux médecins, car le discours moral leur est propre. Il doute également de l'efficacité d'une telle pratique : tout amant reste généralement sourd à la voix de la raison. Le mieux reste de tenter de convertir la passion de l'amant en haine ou bien encore en jalousie, en le persuadant qu'il n'est pas aimé.

C'est avant tout dans le domaine des traitements physiologiques que l'influence des traités antiques devient embarrassante pour les médecins modernes : ceux-ci ne peuvent prescrire, sans s'attirer les foudres de l'Église, la jouissance physique à l'amant, comme le faisaient les œuvres médicales (Hippocrate, Galien, Avicenne, Gordon), ou encore les textes philosophiques et poétiques de l'Antiquité (Lucrèce, Ovide). Ferrand n'accepte de recommander l'union charnelle que dans le cadre du mariage². De même, contrairement à Avicenne, Gordon et d'autres auteurs, il se refuse à croire qu'il puisse être bon de donner à celui qui commence d'aimer un autre objet amoureux afin de le divertir du premier. Une telle pratique risquerait de le conduire à multiplier les passions mauvaises, plutôt que de le détourner de l'amour³. Plus généralement, c'est pécher contre Dieu que de commander au

¹ *Ibid.*, chap. XXIX, p. 306 *sq.*

² *Ibid.*, chap. XXXIII, p. 331-334.

³ *Ibid.*, chap. XXX, p. 322-323.

malade de s'unir à un autre objet, ou bien de jouir de l'être aimé hors de l'union sacrée si le mariage se révèle impossible. Néanmoins, malgré les précautions de Ferrand, c'est bien parce que son traité sera accusé de contrevenir à la décence publique que la première édition de 1610 fera l'objet d'une condamnation par le tribunal ecclésiastique de Toulouse.

Lysis et Don Clarazel reçoivent sur ce point des traitements opposés. Le chevalier prend de lui-même, dès que Sylviane lui annonce que son cœur est pris, la résolution de ne plus revoir sa maîtresse : il s'enferme chez lui, puis accroît la distance géographique qui les sépare lorsqu'il gagne la région de Lyon et la Bourgogne. Toutefois, le héros ne décide jamais de renoncer à sa passion : au contraire, pour imiter la constance à toute épreuve des chevaliers errants, il cultive soigneusement, dans ses rêveries, le souvenir de sa maîtresse. Les belles compagnies qu'il fréquente parviennent parfois, grâce aux divertissements qu'elles lui procurent, à le détourner de ses noires pensées, mais l'image de Sylviane le rend très vite de nouveau « triste & melancholique¹ ». L'absence de celle-ci ne le guérit donc pas, pas plus que ne le fait la jouissance physique : il l'éprouve une première fois avec la duchesse d'Arcaïl, qui, pour protéger son honneur, lui fait croire qu'il a partagé les ébats d'une mauresque, ce qui le plonge dans un état de honte et de colère². Rendue plus amoureuse encore par le souvenir de cette union, la duchesse parvient à l'attirer une seconde fois chez elle, lorsqu'elle se fait passer pour la magicienne Fortuniane. Cette fois-ci, persuadé que cette dame le retient par ses enchantements, comme d'autres magiciennes l'ont fait avant elle avec ses héros, Don Clarazel la laisse satisfaire ses ardeurs sans s'accuser d'infidélité envers Sylviane : leurs ébats durent six semaines, jusqu'au retour du duc d'Arcaïl³. Qu'il pense obtenir les faveurs de Sylviane ou celles de Fortuniane, le héros éprouve de vifs délices. Mais ce subit déversement de semence ne le guérit pas pour autant de sa mélancolie érotique. Sa guérison ne sera entamée que lorsque Sylviane lui déclarera sa passion réciproque, avant même qu'il n'y ait possession physique, dans la mesure où la fin du dernier chapitre précise que l'union des amants n'a lieu qu'après leur retour aux îles Baléares :

Belles ames il vous suffira de sçavoir qu'ils furent espousés avec beaucoup de magnificences quatre jours apres qu'ils furent arrivez. Laissons les parmy leurs plaisirs & cherchons les nostres.⁴

¹ *Op. cit.*, chap. XVI, p. 356 et chap. XVII, p. 385.

² *Ibid.*, chap. XI, p. 248-250 ; chap. XII, p. 254.

³ *Ibid.*, chap. XXI et XXIII.

⁴ *Ibid.*, chap. XXX, p. 709.

À l'inverse de Don Clarazel, Lysis ne parvient à fréquenter Charite qu'à partir du moment où il bascule entièrement dans l'extravagance et part pour Saint-Cloud en habit de berger. C'est même la principale différence qu'il établit entre Don Quichotte, amant imaginaire de Dulcinée, et lui, qui a la possibilité de voir sa maîtresse presque quotidiennement¹. Auparavant, pendant un an, il n'a pu observer la servante qu'à distance, sans être connu d'elle. C'est par l'intermédiaire d'Anselme qu'il peut enfin l'approcher et lui déclarer sa passion. La frustration amoureuse à l'origine de sa mélancolie a davantage pour origine la timidité du personnage que la rigueur de Charite, puisqu'elle ne se montre cruelle envers le berger que lorsque ses maîtres le lui commandent par jeu, en lui faisant répéter à l'avance des paroles qu'elle ne comprend pas. Face à Lysis, elle se révèle rapidement, au moins indifférente, au mieux favorable à l'amour de celui-ci². Les souffrances amoureuses qu'il dit ressentir proviennent donc davantage de son désir d'imiter l'intégralité des aventures des héros pastoraux, que d'authentiques dédains de la part de celle-ci : au début du livre IV, alors qu'il se félicite d'être dans les bonnes grâces de Charite, Anselme le prévient contre une victoire trop aisée qui l'empêcherait de prouver à la face du monde sa valeureuse constance. Comme Céladon, il doit se jeter à l'eau à la première rigueur essayée : mais le berger s'y refuse, car il a peur de se noyer³. Sa douleur naît également d'une surinterprétation alambiquée des paroles de sa maîtresse, trop simple pour entendre et maîtriser la rhétorique ampoulée des romans. Autre différence par rapport à Don Clarazel, Lysis, malgré son attirance pour Lucide, ne s'unit à aucune femme au cours du récit, avant son mariage final avec Charite, qui contribue grandement au processus de sa guérison.

¹ *Op. cit.*, I, 4, p. 610.

² « Cette fille ayant connu par toutes les actions de Lysis, qu'il avoit véritablement beaucoup de passion, ne luy pouvoit plus vouloir de mal, joint que d'ailleurs les autres servantes luy avoient mis à la teste, que quelque folle qu'il eust, elle ne laisseroit pas d'estre tres-heureuse si elle l'espousoit, veu qu'il estoit fort riche » (*ibid.*, I, 6, p. 885). C'est pourtant à la suite de ce passage que, répétant sans les comprendre des paroles que lui a apprises Angélique, elle congédie cruellement Lysis.

³ *Ibid.*, I, 4, p. 485-487.

c) L'extravagance est-elle une maladie curable ?

Selon Ferrand, Hippocrate était pris d'agacement face à ceux qui prétendaient qu'une maladie était divine, et donc incurable, chaque fois qu'elle se révélait trop nouvelle ou extraordinaire pour être maîtrisée par eux¹. Le médecin d'Agen nie quant à lui que la mélancolie érotique ne puisse être soignée, mais il insiste sur le fait que le malade doit contribuer, par sa volonté, à sa cure. S'il ne souhaite pas guérir, alors le médecin ne pourra rien pour lui. Lysis et Don Clarazel n'ont pas conscience de leur folie, mais tous deux souhaitent ardemment conquérir le cœur de leur maîtresse, ce qui contribue amplement à leur retour à la raison. En définitive, parmi les différents traitements évoqués précédemment, c'est le traitement relationnel, se traduisant par un discours moral savamment argumenté, qui s'avèrera le seul véritablement efficace.

La cure finale du berger va être entièrement menée par Clarimond dans le quatorzième et dernier livre de l'œuvre : lassé par la comédie jouée par Hircan et les faux bergers², il met ceux-ci en garde contre le risque de conforter si bien Lysis dans son délire qu'il ne puisse jamais rebrousser chemin vers la raison³. Le berger s'apprête à regagner Paris avec Adrian, où il sera vraisemblablement enfermé afin d'éviter tout scandale. Le mieux est donc de tirer parti de cette situation en transformant la nature de leur divertissement : leur plaisir naîtra non pas de l'aveuglement du fou, mais de son retour progressif à la sagesse. Cette proposition convainc d'autant plus la compagnie que Lysis a plusieurs fois révélé, malgré sa folie, les qualités de son esprit⁴.

Son extravagance va être ébranlée dès les premières attaques de Clarimond, qui fonde la légitimité de son intervention sur l'amitié qui le lie au berger, au moyen d'une thérapie qui privilégie la douceur sur la manière forte. Preuve que sa faculté imaginative n'a pas entièrement troublé son jugement, Lysis reste capable de puiser dans sa mémoire des souvenirs de l'éducation religieuse qu'il a reçue, notamment lorsque le seigneur de la

¹ *Op. cit.*, chap. XXVI, p. 294. « Concluons doncques que l'amour n'est pas incurable, mais bien difficile à guérir [...] » (*ibid.*, p. 298).

² Clarimond a manifesté son agacement dès le livre XII, pris de pitié à l'égard d'Adrian dans l'épisode de la fausse mort de Lysis (*op. cit.*, II, 12, p. 845-846). Le réquisitoire contre le roman qu'il dresse au livre XIII vise à préparer la cure définitive du berger (*ibid.*, III, 13, p. 877-878).

³ « Pourquoi ne jouyrons nous pas encore de l'agréable humeur de Lysis ? S'il estoit possédé d'une folie nuisible, vous auriez sujet de le vouloir guérir ? Mais jamais ses fantaisies ne l'ont porté à faire du mal à personne. S'il ne fait point de mal, aussi ne fait-il point de bien, dit Clarimond, & encore que son esprit soit capable de grandes choses s'il estoit bien conduit, il s'est mis tellement à l'essor, que si l'on l'y laisse encore un peu, il n'y aura pas moyen de le remettre jamais en bon train » (*ibid.*, III, 14, p. 163-164).

⁴ « [...] ils se représenterent que Lysis avoit l'esprit beau naturellement, & qu'il ne se pouvoit empescher de le faire voir dans sa plus grande extravagance » (*ibid.*, p. 165-166).

Brie lui reproche d'avoir érigé Charite en divinité païenne¹. Comme lors des précédentes contradictions de Clarimond, le berger réagit d'abord par la colère². Conforté par l'aveu de l'auteur Musardan, qui reconnaît que ses pairs et lui-même évoquent les divinités anciennes comme de simples ornements mensongers, le gentilhomme reprend alors point par point les aventures passées du héros en lui révélant les artifices qui ont servi à le tromper. À la suite de ce discours, Lysis lui oppose une ultime résistance afin de protéger la gloire qu'il pense avoir tirée de ses aventures ; il souffre d'apprendre que la compagnie s'est entendue pour le tromper, mais doit enfin admettre la vérité et s'enfuit pour pleurer. Ses larmes sont cette fois-ci salutaires, puisqu'elles traduisent un authentique mouvement de honte et de regret à l'égard de sa conduite passée³. À ce moment-là, Clarimond ne craint plus de le laisser à ses rêveries, car il sait que celles-ci ont changé d'objet et l'entraînent à présent sur une pente raisonnable. Le seigneur a d'emblée choisi de travailler la folie de Lysis à partir d'arguments théologiques. Pourtant, lorsqu'Amarylle suggère de lui envoyer l'ermite présent chez Hircan, l'assemblée rejette cette proposition : celui-ci, représentant du discours religieux, pourrait jouer le rôle de médecin de l'âme auprès du berger, mais il est jugé moins habile que Clarimond, dont les propos mêlent les plans chrétien, moral, social et littéraire.

Toutefois, cette thérapie relationnelle doit absolument s'accompagner, selon Clarimond, de l'union de Lysis avec Charite, dans la mesure où il juge que l'amour est la « première maladie⁴ » de celui-ci. Sa convalescence ne doit pas être entravée par des tromperies ni par des rigueurs dans ce domaine ; sans cela, le berger risque de sombrer définitivement dans la maladie érotique. Hircan, les parents de Lysis, Léonor, Charite elle-même, se prononcent en faveur du mariage. Pendant que celui-ci se prépare, Clarimond choisit d'isoler Lysis en l'emmenant chez lui, en compagnie du seul Carmelin, de peur que la honte qu'il ressent et qui le plonge dans la « taciturnité », ne le rende « stupide⁵ ». Le malade quitte son costume de berger, mais reste encore persuadé que le bonheur réside dans la vie pastorale. Clarimond adopte alors une double stratégie en apparence contradictoire : il s'agit de ramener Lysis à la raison en lui montrant que les bergeries sont des fictions, tout en le convainquant par des arguments puisés au sein même de ces textes

¹ *Ibid.*, p. 174-175.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 203-204.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ « Pour Clarimond, il s'imaginait que cette taciturnité n'estoit pas bonne, & qu'il estoit à craindre que Lysis ne tombast d'un malheur en l'autre, & que d'extravagant il ne devinst stupide » (*ibid.*, p. 222).

imaginaires, comme si ceux-ci étaient fondés en réalité. Ainsi, puisque, dans ce type de romans, seuls les bergers et bergères non encore mariés gardent les troupeaux dans les champs, Lysis doit quitter ce mode de vie après son mariage¹. Ce premier long discours que lui tient son hôte achève de lui faire délaissier ses erreurs anciennes. Mais ce changement intervient aussi parce que l'esprit de l'ancien berger est naturellement influençable, et donc fragile :

Puisque la seule lecture des romans avoit esté capable de luy donner tant de diverses imaginations, avecque les tromperies que l'on luy avoit faictes ; il faut croire qu'il avoit un esprit fort facile à persuader, & qu'il estoit aussi aisé de luy faire hair ses extravagances, comme il avoit esté aisé de les luy faire aymer.²

La thérapie menée par Clarimond dure entre cinq et six jours : elle fait alterner les entretiens sur tout type de sciences, pour purger son esprit des fausses idées que lui ont transmises les romans, avec la lecture de « bons livres », qu'il permet à Lysis de prélever dans sa bibliothèque. À l'issue de cette étape, Clarimond le conduit à nouveau dans les compagnies qu'il a fréquentées, afin de leur démontrer ses talents d'« excellent médecin des esprits³ ». Les seigneurs et dames acceptent de ne plus se moquer de lui pour éviter de le contrarier. De son côté, le berger promet à Clarimond de modérer ses prises de parole, afin de limiter le risque de voir réapparaître ses fantaisies verbales. Mais, malgré la fin de ses souffrances amoureuses et la perspective de son union avec Charite, Lysis retombe dans sa mélancolie première :

Il estoit extremement triste, comme estoit son naturel, & son humeur estoit semblable à celle qu'il avoit eue dès sa petite jeunesse. Il parloit neantmoins quand l'on le faisoit parler, mais c'estoit sans rire aucunement, de quelque plaisante chose que l'on peust dire. C'est l'ordinaire de ceux qui ont le cerveau leger ; s'ils rient, ou s'ils se resjouyssent, ce n'est qu'au fort de leur maladie. Leur joye n'est qu'une extravagance, & leurs ris ne passent pas le bord des levres, mais quand leur frenesie cesse un peu, ils ne font plus guere de bruit, & la plupart des choses qui se disent leur sont comme indifferentes.⁴

Martine Alet constate que l'intempérature froide ressurgit chez le personnage au début de l'automne : elle correspond à une période de refroidissement, après l'échauffement que Lysis a connu au cours de ses aventures, parallèle au cycle des saisons⁵. Le récit se conclut sur l'installation de Louis et de Catherine aux champs et sur la tranquillité de la vie rustique qu'ils y mènent. Plus que le traitement par la violence, plus encore que le traitement médical, c'est donc le traitement relationnel, en large partie mené

¹ Clarimond sait toutefois aussi clore la discussion pour utiliser la contrainte : « Clarimond oyant cecy, eut peur que Lysis ne gardast ses premieres fantaisies, si bien qu'il luy repartit ainsi un peu rudement ; quelque chose que vous disiez, si est-ce que j'enten que vous quitiez de bon cœur l'habit de berger » (*ibid.*, p. 226).

² *Ibid.*, p. 234-235.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ Art. cit., p. 157.

par Clarimond, qui l'emporte. À ce titre, *Le Berger extravagant*, que M. Alet désigne sous le nom d'« histoire exemplaire médicale et morale¹ », est bien une œuvre qui traduit l'alliance étroite de ces deux domaines dans l'esprit des auteurs – médecins ou écrivains – qui traitent de la mélancolie.

Il convient toutefois de nuancer l'amplitude de la guérison de l'ancien berger, qui n'apparaît ni comme totale, ni comme définitive à la fin de l'œuvre. Sa santé mentale ne repose pas sur des fondements stables et il doit rester sous la surveillance de Clarimond et d'Oronte : la lecture excessive des livres de philosophie morale dans laquelle il s'engage menace par exemple de lui faire prendre l'habit du stoïque ou du cynique. La fin du *Berger* ne correspond donc pas à l'arrêt définitif des aventures plaisantes de Lysis :

Clarimond & Oronte l'ont tousjours ainsi destourné de toutes les choses qui ne sont pas à propos, & quoy que beaucoup de personnes ayent esté le voir à dessein de le remettre dans ses follies il leur à esté inutile. Je ne veux pas dire qu'il ne luy soit arrivé des aventures assez plaisantes depuis son mariage, mais ses amys particuliers en ont esté les seuls tesmoins, & ce n'est pas mon dessein d'en accroistre icy mon histoire [...].²

Cette résistance tient au fait que les maladies mélancoliques sont décrites par les médecins comme très difficiles à guérir³. Sorel signifie aussi par cette conclusion que la folie livresque risque toujours de ressurgir et qu'elle exige une vigilance constante de la part de ceux qui côtoient de tels esprits faibles. Au contraire, Don Quichotte, une fois revenu dans son village avec le projet de s'y établir comme berger pendant une année, avait basculé dans une profonde mélancolie et, après une fièvre tenace de six jours et une phase d'endormissement de six heures, avait brutalement recouvré la raison⁴. Mais sa vie se termine avec l'abandon de sa vie et de son nom de chevalier errant : Alonso Quijano s'évanouit régulièrement pendant trois jours, avant de rendre l'âme. Du Verdier préfère, comme Sorel, ménager à son œuvre un dénouement plus heureux : la guérison de Don Clarazel est même encore plus complète que celle de Lysis.

Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, la véritable cure relationnelle du héros commence au moment de ses retrouvailles avec Sylviane au château de Dorteil⁵. La vue soudaine et inattendue de la jeune femme, qu'il identifie malgré son travestissement masculin, déclenche tout d'abord une forte surprise et un mouvement de fureur chez le

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Op. cit.*, p. 247-248.

³ « [...] n'expérimentons nous pas tous les jours, que les maladies melancholiques sont comme le tourment, & s'il faut ainsi dire le deshonneur des Medecins ? Que cete humeur se mocque ordinairement de noz remedes ? » (J. Guibelet, *op. cit.*, p. 234r).

⁴ « J'ai le jugement libre et clair, à présent, sans les ombres caligineuses de l'ignorance que l'amère et continuelle lecture des détestables livres de chevalerie m'avait accumulées dessus » (*op. cit.*, II, 74, p. 1172).

⁵ *Op. cit.*, chap. XXX, p. 685 sq.

chevalier, qui attaque violemment les soldats qui la retiennent. Après lui avoir révélé son amour, Sylviane entreprend de le guérir de ses fantaisies livresques, dont elle se sent directement responsable, dans la mesure où elle en attribue l'origine aux rigueurs amoureuses qu'elle lui a fait subir : s'assurant qu'elle possède la totale maîtrise de sa volonté, elle lui demande d'abandonner les discours de chevalerie qu'il a tenus jusqu'alors. Comme Clarimond avec Lysis, elle lui démontre, en reprenant point par point ses aventures, que le baron d'Alcret lui a contées, comment il a été trompé. Don Clarazel résiste et affirme avoir vu de ses propres yeux les corps des princes de Grèce, au château de la Cruauté, en prenant à témoin le gouverneur de Lyon, qui l'accompagnait. Mais celui-ci est contraint d'avouer la supercherie et il présente à l'assistance les costumes et cartons peints utilisés pour monter cette pièce. Sylviane profite alors du trouble de son amant pour lui porter l'estocade finale : profitant de l'autorité qu'elle a sur lui, elle l'oblige, non seulement à dire, mais aussi à penser, que les aventures des romans d'*Amadis* ne sont que de pures fictions. Le traitement relationnel qui est ici mis en place – et qui est assumé, de manière inhabituelle, par la maîtresse du malade, et non par un moraliste ou un religieux – s'appuie sur l'emprise que Sylviane a sur le chevalier et est conforté par la promesse que sa passion amoureuse sera satisfaite :

[...] d'avantage, si ces folles opinions vous reviennent quelquesfois à la teste, je veux que vous disiez tout incontinent, madame a condamné ces niaiseries, je les condamne, elle m'a dist que ces chevaliers estoient des fantomes, je dis avec elle qu'ils le sont veritablement, & je proteste dès aujourd'huy de n'en parler jamais autrement : Madame (luy respondist-il) je voy desja si clairement la sotize de mes opinions que vous n'aurez pas beaucoup de peine à me faire executer ce commandement, car je me treuve desja si changé qu'en mon ame j'ay du regret d'avoir fait les follies que je me ressouviens bien d'avoir faittes, voila pourquoy je vous promets par mon amour de n'en parler jamais comme j'ay fait, & de ne lire jamais ces Romans qui ont fait naistre mon malheur que pour me mocquer des follies dont ils sont pleins.¹

Le discours de Sylviane se substitue à la pensée de son amant en vue d'exercer sur son esprit une pression curative. Mais cette entreprise de guérison par la parole est renforcée par un autre type de traitement relationnel, fondé sur la gaieté et le divertissement, de même que par un traitement médical, à base de bains d'ellébore :

Alors prenant desja ses actions toutes serieuses il resjoüist infiniment tous les assistans & principalement Sylviane, laquelle ayant eu soing de luy faire donner des bains avec des parfuns d'Elebore elle l'entretint en si belle humeur par l'espace de quinze jours qu'au bout de ce temps il ne parust point que son jugement eust esté blessé quelquefois.²

¹ *Ibid.*, p. 707-708.

² *Ibid.*, p. 708.

L'ellébore, déjà préconisé dans le *Corpus hippocratique*, est utilisé comme un purgatif¹. Jackie Pigeaud le décrit comme « le plus drastique, le plus spectaculaire, et le plus dangereux des évacuants² » : qu'il s'agisse de l'ellébore noir ou blanc, le médecin doit le prescrire avec prudence, car il constitue un risque pour la vie du malade. D'origine légendaire – le médecin et devin Melampous aurait soigné les filles de Proétos, roi de Tirynthe, rendues folles par une vengeance d'Héra, en leur faisant boire du lait de ses chèvres, qui venaient de brouter de cette plante³ –, même si l'ellébore est utilisé dans l'Antiquité pour traiter des maladies autres que celles liées aux troubles de l'esprit, celui-ci est considéré par une tradition populaire toujours vivace au XVII^e siècle comme un remède propre à toutes les formes de folie. Les médecins antiques et modernes continuent de le prescrire et de prolonger ce consensus médical⁴. Du Laurens s'inscrit dans cette tradition, mais prévient que cette plante peut produire des vomissements et des diarrhées et en recommande un usage prudent⁵. Dans la mesure où l'ellébore est, dans cet extrait du *Chevalier*, le seul purgatif employé, mais aussi la seule médecine, sans que soit mentionnée une cure médicale précise qui serait suivie par Sylviane, Du Verdier semble davantage s'inscrire dans une tradition littéraire pseudo-médicale, que dans un traitement savant spécifique : on ne sait d'ailleurs rien des effets produits sur le corps du héros par cet évacuant violent⁶.

Quinze jours suffisent donc à guérir le chevalier, quand il avait fallu six semaines pour que s'installe sa folie. L'importance du traitement relationnel dans sa cure révèle que, comme chez Lysis, sa démence n'était pas totale et que son jugement était encore ouvert à la compréhension d'exhortations raisonnables. Néanmoins, à l'inverse de celle du berger, sa guérison est présentée comme définitive dans le passage cité. La fin du récit mentionne le retour des deux amants aux îles Baléares pour s'y marier, sans que le chevalier commette d'autres folies. Cette prédominance du traitement relationnel dans nos textes explique l'absence quasi totale du « baroque thérapeutique⁷ » dont rendent compte les écrits médicaux ou critiques du temps : ni les potions et poudres aux multiples ingrédients exotiques et coûteux, prescrites par les mélancologues, ni les pratiques mi-légendaires mi-

¹ Voir le texte intitulé *Du Régime*, cité par J. Pigeaud, dans *Folie et cures de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 209.

³ P. Morel et Cl. Quérel, *op. cit.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 207 *sq.*

⁵ *Op. cit.*, chap. IX, p. 151r-v.

⁶ L'ellébore est mentionné dans un certain nombre de proverbes et fait l'objet de représentations iconographiques : il apparaît notamment sur le frontispice de l'*Anatomie* de Burton (*op. cit.*, éd. de 1652).

⁷ L'expression est de P. Morel et Cl. Quérel (*op. cit.*, p. 27).

attestées, telles que l'extraction de la pierre de folie, ne se trouvent mentionnées. En définitive, la partie de nos œuvres consacrée à la guérison des malades apparaît relativement courte par comparaison avec celle qui expose le développement et les progrès de leur folie¹.

Ce constat est révélateur des limites de la conception de l'extravagance comme maladie psychosomatique : l'arrière-plan médical, même s'il peut être tout à fait solide, comme on l'a vu, demeure la base d'une critique polémique et virulente d'un certain type de littérature ; l'édification du cas pathologique reste somme toute moins importante que la satire à laquelle elle donne lieu. En témoigne également le flou qui entoure l'emploi de certains termes médicaux : on a déjà étudié les représentations parfois contradictoires de l'hypocondrie ; il en est de même pour le concept de *frénésie* qui renvoie, dans les nosologies antiques, à une maladie aiguë avec fièvre. Or, dans les œuvres de notre corpus, comme dans les usages linguistiques non savants du temps, le terme est très souvent confondu avec celui de *manie* et renvoie comme lui aux phases agitées que traverse le mélancolique. Une exception est toutefois représentée par la maladie que le « page disgracié » contracte au cours d'une campagne militaire : cette fièvre continue, transmise par l'air chaud contaminé par les cadavres pourrissants et par d'autres odeurs nauséabondes, provoque le délire du malade et le tue au bout de cinq ou six jours². Comme les mélancoliques étudiés précédemment, Ariston, lorsqu'il en est atteint, se croit mort et refuse de s'alimenter. C'est peut-être parce que ce personnage est davantage sujet à l'excès d'humeur noire qu'à la frénésie qu'il ne subit pas le sort des autres malades et parvient à guérir au bout de trois mois³.

Les personnages de médecins tiennent donc une place très peu importante dans les œuvres de notre corpus : ils n'interviennent généralement que pour soigner des blessures corporelles, et non pour tenter de guérir la folie des personnages. La « fausse Clélie », pourtant désignée à de multiples reprises comme « malade », est elle aussi avant tout traitée par le divertissement : si sa tante la confie à des médecins de Paris, les remèdes de

¹ Dans la « pastorale burlesque » de Th. Corneille, la guérison du berger n'est pas représentée. Lors du dénouement, alors que Lysis croit encore être métamorphosé en végétal, il est « desarbré » (*op. cit.*, V, 7, v. 1934, p. 195) et ramené au château d'Hircan, sous prétexte d'être replanté plus près de sa maîtresse. Si les seigneurs et dames de la Brie ont pris la décision de cesser de jouer avec lui afin de favoriser son retour à la raison, la pièce se clôt sans que le personnage ait quitté sa folie livresque.

² *Op. cit.*, II, 53-54, p. 255-259.

³ Dans *Le Roman comique*, le propriétaire d'une hôtellerie meurt de « frénésie » : celle-ci se caractérise par une « fièvre chaude qui lui avait si fort troublé l'esprit qu'il s'était cassé la tête contre une muraille » (*op. cit.*, II, 6, p. 219).

ceux-ci, qui ne sont pas précisés, s'avèrent inefficaces, tandis que l'auteur ne prend pas la peine de les représenter dans l'œuvre¹. Quant aux « illustres fous » de Beys, ils ne reçoivent pas de médecines. *Les Opéra*, comédie de Saint-Évremond composée en 1676, met en scène Crisotine, une jeune fille entichée d'opéras, qui est aussi une grande lectrice de pastorales et de romans sentimentaux, et qui ne cesse de chanter des duos avec son amant Tirsolet². Appelé à son chevet, Guillaut, présenté comme un célèbre médecin de Lyon, ville où se déroule l'intrigue, conseille à ses parents de ne pas contredire leur fille et, plutôt que de l'enfermer au couvent ou de la marier de force, de la laisser rejoindre Lully et sa salle d'opéra, en compagnie de Tirsolet, comme elle le souhaite : « Les Opera ont fait naître leur Maladie ; les Opera la finiront³ ». La pièce se clôt sur le départ des amants, sans qu'ils soient guéris de leur extravagance lyrique.

Dans les œuvres de notre corpus, le discours médical est donc moins convoqué pour lui-même que comme assise du discours littéraire, qu'il vise à légitimer par des contours savants. Les auteurs jouent sur les flottements sémantiques qui entourent la mélancolie-pathologie et la mélancolie-analogie. La majorité des personnages sont atteints de troubles psychiques sans répercussions physiologiques. Les dénouements du *Berger* et du *Chevalier* montrent également que l'excès d'humeur noire qui frappe les deux héros est davantage conçu comme une maladie de l'esprit que comme une perturbation du corps. Ce dialogue entre discours médicaux et littéraires sera poussé à son paroxysme dans l'œuvre de Molière, au travers de la représentation de personnages de médecins et de faux médecins. Si l'« atrabile » d'Alceste, dans *Le Misanthrope*, se traduira par son comportement taciturne et emporté, et non par une altération pathologique de sa santé, en 1673, *Le Malade imaginaire* convoquera, par l'intermédiaire du faux malade Argan, un vaste panel du lexique médical du temps, notamment représenté par le jargon pédant des médecins Purgon et Diafoirus, qui se trouve pastiché par Toinette lorsqu'elle revêt le costume du praticien. Toutefois, dans cette pièce, comme dans *L'Amour médecin*, le domaine de la médecine ne constituera pas seulement le simple arrière-plan de la polémique littéraire : il sera cette fois-ci l'une des cibles privilégiées de la satire comique⁴.

¹ *Op. cit.*, L. I, p. 22.

² « [...] j'avois crainit l'extravagance des Romans, & des Bergeries ; nous tombons dans celle des Opera, où je ne m'attendois pas », lui dit son père, M. Crisard (Saint-Évremond, *Les Opéra*, éd. R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1979, I, 4, p. 44).

³ *Ibid.*, V, 3, p. 144.

⁴ Voir les analyses que P. Dandrey a consacrées à ce corpus dans *La Médecine et la maladie [...]*, *op. cit.*, *Le « Cas Argan » [...]*, *op. cit.* et « *L'Amour médecin* » [...], *op. cit.*

B. La mélancolie religieuse en question

1. HUMEUR NOIRE OU POSSESSION DÉMONIAQUE ?

Le personnage de l'extravagant se démarque nettement de certaines figures anciennes du fou, telles que le fou-prophète des romans arthuriens, ou encore le fou biblique inspiré de la tradition vétéro et néo-testamentaire. À la *stultitia* essentiellement négative que met en scène l'Ancien Testament, avec l'image de l'*insipiens* pécheur et blasphémateur, à la forme duelle de la folie que l'on trouve dans le Nouveau Testament et les textes évangéliques postérieurs, qui séparent ce mauvais fou du fou de Dieu, tels le Christ, Robert le Diable, Syméon le Fou, qui essuie des moqueries sur le chemin de sa Passion, les textes de notre corpus opposent une vision majoritairement laïcisée de la folie. Sous sa forme négative, celle-ci n'est plus tant un péché qu'un vice qui empoisonne l'espace social ; sa forme positive, liée à Dieu, n'est quant à elle plus perceptible dans nos œuvres¹.

Cette laïcisation ne s'accompagne pas pour autant d'une disparition totale des rapports entre folie et impiété. Du Verdier, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, insiste sur les motifs qui détournent de Dieu tant le fou que l'observateur de celui-ci. Don Clarazel se rend dans un ermitage dans l'unique dessein de révéler Sylviane². Quant à l'ermite, c'est pour se divertir, et non par charité, qu'il l'accueille, au risque d'oublier ses activités quotidiennes de méditation. De même, la messe au cours de laquelle le comte d'Oran et le marquis d'Artigny font semblant d'armer le héros chevalier est le lieu de rires et de plaisanteries qui ont peu à voir avec l'atmosphère de dévotion ordinaire³. Dans le *Berger*, les festivités auxquelles les fausses divinités des bois et des eaux convient le saule Lysis sont assimilées par le paysan Bertrand et par Carmelin à un sabbat de sorciers⁴. Adrian, représentant lui aussi des superstitions populaires, s'effraie de voir son cousin aux mains « des ruffiens et des atheistes que ne craignent ny dieu ny diable⁵ ». Mais l'extravagance,

¹ Au chap. V, nous verrons toutefois comment le personnage de Collinet, dans *Francion*, s'inspire de ces traditions.

² *Op. cit.*, chap. IV, p. 65.

³ « Imaginez vous un peu je vous prie si le conte & tous ceux qui l'accompagnoient estoient alors poussés d'un esprit de devotion ? Certes je pense bien que non [...] » (*ibid.*, chap. VII, p. 121).

⁴ *Op. cit.*, I, 6, p. 880. L'univers de la sorcellerie est régulièrement convoqué au cours de l'œuvre. Lorsque Lysis, sous le nom d'Amarylle, subit l'épreuve de la platine sacrée, Oronte déclare qu'elle est une sorcière : « Que l'on la despoüille pour luy oster ses caracteres, & puis l'on la condamnera au feu, ou l'on la jettera dans la riviere avec une meule de moulin au col » (*ibid.*, I, 4, p. 562). Voir également lorsqu'Adrian découvre Lysis en habit de théâtre, en train de représenter *Le Ravissement de Proserpine* : « Te voyla deguisé en sorciere » (II, 9, p. 384).

⁵ *Ibid.*, II, 12, p. 830.

par ses liens avec la mélancolie, représente avant tout un risque d'impiété dans la mesure où elle prend place dans les débats qui opposent les possessionnistes, partisans des cas d'intervention démoniaque chez les insensés, et les partisans de l'humeur noire, qui ne voient que des causes naturelles dans ces phénomènes apparemment extraordinaires.

Les auteurs de traités de médecine s'accordent pour distinguer les limites de leur action face à celle des théologiens : si le patient est affecté par une maladie de l'âme, qui met en jeu les seules passions, sans répercussions psychosomatiques, il devra alors être traité par le représentant de Dieu¹. Parfois, les rôles du médecin et du prêtre peuvent être complémentaires : pour soigner la mélancolie érotique, Ferrand pense par exemple que le religieux sera plus efficace que lui lorsqu'il s'agira de décrire au malade les erreurs que lui fait commettre sa passion, ou encore pour le ramener à la raison en l'effrayant par des peintures de l'enfer, de la mort et par des oraisons². À la mort de Cloridamant, alors que Sylviane a cessé de dormir et de s'alimenter, c'est un Père qui est appelé à son chevet pour la raisonner³ : il tente de la ramener à la raison en attribuant cette perte à une punition divine, destinée à combattre un amour excessif. Ironiquement, son prêche a en réalité un effet tout contraire, puisque Sylviane interprète ce châtiment comme la cause du traitement qu'elle a infligé à Don Clarazel et quitte ses parents afin d'aller quérir sur les routes de France le « chevalier hypocondriaque ». Chez Timothy Bright, la figure du médecin-théologien est poussée à son terme, puisque l'auteur s'attribue de manière indissociable les deux fonctions⁴.

Néanmoins, la question de la mélancolie religieuse, que les mélancologues s'attachent généralement à distinguer à côté des autres formes de mélancolie (mélancolie du cerveau, érotique et hypocondriaque) s'avère beaucoup plus délicate. Celle-ci s'inscrit au cœur de deux débats liés : d'une part, celui qui porte sur le mal appelé acédie par la tradition des Pères de l'Église ; d'autre part, la polémique ayant entouré les cas de possessions démoniaques au cours du XVII^e siècle. Depuis les premiers temps de la chrétienté, la noirceur du mélancolique, ses liens privilégiés avec l'imaginaire de la mort et des enfers, son goût pour la solitude et les déserts, mais aussi son intelligence parfois exceptionnelle, le rapprochent de Satan, en faisant de lui l'une de ses cibles privilégiées.

¹ A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 108v-109r.

² *Op. cit.*, chap. XXIX, p. 310 et chap. XXX, p. 321.

³ *Op. cit.*, chap. XXII.

⁴ *Op. cit.*, « À son ami mélancolique, M. », p. 30.

Profitant d'une disposition de l'être naturellement fragile, notamment affaiblie par l'acédie, le Diable peut alors aisément s'emparer de lui.

L'*acedia*, triste langueur, ennui de vivre qui frappe le moine reclus dans son cloître, ou encore l'ermitte qui vit dans la solitude, mine la pensée religieuse tout au long du Moyen Âge¹. Inscrite parmi les sept péchés capitaux dès l'époque d'Évagre le Pontique, avant d'être entérinée par saint Thomas d'Aquin au XIII^e siècle, elle désigne l'assoupissement moral qui s'empare de l'esprit du religieux et le détourne de la prière – l'acédie sera par la suite remplacée par le péché de Paresse. Bright lui consacre plusieurs chapitres de son *Traité de la mélancolie* : il la conçoit comme un sentiment d'angoisse totalement indépendant de l'excès d'humeur noire². Les œuvres que nous étudions ne rendent pas compte de ce problème qui concerne avant tout l'Église. En revanche, certaines d'entre elles, tels *Le Gascon extravagant* et *La Première journée* de Théophile, abordent explicitement les polémiques récentes sur les grandes affaires de possession. À la question de savoir s'il existe une mélancolie diabolique, les médecins répondent avec beaucoup de prudence, voire s'abstiennent de toute prise de position. Du Laurens esquive la difficulté au moyen d'un prétexte rhétorique qui paraît bien fallacieux :

Avicenne remarque que les melancholiques font par fois des choses si estranges que le vulgaire pense qu'ils soient possédez d'un demon. Combien y a-il en nostre temps de grands personnages qui font difficulté de condamner ces vieilles sorcieres, & qui croient que ce n'est qu'une humeur melancholique, qui deprave leur imagination, & leur imprime toutes ces vanitez ? Je ne veux point m'enfoncer plus avant en ce discours, le subject meriteroit un plus grand loisir. Concluons donc que la diversité des objects qu'un melancholique s'imprime, vient ou de la disposition du corps, ou de la condition de sa vie, ou de quelque autre cause qui est par dessus la nature.³

Dans la seconde édition de son traité (1623), Ferrand prend bien garde de minimiser le rôle que l'on peut accorder aux charmes magiques et aux sorcelleries dans la naissance de la maladie d'amour⁴. Guibelet s'oppose pour sa part fermement à ceux qui lisent l'influence du diable dans les cas de lycanthropie, opinion qu'il attribue aux superstitions populaires : seule la « cholere noire » peut plonger un homme dans la manie et le conduire à imiter le comportement du loup⁵. Pourtant, sa position intermédiaire est révélatrice du malaise qui s'empare sur ce sujet des médecins aussi bien que des théologiens, que l'on ne peut classer en deux groupes fermement opposés :

¹ Voir G. Agamben, *Stanze [...]*, *op. cit.* et A. Larue, *L'Autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.

² *Op. cit.*, chap. XXXII-XXXVI.

³ *Op. cit.*, chap. VI, p. 133v-134r.

⁴ *Op. cit.*, chap. XXXIV, p. 341.

⁵ *Op. cit.*, chap. X, p. 263v.

C'est une folie de vouloir tout attribuer aux Demons. C'est une ignorance de vouloir referer aux humeurs une infinité d'effets, qui sont impossibles à la nature. Nous tiendrons le milieu entre ces deux avis & deduirons qu'il y a des effets qui peuvent estre purement causez de l'humeur melancholique, aucuns des Démons, aucuns des deux ensemble.¹

Parmi les actes extraordinaires que l'on ne peut attribuer à des causes naturelles, se trouvent la maîtrise de sciences et de langues non apprises, le fait de parler de manière intelligible la bouche fermée, les dons de prescience et de divination, la vision des choses absentes, le fait de demeurer suspendu en l'air sans appui, etc.

Les partisans des causes physiques ou surnaturelles de la maladie s'opposent dès l'Antiquité. Mais leurs tensions vont se trouver exacerbées à la Renaissance et au début du XVII^e siècle : tout d'abord, des phénomènes de sorcellerie s'emparent des campagnes de l'Europe du Nord entre le dernier quart du XVI^e et le premier tiers du siècle suivant ; s'y superposent et s'y substituent par la suite les grandes affaires de possession, essentiellement urbaines cette fois-ci, d'Aix-en-Provence (1609-1611), de Loudun et de Chinon, au cours de la décennie 1630, de Louviers (1642-1647) et d'Auxonne (1658 à 1663)². Une série d'ouvrages, prônant tantôt l'intervention des démons, tantôt l'œuvre néfaste de la bile noire, ou encore de simples supercherries fondées sur les superstitions populaires, alimente alors la polémique : Marc Duncan publie en 1634 un *Discours de la possession des religieuses ursulines de Loudun*, qui soutient la thèse, à la suite du *De Praestigiis daemonum* (1563) de Jean Wier, d'une crise de folie mélancolique. La Mesnardière lui répond l'année suivante dans un *Traité de la mélancolie, savoir si elle est la cause des effets que l'on remarque dans les possédés de Loudun*, de même que Jean Bodin s'était violemment opposé à Wier dans sa *Démonomanie des sorciers* (1580). Tandis que Wier avait su formuler une hypothèse conciliatrice – celle d'un Diable fin manipulateur de bile noire, responsable de l'état pathologique des sorcières – et avait cherché une partition entre les véritables sorciers, pactisant de leur plein gré avec les démons, et leurs innocentes victimes mélancoliques, d'autres titres viendront s'ajouter à ce débat, dans lesquels la polémique se resserrera sur une opposition franche entre thèse démonologiste et thèse médicale³. Ces querelles marquent la rencontre entre différentes

¹ *Ibid.*, chap. X, p. 265v-266r.

² M. de Certeau (éd.), *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, « Archives », 1970, p. 10-11 ; voir également R. Mandrou (éd.), *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1980 ; S. Houdard et N. Jacques-Chaquin (dir.), *Les Sciences du diable*, Paris, CERF, 1992 ; N. Jacques-Chaquin et M. Préaud, *Le Sabbat des sorciers en Europe (XV^e-XVIII^e siècle)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 ; *La Sorcellerie, Les Cahiers de Fontenay*, n° 11-12, sept. 1978, rééd. janv. 1992 ; J. Céard, « Folie et démonologie [...] », art. cit., p. 129-143 ; P. Ronzeaud (dir.), *L'Irrationnel au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 25, automne 1995, etc.

³ P. Dandrey, *Les Tréteaux [...]*, op. cit., p. 224 sq.

conceptions de l'imagination : selon Duncan, les sœurs de Loudun, par un tempérament naturellement mélancolique renforcé par un sentiment d'acédie, peuvent se croire habitées par le Diable par la seule force d'une faculté imaginative perturbée, ce que La Mesnardière refuse d'admettre, jugeant difficile de penser que toutes les religieuses de ce couvent puissent être uniformément dominées par l'humeur noire.

Face à ce débat entre possession démoniaque et mélancolie, les romans comiques semblent avant tout trancher en faveur de la feinte. Le narrateur de *La Première journée* est tout à fait explicite sur ce point : la jeune fille possédée qu'il a eu l'occasion de voir, au cours d'une aventure d'emblée qualifiée de « plaisante¹ », n'était qu'une acrobate aux postures et aux grimaces bouffonnes. Ses crises de possession étaient des mises en scène plus ou moins savamment préparées et le narrateur a eu tôt fait de constater que les éléments extraordinaires censés prouver la domination surnaturelle de son corps, comme la connaissance des langues anciennes et étrangères, n'étaient que des feintes (mal) étudiées avec le prêtre qui la dirigeait. Ses railleries ont pour effet de dessiller la vue obscurcie des crédules qui l'entourent et de mettre fin à la supercherie : « [...] après avoir été traitée par un bon médecin, il se trouva que son mal n'était qu'un peu de mélancolie et beaucoup de feinte² ».

Le Gascon extravagant fait preuve de plus de prudence : au début du récit, le narrateur rencontre presque simultanément une femme convulsionnaire, un Gascon costumé en chevalier qui parle et se conduit de manière bouffonne, et un vieillard ermite qui découvre – ou feint de découvrir – avec la même stupeur que lui les deux premiers personnages. Face au mystérieux cas de la possédée, ce gentilhomme, qui reste anonyme, se trouve pris en étau entre deux dogmatismes : d'une part, celui du religieux, qui déploie tous les artifices de sa rhétorique, tantôt douceuse, tantôt agressive et menaçante, pour le convaincre que la femme est la proie des forces surnaturelles du démon ; d'autre part, celui du Gascon, qui, sur le mode de la raillerie, ne voit ici que manipulation des superstitions populaires, supercherie scandaleuse, le tout allié à une mélancolie naturelle. Le narrateur choisit quant à lui une position médiane, celle du sceptique qui préfère prendre le temps de la réflexion avant de se prononcer : c'est la raison pour laquelle il refuse de livrer Segna au Gascon, qui promet de la guérir en moins de trois lunes au moyen de remèdes naturels³. Son cheminement critique, face à ce cas extraordinaire, comprend trois étapes. Tout

¹ *Op. cit.*, chap. III, p. 16.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Op. cit.*, L. I, p. 107.

d'abord, lorsqu'il assiste pour la première fois aux affreuses contorsions de la possédée, la frayeur et l'incompréhension le mènent instinctivement vers une interprétation surnaturelle du phénomène, avant que son esprit ne s'affermisse en s'appuyant sur ses lectures :

Alors je rassemblé tous mes esprits, et ma mémoire, consultant les histoires que j'avois autrefois leues, je me souvins enfin qu'en parcourant un jour les opuscules d'un certain personnage, j'avois veu dans ses écrits un trait pareil à celui que l'occasion me présentoit. De maniere que mes sens se remirent en leur premier état, et moy avec une hardiesse plus assurée je m'approché, desirant sçavoir plus ouvertement la raison d'une si grande mélancholie.¹

Ce « personnage » dont les écrits plaident en faveur d'un diagnostic mélancolique pourrait n'être autre que l'auteur de *La Première journée* ! Le narrateur semble par la suite prendre implicitement le parti du Gascon et écouter les assertions du religieux avec prudence. Pourtant, une série de faits identifiés par les démonologues comme des preuves de la présence du démon va progressivement l'amener à se ranger à la thèse des possessionnistes : Segna reste une demi-heure sans respirer, le pouls absent, avant de revenir à elle et d'avoir « une extention de nerfs contre la force de la nature² ». Mais le gentilhomme ne se laisse pas convaincre par ce seul témoignage : en l'absence du Gascon, retenu par ses amours avec Dorphise, la jeune femme révèle à plusieurs reprises devant le narrateur des secrets qu'il se croyait le seul à détenir, prononce distinctement des paroles sans ouvrir la bouche et reste suspendue en l'air pendant plus de quinze minutes :

Les expériences que je voulois tirer d'elle avant que d'asseoir mon jugement, m'obligerent de consentir à l'opinion de l'hermite, et soutenir avec luy, que la Nature n'estoit pas assez puissante pour produire d'elle mesme des choses tout à fait miraculeuses, et qui ne peuvent en aucune façon tomber sous le sens des hommes.³

Une fois revenu au château, le Gascon lui-même sera contraint de se rendre au parti du religieux en voyant la possédée s'élever en l'air et marcher au plafond. La fin de l'œuvre fait donc en apparence triompher le point de vue des possessionnistes. Pourtant, plusieurs éléments disséminés tout au long des différents livres nous invitent à mettre en soupçon cette première interprétation. D'une part, les affirmations abruptes de l'ermite peuvent être remises en cause par un certain nombre de traits : dès que le narrateur lui présente la possédée, il met en scène un faux miracle (Segna l'aurait mordu, mais il ne garderait aucune trace de cette blessure) et multiplie les efforts en vue de lui faire produire d'autres actes surnaturels ; il s'enferme par la suite pendant de longs moments avec elle, sans que l'on sache si ces séances servent à son exorcisme, ou au contraire à la concertation de sa conduite ; selon une méthode digne de l'Inquisition, il menace le

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 62-63.

³ *Ibid.*, L. V, p. 257.

narrateur d'excommunication si celui-ci se range à l'avis du Gascon ; enfin, à la fin de l'ouvrage, l'excès de joie qu'il manifeste en voyant les deux hommes convertis à sa cause peut le faire suspecter d'être directement impliqué dans cette affaire. Ses capacités à émettre un avis fiable sont également décrédibilisées au moment de sa première rencontre avec le Gascon, qu'il juge immédiatement possédé, avant de réviser cette position devant la femme contorsionniste. Ce revirement et le diagnostic de « mélancolie¹ » qu'il émet alors à propos du héros marquent la fragilité de son jugement.

D'autre part, le parallélisme qui s'instaure entre le Gascon et la possédée mine lui aussi la thèse du cas démoniaque². Certes, Segna révèle au narrateur des secrets qu'il pensait ignorés de tous : mais le Gascon n'avait-il pas accompli le même type de miracle, au cours de ses aventures picaresques, en se faisant passer pour un diseur de bonne aventure³ ? Il trompe par exemple la maîtresse de Marguerite en lui découvrant des secrets que la servante vient tout juste de lui apprendre, et abuse de sa crédulité en lui annonçant un avenir conforme à celui des femmes de sa condition. Le narrateur ne précise d'ailleurs pas la nature des secrets détenus par Segna, pas plus qu'il ne développe le contenu des autres miracles prodigieux accomplis par la possédée :

Alors je m'excusé sur l'incertitude d'une affaire si douteuse, et désirant des marques plus assurees que celle-là, je le supplié de me faire voir quelque autre chose, et qui ne fut pas si problematique. Le bon-homme y fit tous ses efforts, et certes, je confesse qu'il me fit voir ce que je ne me fusse jamais imaginé, et qui n'est pas ordinaire, mais par-ce que dé-ja le soleil s'avançoit, et que mon appétit commençoit à me presser [...].⁴

Le fait que le gentilhomme n'oublie ni l'heure tardive, ni son appétit, montre que son esprit n'a somme toute été que peu frappé par ce qu'il a vu. Les observateurs de Segna et du Gascon hésitent donc pour chacun d'eux entre maladie mélancolique, possession démoniaque et habileté du comédien. La réconciliation abrupte des personnages à la fin de l'œuvre participe également de cette stratégie d'énonciation libertine, qui formule explicitement la thèse de la possession pour mieux en miner de manière sous-jacente les soubassements⁵. Claireville, dont le père était pasteur à Loudun, met en place un savant dispositif de relais de la parole, en déléguant la critique la plus virulente du surnaturel à un

¹ « Permettez-moy donc je vous prie, de vous dire que je ne puis pas souffrir volontiers que vous embrassiez tant le party de cet extravagant : Sa conversation est dangereuse, et quoy qu'il ayt l'esprit attaqué de melancholie, il ne se laisse pas toutesfois de l'avoir méchant et subtil [...] » (*ibid.*, L. IV, p. 226).

² La possédée de *La Première journée* parle elle aussi parfaitement le gascon (*op. cit.*, chap. III, p. 18).

³ *Op. cit.*, L. I, p. 81-82.

⁴ *Ibid.*, L. I, p. 62.

⁵ Voir J.-P. Cavaillé et L. Giavarini (dir.), *Lectures croisées du « Gascon extravagant », Les Dossiers du GRIHL*, n° 2007-01, publiés en ligne (<http://dossiersgrihl.revues.org/325>) et M. Rosellini, « Le pour et le contre. Dispositif du doute et structure de la fiction chez quelques auteurs libertins du XVII^e siècle », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination [...]*, *op. cit.*, p. 313-329.

énonciateur présenté comme « extravagant ». Au fil du texte, l'adjectif qualifie majoritairement, comme dans le titre, le Gascon ; mais sa famille lexicale est également employée à l'égard de la possédée¹. L'auteur fait donc usage de la polysémie sémantique propre au terme *extravagance*, qui peut renvoyer à la fois à la mélancolie de l'insensé, à la bouffonnerie de celui qui feint d'avoir perdu la raison et à la personne possédée par les démons.

Ainsi, l'humeur noire apparaît dans nos textes comme la cause naturelle du trouble d'esprit, par opposition aux thèses possessionnistes des démonologues. Mais un tel débat n'est-il pas déjà obsolète ? Depuis le milieu de la Renaissance, les attaques de certains médecins contre la physiologie galéniste se font de plus en plus pressantes : progressivement, les maladies de l'esprit se détacheront de plus en plus de la théorie humorale pour conquérir leur indépendance, sans être systématiquement liées à une dimension physiologique.

2. VERS UNE LITTÉRARISATION DE LA DOCTRINE DES QUATRE HUMEURS

La conception galéniste du corps humain, du sang et des humeurs informe encore dans leur intégralité les pathologies psychosomatiques des personnages de notre corpus. Les œuvres que nous avons analysées précédemment s'inspirent majoritairement de la pensée véhiculée par les traités médicaux datant de la fin de la Renaissance et des premières décennies du XVII^e siècle, sans rendre compte des débats qui animent cette période. Pourtant, les développements de l'iatrophysique, de l'histologie et d'une nouvelle médecine fondée sur l'alchimie et la chimie, dans le sillage de Paracelse, ont sapé les fondements de ces théories dès le milieu du XVI^e siècle². En 1628, l'*Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* de William Harvey va à l'encontre de la physiologie galénique en remettant en cause l'idée d'une composition du sang en parties subtiles et épaisses, dont procède la conception des quatre humeurs, mais aussi en niant l'existence des esprits animaux. Sa thèse de la circulation sanguine, qui fera l'objet de vifs débats, sera notamment reprise par Descartes, dans *Le Discours de la Méthode*, avec des nuances portant sur le mouvement du cœur³. L'ouvrage de Harvey développe et entérine en

¹ « [...] elle se doutoit bien que le demon qui la possedoit luy faisoit faire de grandes extravagances. Et certes elle avoit raison, car elle disoit des paroles que les plus libertines de son sexe eussent eu horreur de proferer, et faisoit des postures que les plus dissolues n'eussent pas voulu mettre en pratique » (*op. cit.*, L. I, p. 106).

² M. D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Seuil, 1997, vol. II (*De la Renaissance aux Lumières*), « La machine du corps », p. 7-36 ; « La médecine chimique », p. 37-59.

³ R. Descartes, *Discours de la méthode* [1637], éd. L. Renault, Paris, Flammarion, « GF », 2000, V, p. 86 sq.

fait une pensée déjà formulée au milieu du siècle précédent : Jean Fernel, dès 1542, dans son *De naturali parte medicinae*, se prononce en faveur d'une explication solidiste qui exclut toute conception de la pathologie humorale. Miguel Serveto, connu sous le nom de Michel Servet, Realdo Colombo, Andrea Cesalpino, préparent le terrain et annoncent les découvertes de Harvey. Paracelse et ses disciples délaissent la vision galénique de l'apparition de la maladie, fondée sur la dyscrasie, et prônent au contraire une localisation de la pathologie interne à l'organe concerné par le dysfonctionnement. Cette révolution de la physiologie et de l'anatomie sera prolongée par des praticiens comme Willis, ou encore Thomas Sydenham, qui inaugure la conception moderne de l'hystérie en la fondant sur une série de processus psychiques, et non sur une mélancolie aduste, formée par la coction de semence dans l'utérus des jeunes filles ou des veuves frustrées.

Le tournant du XVI^e et du XVII^e siècle constitue donc à la fois l'apogée de la pensée mélancolique et les premiers termes de son déclin¹, même si la doctrine des quatre humeurs restera au cœur de l'enseignement médical officiel jusqu'à la Révolution. Patrick Dandrey montre comment les traités de James Primerose, Paolo Zacchia, Caspare Marcucci commencent à nier, dans les années 1640, le lien entre la mélancolie hypocondriaque et les affaires de possession². Que penser de cette humeur atrabilaire que l'on peut faire apparaître et disparaître par la seule force de l'imagination ? Plus généralement, comment appréhender la mélancolie qui accueille, par sa polysémie, tant de maladies diverses ? Paradoxalement, le progressif affaiblissement de la théorie humorale et la revalorisation de l'imagination comme principe puissant et agissant sont également favorisés par les tenants des thèses possessionnistes, qui, en rejetant toute intervention de l'humeur noire lors des débats démonologiques, accordent une place de premier plan à l'imagination comme faculté psychologique à part entière, et non seulement comme un agent psycho-physiologique : l'invention du concept de maladie mentale naît donc aussi, en partie, de ces débats³.

Face à l'émergence encore ténue mais décelable d'une conception psychologique de troubles anciennement conçus comme psychosomatiques, face au développement des

¹ P. Dandrey, *Les Tréteaux [...]*, *op. cit.*, p. 20-22.

² *Ibid.*, p. 237-246.

³ O. Pot, « L'imagination du diable : de la mélancolie au fantasme », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination [...]*, *op. cit.*, p. 345-373.

théories mécaniste, animiste et vitaliste à partir du début du XVIII^e siècle¹, la page ancienne du galénisme est sur le point de se tourner définitivement. Les maladies mélancoliques, en continuant de proliférer dans les textes fictionnels, apparaissent donc comme des formes de pathologies inéluctablement liées à une tradition culturelle et littéraire.

¹ Voir G. Barroux, *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2008 ; R. Rey, « L'approche de la folie chez quelques médecins vitalistes du XVIII^e siècle », dans J. Céard (dir.), *La Folie [...]*, *op. cit.*, p. 111-125.

II. L'Extravagance : un trouble lié à l'excès d'études et de lectures

Nous sommes à présent en mesure de fournir une définition médicale de l'extravagance qui la distingue pleinement de la folie : il s'agit d'une forme de mélancolie n'altérant que la faculté imaginative et laissant intactes les puissances raisonnantes et mémorielles¹. L'extravagant s'exprime de manière intelligible et se caractérise souvent par une mémoire exceptionnelle. D'où l'alternative se présentant aux auteurs qui mettent en scène ce type de personnage : ou bien mettre l'accent sur la faculté perturbée et attribuer à celui-ci une véritable pathologie psychosomatique – comme c'est le cas pour Lysis et Don Clarazel – ou bien au contraire privilégier les puissances de l'âme non touchées et le caractériser par une simple obsession, entraînant une perte de lucidité de l'esprit – tels les personnages de pédant, de matamore, de plaideur, d'alchimiste, etc. L'extravagance n'est en aucun cas une crise de délire aiguë, comme l'est la frénésie : elle se définit comme une monomanie par intervalles qui laisse place à de fréquentes phases de lucidité. C'est le propre du mélancolique de ne déraisonner que sur un sujet bien particulier et de se montrer plein de bon sens dans les autres domaines. L'aspect continu du trouble imaginatif explique le fait que la guérison de l'extravagant soit généralement écartée : déjà perturbé lorsque s'ouvre l'œuvre, celui-ci retrouve rarement l'intégralité de son bon jugement lors du dénouement. Don Clarazel, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, guérit relativement aisément dans la mesure où sa faculté imaginative n'est pas totalement perturbée ; il en est de même pour Lysis, même si le dénouement du *Berger* est plus ambigu. Quant aux « fous » de Beys et aux « visionnaires » de Desmarets, aucun ne revient à la raison lorsque la pièce se clôt. Sorel, dans ses « Remarques », traduit en termes clairs et explicites cette spécificité de l'extravagance par rapport à la folie :

Je n'ay jamais dit qu'il fust insensé tout à fait, car j'ay fait voir qu'il avoit souvent de bons intervalles ; aussi l'ay-je seulement appelé Extravagant, de sorte qu'il ne faut point revoquer en doute, qu'il n'ayt pu mettre fin à ses fantaisies ordinaires.²

La modalisation apportée par l'adverbe « seulement » indique bien que Sorel conçoit l'extravagance comme un stade de perturbation plus léger que celui de la folie. Le

¹ Guibelet explique en effet que, si la mélancolie ne saisit que le devant du cerveau, seule la faculté imaginative est touchée : elle fait alors voir ce qui n'existe pas et cause une infinité de fausses et monstrueuses conceptions. Si elle s'empare également des deux autres facultés de l'âme, le jugement et la mémoire, le malade prononce alors des discours égarés et perd le souvenir (*op. cit.*, chap. X, p. 267-268).

² *Op. cit.*, R. XIV, p. 746-747. On trouve un constat similaire dans les « Remarques » sur le livre III : « Tous ces exemples nous font voir que de tout temps il y a eu des personnes qui n'ayant l'imagination blessée pour une seule chose, ont eu une folie supportable. Tel est nostre Lysis, qui n'estant pas insensé tout à fait, s'estime plus heureux qu'un Empereur, d'avoir tant de fantaisies pastorales & amoureuses, & ne rend pas moins joyeux ceux qui conversent avec luy » (*ibid.*, p. 177).

texte du *Berger* corrobore par ailleurs cette conception d'un trouble d'esprit limité de Lysis. Dès le début du livre II, le narrateur précise que l'extravagance du berger ne porte que sur un domaine bien précis, celui des imaginations poétiques et fabuleuses :

Anselme ayant sçeu qu'il n'esteignoit point sa chandelle, en estoit en grand soucy, car il avoit peur qu'il ne mist le feu quelque part. Mais il n'estoit pas si fou que cela, bien qu'il le fust beaucoup, & hormis l'extravagance qu'il faisoit paroistre, en s'imaginant que toutes les fables poëtiques estoient des choses veritables, & qu'il falloir vivre de la sorte, que les heros des romans, il se faisoit paroistre assez raisonnable, & avoit assez de jugement de reste pour sçavoir ce qui luy pouvoit nuire ou profiter.¹

L'extravagance n'altère pas l'intellect et laisse à celui qui en est atteint la conscience de ce qui lui est profitable ou non. Toutefois, si l'extravagant n'est pas fou, est-ce à dire qu'il se caractérise par une faiblesse de jugement qui le rapprocherait alors du sot, ou encore de l'idiot et du stupide ? Furetière définit le sot comme un être « niais, despourveu d'esprit, qui dit & qui fait des impertinences, des actions ridicules ». Si l'on verra au chapitre suivant que l'extravagant partage avec le sot le sème d'*impertinent*, il n'est en aucun cas un personnage dépourvu d'esprit. L'extravagance est fondamentalement un trouble affectant le savant, au sens de celui qui a étudié ou beaucoup lu, mais qui n'a pas su faire fructifier les connaissances apprises. Comme on l'a vu en étudiant les cas de Don Clarazel et de Lysis, les livres, ou plutôt certains livres jouent un rôle important dans l'altération de la faculté imaginative : cette caractéristique concerne le personnage romanesque aussi bien que théâtral.

A. Trouble de l'âme et savoir

1. L'EXTRAVAGANT VS LE SOT

Dans un article consacré aux avatars français de Don Quichotte², Amélie Blanckaert formule l'hypothèse selon laquelle la folie du héros espagnol serait déplacée vers la sottise chez ces personnages, désignés comme des *extravagants* : leur imitation n'étant mue par aucun idéal, à la différence de l'hidalgo, la vanité prendrait chez eux le pas sur l'ingéniosité qui caractérisait le premier, appelé *ingenioso*. Or nous constatons, pour notre part, que l'extravagant ne se rattache pas à la tradition de la *stultitia*, ou encore au soufflet

¹ *Ibid.*, I, 2, p. 151-152. Cette affirmation est pourtant contredite un peu plus loin, dans ce même livre, lorsque Lysis, rêvant qu'il se consume sur le bûcher de l'Amour, se réveille en sursaut et court se plonger dans une fontaine, où il manque de se noyer (*ibid.*, p. 285-287).

² A. Blanckaert, « De la folie à la sottise : réécriture du personnage de Don Quichotte dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie [...], op. cit.*, p. 367-385.

rempli de vent associé étymologiquement à la folie. Jean Céard rappelle quant à lui que, dès la fin de la Renaissance, les médecins opèrent une distinction entre les maladies mélancoliques et l'affaiblissement de l'intelligence auquel renvoient les termes de *stultitia*, *fatuitas*, ou *amentia*¹. L'extravagant partage avec le *stultus* et le *fatuus* le trait de la présomption : c'est avant tout à cause d'un orgueil excessif que les « fous » de Beys et les « visionnaires » de Desmarets se prennent chacun pour le plus talentueux dans le domaine qui concerne leur monomanie. Sur ce point, les deux traditions – celle, médicale et philosophique, qui relie l'excès de bile noire au génie, et celle, morale et théologique, qui condamne comme folies les péchés de Philautie, à la manière de Brant et d'Érasme – se rejoignent, ce qui explique le fait que l'extravagant ne soit jamais présenté comme un malade que le médecin seul peut guérir.

Toutefois, les extravagants de notre corpus restent fondamentalement des savants, comme le prouvent par excellence les « illustres fous » de Valence. Le trouble de leur esprit naît, non pas d'une absence d'intelligence, mais d'un manque de maîtrise des connaissances accumulées². C'est ainsi que leur savoir mal contrôlé entre en opposition avec l'ignorance et les superstitions populaires. *Le Berger extravagant* ménage un certain nombre de confrontations entre le héros et de telles âmes désignées comme basses. Dès le premier livre, Lysis pousse son troupeau famélique en direction d'un « gros rustique » de Saint-Cloud, sans se douter que sa langue surchargée d'images amoureuses et d'ornements sera inintelligible pour ce paysan :

Gentil berger, luy dit-il, apren moy quelles sont icy tes occupations. Songes-tu aux rigueurs de Clorinde ? Combien y a t'il que tu n'as fait de chanson pour elle ? Monstre moy de tes vers je te prie. Ce Berger qui n'entendoit non plus ces mignardises que s'il luy eust parlé en langage barbare, s'estonna beaucoup de sa façon, ne sçachant quel homme c'estoit. Toutefois comprenant son discours le mieux qu'il luy estoit possible, il luy respondit, je ne sçay pas ce que vous me voulez dire de coq d'Inde ; pour une chanson, j'en achetay l'autre jour une à Paris, au bout du pont-neuf, & pour des vers si ce sont des vers de terre que vous me demandez, j'en ay chez nous plein le cul d'une bouteille : ils me servent à pescher à la ligne, quand je me veux recréer.³

¹ J. Céard, « La sottise, la stupidité dans les *Adages* d'Érasme », dans *ibid.*, p. 19-32. J. Céard cite par exemple le *De animorum natura, morbis, vitiis, horumque curatione* de P. Pichot (Bordeaux, 1574) : si toutes les fonctions de l'esprit, intelligence, raison et jugement, sont ensemble atteintes, il faut parler d'*amentia*, « qui est dite aussi aveuglement et privation d'esprit, indigence et manque d'esprit, "fatuité", stupidité, – et celui qui en souffre est dit [...] dément, brute, bête, pierre, roche, souche, âne, insensé, homme de rien, homme de peu, car en lui l'esprit n'a pas plus de mouvement que dans la brute en qui il n'existe nul esprit » (*ibid.*, p. 27).

² C'est ce paradoxe d'un apprentissage non profitable que le narrateur relève à propos de Ragotin dans *Le Roman comique* : « Il avait étudié toute sa vie ; et, quoique l'étude aille à la connaissance de la vérité, il était menteur comme un valet, présomptueux et opiniâtre comme un pédant et assez mauvais poète pour être étouffé s'il y avait de la police dans le royaume » (*op. cit.*, I, 8, p. 59).

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 40-41. Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, les dialogues entre Don Clarazel et des paysans débouchent sur le même type d'incompréhension. Avec le villageois qui l'accueille au chapitre XII, toute

Le héros introduit des dissensions linguistiques dans la langue française, comme si un nouveau Babel avait frappé les hommes. N'ayant pas lu *L'Astrée*, le paysan en est réduit à renverser trivialement les propos de Lysis en une série de décalages burlesques. Mais lorsque celui-ci se met à lui décrire les ravages que Charite produit sur le cœur des amants, en renchérisant sur le style hyperbolique des romans sentimentaux et en traduisant de manière littérale les métaphores conventionnellement employées¹, la plus vive terreur s'empare du berger rustique : il s'empresse de regagner le village afin d'annoncer l'arrivée prochaine de la plus dangereuse des sorcières, qui est vraisemblablement l'épouse de l'Antéchrist. Les paysans de Saint-Cloud passent la nuit à s'enivrer en attendant la fin du monde, d'autant plus que la pluie qui s'est mise à tomber leur semble préfigurer un nouveau Déluge. Au matin, ils comprennent leur bévue, tandis que l'hôtelier qui a logé Lysis se moque de leur sottise et de leurs fausses croyances :

[...] hélas ! Mes amis vous estes de bien legere croyance, d'avoir adjousté foy à ce que vous a dit non pas un ange, ny un mauvais demon, ny mesme un homme sage, mais le plus fou de tous les hommes qui a logé chez moy cette nuict.²

La connaissance immaîtrisée du langage galant dont fait preuve Lysis entre ici en confrontation avec l'absence de savoir des paysans : la perspective satirique est donc double et croisée. Mais le narrateur trouve tout de même des excuses aux villageois, car de meilleurs esprits que les leurs ne seraient pas à l'abri du piège linguistique représenté par les « extravagances de la poésie³ ». Au contraire, Lysis, doté d'une faculté imaginative inventive, mais qui s'est emballée dans un mouvement devenu incontrôlable, convoque le savoir qu'il a accumulé hors de propos, en le déformant jusqu'à en faire un amas monstrueux de connaissances inutilisables⁴. L'« anti-roman » est ainsi fondé sur un ensemble d'oppositions signifiantes. Lorsqu'Adrian et Pernelle s'installent chez Hircan, les seigneurs qui se sont improvisés bergers commencent à leur jouer des tours et à se moquer

conversation s'avère impossible, puisque les deux hommes ne parlent pas le même langage : « [...] ayans tous deux dist presqu'autant de bouffonneries que de parolles sans que leurs contes extravagans les fissent rire par ce qu'ils ne s'entendoient pas, nostre hypocondriaque luy demanda finalement s'il desiroit qu'il luy rendist quelque service pour la recompense du bon traitement qu'il luy avoit fait [...] » (*op. cit.*, p. 275).

¹ « [...] Elle est maintenant dans Saint Clou, où d'un seul de ses regards, elle fait des meurtres. Elle prend les hommes et les enchaisne, leur donne la gesne, & leur tire le cœur hors de la poitrine par ses enchantemens sans leur faire d'ouverture. Ce n'est plus que de cœurs qu'elle se saoule, ce n'est plus que de larmes qu'elle s'abreuve » (*op. cit.*, p. 43).

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 108.

⁴ Comme le précisent les « Remarques » sur le livre XI, les lectures de Lysis ne se limitent pas aux romans : « Il montre icy qu'il n'a pas seulement leu les Romans, mais tous les livres aussi où il y avoit que[ll]e chose qui pust convenir a son humeur » (*ibid.*, p. 549). Sorel le décrit également comme un « esprit universel » (*ibid.*, R. VII, p. 280).

d'eux comme si la folie de Lysis était héréditaire et commune à toute sa lignée¹. Pourtant, leur simplicité grossière et fruste de bourgeois se distingue bel et bien de l'extravagance livresque du héros. Adrian fait preuve de la même crédulité que le paysan rustique lorsqu'il se laisse convaincre que son cousin a véritablement été métamorphosé en arbre et qu'il a voyagé dans un carrosse enchanté, pour la simple raison qu'il en entend par deux fois le discours, dans deux bouches différentes. D'autre part, il se considère lui-même comme ignorant, face à Lysis et à Carmelin qu'il juge tout à fait doctes :

[...] le plus souvent il est si docte que je n'en comprends pas la moitié. Il faut se représenter qu'il n'a fait que lire toute sa vie. Il est arrivé qu'il a pris un valet qui est presque aussi sçavant que luy : mais je vous diray, je croy que leur sçavoir leur est inutile, ou plustost qu'il leur est nuisible, car ils ne s'en servent qu'à des choses que je ne sçaurois approuver.²

Le cas de Carmelin est plus ambivalent : promu valet de Lysis à partir de leur rencontre au livre IV, dans le récit comme dans les « Remarques », il est traité tantôt en idiot naïf et ignorant³, tantôt en parasite malicieux bien conscient de la folie de son maître. Il se résout (ou semble se résoudre), après une faible résistance, à croire que Lysis a bien été métamorphosé en saule, que sa première maîtresse Parthénice est devenue rocher à cause de ses rigueurs, et que les masques et les pantins combattus dans l'assaut du palais du magicien Anaximandre étaient véritablement des monstres et des géants furieux. La naïveté dont le valet fait preuve est plus condamnable encore que celle de Lysis, dans la mesure où Carmelin n'a pas l'esprit troublé comme lui : c'est par ignorance et manque de recul critique qu'il bascule dans une telle crédulité. Comme Adrian, pour déterminer la véracité d'un fait, le personnage se fonde non pas sur ce qu'il voit, mais sur les discours qu'il entend, et plus précisément sur le nombre de locuteurs l'assurant de cette véracité :

Il faut bien que je le croye, puisque tout le monde le dit, répondit-il, l'on me fait accroire que je n'ay pas tant de jugement que les autres, & que je ne voy pas les choses comme elles sont, si bien qu'encore que ma raison me persuade tout ce qu'elle peut comprendre, l'on ne me permet pas de luy adjoûter foy.⁴

Il préfère croire le témoignage indirect d'autrui, toujours soupçonnable, plutôt que l'expérience visuelle immédiate. Au contact de ses précédents maîtres, le valet a pourtant beaucoup étudié. Toutefois, comme chez le pédant, sa mémoire a fonctionné indépendamment de son entendement : il n'a fait qu'enregistrer quantité de discours sans

¹ *Ibid.*, II, 12, p. 774-775.

² *Ibid.*, III, 14, p. 170-171.

³ En tant que disciple de l'auteur de l'*Abrégé des longues études*, Carmelin est par exemple traité de « pauvr[e] idio[t] » (*ibid.*, R. IV, p. 193). À la fin du *Berger*, l'ancien valet de Lysis épouse la servante Lisette : « [...] & quoy qu'il fust simple et naïf, Oronte le fit procureur fiscal de ses seigneuries, le trouvant assez entendu pour cette charge » (*ibid.*, III, 14, p. 244).

⁴ *Ibid.*, II, 11, p. 628.

en comprendre le sens véritable. De même que Carmelin a conscience de la folie de Lysis sans toutefois parvenir à le quitter¹, car sa fréquentation lui permet de vivre à la table de riches seigneurs, le berger est tantôt victime du faux savoir de son valet, tantôt révolté contre son ignorance². En définitive, même si Carmelin est présenté comme un personnage qui a « l'esprit fait d'une telle sorte qu'il sembloit n'estre venu au monde que pour faire rire les autres³ », le narrateur laisse planer le doute sur les qualités de son esprit et le décrit comme un être fondamentalement ambigu. Ainsi, lorsque Lysis s'apprête à partir avec lui vers une île exotique afin de délivrer Panphylie, la maîtresse de Méliante, il s'inquiète de savoir si les moutons qui ne vivent pas en France parlent une langue étrangère :

L'on ne sçayt si Carmelin avoit fait sa demande par malice où par naïveté : c'est une chose dont l'on n'a pû estre esclaircy à cause de l'inegalité de son esprit qui passoit quelquefois de la subtilité à la niayerie.⁴

Les « Remarques » pointent également la subtilité de certaines de ses trouvailles et récusent l'accusation d'idiotie qui pourrait être portée contre lui⁵. Le couple formé par les deux personnages ne peut donc être entièrement assimilé à celui de Don Quichotte et Sancho Panza. Comme Sancho, Carmelin accepte de servir Lysis dans l'espoir de sortir de la pauvreté et de vivre plus confortablement ; comme lui, il oscille entre la crédulité naïve et le rejet exaspéré des fantaisies de son maître. Mais, à la différence du paysan de la Manche, Carmelin ne peut être considéré comme un homme sans savoir⁶.

Dans *L'Histoire comique de Francion*, Sorel avait opposé l'imagination créatrice du héros, fondée sur de nombreuses connaissances appréhendées avec distance critique, au manque d'imagination et de savoir des esprits bas et des ignorants, réduits à lire sans comprendre et à imiter servilement des sources généralement mal sélectionnées⁷. Mais il existe un degré intermédiaire : celui de l'extravagant, qui se sépare lui-même en deux

¹ Ainsi, lorsque Lysis espère que les dieux lui procureront une métamorphose inouïe : « Carmelin avoit desja connu que son maistre estoit fort insensé, mais il ne croyoit pas encore qu'il le fust tant que de s'imaginer des choses si extravagantes » (*ibid.*, I, 5, p. 655-656).

² « Il estoit aysé à connoistre à tout le monde excepté à Lysis, qu'il parloit comme un perroquet, & qu'il sçavoit par cœur des choses qu'il n'entendoit pas : car il prononçoit mal les mots, ne s'arrestoit point au bout d'une periode, & ne haulsoit ny ne baissoit sa voix » (*ibid.*, I, 4, p. 588). Au livre VI, alors que Lysis essaie en vain de lui apprendre à discourir avec grâce, il finit par perdre patience et à le traiter de « gros asne » et d'« ignorant » (*ibid.*, I, 6, p. 832-835).

³ *Ibid.*, I, 5, p. 671.

⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 302-303.

⁵ Sorel commente ainsi les propos que le valet tient sur le sabbat : « Voila comme sur les discours d'un homme tel que Carmelin que l'on estime idiot, [l']on peut avoir quelquefois de hautes considerations » (*ibid.*, R. VIII, p. 349).

⁶ « Les femmes & les hommes qui n'ont pas estudié ne connoissent pas la grace des discours de Carmelin » (*ibid.*, R. IV, p. 191).

⁷ Voir P. Ronzeaud, « L'imagination dans *L'Histoire comique de Francion* : l'autre Naïs », dans J. Serroy (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion », Littératures classiques*, n° 41, hiver 2001, p. 63-82.

ramifications. Entre l'inventivité maîtrisée et créatrice d'un personnage comme Francion et l'ignorance crasse du paysan, dans le rapport que l'homme entretient au savoir, on trouve place, d'une part, pour l'extravagant docte, subtil et fin, dont l'imagination perturbée débouche sur des saillies originales, et d'autre part pour l'extravagant dont le savoir ne donne lieu qu'à un psittacisme stérile, dépourvu de toute inventivité¹. Les « Remarques » insistent à de multiples reprises sur la science et les dons d'intelligence du berger, qui appartient à la première catégorie d'extravagant :

Lysis touche fort les Poètes, quand il dit qu'il veut tascher d'avoir une forme que personne n'ait eue. Cela montre que toutes les metamorphoses ne sont que des redites. Mais mon Dieu qu'il est subtil & docte en tout ce qu'il dit auparavant & apres.²

Le héros nous apparaît donc comme un *Janus bifrons*, révélant « d'un costé sa folie, & de l'autre la vivacite de son esprit³ ». Un tel gâchis de qualités intellectuelles accentue la critique portée contre la dangerosité des fables. L'extravagance, maladie livresque de l'esprit, permet alors aux auteurs qui en fondent le diagnostic de délimiter les frontières qui séparent les livres nuisibles des livres profitables.

2. UNE PATHOLOGIE LIVRESQUE

Dans les écrits médicaux antiques, les livres font partie intégrante du processus de cure du malade, dans la mesure où ils prennent place parmi les différentes activités intellectuelles susceptibles de mettre en branle sa raison. Ainsi, chez Caelius Aurélien, la lecture à haute voix figure parmi les exercices actifs, à côté des promenades et d'autres activités portant sur l'oralité⁴. Le médecin prescrit des divertissements destinés à exercer l'esprit du malade : le théâtre, les entretiens, qui doivent porter sur les compétences propres à chaque patient, les jeux d'échec, etc. Pour le choix des pièces de théâtre, Caelius Aurélien se fonde sur le principe thérapeutique du *contraria contrariis curantur* :

Ainsi, après la lecture, il faut leur donner une pièce, ou du mime, si les fous souffrent de tristesse ; ou inversement, une pièce qui comporte de la tristesse et de la crainte tragique [...], s'ils sont atteints de gaieté puérule. Car il convient de corriger la qualité de l'aliénation

¹ P. Ronzeaud montre pertinemment comment, dans le *Francion*, le personnage d'Hortensius passe d'une catégorie à l'autre, entre le moment où le héros le rencontre à Paris et le moment où il le retrouve à Rome : il évolue « de l'imitation pédante à la fantaisie visionnaire » (*ibid.*, p. 75-76).

² *Op. cit.*, R. V, p. 206. Voir également : « L'esprit de Lysis s'est toujours fait paroistre subtil parmy ses plus grandes extravagances » (*ibid.*, R. X, p. 461).

³ *Ibid.*, R. III, p. 171. Th. Corneille ne conserve pas cette subtilité du héros dans son *Berger extravagant*, puisque la folie de Lysis naît, comme nous l'avons vu, de l'effet produit par les livres sur sa simplicité d'esprit.

⁴ Cité par J. Pigeaud, *Folie et cures de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 148-149.

par son contraire, pour que l'état de l'âme, ainsi, recouvre la condition moyenne (*mediocritas*) de la santé.¹

Loin d'être des poisons pour l'âme, les livres et les spectacles, y compris légers et comiques, peuvent donc jouer un rôle salubre dans la cure du malade. Les médecins de la Renaissance et du début du XVII^e siècle, s'ils ne nient pas cette potentielle vertu de l'œuvre fictionnelle, se montrent plus méfiants et placent, comme on l'a vu, les livres parmi les causes externes de la mélancolie érotique ; ils mettent également l'accent sur le tri qu'il convient d'opérer entre lectures et spectacles nuisibles ou profitables. Toutefois, aucun médecin antique ni moderne n'évoque avec autant d'insistance que ne le font les auteurs d'histoires comiques, à la suite de Cervantes, la possibilité d'une mélancolie livresque. Que celle-ci précède ou suive la naissance de la passion amoureuse, elle détermine, chez Don Quichotte, Lysis et Don Clarazel, la nature des fausses impressions qui vont venir altérer la faculté imaginative des personnages. Si Lysis sera en partie soigné au moyen de « bons livres » – les livres philosophiques et moraux que Clarimond lui permet de prélever dans sa bibliothèque –, l'intervention de ces lectures semble sujette à caution puisqu'elle menace le héros de basculer dans une nouvelle forme d'extravagance². On a également vu que les pièces de théâtre, qu'elles soient mises en scène par des comédiens professionnels ou bien montées autour des fous par les seigneurs et les dames de leur entourage, participaient davantage à accroître leur trouble qu'à le guérir. Ce constat s'explique bien entendu par la visée polémique que se donne l'histoire comique dans le champ littéraire : il s'agit de dénoncer certaines pratiques de lecture passives, qui peuvent être tout à fait pernicieuses pour l'esprit (voir chap. VI, II-A).

Or pour de nombreux autres personnages de notre corpus, y compris ceux dont le jugement offusqué ne reçoit pas d'assises médicales aussi précises que celles de Lysis et de Clarazel, l'influence des livres, et plus généralement du savoir, reste déterminante. Si le *Problème XXX* présentait le lien entre l'excès d'étude et la folie sous un angle valorisé, en rattachant la crise mélancolique à l'idée de génie, selon une tradition prolongée entre autres par Ficin et Huarte, le rapport privilégié du savant à la déraison peut au contraire être marqué du sceau de l'*hybris*, ou bien encore se rapprocher de l'acédie. Les traités des mélancologues du XVII^e siècle, s'inscrivant de moins en moins dans le sillage aristotélicien, mettent généralement en garde contre l'excès d'étude, associé aux veilles

¹ Caelius Aurélien, *Maladies aiguës* (I, V, 163), cité par J. Pigeaud, *ibid.*, p. 162. Ce même principe était déjà préconisé par le texte hippocratique intitulé *Régime* (*ibid.*, p. 184).

² « [...] Clarimond a eu peur que Lysis ne voulust estre Philosophe s'il s'adonnoit pas trop à la Philosophie, & à n'en point mentir de Berger Extravagant, il eust bien pû devenir Philosophe Extravagant » (*op. cit.*, R. XIV, p. 776).

excessives, qui figurent également parmi les causes externes de la mélancolie : Guibelet évoque par exemple les « veilles immodérées, études trop assidues & laborieuses, cogitations profondes, & beaucoup d'affaires ruineuses¹ » susceptibles d'obscurcir le cerveau. Les « illustres fous » de Beys sont emblématiques de ces deux dimensions antithétiques. Les « visionnaires » de Desmarets sont davantage représentatifs du versant péjoratif de ce lien. Tous les personnages ont pratiqué des lectures jugées démodées ou non conformes à leur sexe et à leur statut social : le capitaine Artabaze s'attribue les exploits des héros mythologiques ou épiques de l'Antiquité, Amidor est féru de poésie pétrarquaisante, Filidan pratique les métaphores galantes sans les comprendre, Phalante s'approprie hors de propos des descriptions de grandes richesses ; Mélisse, Hespérie et Sestiane sont elles aussi de grandes lectrices, comme nous le verrons (voir chap. IV, II-D).

Mais l'exemple littéraire le plus probant de folie livresque nous est très certainement délivré par la tragi-comédie de Tristan intitulée *La Folie du Sage* (1645). Ariste est mélancolique par tempérament, mais aussi par régime de vie : l'excès d'étude et de veilles, le manque de promenades et de divertissements lui ont donné un caractère triste et rêveur². Une autre cause externe a conforté ce tempérament : une campagne militaire épuisante menée dans un milieu marécageux³. Les deux traumatismes que vont lui causer successivement l'annonce que le roi veut faire de sa fille sa maîtresse, puis la mort supposée de celle-ci, déclenchent chez lui, à partir de la dernière scène de l'acte III, un accès de folie, qui s'éteindra à la fin de l'acte IV, avec l'annonce que Roselie n'était qu'endormie. Le personnage est touché d'une « savante folie⁴ » : comme le constate Patrick Dandrey, qui donne une étude détaillée de cette pièce dans *Les Tréteaux de Saturne*⁵, la crise de délire traversée par Ariste se caractérise par le rejet de ce qui lui est cher, à savoir les livres qui composent sa bibliothèque, selon un processus fréquemment

¹ *Op. cit.*, chap. VII, p. 247r. Voir également R. Burton, *op. cit.*, vol. I, Part. I, Sect. 2, Memb. 3, Subd. 15, « Amour de l'érudition ou abus d'étude. Avec une digression sur la misère des hommes de lettres et la raison de la mélancolie des muses », p. 509-549.

² Selon Canope, confidente de sa fille Roselie : « Cette mauvaise humeur se tourne en habitude / En ceux qui comme lui s'appliquent à l'étude / Et qui prenant fort peu de divertissement / Par des soins importants veillent incessamment » (Tristan L'Hermite, *La Folie du Sage*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, 1999, t. V, II, 1, v. 345-348, p. 41).

³ Nous reconnaissons ici un motif que l'on trouve également dans *Le Page disgracié* (voir I.A.2.c).

⁴ « Cet homme, que l'amas des sciences avait fait passer pour sage, et dont un imaginaire malheur avait troublé le jugement, étale en cette rencontre toutes les images que sa mémoire lui peut fournir, et fait montre en ce lieu d'une savante folie » (*op. cit.*, « Argument du quatrième acte », p. 66).

⁵ *Op. cit.*, « La folie du sage. La mélancolie dans tous ses états », chap. IV, p. 129-157.

décrit dans les traités médicaux depuis Galien¹. Mais la mélancolie, qui semble également frapper les autres personnages – mélancolie érotique chez le roi, sombre tristesse de Roselie et crise de délire chez son amant Palamède –, fonctionne ici comme une « structure sans contenu² » : ce terme est davantage employé comme figure d’analogie, pour renvoyer à un trouble moral, que comme catégorie médicale dotée d’effets psychosomatiques. Ariste ne perd jamais véritablement sa lucidité, dans un délire qui obscurcirait totalement les facultés de son jugement. Patrick Dandrey montre comment Tristan joue de ce flottement sémantique pour proposer une double lecture possible de sa pièce. D’une part, Ariste apparaît paradoxalement comme un sage stoïcien subissant les effets psychosomatiques d’une folie qui lui est traditionnellement interdite, du fait même de cette sagesse : pourtant, ce sont les longues heures qu’il a passées dans les livres qui ont affaibli son corps et ont entraîné le trouble de son esprit. D’autre part, si sa mélancolie n’est qu’analogique, le personnage n’est qu’un faux sage stoïcien qui succombe à la désespérance et se soumet aux passions de l’âme : la critique ne porterait pas, dans ce cas, sur les écrits stoïciens, mais bien sur la faiblesse morale qui s’empare du héros. Le jugement du lecteur face aux propos du héros reste donc suspendu³.

La pièce de Tristan s’inscrit dans la topique médicale et philosophique de la folie du sage, remise au goût du jour à partir de la Renaissance grâce aux œuvres d’Érasme et de Cervantes, au regain de faveur du *Problème XXX*, ou encore à l’exemple, particulièrement frappant pour les esprits du temps, de la folie du Tasse⁴. On sait que Cicéron, dans ses *Tusculanes*, distingue l’*insania*, maladie de l’âme, dont le sage ne peut être atteint, et la *furor*, maladie psychosomatique, issue de la bile noire et des passions violentes, dont le sage peut être touché. Chez les premiers auteurs stoïciens, le sage était considéré comme absolument hors du champ de la folie⁵. L’extravagant n’est pas nécessairement un sage, mais il est docte, et son mal pose la question des rapports entre lecture, étude et folie, dans une perspective majoritairement immanente et laïcisée.

¹ *Ibid.*, p. 134. Voir l’argument du troisième acte : « Ici, la sagesse d’Ariste est ébranlée : il demande aux philosophes anciens la cause de tant d’injustes disgrâces, et dans ce transport sème ses livres sur le théâtre » (*op. cit.*, p. 53).

² P. Dandrey, *op. cit.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ Voir A. Godard, « Le "sage délirant" : la "folie" du Tasse, selon ses premiers biographes », dans A. Redondo et A. Rochon (éd.), *Visages de la folie [...]*, *op. cit.*, p. 13-22 et Fr. Graziani, « Le Tasse dans la prison des fous ou le songe du mélancolique », dans Fr. Lecercle et S. Perrier (éd.), *La Poétique [...]*, *op. cit.*, p. 257-278.

⁵ Voir P. Dandrey (éd.), *Anthologie [...]*, *op. cit.*, p. 47.

B. Puissances de l'imagination

L'extravagant, que son trouble soit psychosomatique ou plus simplement moral, se définit donc comme un personnage fondamentalement imaginatif. Nous reviendrons longuement, dans la suite de notre travail, sur la question de l'imagination, d'une importance majeure pour notre sujet (voir chap. VIII, II-C). Nous nous contenterons pour le moment de situer la conception que les auteurs de notre corpus se font de cette notion par rapport aux traditions et aux héritages en usage dans la première moitié du XVII^e siècle. En 1690, Furetière, à l'entrée « Imagination », en proposera trois acceptions :

IMAGINATION. s. f. Puissance, faculté de l'ame pour concevoir les choses, & s'en former une idée. C'est aussi quelquefois une fonction particuliere de cette puissance. L'intelligence, c'est la perception qu'a nôtre ame sans aucune image corporelle. Mais le propre de l'*imagination* est de faire concevoir les objets sous des images corporelles, tracées dans le cerveau. Elle n'a donc pour objet que les choses sensibles & corporelles. Ainsi on la peut définir une maniere de concevoir par des images tracées dans le cerveau. [...].

IMAGINATION, se dit aussi des inventions, des pensées, & des effets que produit cette faculté. [...].

IMAGINATION, signifie aussi, Vision, chimere.

La dualité du concept, présente à l'esprit de tous les érudits du siècle, est ici parfaitement résumée : l'imagination est tout d'abord l'une des puissances essentielles de l'âme, celle qui transmet au jugement, à partir des impressions qu'elle reçoit des cinq sens externes, des représentations aptes à lui permettre de concevoir des idées sur les choses. Elle peut aussi former des impressions à partir d'objets absents. Le jugement conserve par la suite certaines de ces idées dans la mémoire. Le terme désigne également, par métonymie, les représentations transmises par cette faculté. Mais, dans la mesure où celle-ci peut se révéler parfois trompeuse messagère et contribuer à égarer l'entendement, les idées qu'elle produit peuvent être fausses et mensongères, ce que Furetière traduit par les termes de « vision » et de « chimère ».

Face au débat qui oppose les médecins grecs et arabes au sujet de la localisation des trois puissances de l'âme, Du Laurens suggère que l'imagination siège dans la partie la plus molle du cerveau, là où l'impression des images se fait le plus aisément¹. Au contraire, la mémoire loge dans la partie la plus dure, car elle a besoin de fixer durablement les souvenirs, tandis que le jugement, faculté la plus noble, occupe une partie médiane et tempérée. Du Laurens, à la suite des médecins arabes, adhère à la thèse d'une séparation du logis de ces « trois princesses », ce qui permet d'expliquer que l'une puisse être affectée sans que les autres en soient perturbées. Cette conception rend bien compte de la place

¹ *Op. cit.*, p. 104v sq.

accordée à la faculté imaginative à partir de la Renaissance : alors que la tradition chrétienne médiévale assignait à l'âme, depuis saint Thomas d'Aquin, trois facultés représentées par l'entendement, la mémoire et la volonté, cette dernière disparaît par la suite pour laisser place à l'imagination.

Juan Huarte, dans son *Examen de ingenios* (1575), traduit en français par Gabriel Chappuys dès 1580¹, marque une étape capitale dans la revalorisation du concept. Le médecin espagnol réduit la théorie antique des humeurs aux trois principes que sont l'entendement, la mémoire et l'imagination : si l'entendement reste la puissance dominante de l'âme, le rôle de l'imagination prend une ampleur nouvelle et vient se placer au centre de la vie sociale, intellectuelle et culturelle de l'homme. Lorsque la mémoire, associée à un tempérament humide, est la puissance qui domine en l'homme, celui-ci se révèle particulièrement doué pour l'étude du latin, de la grammaire, de l'arithmétique, de la théologie positive, de la cosmologie, etc. Lorsque c'est l'entendement, associé au tempérament sec, l'être est apte à étudier la théologie scolastique, la théorie de la médecine, la dialectique, les sciences naturelles et la philosophie morale. Mais c'est avec la suprématie de l'imagination, associée à la chaleur, que l'homme peut être aussi bien poète, peintre et musicien talentueux que chef militaire et ingénieur, orateur et prédicateur éloquent, bon médecin, bon mathématicien ou astrologue, ou encore gouverneur d'un État ou d'une République ! Chez Huarte, dont les théories influenceront Cervantes, cette faculté de l'âme acquiert une place capitale, qui la rend presque supérieure à l'entendement.

Néanmoins, au cours du premier XVII^e siècle, la conception aristotélicienne, qui fait de l'imagination un instrument de connaissance, conception en partie transmise par saint Thomas d'Aquin, est minée par l'émergence d'une nouvelle tradition, que Gérard Ferreyrolles désigne comme la *tradizione razionalistica*, privilégiée par Descartes² : celle-ci, s'inspirant de l'héritage platonicien, relayé par saint Augustin, qui excluait l'imagination des outils du savoir, conçoit au contraire cette puissance de l'âme comme

¹ J. Huarte de San Juan, *Anacrise, ou parfait jugement et examen des Esprits propres et naiz aux sciences*, trad. G. Chappuys, Lyon, François Didier, 1580 ; *Examen des esprits pour les sciences*, *op. cit.* Guibelet fera paraître un *Examen de l'Examen des esprits* (Paris, M. Soly, 1631).

² G. Ferreyrolles, *Les Reines du monde : l'imagination et la coutume chez Pascal*, Paris, Champion, 1995. La célèbre définition de l'imagination comme « maîtresse d'erreur et de fausseté » se trouve dans la liasse *Vanité des Pensées* (B. Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, prés. et notes G. Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, 2000, III, fr. 78, p. 66). Sur l'imagination, voir aussi P. Ronzeaud (dir.), *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, printemps 2002 ; H. Krief et S. Requemora (dir.), *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004 ; Ch. Jacquet et T. Pavlovits (dir.), *Les Facultés de l'âme à l'âge classique : imagination, entendement et jugement*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 ; G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination [...]*, *op. cit.*

« maîtresse d'erreur et de fausseté », pour reprendre la célèbre formule de Pascal. Cette évolution est indissociable du rejet de l'empirisme, qu'elle accompagne : tandis que les aristotéliens appuient le phénomène de la connaissance sur le sensible, dont les images font partie, les platoniciens séparent au contraire les formes intelligibles – les Idées – des impressions transmises par les sens, qui ne peuvent que tromper le jugement. L'intelligence n'a aucunement besoin de s'appuyer sur les images pour concevoir ; au contraire, elle risque de n'en tirer que des chimères et des visions trompeuses. Au XVII^e siècle, si la tradition héritée d'Aristote, et notamment de son traité *De l'âme*, reste dominante, la seconde, également véhiculée par Pascal, le milieu janséniste et Malebranche, informe peu à peu les esprits du temps, comme en témoigne la définition du *Dictionnaire* de Furetière. Les textes de notre corpus rendent compte, eux aussi, de cette conception duelle de la faculté imaginative, dont la force mystificatrice peut aussi se révéler éminemment créatrice.

1. LES FAUSSES IMPRESSIONS DU MÉLANCOLIQUE

Les œuvres que nous étudions se font fidèlement l'écho de cette conception des trois puissances de l'âme – entendement, imagination et mémoire –, tout en séparant leur localisation dans le cerveau : dans le cas de l'extravagant, seule la faculté imaginative est généralement troublée. Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, comme dans *Le Berger extravagant*, le terme *fantaisie* est fréquemment utilisé comme synonyme d'*imagination* : ce choix sémantique, en raison de la proximité du substantif avec le *fantasme*, permet d'orienter le lecteur vers une conception négative de cette faculté, productrice de chimères¹. Toutefois, les fausses impressions transmises par l'imagination à l'intellect ne proviennent généralement pas du monde sensible lui-même : elles passent par le filtre des souvenirs que l'extravagant conserve de ses lectures ; les romans médiatisent le monde réel et conduisent le lecteur à en percevoir une vision déformée. Dès l'avis « Au lecteur » du *Chevalier*, Du Verdier évoque les « impressions fantastiques » de Don Quichotte, révélatrices de la « foiblesse de son cerveau² ». Comme lui, Don Clarazel tire des impressions mensongères de ses lectures romanesques. Ainsi, lorsqu'il lit l'épisode au cours duquel la demoiselle de Danemark vient chercher Amadis, qui s'est retiré dans un ermitage, pour le ramener près d'Oriane :

¹ Voir M. Rosellini, « *Le Berger extravagant*, critique de l'imagination ou imagination critique ? », dans P. Ronzeaud (dir.), *L'Imagination*, op. cit., p. 184.

² Op. cit., n. p.

[...] deslors il s'imprima si bien dans la fantaisie que la chose estoit ainsi qu'elle estoit descrite, que resvant au bon-heur de ce chevalier il s'imagina que s'il se retiroit en un hermitage, Sylviane l'envoyeroit chercher infailliblement pour le rendre heureux.¹

L'idée fictionnelle s'imprime dans le cerveau de l'hypocondriaque par le relais de l'imagination, à la façon d'une idée qui serait directement puisée dans le monde sensible, par l'observation et l'expérimentation : l'objet absent, car fictif, prend la place d'un objet réel. Ce n'est donc pas le monde lui-même qui est trompeur, mais la représentation qu'en donnent les romans lus par le héros. Une fois que la chimère a pénétré dans l'esprit du malade, elle peut survivre à la disparition de sa source : loin des livres, l'esprit du chevalier est susceptible de puiser dans sa mémoire les « impressions dangereuses² » que l'imagination y a stockées. C'est donc en fonction des fausses impressions logées dans son cerveau que le chevalier voit le monde qui l'entoure, de même que Lysis reconnaîtra tous les éléments de l'univers du Forez dans la région de Brie.

Selon certaines conceptions médicales et philosophiques contemporaines, ce pouvoir de l'imagination s'accompagne d'une faiblesse originelle du cerveau, qui est alors rendu plus mou et, de ce fait, plus susceptible de recevoir des impressions trompeuses. C'est la théorie que développera Malebranche quelques décennies plus tard, dans le livre II du traité *De la recherche de la vérité*³. Selon lui, deux facteurs physiologiques permettent d'expliquer que certains esprits soient plus réceptifs que d'autres aux impressions transmises par l'imagination : d'une part, en règle générale, le cerveau mou des femmes et des enfants est plus impressionnable que le cerveau dur des vieillards ; d'autre part, les esprits animaux, qui véhiculent la motricité et la sensibilité – Malebranche s'écarte sur ce point du cartésianisme –, peuvent être échauffés par diverses causes (extérieures, comme la chaleur du vin et du climat, ou intérieures, comme l'agitation des nerfs) et laisser des traces – les images – plus profondes dans le cerveau. Affaiblie par son hypocondrie, l'âme de Don Clarazel se trouve dans un état de faiblesse propice au trouble de l'imagination. Aussi prend-il, comme Don Quichotte, les servantes d'auberge pour des princesses :

Le cerveau de ce chevalier estant disposé à recevoir toutes sortes d'impressions il s'imagina tout au mesme temps que ceste fille innocente estoit quelque grande princesse ainsi deguisee pour la crainte de quelque malheureux accident [...].⁴

¹ *Ibid.*, chap. III, p. 42.

² *Ibid.*, chap. V, p. 84.

³ N. Malebranche, *De la Recherche de la vérité. Livre II, De l'imagination* [1674-1675], éd. D. Kolesnik-Antoine, Paris, Vrin, 2006. Voir l'« Introduction », p. 7-71, et, plus généralement, D. Kolesnik-Antoine, *L'Homme cartésien : la « force qu'a l'âme de mouvoir le corps » (Descartes, Malebranche)*, Rennes, PUR, 2009. Voir également R. Carbone, *Infini et science de l'homme : l'horizon et les paysages de l'anthropologie chez Malebranche*, Naples-Paris, La Città del Sole-Vrin, 2007.

⁴ *Op. cit.*, chap. XX, p. 477.

Les erreurs successives du personnage sont dues au fait que les traces laissées par ses lectures dans son cerveau sont si profondes que les esprits animaux, sollicités par des phénomènes nouveaux, vont inmanquablement s'y loger : le chevalier est ainsi particulièrement sensible à ce que Malebranche désignera du nom d'« imagination forte¹ ». Les quelques occurrences du terme *impression* dans le *Berger* renvoient elles aussi au pouvoir pernicieux des livres incriminés : Lysis nourrit des fantaisies trompeuses tantôt à partir de ses lectures, ou des souvenirs qu'il en a gardés, tantôt à partir des informations que ses sens puisent dans le monde ; mais il s'agit dans ce cas d'un monde vu à travers le filtre déformé que les récits fabuleux posent comme un écran trompeur devant ses yeux. Dans le livre II, alors que Gringalet s'est servi d'un miroir orienté en direction du soleil pour brûler le chapeau du berger, celui-ci est persuadé que les yeux de sa maîtresse ont le pouvoir d'enflammer les objets. Là encore, il ne peut s'empêcher de ramener ce phénomène inédit vers ce qu'il connaît :

[...] toute la nuit il ne fit que resver là dessus, si bien que sur le point du jour les fortes impressions qu'il avoit de cecy luy firent songer en dormant que l'amour l'avoit mis sur un bucher, ou il brusloit depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la teste.²

Lysis prend aussi Anselme pour le dieu Pan lorsqu'il le rencontre au début du récit, puis assimile le rustre paysan qui s'approche de Charite à un vilain satyre. Au moment de la guérison du berger, Clarimond n'aura de cesse d'empêcher les livres, quels qu'ils soient, de produire des impressions trop vives sur son esprit³.

Ces deux œuvres rendent également compte d'une notion qui sera centrale dans le traité de Malebranche : celle de la contagion. Les cerveaux des hommes étant unis par des liens naturels, à la façon de deux luths résonnant ensemble⁴, celui qui en écouterait un autre ressentirait, malgré qu'il en ait, par compassion, les mêmes émotions. Ces liens naturels « consistent dans une certaine disposition du cerveau qu'ont tous les hommes, pour imiter quelques-uns de ceux avec lesquels ils conversent, pour former les mêmes jugements qu'ils

¹ « J'entends par imagination forte et vigoureuse cette constitution du cerveau qui le rend capable de vestiges et de traces extrêmement profondes, et qui remplissent tellement la capacité de l'âme qu'elles l'empêchent d'apporter quelque attention à d'autres choses qu'à celles que ces images représentent » (*op. cit.*, III, 1, « III. Ce que c'est qu'imagination forte », p. 198).

² *Op. cit.*, I, 2, p. 285.

³ « Toutesfois Clarimond voyant que son esprit recevoit toute sorte d'impressions avec trop de vehemence, craignoit qu'il ne tombast dans quelque nouvelle folle, & qu'il ne voulust faire par tout le philosophe stoique ou le philosophe cynique » (*ibid.*, III, 14, p. 246).

⁴ Cette image se trouve dans le deuxième livre du *Traité de morale* (voir D. Kolesnik-Antoine, *L'Homme cartésien [...]*, *op. cit.*, p. 96).

font et pour entrer dans les mêmes passions dont ils sont agités¹ ». Cette disposition s'accroît du fait d'une « certaine impression que les personnes d'une imagination forte font sur les esprits faibles et sur les cerveaux tendres et délicats² » : d'où l'exemple de la jeune fille blessée au pied alors qu'elle assiste à une saignée. L'imagination étant très contagieuse, elle n'aura pas même besoin de l'appui d'un objet extérieur pour transmettre ses impressions d'un être à un autre. Ce phénomène s'applique également à la lecture : malgré la distance géographique, et parfois temporelle, qui sépare le corps du lecteur de celui des personnages et de l'auteur du livre, la contagion opère quand même, entraînant une perturbation de l'âme, qui peut basculer dans la folie³. Malebranche s'inscrit ici dans une longue tradition attribuant de très larges pouvoirs à l'imagination ; mais l'on perçoit à quel point son traité put apparaître blasphématoire en son temps, dans la mesure où il remettait largement en cause la suprématie de l'âme sur le corps.

Dans les textes de notre corpus, l'idée de contagion telle que Malebranche la développera dans la seconde moitié du siècle est relativement peu présente. Le corps du fou ne transmet généralement pas sa folie par compassion aux autres corps qui l'entourent. Dans le *Berger*, si Clarimond constate que Lysis souhaite entraîner le plus de monde possible dans son délire pastoral, afin de fonder une communauté de bergers, il est bien décidé à empêcher toute contagion de son extravagance :

Gentil berger je me fasche de voir vostre esprit possédé d'une infinité de mauvaises opinions, dont qui plus est, vous desirez faire une contagion, & les communiquer à tous ceux qui approchent de vous. Vous ne parlez que de metamorphoses, et voulez faire croire à Carmelin et aux autres bergers de vostre cognoissance, qu'un homme peut estre metamorphosé en fontaine, en pierre, en arbre, en oyseau, et en beaucoup d'autres formes.⁴

L'ermite du *Gascon extravagant* met également en garde le narrateur contre le danger que représente pour lui la présence du protagoniste : à force de se divertir de ses boutades, il risque à son tour de basculer dans l'impertinence impie qu'incarne à ses yeux le Gascon⁵. Toutefois, pour le gentilhomme anonyme comme pour les compagnons de Lysis, l'extravagance reste un divertissement que l'on observe à distance : si Anselme, Hircan et ses amis feignent d'entrer dans le jeu du héros et de se prendre à leur tour pour

¹ *Op. cit.*, III, 1, « I. De la disposition que nous avons à imiter les autres en toutes choses, laquelle est l'origine de la communication des erreurs qui dépendent de la puissance de l'imagination », p. 196.

² *Ibid.*, « II. Deux causes principales qui augmentent la disposition que nous avons à imiter les autres », p. 197.

³ Voir B. Kaech Toumarkine, « *Châteaux en Espagne* : folie contagieuse et écriture romanesque de Malebranche à Condillac », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques [...]*, *op. cit.*, p. 331-350.

⁴ *Op. cit.*, II, 7, p. 52.

⁵ *Op. cit.*, L. IV, p. 225.

des dieux et des bergers, il ne s'agit que d'un artifice théâtral temporaire¹. Dans nos textes, la contagion entre les corps n'est pas davantage conçue comme capable d'entraîner des effets psychosomatiques : Lysis, lorsqu'il apprend que Charite s'est fait saigner et qu'elle a une enflure à la joue, se fait saigner à son tour et porte un bandage ; mais aucune blessure ou maladie du corps ne vient effectivement le toucher². Dans *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, Persina, la mère de Chariclée, accouche d'une fille à la peau blanche pour avoir contemplé, au moment où elle s'unissait à son mari, une représentation d'Andromède. Cet imaginaire de la merveille et du monstrueux prolifère à la Renaissance³. Mais une telle contagion n'a plus lieu que de manière parodique dans les histoires comiques de notre corpus⁴ : l'humeur noire n'a plus le pouvoir de pervertir la conformation du cerveau.

Il n'en demeure pas moins que les auteurs de nos textes, comme Montaigne dans le célèbre chapitre XXI du premier livre des *Essais*, témoignent d'une certaine fascination à l'égard de « la force de l'imagination ». Les mélancologues indiquent que la faculté imaginative peut être troublée en fonction de la disposition du corps, du régime de vie, ou encore du sujet d'étude de prédilection du malade. Ainsi, selon Du Laurens⁵, pour reprendre l'exemple déjà évoqué, ceux qui seront d'un tempérament très sec, à la vue d'une cruche ou d'un verre, pourront s'imaginer être devenus cruche ou verre ; de même, l'ambitieux se prendra pour un roi, l'avare et l'amoureux seront respectivement obsédés par les richesses et les femmes, l'avocat sera entêté de procès, etc. Les mélancoliques qui se prennent pour des rois, des empereurs ou des cardinaux sont donc atteints, selon ce médecin, de folies « communes⁶ ». C'est par exemple le cas de la folle Guérinette, dans *Polyandre*, qui se prend non seulement pour la maîtresse de celle qu'elle sert, Aurélie, mais se proclame aussi impératrice, ou encore :

[...] Reine de Capadoce & de Paphlagonie, & d'autres contrées, dont elle a veu les noms dans quelques livres qu'elle a leus, ayant aimé de tout temps la lecture de toute sorte de

¹ *Les Illustres fous* représentent à ce titre une exception : la folie des pensionnaires de l'asile est explicitement présentée comme contagieuse pour les visiteurs qui y pénètrent. Dom Pedro, à la fin de l'acte II, préfère se retirer de l'hôpital car il « crain[t] ce mal contagieux » (*op. cit.*, II, 5, v. 778, p. 47). Voir chap. VIII, I-A.

² *Op. cit.*, I, 6.

³ Voir J. Céard, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996, et son édition du traité *Des monstres et des prodiges* d'A. Paré (Genève, Droz, 1971).

⁴ Dans *Polyandre*, Musigène conte que la mère de Gastrimargue, « estant grosse de luy, [...] eut en songe qu'elle accouchoit d'un Crocodile, qui engloutissoit les animaux terrestres & aquatiques tous entiers [...] » (*op. cit.*, L. II, p. 104). Le parasite naît effectivement avec des dents, ne cesse de claquer des mâchoires et de dévorer de la viande crue. Voir également le personnage de Collantine, dans *Le Roman bourgeois* : « Sa mère, pendant sa grossesse, songea qu'elle accouchait d'une harpie, et même il parut sur son visage qu'elle tenait quelque chose d'un tel monstre » (*op. cit.*, L. II, p. 173).

⁵ *Op. cit.*, chap. VI, p. 131r-v.

⁶ *Ibid.*, p. 141r.

livres, & c'est ce qui a contribué à la rendre plus folle, n'ayant employé ce qu'elle a appris la dedans, qu'à augmenter la bigearerie de ses pensées.¹

Les impressions tirées des livres – implicitement désignés ici comme les romans héroïques, dont l'intrigue se déroule dans des contrées exotiques – se sont profondément fixées dans le faible cerveau de Guérinette et ont entraîné son identification aux personnages représentés. Paradoxalement, cette activité prolifique de l'imagination peut sortir le mélancolique de sa sombre tristesse et le rendre très heureux. Les textes médicaux antiques et modernes évoquent en effet le cas de l'Athénien qui considérait chaque navire arrivant ou quittant le port du Pirée comme lui appartenant et qui se félicitait des richesses transportées : ses amis l'ayant fait guérir par des médecins, il se plaignait amèrement d'avoir retrouvé, avec la santé psychique, sa pauvreté originelle, quand sa fortune imaginaire lui procurait tant de plaisir². Sorel, dans les « Remarques » du *Berger*, rapporte cette anecdote à partir du *Tableau des passions humaines* de Coeffeteau, afin d'illustrer l'idée qu'un objet fictif puisse procurer autant de plaisir qu'un objet réel, et même davantage, chez certaines personnes « qui se laissent toucher plus au vif par les images que leur fantaisie se forme, que par les véritables objets des choses qui subsistent réellement au monde³ ». Lysis, dont la guérison finale s'accompagne d'un état de tristesse mélancolique, appartient très certainement à cette catégorie.

2. LES VISIONS DE L'EXTRAVAGANT VS LES HALLUCINATIONS DU FOU

Les fantaisies de l'extravagant se distinguent donc des multiples scènes d'hallucinations visuelles qui font intervenir des personnages de fous dans le théâtre comique et tragique, et qui connaissent un succès tout particulier de la seconde moitié du XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁴. Éraste, dans *Mélite* de Corneille, Cloridan dans *L'Hypocondriaque*, Hérode dans la *Mariamne* de Tristan, Oreste dans *Andromaque*, et bien d'autres personnages de comédies, de tragi-comédies et de tragédies, basculent brutalement dans la folie et décrivent le spectacle hallucinatoire, très souvent infernal, qui s'impose à leurs yeux égarés. Corneille rappelle à quel point ces scènes de folie étaient goûtées du public des années 1630 et en parle comme d'un « ornement⁵ » susceptible de

¹ *Op. cit.*, L. III, p. 137.

² J. Guibelet mentionne cette anecdote à propos d'un habitant de Dieppe, d'un Athénien nommé Trasilaüs et du citoyen d'Argos évoqué par Hippocrate (*op. cit.*, chap. VI, p. 240r-v).

³ *Op. cit.*, R. III, p. 175.

⁴ Voir Fr. Lecercle, « "Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez" [...] », art. cit. et Fr. Charpentier, « L'illusion de l'illusion [...] », art. cit.

⁵ « La folie d'Éraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamnais dès lors en mon âme ; mais comme c'était un ornement de Théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j'affectai

« chatouille[r] l'esprit des Spectateurs¹ ». Elles valent avant tout pour leur caractère spectaculaire et pour la forte impression qu'elles produisent sur l'esprit : véritables « scènes à faire² », elles sont le lieu d'un déploiement de la parole poétique qui ravit le public. Leur réussite dépend de leur brièveté, qui apparaît comme la condition essentielle de leur efficacité³ : elles ne doivent pas durer trop longtemps, de peur de lasser le public et de basculer dans le ridicule.

Les scènes d'hallucinations prennent souvent place, notamment dans le genre tragique, à la fin du dernier acte : la fureur d'Hérode, dans la *Mariamne* de Tristan, occupe par exemple les deux dernières scènes de la pièce. Cette brièveté se retrouve dans la comédie : les folles visions d'Éraste ne concernent, dans *Mélite*, que la fin de l'acte IV et le début de l'acte V, c'est-à-dire quatre scènes sur les 37 que contient la pièce⁴. Dans l'« Examen » de cette comédie, Corneille précise même que la durée qui s'écoule entre les actes IV et V est réduite à moins d'une heure, « de peur de donner le temps de se ralentir à cette chaleur, qui jette Éraste dans l'égarément d'esprit⁵ ». D'autre part, ce type de scène se démarque par son intensité : le mouvement du passage se caractérise généralement par un crescendo de frénésie, qui finit par se résorber dans l'évanouissement ou le sommeil. Chez Tristan, la folie d'Hérode est fondée sur une alternance de moments de lucidité et d'hallucination, qui correspondent à des phases violentes ou apaisées, selon que le roi se souvient ou non qu'il a commandité l'exécution de Mariamne. Afin de se distinguer de leurs prédécesseurs, les dramaturges regorgent d'inventivité en vue de produire les hypotyposes les plus frappantes pour l'esprit du spectateur. François Lecercle montre comment les fausses visions des personnages offrent l'avantage de déployer des déchaînements de violence et d'horreur sans rien montrer de visible et, de ce fait, sans

volontiers ces grands égarements, et en tirai un effet que je tiendrais encore admirable en ce temps » (P. Corneille, *Mélite*, dans *op. cit.*, « Examen », p. 6-7).

¹ P. Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. M. Escola et B. Louvat, Paris, Flammarion, « GF », 1999, « Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu », p. 138. Corneille emploie cette formule à propos du discours dans lequel Cinna expose à Émilie son projet de conspiration contre Auguste.

² H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 239. Le récit de la catabase fictive de Lysis, au livre XII du *Berger*, apparaît comme une allusion comique à cette mode théâtrale. Pour dépeindre ce qu'il a vu au moment de sa feinte mort, le héros suit le même parcours conventionnel que les personnages que nous avons cités : il passe le fleuve Achéron, aperçoit Cerbère, les trois juges des enfers, le Tartare et les Champs-Élysées, etc. (*op. cit.*, II, 12, p. 849-859).

³ Fr. Lecercle, art. cit., p. 219.

⁴ Il s'agit des scènes 6, 8 et 9 de l'acte IV et de la scène 2 de l'acte V. La folie d'Éraste est également au centre de la conversation entre Cliton et la Nourrice, dans la première scène de l'acte V, sans que celui-ci soit présent sur la scène.

⁵ *Op. cit.*, p. 7.

enfreindre les bienséances¹ : les cadavres qui viennent montrer leurs plaies sanguinolentes sur la scène ne sont que des fantômes qui n'ont d'existence que dans les discours hallucinés du fou. Il y a, dans cette violence à la fois convoquée et maintenue à distance, une hésitation constante entre visible et invisible. Éraste, croyant que Mélite et Tircis sont morts par sa faute, se croit descendu aux enfers pour les y chercher. Il édifie alors une véritable spatialisation virtuelle et fantasmée des lieux, en évoquant d'abord le Styx, puis le Léthé, et en s'adressant au dieu-fleuve Styx ainsi qu'aux âmes des morts pour savoir où se trouvent les amants².

Comme lui, les extravagants attribuent des identités trompeuses à ceux qu'ils rencontrent : tandis que Lysis prend Hircan pour un puissant magicien, Éraste pense que Cliton est le nocher Charron, que Philandre est Minos et la Nourrice sa maîtresse Mélite. Mais il conserve sa propre identité et se souvient de qui il est, ce qui n'est pas le cas de Don Quichotte et de ses avatars, qui tous changent de nom au moment où ils basculent dans la folie. D'autres différences séparent les extravagants de ces fous. D'une part, leurs visions s'étendent sur l'ensemble de l'œuvre : la puissance critique de leurs fantaisies dépend de leur durée, et non de leur brièveté. D'autre part, plutôt que de surgir *ex nihilo*, leurs fausses croyances transforment une réalité préexistante : comme Don Quichotte, Lysis, Don Clarazel et, dans une moindre mesure, les « visionnaires » et les « illustres fous », ne se contentent pas d'halluciner, de voir quelque chose là où il n'y a rien. À partir de leurs lectures, qui médiatisent le monde référentiel, ils recréent l'espace qui les entoure en lui attribuant de fausses idées. Chez Don Quichotte, dans la première partie de l'œuvre, le monde est souvent opaque et difficile à interpréter : les troupeaux de moutons qu'il aperçoit à l'horizon soulèvent des nuages de poussière qui obscurcissent la vue, le plat à barbe qu'il prend pour le casque de Mambrin brille comme de l'or³, etc. Dans le *Berger* et le *Chevalier*, le monde n'égare plus par lui-même : comme dans la deuxième partie du roman espagnol, c'est l'entourage des deux héros qui se plaît à le brouiller en cherchant à tout prix à le faire correspondre, par le biais de déguisements et de feintes, aux illusions de Lysis et de Don Clarazel (voir chap. VIII, I-B). L'égarement mensonger provient donc uniquement des livres.

L'extravagant ne bascule donc pas dans l'hallucination : il est un *visionnaire*, à savoir un fou imaginatif, qui fait fonctionner à plein régime sa faculté imaginative afin

¹ Art. cit., p. 218.

² *Op. cit.*, IV, 6, v. 1443-1482, p. 68-69.

³ *Op. cit.*, I, 18 et 21.

d'interpréter (faussement) le monde qui l'entoure. Dans les textes de notre corpus, la condamnation de l'imagination n'est en aucun cas totale ni définitive. D'une part, chez les personnages extravagants, cette faculté de l'âme n'apparaît pas trompeuse en elle-même ; d'autre part, dans le sillage du traité de Huarte, elle est susceptible de revêtir en eux une dimension fondamentalement inventive et créatrice. Nous reviendrons longuement sur ce point dans notre troisième partie.

3. L'EXTRAVAGANT : ENTRE GÉNIALITÉ MÉLANCOLIQUE ET FOLIE FEINTE

Marc Fumaroli a pertinemment montré comment le premier XVII^e siècle s'était progressivement détourné de la fascination qu'avait pu inspirer la figure du mélancolique génial et créateur, issue du *Problème XXX* et relue au travers du néo-platonisme ficinien¹. La « mode mélancolique » qui s'empare de l'Europe de la fin de la Renaissance se heurte au mouvement de la Réforme, qui condamne fermement l'acédie comme l'un des péchés capitaux de l'âme. L'humeur noire perd peu à peu de son aura tragique et laisse place à une volonté d'eutrapélie, de santé psychique. Cette évolution s'accompagne d'un courant antisénéquiste, dont nous avons déjà pu lire une possible illustration dans *La Folie du Sage* de Tristan, et qui rejette la vision d'un élan autodestructeur des âmes géniales. Selon la formule utilisée par Cicéron dans les *Tusculanes*, le sage peut guérir, à condition qu'il le souhaite :

En ce sens, la guerre française du dix-septième siècle contre le mythe de la génialité mélancolique n'est pas, au moins à son plus haut étiage, une peur de l'irrationnel, de la passion, de la folie. C'est un refus de la fascination pour l'irrationnel, la passion, la folie afin d'en ressaisir l'énergie et le mystère dans la raison elle-même.²

Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, les traités des mélancologues rendent compte de la perte de vitesse de ce modèle. C'est par exemple le cas de Du Laurens³, ou encore de Guibelet, qui cite Aristote et attribue lui aussi à la mélancolie le pouvoir de rendre les hommes « ingénieux, habiles inventeurs, & propres à une parfaite recherche des choses⁴ », tout en reprochant au *Problème XXX* de ne pas expliquer pourquoi l'humeur noire possède cette puissance. Le médecin refuse la thèse avancée par les astrologues, qui imputent cette propriété à l'influence de Saturne et de Mercure. Comme Aristote, il restreint cette forme

¹ M. Fumaroli, « "Nous serons guéris, si nous le voulons" [...] », art. cit., p. 403-439. Selon Cl. L. Carlin, la dévalorisation progressive de l'humeur noire, et notamment de la maladie d'amour, s'accompagne de sa féminisation (« Chimène et Phèdre mélancoliques : la féminisation de la mélancolie », *PFSCS*, vol. XXVII, n° 52, 2000, p. 163-175).

² M. Fumaroli, art. cit., p. 438-439.

³ Voir R. Suci, *op. cit.*, p. 83-84.

⁴ *Op. cit.*, p. 254r.

de mélancolie qui crée les êtres exceptionnels à la seule humeur aduste née du sang brûlé et dotée d'une chaleur mesurée ; mais il choisit de quitter le domaine magique de l'influence saturnienne et alchimique¹, pour réintégrer la sphère médicale et physiologique. *Les Illustres fous* de Beys, comédie qui associe étroitement l'excès d'étude, la bile noire, le génie créateur et la folie, incarnent donc une survivance archaïque de l'héritage aristotélicien dans les années 1650.

L'ambivalence de la bile noire, à la fois perçue comme aiguillon de l'imagination créatrice – Aristote la compare longuement au vin – et comme cause de la perte de l'esprit dans la folie, reçoit tout de même encore quelques cautions à la fin de la Renaissance et au début de l'âge classique : Don Quichotte, décrit dès le prologue comme un « enfant sec, ratatiné, bizarre, plein de fantaisies diverses et jamais imaginées² » en est un bon exemple. Le personnage est d'emblée placé – et l'ensemble du livre, ainsi que son auteur – sous le sceau d'une faculté imaginative débordante et éminemment inventive, apte à engendrer de folles visions, aussi bien que de pertinentes trouvailles. De même, les textes de notre corpus, s'ils critiquent les dangers de l'imagination, ne s'inscrivent pas dans cette résurgence pessimiste de la tradition platonicienne et augustinienne, qui ôte aux sens externes tout rôle dans l'accès à l'intelligible.

En définitive, peut-être doit-on croire Lysis lorsque, dans le dernier livre du *Berger*, il prétend n'avoir pas pleinement adhéré à l'intégralité des fantaisies qu'il a proférées au cours de ses aventures et s'être plu à se tromper lui-même pour mieux tromper les autres, à la façon d'un comédien qui entrerait dans son rôle :

Aussi avoüa-t'il à Clarimond qu'il se repentoit de bon cœur de tout ce qu'il avoit fait : mais qu'il luy avoit esté impossible de s'en abstenir, pource qu'encore qu'il connust bien la vérité, quelquefois il se vouloit abuser pour abuser aussi les autres, afin de rendre ses aventures plus remarquables ; comme par exemple, il n'avoit jamais crû qu'à moitié qu'il eust esté changé en arbre, ny tant d'autres choses extraordinaires.³

Comme le prouve son retour final à la raison, la domination de la faculté imaginative n'a jamais été ni totale, ni irrémédiable en lui. Le verbe « se vouloit » souligne par ailleurs le rôle central joué par la volonté, indissociable de l'imagination. Sorel dévoile donc, au travers de ce personnage, un stade intermédiaire entre une puissance imaginative qui fonctionnerait avec mesure et une faculté qui serait au contraire totalement altérée :

¹ Dans le domaine alchimique, Saturne est lié au plomb, qui constitue la première étape du processus de la transmutation des métaux. Voir J. Völlnagel, « Mélancolie et alchimie », dans J. Clair (éd.), *Mélancolie [...]*, *op. cit.*, p. 106-110.

² *Op. cit.*, p. 127.

³ *Op. cit.*, III, 14, p. 235.

celui d'une imagination passant du délire incontrôlé à la saillie inventive, ou à la pensée mesurée par le jugement, sans que l'un de ces trois termes prenne le pas sur les autres.

Ce savant dosage entre imaginaire débridé et contrôle de l'entendement explique que le terme *extravagant* puisse également être associé à la folie feinte : c'est le cas du Gascon de Claireville, qui masque derrière son apparente bouffonnerie une connaissance et une compréhension trop poussées du monde sensible, ce qui lui attire l'animosité du religieux. La « Preface par un des amis de l'auteur » assure que le titre de l'ouvrage est à comprendre par antiphrase¹ : le Gascon est tout sauf « extravagant », de même qu'il n'a pas la sottise que l'on attribue d'ordinaire aux gens de sa nation. Si l'on fait de l'adjectif un synonyme de *fou*, alors ce constat se trouve en effet vérifié dans la suite de l'ouvrage, le personnage prononçant fréquemment des paroles d'une grande sagesse. Mais si l'on choisit de l'entendre selon la définition que nous avons pu en donner au cours de ce chapitre, alors le personnage est véritablement *extravagant* : tantôt taciturne, tantôt exalté, tantôt sombre, tantôt gai, comme le sont les mélancoliques, il fait preuve d'une faculté imaginative exceptionnelle, qui ne contrôle pas pour autant entièrement sa raison². À la différence de Lysis, l'alternance entre imaginaire débridé et maîtrise de l'entendement bascule en faveur du second terme : la feinte prend le pas sur les moments de purs délires. Le Gascon représente donc un troisième type d'extravagant qui vient s'ajouter au personnage docte à l'imagination créatrice (Lysis, Don Clarazel, les « illustres fous ») et à l'extravagant doté d'un savoir qu'il ne sait faire fructifier (Hortensius, lorsque Francion le rencontre à Paris, Carmelin, Roquebrune et Ragotin dans *Le Roman comique*, Belastre, dans *Le Roman bourgeois*).

* * * * *

À l'issue de ces analyses, il n'est donc pas surprenant de constater que le terme *extravagant* n'est pas forgé à partir d'un préfixe de sens privatif, au contraire d'autres mots

¹ « [...] de mesme que Hercule fit assez bien connoistre autrefois qu'il n'estoit point femme, quoy qu'il en eut pris l'habit, on verra que le Gascon ne sera point extravagant, quoy qu'il en ait pris le nom, et les plus grands censeurs confesseront que de toute l'extravagance il ne s'en retient que le titre » (*op. cit.*, « Preface par un des amis de l'auteur », p. 53).

² Voici par exemple le discours que le personnage tient au fermier ennemi du mari de Mlle de La Fontaine, qui la conduit en prison : « Moy qui sçavois bien où il en vouloit venir, je fis l'extravagant, et sortant d'une matiere en l'autre, je luy dis pour conclusion que j'avois l'imagination si forte, que tout ce qui me passoit dans l'esprit y demouroit si fort attaché, qu'encore que ce ne fussent que chimeres, je ne laissois pas de les croire veritables » (*ibid.*, L. V, p. 290).

comme *dément*, *insensé*, ou encore des vocables latins *in-saniam*, *in-sipientiam*, *a-mentiam*, *dementia*. L'extravagance n'est pas une privation : elle se définit à l'inverse comme un excès, un surplus de savoir, de discours, le tout lié à une faculté imaginative incontrôlée. Cet excès se situe en dehors (*extra*) de la mesure, de la moyenne, de l'usage. Jouant du flottement polysémique qui entoure la mélancolie-analogie et la mélancolie-pathologie psychosomatique, tirant également profit des nombreuses interférences qui mélangent les discours médicaux et littéraires, les auteurs de notre corpus créent donc un nouveau personnage de fou : l'extravagant n'est ni le furieux, touché par une passion (auto-)destructrice, ni le *stultus* ou le *fatuus*, fou-pécheur ou fou-imbécile, ni le sot ; il n'est pas non plus comparable au soufflet plein de vent de la *follis*. Il est atteint – ce terme médical étant approprié, au sens propre comme au sens métaphorique – d'un type de folie fondé sur un savoir livresque immaîtrisé, qui peut tourner à vide, mais aussi se révéler éminemment créateur et imaginatif : d'où les différentes ramifications de cette notion que nous avons pu distinguer. Elle laisse également la place à la folie feinte.

À partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, le lexique de la folie aura tendance à se restreindre et à se médicaliser¹ : pourtant, ce processus n'entraînera pas de catégorisation définitive de l'extravagance dans les termes de la folie-analogie. En 1721, *Le Grand dictionnaire français et latin* de Pierre Danet définit ce terme comme une « folie, aliénation d'esprit qui fait dire des rêveries » : cette acception laisse le champ libre au même double emploi ambigu que nous avons pu constater dans nos textes, entre terme d'injure et diagnostic médical. En 1699, l'hôpital Saint-Lazare de Marseille se donne pour visée de « soulager les personnes qui se trouvent malheureusement aliénés d'esprit, extravagantes et souvent furieuses, de ladite ville et son terroir de Marseille, et pour leur donner quelque secours dans leur misère, et prévenir les désordres qu'elles pouvaient causer² ». Une étude plus poussée des définitions de notre objet d'étude dans les dictionnaires en usage dans les années 1620-1660 nous permettra, dans un dernier temps de cette première partie, de mieux cerner les usages et les interprétations de ce mot dans les œuvres de notre corpus.

¹ Voir M.-M. Fontaine, « L'ordinaire de la folie », dans J. Céard (dir.), *La Folie [...]*, *op. cit.*, p. 179-195.

² Cité par Cl. Quétel, dans *Histoire [...]*, *op. cit.*, p. 123.

CHAPITRE III

Les signes de l'extravagance : dire et représenter l'écart

Dans les œuvres de notre corpus, les mots pour dire l'extravagance sont foisonnants et multiples : des termes (quasi-)synonymes de *fou* aux figures de l'analogie les plus variées, ce réseau lexical semble pris dans un mouvement d'expansion infinie. Il n'est besoin que de citer le « Prologue » de *La Comédie des comédiens* de Scudéry, prononcé par l'acteur Montdory, pour s'en convaincre :

NON, je n'en feray rien ; tenez, reprenez vos habits : je ne veux point estre fol par compagnie : et ne sçaurois me resoudre à tromper tant d'honnestes gens, comme je voy qu'il y en a icy. Je ne sçay (Messieurs) quelle extravagance est aujourd'huy celle de mes Compagnons, mais elle est bien si grande, que je suis forcé de croire, que quelque charme leur derobe la raison, & le pire que j'y voy, c'est, qu'ils taschent de me la faire perdre, & à vous autres aussi.¹

Puis, Montdory poursuit en traitant les comédiens d'« insensez », de « Messieurs des petites Maisons », d'« esprits dereglez », de « Passerellis² [...] melancholiques », qui « ont le sens bien esgaré » et dont la « folie » et la « manie » vont le contraindre à « faire un voyage à Saint Mathurin », patron des fous. Dans ce passage, le terme *extravagance* est mis en relation avec d'autres substantifs tels que « folie » et « manie ». Le chapitre précédent nous a déjà permis de distinguer les spécificités médicales de ces termes, qui sont loin d'être des synonymes absolus. L'objet des pages à venir sera de déterminer les contours de l'extravagance du point de vue lexicographique et lexicologique, en regard des autres termes et expressions qui composent le champ notionnel³ de la folie.

Extravagance, *extravagant*, *extravaguer*, *extravagamment*, sont des termes récurrents dans les textes des années 1620-1660 : leurs occurrences se rencontrent dans des écrits génériquement variés. La base Frantext nous indique que le substantif est le plus employé des quatre vocables cités : dans l'ensemble du corpus numérisé, on en dénombre

¹ G. de Scudéry, *La Comédie des Comédiens*, éd. J. Crow, Exeter, University of Exeter, 1975, « Prologue », p. 8. Nous soulignons.

² Les « Passerelli » sont les fous de l'hôpital de Santa Maria della Pietà, fondé à Rome en 1548 (voir chap. I, I-A).

³ À la suite de Ph. Caron, nous reprenons la distinction établie par R. L. Wagner entre champ sémantique et champ notionnel, dans *Les Vocabulaires Français* : « [...] on appelle *champ sémantique* d'un mot l'éventail des sens que ce terme assure dans ses divers emplois. [...] À l'inverse, les ensembles lexicaux composent, eux, des *champs notionnels* » (cité par Ph. Caron, *Des « Belles Lettres » à la « Littérature ». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française [1680-1760]*, Paris, Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1992, p. 18).

381 apparitions entre 1550 et 1700, pour 358 pour l'adjectif, 32 pour le verbe et 1 pour l'adverbe. Dans *Le Berger extravagant*, dont la première édition comporte 2136 pages, sans compter les « Remarques », *extravagance* intervient 44 fois, pour 31 occurrences de l'adjectif et une seule occurrence de la forme pronominale *s'extravaguer*. En regard, *folie* apparaît 67 fois et *fou* 41 fois. Cette famille lexicale reste la plus employée, même si les développements qui suivent tenteront de montrer que l'ensemble de ces termes connaît des acceptions spécifiques. Afin d'appréhender les sèmes d'*extravagant* et de ses dérivés, nous retiendrons une double méthode : dans un premier temps, il conviendra d'adopter une approche sémasiologique, qui parte des mots eux-mêmes, de leurs entrées dans les dictionnaires et de leurs occurrences dans les textes, pour en retrouver l'éventail de significations ; mais cette étape doit nécessairement être complétée par une démarche onomasiologique, qui, à l'inverse, prenne pour point de départ la notion entendue cette fois-ci comme concept, afin d'en repérer les traductions linguistiques dans les textes. Ces deux cheminements complémentaires devront nous permettre de délimiter le champ notionnel de l'extravagance.

Sous-estimer la nature endogène de notre objet d'étude pourrait nous conduire à le définir en fonction de ses acceptions contemporaines, piège dont il faut bien se garder. *Le Trésor de la langue française* propose, pour le français moderne, la définition suivante de l'adjectif *extravagant* :

I. – *Adjectif*

A. Dont la raison, l'imagination sont dérégées. (Quasi-)synon. *fou, délirant*. 1. [En parlant d'une pers.] ; 2. [En parlant d'un comportement] ; [En parlant d'une activité intellectuelle] Qui va contre la raison. (Quasi-)synon. *absurde, déraisonnable, insensé*.

B. Qui dévie par rapport aux normes reçues de la vie sociale. 1. [En parlant d'une pers., de son comportement, de sa mise, etc.] Qui s'écarte des habitudes, qui provoque l'étonnement. Synon. *bizarre, excentrique* ; synon. fam., *dingue, farfelu*. 2. Qui provoque l'étonnement, la surprise à cause de l'excès, de la surabondance. Synon. *baroque*. – *Sans valeur dépréc.* ; – [En parlant d'une plante] Synon. de *exubérant*.

C. *En emploi hyperbolique*. Synon. *fou, insensé, dingue* (fam.).

II. – *Substantif*

A. Personne dont le comportement échappe aux normes habituelles.

B. *Subst. masc.* Ce qui est extravagant.

Le terme appartient à un registre de langue soutenu et littéraire. Le premier sens qui lui est conféré, « dont la raison, l'imagination sont dérégées », est perçu par le locuteur contemporain comme vieilli : les quasi-synonymes cités (*fou, délirant*) sont davantage usités dans la langue courante. La deuxième acception, qui est également le premier sens donné à l'adjectif substantivé – celui d'écart ou d'excès par rapport aux normes de la vie sociale –, est très souvent convoquée dans les occurrences récentes que nous avons relevées : une personne, une conduite ou une situation *extravagantes* sont perçues par

l'énonciateur de ce terme comme excessives, hors de la mesure, parce qu'elles font preuve d'un luxe excessif et dispendieux, ou convoquent des tenues vestimentaires excentriques (« une mode extravagante »), etc. Ainsi, *L'Extravagant Mr Deeds* de Frank Capra, dont le titre original est *Mr Deeds Goes to Town* (1936), met en scène Gary Cooper dans le rôle d'un jeune homme naïf au cœur simple, originaire du Vermont, héritant soudainement d'un riche oncle new-yorkais : le héros est très rapidement jugé excentrique par les habitants de la ville, qui le convoquent même au tribunal, car il dilapide sa fortune pour aider les paysans victimes de la crise. Finalement, le verdict rendu le reconnaît bel et bien comme fou, mais somme toute moins que ses propres accusateurs. En français moderne, les termes de l'extravagance renvoient également de manière récurrente à l'univers de la pensée *queer* : *Extravagances* est notamment le titre français d'un film réalisé par Beeban Kidron en 1995, narrant les aventures de trois *drag queens* new-yorkaises. Ces acceptions contemporaines posent d'emblée la délicate question de la norme, puisque ce terme intervient dans la définition donnée par le *TLF* : il est évident que les critères et les règles qui nous servent aujourd'hui à mesurer l'écart que représente l'extravagance ne sont pas assimilables à ceux de l'âge classique, point sur lequel nous reviendrons.

Cette brève enquête lexicosémantique se donne donc pour visée de déterminer les significations que revêtent ces différents termes chez les auteurs de notre période d'étude, mais également dans la conscience de leurs lecteurs. Quels univers de référence, quelles associations d'idées ces mots suscitent-ils dans l'esprit du locuteur et de son récepteur au cours des décennies 1620-1660 ? Répondre à cette interrogation nous permettra d'observer que, si le terme *extravagance* est très souvent employé comme synonyme de *folie* dans les textes que nous analysons, comme dans le domaine médical, ces deux champs notionnels doivent être soigneusement distingués ; d'autre part, cette étude tentera de mettre en lumière la diversité des domaines dans lesquels la famille lexicale de l'extravagance apparaît – social, moral, mais aussi théologique, littéraire et esthétique. Les décennies 1620-1660 représentent un terrain d'étude privilégié pour explorer certains éléments du lexique : c'est en effet au cours de cette période que se fixent progressivement les usages linguistiques, que se forme la langue des honnêtes gens et que se cristallise le « bel usage »¹. Dans un second temps, nous confronterons les signes linguistiques de l'extravagance à leurs correspondants visuels et iconographiques : comment le personnage extravagant est-il représenté dans les frontispices et les gravures qui accompagnent nos

¹ Voir Cl. Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, éd. Z. Marzys, Genève, Droz, 2009.

œuvres ? Ces représentations sont-elles assimilables à celles du fou que l'on trouve dans les œuvres picturales, ou encore emblématiques de la fin de la Renaissance et du premier XVII^e siècle ? L'enjeu de ce chapitre sera donc d'appréhender les façons dont les contemporains des textes de notre corpus expriment, représentent, lisent et délimitent l'extravagance.

I. Dire l'extravagance : du lexique juridique à la notion esthétique

Au début de ses « Remarques », revenant sur les critiques suscitées par la publication des douze premiers livres du *Berger* en 1627, Sorel s'offusque contre ceux qui n'ont pas compris le titre de son ouvrage. Il fallait bel et bien entendre *extravagant* comme un terme péjoratif, signifiant la condamnation du personnage. Son titre est donc selon lui « assez convenable¹ ». Mais l'auteur met d'emblée en valeur l'ambivalence sémantique de l'adjectif retenu, également susceptible d'emplois neutres, non péjoratifs, bien que ceux-ci ne soient pas les plus usités :

Il ne peut pas estre honteux pour moy, puisque s'il y à de l'extravagance, c'est celle des autres & non pas la mienne. Si un Theologien faict un livre qui porte pour tiltre, *l'impieté des libertins du siecle*, il ne faut pas estre si ignorant que de croire que ce Docteur enseigne l'impieté & le libertinage. Au reste ce tiltre d'Etravagant [*sic*] n'est pas si estrange que l'on s'en soit servy pour des ordonnances humaines, & pour des ordonnances divines. Ce mot signifie quelquefois une chose qui est diverse, où qui n'est pas du sujet des autres ; ainsi quelques constitutions d'Empereur qui sont dans le Cours civil s'appellent Extravagantes, & l'on void quelques revelations de sainte Brigitte, qui portent ce mesme nom. Je dy cecy en gardant le respect que l'on doit aux choses saintes, & sans en vouloir tirer autre consequence que du divers usage de nostre mot, auquel je donne de verité une autre signification que dans les livres que j'allegue où il n'est pris que pour de bonnes choses : car je le pren en mauvaise part dans mon livre suivant l'opinion la plus commune.²

C'est en effet dans le lexique juridique, en lien avec le domaine théologique, que l'adjectif *extravagant* apparaît en premier lieu : cette origine lui confère une place tout à fait singulière dans le vocabulaire de la folie. En commençant par une approche

¹ *Op. cit.*, « Remarques sur le tiltre, & sur la Preface du *Berger Extravagant* », p. 7.

² *Ibid.*, p. 7-8. Dans la réédition de 1633-1634, Sorel se décidera tout de même à modifier le titre de son ouvrage en *L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*, afin, comme il l'explique dans les « Remarques » du livre I, d'une part, de lui donner un nom qui rende compte de la complémentarité entre le texte et le paratexte des « Remarques » et, d'autre part, de ne pas rebuter au seuil du livre les lecteurs un peu trop crédules qui ne comprendraient pas que l'extravagance dont il est question est celle des romans fabuleux, et non de l'« anti-roman » qui en fait la satire. L'auteur ne veut pas non plus suivre la coutume qui consiste à donner à un roman le nom l'un de ses héros (*op. cit.*, éd. 1633-1634, R. I, p. 106-107). Le prétendu La Lande a donc cédé aux critiques.

lexicographique, à partir des dictionnaires, nous allons à présent tenter de retracer le cheminement parcouru par ce terme, du domaine du droit au champ esthétique, en passant par l'univers socioculturel.

A. Approche lexicographique : des « belles *Extravagantes* » au « discours vuide de bon sens¹ »

Les analyses lexicographiques portant sur le XVII^e siècle prennent généralement pour outils les trois premiers dictionnaires français unilingues parus à la fin du siècle : *Le Dictionnaire françois* de Richelet (1680), *Le Dictionnaire universel* de Furetière (1690) et la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694). Or même si ces dictionnaires rendent compte d'un état de la langue antérieur à leur rédaction², la période chronologique que nous avons retenue exige que nous nous appuyions sur des ouvrages plus anciens, enregistrant les usages linguistiques de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle : le *Dictionarium latino-gallicum* de Robert Estienne (1538), *Le Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne* de Jean Nicot (1606), *L'Abrégé du parrallele des langues françoise et latine* de Philibert Monet (1631), constituent à ce titre des documents précieux, de même que les dictionnaires bilingues autres que franco-latins, tels le *Dictionarie of the French and English Tongues* de Cotgrave (1611) et *Le Thresor des deux langues françoise et espagnolle* de César Oudin (1575), à condition bien entendu de confronter ces ouvrages définitionnels aux textes contemporains.

Le verbe **extravagari* n'existe pas en latin classique : *Le Grand Gaffiot* mentionne le verbe *vagor*, qui signifie « aller çà et là, errer », au sens concret, dans le domaine spatial, mais aussi au sens figuré, dans le domaine moral (« *errore vagari* [...] aller à l'aventure dans une course capricieuse = n'avoir pas de principes établis ») et stylistique (« ne pas être soumis à la contrainte du rythme³ »). Au verbe, correspond l'adjectif *vagus*, dont les acceptions se partagent de même entre emplois propres et figurés. Il désigne d'une part le vagabond errant sans destination déterminée, d'autre part la personne ou la chose qui

¹ Fr. Rabelais, *Le Quart Livre*, éd. G. Defaux, Paris, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, chap. LIII, p. 523 ; P. Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* [1680], Genève, Slatkine Reprints, 1970, art. « Extravagance ».

² Ph. Caron précise par exemple que le *Dictionnaire* de Richelet, commencé vers l'année 1676 dans l'entourage de l'académicien Patru, enregistre les usages linguistiques des années 1650-1670 (*op. cit.*, p. 18).

³ *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000, art. « Vagor ».

s'écarter de la voie commune, du point de vue des règles morales ou bien encore stylistiques :

VAGUS, *a, um* [...] ¶1 vagabond, qui va çà et là, qui va à l'aventure, errant [...] (*vagi per silvas*) [...]. ¶2 [fig.] a) flottant, inconstant, ondoyant [...]. b) indéterminé, indéfini [...]. c) [rhét.] libre d'allure, qui ne subit pas la contrainte du syllogisme [...] [style] livré au hasard, affranchi de toute loi [...]. d) vaurien, de mauvaises mœurs [...].¹

L'adjectif est susceptible d'emplois axiologiquement valorisés, notamment lorsqu'il caractérise une rhétorique singulière, qui fait preuve d'originalité ; mais il demeure majoritairement entaché de négativité, en particulier dans le domaine des mœurs (voir la *vaga puella*, proche de la prostituée). *Extra*, préposition ou adverbe, au sens de « dehors, hors de », existe dès le latin classique ; toutefois, à cette époque, ce préfixe ne s'est pas encore soudé au verbe *vagor* de manière à former un dérivé. À partir de celui-ci, nous trouvons en revanche *evagor* (« courir çà et là, s'étendre, se propager », « faire une digression », mais aussi « transgresser »), *circumvagor* (« se répandre de tous côtés »), qui donne le participe adjectivé *circumvagus* (« qui erre autour »), et *pervagor* (« aller çà et là, errer ; se répandre ; parcourir en tout sens ; envahir »), tandis que le *pervagus* désigne, comme le *vagus*, le vagabond – le préfixe *per-* introduit en outre l'idée d'une errance dirigée en tout sens, de part en part. *Divagor* signifie de même « errer çà et là, flotter » et fait également l'objet d'usages concrets ou abstraits : le préfixe *dis-* sert avant tout à renforcer le sens du verbe simple *vagor*. *Devagor* ne s'emploie quant à lui qu'au figuré au sens de « s'écarter ». Comme bien souvent en latin classique, les acceptions abstraites de ces différents termes s'appuient de manière indissociable sur des sens concrets. C'est également le cas pour le verbe *erro* et le substantif *error*, liés sémantiquement à *vagor* et à ses dérivés, qui renvoient à l'idée d'une errance spatiale aussi bien qu'intellectuelle. On peut également rappeler que le verbe *deliro* signifie « sortir du sillon, s'affranchir de la ligne droite ».

1. LES EXTRAVAGANTES

Au contraire, le sens concret du terme *extravagant* et de ses dérivés ne constitue pas l'acception originelle de cette famille de mots. Construit par dérivation préfixale, avec la soudure d'*extra-* à la base *vagans*, participe présent de *vagor*, *extravagans* apparaît tout d'abord en latin scolastique : *Le Trésor de la langue française* en relève la première occurrence en 1374, dans la traduction du *Rationale divinatorum officiorum* de Guillaume

¹ *Ibid.*, art. « Vagus ».

Durant par Jean Goulain, sous la forme *extravacant*, qui devient, entre 1379 et 1389, par réfection étymologique, l'adjectif verbal *extravagant*¹. Son sens premier appartient au lexique juridique et ecclésiastique : sous une forme substantivée, il désigne en droit canon les constitutions pontificales n'appartenant pas aux décrétales, ou, plus généralement, situées hors des textes canoniques². Différents recueils de *Décrétales* ont été compilés au cours du Moyen Âge, à partir du VI^e siècle : l'un des plus célèbres est le *Décret* de Gratien (v. 1150), dont le pape Grégoire IX fit rédiger une extension par le dominicain Raymond de Peñafort, dénommée *Extra* (« en dehors du *Décret de Gratien* »). Le *Corpus juris canonici*, constitué à la fin du XVI^e siècle, comporte, dans une première partie, le *Décret de Gratien*, et, dans une seconde partie, les *Décrétales* de Grégoire IX (1234), le *Sexte* de Boniface VIII (1298), les *Clémentines* de Clément V (1313) et les *Extravagantes* (1500, par le canoniste Chappuis), qui exaltent le pouvoir de Rome. On trouve quelques occurrences de ce terme dans *Le Quart Livre* de Rabelais :

Vous aultres gens de bien, si voulez estre dictz et reputez vrays Christians, je vous supplie à jointes mains ne croire aultre chose, aultre chose ne penser, ne dire, ne entreprendre, ne faire, fors seulement ce que contiennent nos sacres Decretales, et leurs corollaires : ce beau *Sixiesme*, ces belles *Clementines*, ces belles *Extravagantes*. O livres deificques !³

Par extension, *Le Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* de Huguet évoque le « vin extravagant », que « l'on boit à la table de Homenaz l'admirateur des decretales extravagantes⁴ ». Toutefois, *Le Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy indique pour sa part que l'adjectif qualifie dans ce cas le vin « qui déborde⁵ » : il aurait alors le sens d'« excessif », acception que l'on retrouvera par la suite. On rencontre également le terme *extravagant* dans le sens de « supplémentaire », ou encore « ajouté aux textes principaux » : le neuvième livre des *Révélation célestes* de sainte Brigitte de Suède sera par exemple intitulé, après sa mort en 1373, « Révélation extravagantes ». Dans le passage des « Remarques » du *Berger* précédemment cité, Sorel lui donne le sens de « qui porte sur un sujet différent »⁶. Cet usage juridique et ecclésiastique devient largement

¹ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles*, Paris, Éd. du CNRS, 1980, t. 8, art. « Extravagant, ante ».

² Les décrétales sont les lettres écrites par le pape pour édicter une règle (disciplinaire ou canonique) en réponse à une demande, formulée par des hommes d'Église ou par de simples particuliers. Elles s'opposent au décret pontifical, qui dépend de la seule volonté du pape et n'est pas issu d'une requête extérieure à lui.

³ *Loc. cit.*

⁴ E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967, t. III, art. « Extravagant ». Huguet cite une occurrence dans *Le Quart Livre* et chez Ph. de Marnix.

⁵ Fr. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938, t. III, art. « Extravagant ».

⁶ Dans cet emploi, l'adjectif n'est peut-être pas aussi neutre que ne le dit Sorel : les écrits de Brigitte de Suède firent l'objet d'une forte polémique à propos des relations entretenues par cette femme laïque avec l'Église. S. Houdard les rapproche des révélations de Segna sur l'Enfer, dans *Le Gascon extravagant*, qui en

minoritaire à partir du début du XVII^e siècle, même si Furetière et l'Académie le mentionnent encore dans leur dictionnaire, à la toute fin du siècle¹. Il disparaît de la plupart des ouvrages lexicographiques contemporains, ou bien demeure mentionné comme archaïsme.

2. LE SÈME D'ÉCART

À partir de la seconde moitié du XV^e siècle, sous l'influence des termes dérivés du verbe latin *vagor*, l'adjectif *extravagant* va lui aussi revêtir des acceptions propres et figurées autour de l'idée d'errance, de vagabondage. Le sens spatial du terme est donc introduit bien après son entrée en langue, par réfection analogique. Toutefois, le préfixe *extra-* contient une nuance sémantique spécifique par rapport aux autres morphèmes latins *dis-*, *per-*, ou encore *circum-* : il indique un mouvement d'écart rectiligne à partir d'un centre, au lieu d'une circulation plus diffuse, partant dans de multiples directions, faite de détours et de revirements. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* donne toutefois un exemple précoce d'emploi de l'adjectif au sens de « vagabond », issu des *Faictz Dictz* de Molinet, vers 1467-1506². Dans son *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois* (1749), La Curne de Sainte-Palaye cite une occurrence de cette acception extraite des *Mémoires* de Bassompierre : « Par des chemins *extravagans* que des paisans lui montrèrent³ ». La correspondance de Mme de Sévigné, à la fin du XVII^e siècle, nous offre un emploi du verbe *extravaguer* doté du même sens :

Si vous étiez bonne, vous me donneriez le plaisir de savoir que vous irez en litière jusqu'à Lyon, et que, même jusqu'à Montélimar, vos muletiers suivront > le grand chemin sans

soit la « réécriture singulière et autobiographique » (« Voyage aux Enfers ou rêve de jeune-fille ? Les révélations curieuses de la Fille dans le *Gascon extravagant* », dans J.-P. Cavaillé et L. Giavarini [dir.], *Lectures croisées du Gascon extravagant* [...], *op. cit.*, § 21). Hortensius, alors qu'il vient tout juste d'être élu roi de Pologne, lit les prophéties de sainte Brigitte et en tire « des explications bourruës » (*op. cit.*, L. XI, p. 443).

¹ « Partie du Droit Canonique, qui contient plusieurs Constitutions des Papes qui sont hors le Corps du Droit, recueillies par Gratian, & les Decretales : ce qui les fait appeler ainsi » (*Dictionnaire* de Furetière, art. « Extravagantes ») ; « On appelle, *Extravagantes*, Certaines Constitutions des Papes, recueillies & ajoutées au corps du Droit Canon. *Cela n'est pas dans les six livres du Droit Canon, mais il est dans les Extravagantes. cette question là est décidée dans l'Extravagante telle* » (*Dictionnaire de l'Académie*, art. « Extravagant, ante »).

² « L'arche de paix, sans estre *extravagant*, / Est dedens Gand, comme en son tabernacle ; / La gloire de Dieu soit illec descendant, / En le gardant et soit le josne enfant [Charles d'Autriche] / Plus triumpphant que jamais fut Eracle » (W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden, 1966, art. « Extravagant »).

³ J.-B. de La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, Niort, L. Favre, 1875-1882.

s'aller extravaguer dans des précipices, où, < pour épargner un quart de lieue, > Mme de Coulanges pensa périr mille fois.¹

En 1680, date de cette lettre, le verbe est perçu comme vieilli dans cette acception concrète, mais son emploi ne surprend pas chez la marquise de Sévigné, qui aime à convoquer des termes surprenants et recherchés. Le plus généralement, comme c'était déjà le cas en latin classique pour *vagor* et ses dérivés, le sens spatial d'*extravaguer* est indissociable d'un sens figuré. Cette polysémie est déjà perceptible dans la citation que nous venons de donner, où le fait d'emprunter des chemins détournés équivaut à une désobéissance répréhensible. On en trouve une autre occurrence dans *Les Essais*, à propos de l'esprit humain :

Et n'y a point de bête à qui plus justement il faille donner des ornières pour tenir sa vue sujette et contrainte devant ses pas, et la garder d'extravaguer ni çà, ni là, hors les ornières que l'usage et les lois lui tracent.²

Le fait d'*extravaguer* consiste là encore à emprunter un autre chemin que celui qui est recommandé ; mais il s'agit cette fois-ci de la voie abstraite tracée par les lois et les usages communs à tous. Dans la première moitié du XVII^e siècle, il arrive que l'acception spatiale d'*extravagant* soit associée à un autre adjectif construit au moyen du même préfixe : *extraordinaire*. Ainsi, dans *L'Histoire comique de Francion*, une bourgeoise, dont le seigneur Clérante veut obtenir les faveurs, fait croire à son mari, afin de l'éloigner de leur demeure, qu'un homme est parti de toute urgence vers la ville pour le rencontrer :

[...] ne l'avez vous point rencontré ? Non, dit le mary, je suis venu par des chemins extraordinaires.³

Le *Dictionnaire* de Huguet donne également pour acception à l'adjectif *extravagant* le sens d'« extérieur », en citant *L'Orloge des princes* d'Antonio de Guevara, traduit par La Grise : « Encores que les Romains eussent guerres extravagantes en divers lieux⁴ ». Quoi qu'il en soit, ce sens spatial et géographique est loin d'être le plus usité dans les textes du XVI^e et du XVII^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il semble même avoir totalement disparu : Féraud, dans son *Dictionnaire critique*, affirme ne pas comprendre pourquoi Vigneul-Marville donne à *extravaguer* le sens « d'errer çà et là⁵ ».

¹ Mme de Sévigné, Lettre « À Madame de Grignan » du 6 octobre 1680, dans *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, vol. III, p. 34. Le verbe est ici employé dans la périphrase verbale *s'en aller faire quelque chose*.

² M. de Montaigne, *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, II, 12, p. 332-333.

³ *Op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 282.

⁴ *Op. cit.*, art. « Extravagant ».

⁵ J.-Fr. Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 1787-1788, art. « Extravagance ».

À la Renaissance et au XVII^e siècle, l'adjectif *extravagant*, au sens de « ce qui s'écarte du droit chemin », se rencontre donc principalement en emploi figuré. *Le Trésor de la langue française* le mentionne au sens d'« excessif » à partir de 1379-1380, dans l'expression « despense extravagante », également citée par le *Dictionnaire* de Godefroy. C'est l'acception que l'on trouve par exemple chez Montaigne, dans le chapitre XXXVII du premier livre des *Essais*, intitulé « Du jeune Caton » :

Or devra l'enfant bien nourri trouver [au] pris des autres les deux premiers traïnants. Le troisième plus vert : mais qui s'est [abattu] par l'extravagance de sa force.¹

César Oudin, dans son *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*², définit l'écart que représente l'extravagance par les notions d'ordre et de règle :

Extravagar, *Extravaguer*, sortir de l'ordre & reigle.
Extravagante, c. *Extravagant*, desreiglé.

À partir de cette idée d'écart par rapport à la moyenne, de démesure, l'adjectif prend, vers le milieu du XVI^e siècle, le sens de « bizarre, hors de la voix commune », selon une axiologie nettement péjorative. En ce sens, il est encore une fois synonyme d'*extraordinaire*, mais est plus systématiquement pris en mauvaise part que celui-ci. *Extravagant* peut servir à qualifier des éléments très divers, aussi bien concrets qu'abstraites : des paroles, des conduites et des actions, mais aussi une nourriture de mauvais goût, ou encore une mauvaise odeur³. Toutefois, le *Lexicon latinitatis Medii aevi* d'Albert Blaise nous incite à penser que ces acceptions pourraient être entrées en langue bien avant le XVI^e siècle, dans la mesure où il signale que le terme *extravagans*, en latin médiéval, possède déjà le sens d'« en dehors de la règle » et d'« extravagant, absurde » ; l'ouvrage ne mentionne le sens religieux qu'en quatrième position, après avoir précisé que l'adjectif substantivé peut également signifier un « moine errant⁴ ».

Le substantif *extravagance*, dérivé de l'adjectif, ne fait son entrée dans le lexique qu'à la fin du XV^e siècle, dans le sens de « digression verbale ». Les deux premières occurrences données par la base Frantext revêtent en effet cette acception :

¹ *Op. cit.*, I, 37, p. 432. Montaigne évoque ici les vers de cinq poètes latins à la louange de Caton.

² La première édition de cet ouvrage date de 1607. Nous avons pour notre part consulté une reproduction en *fac simile* de la réédition lyonnaise de 1675 (Paris, Ediciones Hispano Americanas, 1968).

³ Huguet cite *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1600) d'O. de Serres (« La principale preuve est de visiter vostre confiture cinq ou six jours après l'avoir achevee... n'y faisant rien plus, si elle n'a acquis aucune senteur extravagante, et ne fait signe de se moisir ») et fait dans ce cas de l'adjectif *extravagant* un synonyme d'*extraordinaire*. Voir également cette autre citation du *Théâtre* : « Le vin séjournant dans le chastagnier n'y acquiert aucune mauvaise senteur, comme celui qui est logé en tines et tonneaux de chesne, d'où és premières années de tels meubles, il tire une odeur extravagante ; odieuse à aucuns, agréable à d'autres [...] » (Paris, Huzard, 1804, p. 265).

⁴ A. Blaise, *Lexicon latinitatis Medii aevi*, Turnholti, Brepols, 1975, art. « Extravagans ».

Velà la description de la renommée ville de Orbe, qui a esté icy mise par forme de digression, après laquelle extravagance se fault retourner à notre propos, qui estoit du combat d'Alector contre le serpent des Arenes.¹

Nonobstant cela toutesfois, il semble qu'on nous ait icy basti une histoire tenant je ne sçay quoy de ce monstre, tant il y a d'interruptions entrelassees, de digressions et extravagances hors du droict et legitime propos pour enjamber sur des discours estrangers, peschez au loing, et non autrement necessaires.²

Dans les deux cas, le substantif *extravagance* apparaît comme une reformulation synonymique du terme *digression*. Il porte toutefois le sème supplémentaire de faute blâmable contre la *dispositio* du récit : il s'agit d'un développement hors de propos, auquel l'auteur doit au plus vite mettre fin. Si Barthélémy Aneau, dans la première citation, utilise ce mot pour reconnaître sa faute et présenter implicitement ses excuses au lecteur, Blaise de Vigenère, dans la seconde, fustige avec dégoût une composition monstrueuse, qui ne peut manquer d'avoir des conséquences désastreuses sur l'*inventio*. L'extravagance discursive et narrative s'oppose au récit linéaire, continu, limpide, sans fioritures ni détours importuns. Le verbe « enjamber » participe également de la métaphore spatiale. Le *Dictionnaire* de Huguet cite des occurrences du terme *extravagance* dotées du même sens dans des textes plus précoces encore que ceux de Barthélémy Aneau et de Blaise de Vigenère, tels *L'Art de rhétorique* de Pierre Fabri (1521)³ et *La Couronne Margaritique* de Lemaire des Belges, œuvre publiée vers 1549 mais vraisemblablement composée dès 1504. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* révèle que l'adjectif *extravagant* pouvait avoir ce sens dès le XV^e siècle, en citant un extrait de *L'Épître épilogative* de Milet, datant de 1452⁴.

C'est ce sens d'écart « hors du droict et legitime propos » que l'on retrouve à l'article « extravaguer », dans les dictionnaires du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Robert Estienne, dans son *Dictionarium latino-gallicum* (éd. de 1544), propose une seule et unique entrée pour ce verbe intransitif :

EXTRAVAGUER. [...] Extravaguer bien loing. Prolabi longius.
Extravaguer & sortir hors de propos. Deerrare ab eo quod coepimus exponere.
Sans extravaguer. Pressius agere.

¹ B. Aneau, *Alector ou Le Coq, histoire fabuleuse*, Lyon, Pierre Fradin, 1560, t. I, chap. XXIV, p. 182.

² B. de Vigenère, *L'Histoire de la décadence de l'Empire grec, et établissement de celui des Turcs, comprise en dix livres par Nicolas Chalcondyle*, Paris, N. Chesneau, 1577, « Préface », p. XXXVI.

³ « La narration sera briefve, se nous commençons a narrer la ou il appartient, sans rien dire de superflu ou extravagant. P. Fabri, *l'Art de Rhétorique*, L. I, p. 66 » (cité par E. Huguet, *op. cit.*).

⁴ « [...] qu'il leur plaise [à ceux qui me liront] interpreter, reduyre, ethimologuer les choses inscriptes et dictes en la presente, garder ou sens meilleur et plus convenable en moy tenant pour excusé d'aucunes matières *extravagantes*, de nul prouffit et sans necessité, lesquelles j'ay delaissees et pretermises pour cause qu'ilz ne servent en rien à mon principal, sans l'attribuer à ignorance » (*op. cit.*, art. « Extravagant »).

Les traductions latines proposées possèdent toutes trois un sens potentiellement spatial : *prolabor* signifie « glisser en avant, tomber en glissant » ; *deerro*, « s'écarter du droit chemin, se perdre » ; *ago*, « faire avancer ». Mais ce sens concret s'efface très certainement derrière une acception linguistique dans l'esprit d'Estienne : *longius prolabi quam* a le sens, chez Cicéron, de « se laisser aller plus loin que, faire une digression plus longue que ». De même, *pressius agere* peut être compris comme « être bien précis », pour un orateur notamment. *Deerrare ab eo quod coepimus exponere* peut signifier « se perdre à partir du point où l'on a commencé à dissenter ». Nicot, dans son *Thresor de la langue françoise* (1606), reprend les trois traductions de Robert Estienne, en ajoutant :

Extravaguer, Extravagari, Sub. propositum.
Extravaguer, Sortir de propos, Pedem causa efferre, B.
Extravaguer bien loing, Prolabi longius.
Extravaguer & sortir hors de propos, Deerrare ab eo quod coepimus exponere.
Extravaguer, & se mettre bien avant en choses impertinentes, ou non servantes à la matiere, Digredi a proposito, & longius aberrare, B.
Extravaguer, ou sortir hors de propos pour abuser les juges, Disceptationis rectae & vitiatæ hyperbata et captiosa actionis diuerticula, iudicum intentionem ab eo, qua de re agitur, longè gentium abducentia, B.
Sans extravaguer. Pressius agere.

Dans les dictionnaires de la première moitié du XVII^e siècle, cette acception verbale se retrouve également. C'est le cas dans le *Dictionarie of the French and English Tongues* de Cotgrave (1611), qui traduit *extravagance* par, entre autres, « *an idle digression* » (« une digression vaine, inutile »), et le verbe *extravaguer* par « *[to] digresse from the purpose* » (« s'écarter du sujet »). C'est également le cas chez Philibert Monet, dans son *Abrégé du parallèle des langues française & latine* (1637), qui évoque une « digression fort aliene du sujet ». Il est à noter que le verbe *extravaguer* entre en langue après l'adjectif correspondant, vraisemblablement vers 1535, dans les années qui précèdent la rédaction du *Dictionarium* de Robert Estienne, alors que le terme *extravagant* est un adjectif verbal formé sur un participe présent : celui-ci est donc bel et bien créé à partir de *vagor* et de son dérivé *vagans*, tandis que le verbe *extravagari*, mentionné par Estienne, est un néologisme latin formé par analogie avec les autres verbes dérivés de *vagor*. Le verbe *extravaguer*, quant à lui, provient soit du verbe *vagari*, auquel le préfixe *extra-* se serait soudé, soit de l'adjectif *extravagant* pris pour un participe présent : dans ce dernier cas, l'infinitif serait dérivé de la forme en *-an*, ce qui constituerait un cas inhabituel de formation lexicale, puisque c'est le processus inverse que l'on constate ordinairement.

D'autre part, on trouve une forme pronominale *s'extravaguer* : le *Dictionnaire* de Huguet précise qu'elle peut signifier « s'écarter de ce qu'on doit faire », « s'écarter du

sujet qu'on traite » et « s'écarter des propos que l'on devrait tenir » ; elle a donc le même sens que le verbe non pronominal et le pronom *se* reçoit ici une valeur réfléchie. Si cette forme est en usage au XVI^e et au XVII^e siècle, ses occurrences sont toutefois nettement moins nombreuses que celles du verbe simple, qui la remplace très rapidement¹. Les dictionnaires du XVII^e siècle ne la citent pas. Dans les œuvres de notre corpus, nous n'en trouvons que de rares emplois, notamment chez Sorel :

N'est-ce point qu'elle [la nymphe Écho] en est devenuë folle, et que maintenant elle s'extravague ? Je le croy pour moy, ou bien il faut qu'elle se soit enyvrée.²

Dans cette question posée par Lysis, *s'extravaguer* a le sens de « prononcer des paroles surprenantes, qui paraissent insensées ». Cette même acception linguistique se retrouve dans *L'Histoire comique de Francion*, à propos de Collinet : « Que s'il manquoit quelquefois, ou s'il s'extravaguoit suivant son caprice, je luy remonstrois comment il falloit dire, ou bien je faisais son personnage au lieu de luy³ ». Francion reprend et corrige le bouffon lorsque celui-ci sort du texte qu'il lui a enseigné. Dans les « Remarques » portant sur le livre XI du *Berger*, on rencontre une autre occurrence de *s'extravaguer*, qui réunit les deux sèmes de décrochage linguistique et de propos insensés :

Mais à propos de parler de toutes choses comme si elles estoient presentes, c'est bien plus lors qu'en de tels Romans l'auteur vient à s'extravaguer & a parler à quelqu'un de ses personnages, comme si toute son histoire n'estoit pas encore arrivée.⁴

Sorel condamne la métalepse, souvent utilisée par les auteurs de romans sentimentaux, qui consiste à feindre que les aventures des héros ne sont pas imaginaires et que le temps de l'histoire est contemporain de celui de sa narration. Le verbe pronominal a donc avant tout un sens linguistique ; mais il suppose aussi l'idée d'un écart subit par rapport au flux antérieur du discours, qui s'apparente à un égarement plus ou moins bref.

Cette même proximité sémantique avec la folie va se rencontrer progressivement dans l'évolution lexicale d'*extravagant*, *extravagance* et *extravaguer*. En effet, de l'idée de

¹ J. Fr. Michaud et J. J. Fr. Poujoulat en citent une occurrence dans *Les Œconomies royales, ou Memoires de Sully* (1605) : « [...] le roy ne fit que s'en rire, cognoissant l'humeur de Grillon, et que desja son esprit commençoit quelquefois à s'extravaguer [...] » (*Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, Paris, Firmin Didot, 1837, t. II, p. 34).

² *Op. cit.*, I, 1, p. 52.

³ *Op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 257 [1626 a], p. 1299.

⁴ *Op. cit.*, R. XI, p. 534-535. Voir également cette citation de Brantôme, à propos de quelques belles et grandes dames, aussi libres dans leurs discours que des courtisanes, lorsqu'elles sont dans l'intimité : « [...] et qui est un cas admirable, est que, pour estre ainsi accoustumées à entretenir leurs marys, ou leurs amys, de mots, propos et discours sallaux et lascifs, mesme nommer tout librement ce qu'elles portent au fond du sac sans farder, et pourtant, quand elles sont en leurs discours, jamais ne s'extravagent, ni aucun de ces mots sallaux leur vient à la bouche [...] » (*Vies des dames galantes*, dans H. Vigneau, *Œuvres de Brantôme*, Paris, Alphonse Delahays, 1857, II, p. 144). Nous remercions P. Martin de nous avoir éclairée sur les acceptions de *s'extravaguer* et de nous avoir fourni les citations de Sully et de Brantôme.

propos superflus, hors sujet, non conformes au bon ordonnancement du discours, l'on passe aisément à la notion d'aberration langagière : l'extravagance ne s'applique plus cette fois-ci à la *dispositio* du récit ou du discours, mais bien à son *inventio*. Le terme suppose un décalage entre ce qui est dit et ce que le récepteur s'attendait à lire ou à entendre : de ce fait, il ne s'agit pas d'un synonyme absolu de *sottise*, de *bêtise*, ou encore d'*idiotie*, termes qui renvoient davantage à un non-sens. Les dictionnaires du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle le rapprochent plus spécifiquement de la notion d'*impertinence*. C'est ce quasi-synonyme que Philibert Monet donne pour deuxième acception du substantif, dans son *Abrégé du parallèle* :

Extravagance, impertinence, haec Ineptia, ae. Haec ineptiae, arum, Haec insulitas, atis. Absurdus dictum, factum. Absonum factum, aut dictum.

C'est également la troisième acception qu'il confère au verbe, après la définition spatiale et le sens de digression hors du sujet :

Extravaguer, sortir hors des justes limites, Extra fines egredi, deerrare, extra terminos aberrare, excurrere, vagari. Extravaguer an propos, Dicendo aberrare longius. Loquendo in aliena excurrere. Extravaguer an esprit, Mente abalienari. Animo deerrare.

Plus qu'une absence totale de sens, une billevesée, une fatrasie délirante, la parole extravagante suggère un écart face à la pensée commune et ordinaire : ce décalage, potentiellement désagréable et déplaisant (« *absurdus* »), qui sonne faux (« *absonum* »), est significatif. À partir de ce sens verbal, l'on bascule du côté de l'action extravagante, qui se définit elle aussi comme une impertinence comportementale, une conduite inacceptable, en tant qu'elle offense la droite raison et le bon sens. C'est la seconde définition que Cotgrave propose pour le substantif :

Extravagance : f. An extravagancie ; [...] a giddie, unsteadie, fantastical action.¹

C'est ainsi que, par extension, employé comme adjectif ou substantivé, *extravagant* en vient à être entendu comme synonyme de *fou*, tandis que le mot *extravagance* est usité en alternance avec *folie*. Celui dont les discours et les actes sont fréquemment perçus comme extravagants bascule dans la catégorie des êtres déraisonnables. *Le Trésor de la langue française* précise qu'*extravagant* désigne, à partir de 1663, « une personne dont la raison est dérégulée ». Mais nous pouvons trouver cet usage du mot dès la seconde moitié du XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e siècle, comme en témoigne la collocation du substantif avec le terme *folie* dans cet extrait du *Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier :

¹ « Une extravagance ; [...] une action irréfléchie, farfelue, fantasque ».

Sans mentir il [Adamant] se treuva tellement surpris, ou pour mieux dire tant esmerveillé de voir que la fortune avoit assemblé deux hypocondriaques qu'il eust envie trois ou quatre fois de passer huit ou dix jours de temps avec eux pour avoir le plaisir de leur voir faire leurs extravagances & leurs follies.¹

Le français moderne a, quant à lui, conservé les sens d'« excès », de parole ou de conduite « déraisonnable » et « contre les normes », qui sont des acceptions apparues précocement dans l'évolution de ces termes.

D'autres dérivés composent la famille lexicale de l'extravagance. L'adverbe *extravagamment* apparaît dans le lexique à partir de 1571, dans *Les Secrets de la vraye agriculture* de François de Belleforest : on le trouve notamment dans le *Dictionnaire* de Richelet (« d'une manière extravagante »). Huguet donne également la forme *extravagamment*, qui signifie « d'une manière extraordinaire », en citant *Les Contes d'Eutrapel* de Noël du Fail². Au substantif *extravagance*, correspond en outre la forme *extravagation*, mentionnée sans commentaire par Nicot en 1606. Cotgrave cite ce terme comme un simple synonyme d'*extravagance*, avant d'en donner la traduction suivante :

Extravagation : f. as *Extravagance* ; Or, an *extravagation*, or *extravagating* ; an idle *digressing*, vaine *raunging*, *fantasticall gadding out of the way*.³

Cette définition est très proche de celle que le lexicologue avance pour *extravagance*, à la différence près que les termes « extravagancie », « digression », « raunge » et « gad » prennent une forme en *-ing*, signe que, contrairement au substantif *extravagance*, *extravagation* a un sens plus dynamique, plus proche du verbe correspondant. Huguet le définit à la façon d'un dérivé déverbal : « action d'extravaguer, de s'écarter de la route⁴ ». César Oudin, dans son *Tesoro*, ne cite même pas le substantif *extravagance*, qu'il remplace par *extravagation* :

Extravagacion, f. Extravagation, desreiglement.

Le synonyme donné, « desreiglement », signale que le terme possède les sèmes de désordre, d'excès par rapport aux justes limites : il est donc un équivalent d'*extravagance*. Toutefois, cette forme semble disparaître assez rapidement du lexique, probablement dès le

¹ *Op. cit.*, chap. XXIV, p. 578-579.

² « Me fut force... me lever, accoustrer et passer le reste de la nuit sur un banc, aiant tousjours ceste heresie et opinion... n'offenser, tant peu fust, ceste scientifique personne, qui si extravagamment dormoit. DU FAIL, *Contes d'Eutrapel*, 18 (I, 247) » (*op. cit.*, art. « Extravagamment »).

³ « [...] Une digression inutile, une divagation futile, une élucubration fantasque et hors de propos ».

⁴ Huguet cite une occurrence puisée dans *Les Fanfares [et corvées abbadesques] des Roule Bontemps [de la haute et basse coquaigne et dépendances]*, texte de 1613, en précisant qu'il s'agit ici d'un sens figuré : « Tu ne t'ennuyras pas plus à le lire que moy le produisant, pour n'avoir fait que voltiger en extravagation d'abbé » (*op. cit.*, art. « Extravagation »).

début du XVII^e siècle : on ne la trouve ni dans *L'Abrégé* de Philibert Monet, ni dans les dictionnaires de Richelet, de Furetière et de l'Académie, à la fin du siècle.

Parallèlement à la forme pronominale *s'extravaguer*, l'on peut aussi trouver le participe passé adjectivisé *extravagué*, qui prend le sens de « préoccupé, troublé », notamment chez la marquise de Sévigné : « Il est seul et tellement extravagué que nous ne cessons d'en rire¹ ». Mais la date de composition des *Lettres* de Mme de Sévigné est bien postérieure à notre corpus. Pour ce qui concerne l'époque antérieure ou contemporaine des textes que nous étudions, seul Cotgrave cite cet adjectif :

Extravagué : m. ée : f. Extravagated, idly digressed, vainely raunged, gone, in a humor, out of the way ; also, extravagant, wandering, digressing.²

Pour le français moderne, *Le Trésor de la langue française* cite uniquement le syntagme verbal *être extravagué* ; mais cet usage est tout à fait archaïque de nos jours. Enfin, le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* donne le substantif masculin *estragaveur*, ou *estargaveur*, peut-être obtenu par métathèse à partir de l'adjectif substantivé *estragavant*, au sens de « galant, séducteur » : ce terme employé en langue médiévale ne se trouve plus au-delà du XIV^e siècle³.

De la digression verbale à la folie, en passant par l'excès et le dérèglement, tous les sens d'*extravagance* et de sa famille lexicale convergent vers la notion d'écart : dans l'ensemble des acceptions données, en conformité avec le sens spatial étymologique de *vagor*, qui demeure toujours sous-jacent, se trouve l'idée d'un éloignement hors d'un centre de référence – ordre rhétorique du discours ou du récit, paroles et actes considérés comme sensés, esprit raisonnable, etc. Cette unité sémantique, qui donne lieu à plusieurs ramifications aux sens propres et figurés, permet de distinguer encore une fois l'extravagance de la folie, dont l'étymologie ne suppose pas le même rapport de dépendance face à son contraire, la raison. Comme dans le domaine médical, nous constatons que notre objet d'étude ne contient pas le sème de manque : l'extravagant, à la différence de l'idiot, du sot ou de l'ignorant, termes qui peuvent aussi être synonymes de *fou*, ne se caractérise pas par un défaut de savoir ou d'intelligence. C'est le sème d'écart par rapport à la voie commune qui domine dans la définition de ce vocable. Cette même idée permet de distinguer l'extravagance du terme *divagation*, même si le verbe *divaguer*

¹ Cité par *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2001, art. « Extravagant, e ».

² « Extravagué, qui a fait une digression inutile, une divagation futile, qui est parti de mauvaise humeur, qui s'est écarté du chemin ; également, extravagant, qui erre, qui fait une digression ».

³ P. Martin nous signale la forme *extragabeur* (« un outrecuidant farceur »), qui n'appartient pas à la même famille lexicale que l'extravagance.

mêle lui aussi acceptions spatiales (« errer, s'éloigner de sa route »), linguistiques et intellectuelles (« faire une digression, proférer des paroles étranges, hors de la raison, se conduire bizarrement ») : tandis que l'extravagance implique un éloignement franc et rectiligne à partir d'un point donné, la divagation exprime un mouvement d'errance plus diffus, un écart moins radical, sans visée précise. D'autre part, le participe présent *divagant* n'a pas donné de dérivé adjectival substantivé sous la forme **un divagant*. La définition du substantif *extravagance* proposée par le *Dictionnaire de l'Académie*, « bizarrerie, folie », est restée inchangée de la première édition de 1694 à celle de 1932-1935, qui ajoute le terme « incohérence » : pourtant, les critères permettant de poser ce jugement à propos d'une chose ou d'une personne ont considérablement évolué, en fonction des usages de chaque époque.

L'histoire du signe linguistique *extravagance*, dans les années 1620-1660, telle que nous allons l'esquisser plus précisément à présent, va nous permettre d'étudier l'évolution de ses acceptions en français classique. Dans quels types d'œuvres, de textes et de genres rencontrons-nous cette famille lexicale ? Quels locuteurs l'emploient ? Dans quels registres de langue et au contact de quels autres termes ?

B. « Ou bien il ne sait ce que veut dire extravagante¹ » : de l'injure au caprice

À partir de la fin du XVI^e et des premières décennies du XVII^e siècle, la majorité des locuteurs qui emploient le terme *extravagant* n'ont plus véritablement conscience du sens juridique que possède le terme lors de son entrée dans le lexique en 1374, même si celui-ci peut encore se rencontrer dans un contexte religieux. De même, le sens de digression tendra à s'estomper au cours du siècle. Si le *Dictionnaire* de Richelet définit encore les mots *extravagance* et *extravaguer* en les situant exclusivement dans le domaine verbal, l'on constate toutefois que l'on quitte le champ du développement narratif ou discursif hors de propos pour basculer dans le discours dépourvu de sens, voire inconvenant :

Extravagance, *s. f.* Discours impertinent. Discours vuide de bon sens, impertinence, sotise.
[Dire des extravagances. Faire des extravagances.]

¹ *La Défense du Cid*, dans J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du « Cid »*, Paris, Champion, 2004, p. 484. Ce texte est attribué par J.-M. Civardi à J.-P. Camus (*ibid.*, « Présentation générale », p. 31).

Extravaguer. v. n. Penser, & dire des choses où il n'y a ny raison ny sens. Il a le cerveau blessé, voyez comme il extravague. il a une fièvre qui le fait extravaguer.

Au contraire, dans le *Dictionnaire* de Furetière, le domaine verbal devient cette fois-ci indissociable du domaine de l'acte : l'*extravagance* est une « chose dite ou faite mal à propos, follement. Les emportements des jeunes gens leur font faire beaucoup d'extravagances » ; l'*extravagant* est celui « qui dit & fait ce qu'il ne faudroit pas qu'il dist ni qu'il fist » ; *extravaguer* consiste à « dire ou faire quelque chose mal à propos, indiscretement & contre le bon sens, ou la suite du discours, ou la bienséance. Il y a des fous qui discourent bien quelque temps, à la fin on connoist qu'ils *extravagent* ». Même si l'on trouve encore des occurrences de cette famille lexicale au sens de digression¹, ce n'est plus là le sens dominant.

Le substantif, de même que l'adjectif et ses dérivés, est fréquemment employé en collocation avec *folie*. Il est notamment souvent usité au pluriel, actualisé par l'article indéfini *des*, à la façon d'un nom comptable : il renvoie dans ce cas aux actes et aux propos commis par le fou. Ainsi, Cloridan, dans *L'Hypocondriaque*, s'adresse en ces termes à Érimand, père de Cléonice, en s'imaginant qu'il est son rival auprès de Perside :

Ha ! ce fol extravague, et d'Amoureux est père [...].
Dieux ! il est donc aussi des fols dans les Enfers ?²

Les extravagances commises par le fou représentent le versant spectaculaire de sa pathologie, ce qui permet de la révéler en tant que telle à autrui, comme le montre ce second exemple issu du *Chevalier hypocondriaque* : « Le gouverneur qui conneut la maladie du compagnon par l'extravagance de ce discours, luy respondit avec un souris³ ».

Pourtant, l'étude qui suit tentera de montrer que l'extravagance est loin de se résumer à une simple manifestation concrète, visuelle ou auditive, de la folie. Un autre constat nous permet de poser d'emblée l'une des spécificités de cette famille de mots : ses occurrences se rencontrent fréquemment, là encore généralement au pluriel, dans des structures comparatives et superlatives, dans des tournures à valeur intensive, ou bien encore dans des expressions hyperboliques et des propositions exclamatives, comme

¹ « Dans l'entreprise que j'avois en faisant ce voyage, je voulois engager ce gentil cavalier à nous faire des contes d'autre espece que ceux qu'il m'avoit fais, je ne desirois pas un discours si net ny si bien suivy : mais plustost des propos extravagans, qui le portassent d'une matiere en l'autre, sans qu'on peust seulement recueillir aucune de ses pensees » (O. de Claireville, *op. cit.*, L. IV, p. 228) : les propos que le narrateur du *Gascon extravagant* souhaite entendre ici se rapprochent du coq-à-l'âne, du discours fatrasique construit sans ordre.

² *Op. cit.*, IV, 2, v. 1262 et 1264, p. 167.

³ *Op. cit.*, chap. XXV, p. 598.

commettre mille extravagances, se laisser aller à de grandes extravagances, ou encore quelle extravagance ! Voici quelques exemples :

[Fernant] l'abandonne aussi bien que Cardenio, qui s'estoit retiré dans les deserts, où il tombe en folie et fait mille extravagances à la rencontre de Dom Quichot et de Sancho Pança, son escuyer.¹

Hircan et Clarimond furent si estonnez de l'entendre parler ainsi [Lysis], qu'ils ne sçavoient ce qu'ils devoient dire d'une telle extravagance.²

Vous venez tout presentement de tesmoigner encore une extravagance la plus grande du monde [...].³

L'hermite ravy de voir ses saillies me disoit que je devois esperer de pareilles boutades bien souvent : qu'il n'avoit pas l'esprit bien fait, et que si par aventure il disoit quelque chose à propos, il faisoit apres mille extravagances, et donnoit à connoistre que ce n'estoit pas grande chose.⁴

D'autre part, dans les œuvres de notre corpus, le relevé des emplois de l'adjectif *extravagant* pourrait nous inciter à conclure que celui-ci est avant tout employé pour qualifier les personnages masculins⁵. Les titres des deux comédies de Françoise Pascal datées de 1657, *L'Amoureuse vaine et ridicule* et *L'Amoureux extravagant*, qui mettent respectivement en scène Clorinde et Philon, deux esprits chimériques érotomanes, semblent nous conforter dans cette hypothèse⁶. Toutefois, la lecture des *Historiettes* de Tallemant des Réaux nous montre que le terme peut tout aussi bien être employé pour les hommes que pour les femmes, même si les critères de jugement qui président au choix de ce qualificatif varient en fonction du sexe (voir chap. IV)⁷. Dans sa première édition de 1694, le *Dictionnaire de l'Académie* donne par ailleurs l'exemple suivant, à l'entrée « Extravagant, ante » : « *c'est une extravagante* ».

L'étude de l'extravagance, de ses corrélations et (quasi-)synonymes, va ainsi nous permettre de préciser les définitions antérieures que nous avons données de cette notion, en

¹ Pichou, *Les Folies de Cardenio*, *op. cit.*, « Argument », p. 4.

² Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *op. cit.*, I, 5, p. 663.

³ *Ibid.*, III, 14, p. 174.

⁴ O. de Claireville, *op. cit.*, L. I, p. 104.

⁵ Dans le *Chevalier*, les périphrases du type « l'extravagant » ou « nostre extravagant » ne renvoient qu'au héros Clarazel ; lorsqu'il rencontre Léonie, dans le chapitre XXIV, celle-ci est appelée « damoizelle hypocondriaque », « folle amante » ou « malade d'esprit », mais non « extravagante » (*op. cit.*, p. 555-581). De même, l'adjectif ne s'applique à aucun personnage féminin dans *L'Histoire comique de Francion*.

⁶ Clorinde est en réalité désignée à deux reprises comme une « extravagante » au cours de la pièce : « Clindor, connaissez-vous certaine extravagante ? / Laide, vieille, et pourtant qui croit qu'elle est charmante [...] » ; « [...] Oui, cette extravagante / Qui me croit dans ses fers ? » (Fr. Pascal, *L'Amoureuse vaine et ridicule*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime, XVII^e siècle*, éd. A. Evain, P. Gethner et H. Goldwyn, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, t. II, sc. 1, v. 1-2, p. 63 et sc. 6, v. 145-146, p. 71). Voir également *L'Amoureux extravagant*, comédie publiée dans le même volume.

⁷ « Cette mere, comme on peut penser, n'estoit pas plus sage que de raison ; ç'avoit tousjours esté une extravagante, qui se vouloit battre en duel à tout bout de champ » (G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. I, « La Montarbault, Samoys et de l'Orme », p. 118).

fonction du champ – social, moral, religieux, littéraire, esthétique – dans lequel on la rencontre. Dans les textes des années 1620-1660 que nous avons consultés, l'extravagance apparaît fondamentalement comme un vocable marqué par une valeur péjorative. Toutefois, le terme se révèle également susceptible d'emplois axiologiquement plus ambivalents, notamment dans le domaine stylistique, même si ces occurrences sont en nombre bien moins important, comme nous le verrons.

1. EXTRAVAGANCE ET À-PROPOS : L'IMPERTINENCE SOCIALE

Dans les textes des décennies 1620-1660, l'on constate que notre objet d'étude se rencontre de manière récurrente en contexte social : sont qualifiés d'extravagants des personnes ou des personnages dont la conversation, l'attitude, la conduite, ou même l'air et le vêtement, se distinguent négativement, par leur bizarrerie, des usages communs et ordinaires. Un mauvais compliment fait à une dame, une réponse déplacée, un trait de présomption, apparaîtront en ce sens comme autant d'*extravagances*. Les *Historiettes* de Tallemant des Réaux nous fournissent de nombreux exemples permettant de dresser une typologie de ces différentes bizarreries socioculturelles¹. Certains extravagants mentionnés par Tallemant se caractérisent par l'étrangeté de leurs habitudes, notamment au niveau de leur comportement à table, telle la défunte Maréchale de l'Hospital :

Cette extravagante se faisoit servir sept à huit potages dans des bassins, et après on apportait un poulet d'Inde, deux poulets et une fricassée, et au dessert un fromage mou et des pommes, ou des confitures.²

D'autres surprennent par leur mode vestimentaire, tel Guez de Balzac, dont la folie est explicitement liée, selon Tallemant, à son trop grand amour de lui-même :

La solitude, où l'on n'a que soy pour objet, où l'on ne se compare avec personne, avoit gasté cet esprit qui desjà n'estoit que trop plein de luy-mesme. Les justaucorps luy ayant semblé commodes, il en avoit de toutes façons, de treillis, de tabis, de bleus et d'incarnats. Quand le chevalier de Meray mena le mareschal de Clairambault voir Balzac à la campagne, cet autheur estoit dans le jardin. Le Mareschal le trouva si extravagamment vestu qu'il le prit pour un fou, et il ne vouloit pas avancer. Le Chevalier l'encouragea. Après, il en fut très-satisfait, et dit qu'il n'avoit jamais veû un homme de si agréable conversation.³

On pense ici au portrait d'Alican, qu'Anselme réalise dans le livre XI du *Berger*, en le présentant comme un homme qui a « de l'extravagance dans l'esprit » :

¹ Nous rappelons que ce recueil, vraisemblablement composé dès les années 1657-1659, rend compte d'une réalité sociale remontant aux premières décennies du siècle, ce qui en fait un témoignage valable pour notre période d'étude (*ibid.*, t. I, « Introduction », p. XV).

² *Ibid.*, t. II, « Le Mareschal de l'Hospital », p. 75. On note la présence du « fromage mou », nourriture mélancolique.

³ *Ibid.*, t. II, « Balzac », p. 48.

Ses habits ont tousjours quelque chose d'extraordinaire, soit pour la façon, soit pour les couleurs, & outre cela il a une infinité d'ornemens affectez. Il fait souvent accroire qu'il a esté saigné ou qu'il a receu quelque coup d'espee dans le bras en une rencontre, afin d'avoir occasion de faire voir une belle escharpe qu'il a gaignee a la foire. Il porte des pendans d'oreilles de toute sorte ; il attache de petites croix d'or ou quelques autres affiquets au bout des cordons de sa moustache. [...] enfin si l'on le considere de tous costez l'on trouvera qu'il n'y a partie en luy où il n'y ait ainsi quelque chose qui n'est pas du commun.¹

Alican suit « les modes les plus somptueuses ». Toutefois, Anselme ne lui reproche pas tant d'être bien vêtu que de ne pas suivre « l'usage ordinaire », de s'habiller, lui et ses gens, « à la fantasque » et d'avoir « des impertinences fort grandes² ».

a) Original et « fol eccentricque »

Le champ notionnel de l'extravagance rejoint ici le sens qu'il adoptera en français moderne, ou encore celui que prendra le mot *excentrique* à partir du XIX^e siècle. Avant cette période, *excentrique* appartient principalement au lexique de la géométrie et de l'astronomie : il signifie « hors du centre », conformément à son étymologie, ou bien s'applique à deux cercles ou deux sphères qui n'ont pas le même centre³. Toutefois, Cotgrave lui donne dès 1611 une acception figurée et en fait une expansion possible du substantif *fou* :

Ecentrique : com. *Without center, out of the center ; also, without measure, whereof no measure can be taken.*

Fol ecentrique. *An unrulie, or irregular coxcombe ; one that can be held within no compasse.*⁴

Cotgrave nous renvoie au coqueluchon du bouffon professionnel, qui agit sans règles ni mesures. Mais les textes que nous avons consultés ne présentent que rarement des occurrences de ce sens, qui deviendra dominant deux siècles plus tard, précisément sous l'influence de l'anglais *eccentric*⁵.

¹ *Op. cit.*, II, 11, p. 604-605.

² *Ibid.*, p. 606-608.

³ Voir ces propos d'Hortensius, lorsqu'il imagine de conter les aventures d'un prince régnant sur la lune : « [...] il aura un Archimede qui luy fera des machines, par le moyen desquelles il ira dans l'Epicycle de la Lune eccentricquement a nostre terre [...] » (*op. cit.*, L. XI, p. 427).

⁴ « Ecentrique : qui n'a pas de centre, qui est hors du centre ; également, dénué de mesure, dont on ne peut prendre la mesure. / Fol ecentrique. Un coqueluchon indiscipliné, ou instable ; un coqueluchon auquel on ne peut assigner de limites » (*op. cit.*, art. « Ecentrique »). Dans *Le Tiers Livre*, Triboulet est blasonné par Pantagruel comme un « fol lunaticque », « erraticque », puis « eccentricque » (éd. J. Céard, Paris, Le Livre de Poche, 1995, chap. XXXVIII, p. 357). Selon P. Eichel-Lojkine, il s'agit ici de la première occurrence de l'adjectif dans un sens figuré (*Excentricité [...]*, p. 23) : ce sens s'accorde avec la définition donnée par Cotgrave.

⁵ Dans *Les Visionnaires*, Desmarests semble jouer sur les deux sens géométrique et intellectuel du terme dans ces vers composés par le poète Amidor : « Tantost je me croy transporté / Aux espaces imaginaires / D'une excentrique volupté » (*op. cit.*, III, 4, v. 938-940, p. 254).

La laideur et l'expression égarée d'un visage peuvent également offenser, voire repousser, telle la « mine extravagante¹ » d'Orilan, dans *Polyandre*, qui déplaît fortement à Mme Ragonde, qui trouve « ce garçon de [...] mauvaise mine, & qui sembloit n'estre guere sage² ». L'extravagance se décline en différents degrés, du simple original, ou bizarre, à la folie-analogie, dont les frontières avec la folie-pathologie sont parfois bien poreuses. *Original* a pour première acception l'idée positive de « fait pour être copié, imité », ou encore d'« unique en son genre, exceptionnel » ; c'est par extension que ce terme, substantivé, renvoie ironiquement à un être dont la singularité curieuse provoque le rire ou la moquerie. Mais il arrive que son emploi conserve une double axiologie positive et négative³. Le personnage d'Orilan est par exemple également décrit comme « unique de son espece⁴ » : Néophile le garde près de lui pour se divertir de ses folies, à la manière d'un bouffon de cour (voir chap. V, I).

b) « Mais, encor, dites-moi, quelle bizarrerie...⁵ » : du bizarre au visionnaire

Bizarre et *extravagant* sont très fréquemment employés en collocation, comme en témoigne cette occurrence du *Gascon extravagant* : « A péne étions nous arrivez au milieu de la premiere allée, quand notre cavalier nous fit reconnoistre la bizarrerie de son esprit par une extravagance semblable à la premiere⁶ ». Le *Dictionnaire de l'Académie* donne en effet les deux termes pour synonymes⁷ : est jugé tel celui qui se caractérise par une humeur *fantasque, capricieuse, bourrue*, celui dont les réactions sont imprévisibles, qui se conduit par *boutades*. L'ensemble de ces derniers termes comprend le sème de colère, plus ou moins violente, dont on peut rire, mais qui est aussi à redouter : Alceste suscite ces deux types de réaction auprès des autres personnages de la pièce (voir chap. VII, II-B). *Bizarre* est probablement un emprunt à l'italien *bizarro*, qui signifie tout d'abord « coléreux »⁸.

¹ *Op. cit.*, L. V, p. 290.

² *Ibid.*, p. 296.

³ « C'estoit une originale que cette Mlle de la Moussaye, tante de la Moussaye, petit-maistre. Jamais il n'y eut une creature si mal bastie, si malpropre : vous eussiez (dit) une Bohémienne ; de grands vilains cheveux noirs et gras. [...]. Avec tout cela elle ne manquoit pas d'esprit, et disoit les choses assez plaisamment » (G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. I, « Madame d'Alincourt et M. d'Alincourt », p. 220).

⁴ *Op. cit.*, L. I, p. 39.

⁵ Molière, *Le Misanthrope*, *op. cit.*, I, 1, v. 2, p. 37.

⁶ *Op. cit.*, L. I, p. 66.

⁷ « Fantasque, extravagant, capricieux. Un esprit bizarre. un homme bigearre. il a l'humeur bizarre. sentiments, opinions bizarres » (art. « Bizarre »).

⁸ L'évolution de ce terme dans les langues romanes n'est pas tout à fait clarifiée. En espagnol, *bizarro* pouvait au XVII^e siècle avoir le sens de *brave* en français. Tallemant rapporte à ce sujet un plaisant quiproquo : « Il luy arriva [le Maréchal de Brézé] une assez plaisante chose à son entrée à Barcelonne, quand il y fut envoyé vice-roy. Il s'estoit fait tout le plus beau qu'il avoit pu : quelques Catalans disoient : "Es muy

Aux mots *original* et *bizarre*, il faut également ajouter les adjectifs *hétéroclite*, *singulier*, *étrange*¹, autant de qualificatifs qui s'appliquent à ceux qui cultivent une *fantaisie* – au sens de caprice, de folle imagination – déraisonnable². François Carlo, dans son étude sur la notion d'absurde³, ajoute ce terme au réseau lexical que nous venons de composer. Toutefois, cette synonymie n'est que lointaine, dans la mesure où l'extravagance ne va pas contre la raison : elle s'en écarte en empruntant une autre voie.

À l'autre extrémité de l'échelle, on trouve le *visionnaire*, considéré comme un authentique fou, mais dont la démence se caractérise avant tout par une prolifération de sa faculté imaginative. Furetière donne l'adjectif *extravagant* comme l'un des synonymes de ce terme :

VISIONNAIRE. *adj. m. & f.* Qui est sujet à des visions, à des extravagances, à de mauvais raisonnements. Cet homme est bien *visionnaire*, il a des desseins bien extravagants. La Comédie des *Visionnaires* est un excellent Ouvrage de Desmarests.

Comme l'extravagant, et à la différence de l'idiot, le visionnaire est un fou dont le cerveau n'est pas vide, mais fonctionne de manière perturbée⁴. Il se livre tout entier à la *rêverie*⁵. L'original, le fantasque et l'extravagant, lorsqu'ils cumulent toutes sortes de bizarreries, se rattachent alors, dans le domaine socioculturel, au type du fâcheux, dont on fuit la présence pour éviter d'avoir à en supporter les importunités⁶. La célèbre galerie des « portraits », dans l'acte II du *Misanthrope*, donne l'occasion à Célimène et aux deux marquis de médire d'un certain nombre d'entre eux :

bizarro este mareschal." Un bon gentilhomme de sa suite, estonné de ce mot *bizarro* (galant), disoit à un autre : "Qui diable a desjà dit l'humeur de M. le Mareschal à ces gens-cy ?" » (*op. cit.*, t. I, « Le Mareschal de Brezé, son fils et Mademoiselle de Bussy », p. 319).

¹ Dans *Polyandre*, Musigène est présenté comme une « sorte d'esprit heteroclite » (*op. cit.*, L. I, p. 39). *Étrange* peut aussi avoir le sens axiologiquement positif d'« extraordinaire, remarquable », comme dans cette citation du *Chevalier* : « [...] Prince excellent, je suis un chevalier errant qui cherche les adventures estranges du monde pour me mettre dans l'estime des gens de bien par quelque beau trait de valeur » (*op. cit.*, chap. XXV, p. 596).

² Tallemant décrit ainsi la mort de l'Estoile, dont on a déjà pu voir qu'il était considéré comme un extravagant (voir chap. II, I-A) : « « Il n'estoit point âgé quand il mourut ; sa maladie fut bizarre, car tout est bizarre en luy. Il s'estoit mis en fantaisie de ne manger que des confitures, et cela luy causa une indigestion estrange : il rendoit les choses comme il les prenoit, et ne sentoit point la douleur. Il en trespassa pourtant » (*op. cit.*, t. II, « L'Estoile et Saint-Thomas », p. 270).

³ Fr. Carlo donne *absurde* pour « synonyme (ou presque) de SOT, RIDICULE, IMPERTINENT, EXTRAVAGANT, INCROYABLE, IMPOSSIBLE, IRRATIONNEL » (*La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 27).

⁴ La définition de *visionnaire* donnée par le *Dictionnaire de l'Académie* est très proche de celle de Furetière : « Qui a de fausses ou de folles visions, qui a des imaginations extravagantes ». Furetière nous indique également que « ceux dont on admire la sottise, la plaisanterie, l'extravagance » peuvent être qualifiés « ironiquement » de *croustilleux*, selon un terme « populaire & vieux » (*Dictionnaire*, art. « Croustilleux »).

⁵ Furetière définit la rêverie comme un « songe extravagant, [un] delire, [une] demence ».

⁶ « Après cela, il prit fantaisie au Mareschal d'en conter à cette Mme Bigot, et elle qui ne vouloit pas perdre Servient ny avoir affaire à cet extravagant, esvitait tousjours de se trouver avec luy » (G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. I, « Le Mareschal de Brezé, son fils et Mademoiselle de Bussy », p. 322).

Parbleu, s'il faut parler de gens extravagants,
Je viens d'en essayer un des plus fatigants,
Damon, le raisonneur, qui m'a, ne vous déplaît,
Une heure, au grand soleil, tenu hors de ma chaise.¹

Lunatique et mélancolique, dans leurs emplois non médicaux, peuvent également servir à désigner de tels changements d'humeur incontrôlables. Tallemant intitule l'une de ses « historiettes » « Extravagans, visionnaires, fantasques, bizarres, etc.² » : cette section contient une succession d'anecdotes portant sur des fantaisies et des traits de caractère jugés extraordinaires³ et risibles, même si rares sont celles qui mettent en scène des êtres considérés comme fous au sens pathologique du terme. L'« historiette » implique des hommes et des femmes de conditions sociales variées. Certains appartiennent à la noblesse d'épée ou de robe, d'autres sont professeurs, étudiants, médecins, etc. :

Un huguenot, frere de Mme de Champré, qu'on appelloit d'Espesses du nom d'une ferme, se mit dans la teste une dévotion assez extraordinaire. Il se couchoit à dix heures sur son lict tout habillé, à onze il prioit une heure, reposoit jusqu'à une heure, et prioit et dormoit alternativement jusques à trois heures du matin.⁴

D'autres personnages évoqués ont simplement proféré un bon mot ou bien accompli un tour plaisant. Ce passage rejoint d'autres sections intitulées « Bizarreries ou visions de quelques femmes », « Racan et autres resveurs », « Naifvetez, bons mots, etc. »⁵.

Les extravagances commises ou proférées peuvent tout aussi bien être des actes involontaires ou délibérés. Guez de Balzac, dans l'un de ses « Entretiens » portant sur l'amour-propre et la vanité excessive des fanfarons, en attribue l'origine à l'amour démesuré que les hommes éprouvent à l'égard d'eux-mêmes, reproche dont on a vu que Tallemant le formulait à l'encontre de l'épistolier lui-même :

Je n'ay point dessein de justifier les Impertinences, ni par leur nombre, ni par leur antiquité : Elles sont aussi vieilles que le Monde : Il y a des impertinens par tout où il y a des hommes : Par tout il se trouve des esprits à faire pitié : L'Italie & la Grece, la sage Italie, la sçavante Grece, aussi bien que les Provinces Barbares ont esté fertiles en extravagans & en ridicules.⁶

¹ *Op. cit.*, II, 4, v. 575-578, p. 73.

² *Op. cit.*, t. II, p. 720-729.

³ Voir *Le Dictionnaire de l'Académie* (1694) : « *Extraordinaire*, signifie aussi, Qui est singulier, qui n'est pas commun. *Un merite extraordinaire. un génie extraordinaire. un homme extraordinaire en sa profession. une beauté extraordinaire. avarice extraordinaire. laideur extraordinaire.* On dit quelquefois, qu'*Un homme est extraordinaire*, pour dire, qu'Il est d'une humeur bizarre & extravagante ».

⁴ *Op. cit.*, t. II, p. 723.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 207-209 ; p. 381-392 ; t. II, p. 636-638.

⁶ J.-L. Guez de Balzac, *Les Entretiens*, éd. B. Beugnot, Paris, M. Didier, « STFM », 1972, t. I, « Entretien III. À Monseigneur le Marquis de Montausier, Gouverneur & Lieutenant General pour le Roy, en Angoumois, Saintonge, & Alsace. Apologie de quatre Paroles escrites », p. 85-86. Nous reviendrons sur l'accusation d'amour-propre portée contre Balzac dans notre chapitre VI.

Ce passage illustre un autre rapport sémantique déterminant dans la définition de l'*extravagance*, à savoir le lien qui l'unit à l'impertinence.

c) L'extravagance comme impertinence ridicule

Dès le *Thresor* de Nicot (1606), *extravagance* et *impertinence* sont des mots présentés comme synonymes :

Extravaguer, et se mettre bien avant en choses impertinentes, ou non servantes à la matiere,
Digredi a proposito, et longius aberrare.

Étymologiquement, l'impertinence renvoie, comme l'extravagance, à une digression hors de propos, blâmable, car nuisible au bon ordre du discours ; le terme s'emploie spécifiquement dans le lexique juridique pour qualifier un élément sans rapport avec la cause, par opposition au terme *pertinence*, son antonyme¹. Mais son évolution sémantique, au cours du XVII^e siècle, est comparable à celle de l'extravagance. Moins de trente ans plus tard, Philibert Monet, dans son *Abrégé*, reprend le sens de digression, mais réunit également les deux notions dans le domaine des dits et des faits déraisonnables. Les dictionnaires de la fin du siècle entérineront ce rapprochement sémantique : Richelet définit l'extravagance comme un « discours impertinent », tandis qu'à l'entrée « Impertinence », on trouve les termes « extravagance, sotise, folie ». Furetière caractérise également l'extravagant comme un « impertinent », de même qu'agir ou parler *impertinemment* signifie se conduire « mal à propos, d'une manière sottise, extravagante ». Thomas Dyche, en 1756, dans son *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences, françois, latin et anglois*, rapprochera encore une fois ces deux termes :

EXTRAVAGANCE, s. f. lat. stultitia, ineptia, angl. extravagance. Folie, impertinence ; discours hors du bon sens.

EXTRAVAGANT, ante, adj. lat. ineptus, insulsus. angl. extravagant. Fou, impertinent.

Tout au long du siècle, les deux mots et leurs dérivés apparaissent fréquemment en collocation. Clarimand commente ainsi les propos du capitaine Taillebras, dans *Le Railleur*, comédie de Mareschal (1636) : « Comme l'impertinent extravague à son tour !² » Dans *Le Gascon extravagant*, le narrateur s'interroge sur le bon sens du Gascon et ne sait s'il doit le classer parmi les extravagants impertinents ou bien au contraire parmi les êtres raisonnables :

¹ Sur l'impertinence, voir I. Garnier-Mathez et O. Leplatre (dir.), *Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cahiers du GADGES, n° 10, à paraître.

² A. Mareschal, *Le Railleur, ou la Satyre du temps*, dans É. Fournier, *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* [1871], Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, 4, p. 353.

Car quoy que le bon homme hermite le nommast toujours extravagant : si puis-je bien jurer, qu'il avoit des propos aussi pertinans que le plus serieux homme du monde. Il est vray que par fois, il se donnoit carriere, et luy mesme en rioit le premier [...]. Pour moy je trouvois ses saillies quelque-fois fort à propos, et rarement nous le voyons sortir de son discours sans dessein de nous donner à rire [...].¹

Ce passage indique que la notion de réception, ou encore de point de vue extérieur, est fondamentale : l'extravagant et l'impertinent importunent leur interlocuteur par leurs propos ou leurs actes ; ils l'offensent et l'irritent, ce qui déclenche chez celui-ci un fort étonnement, pouvant aboutir à un rire-sanction, ou bien au contraire à une réaction d'emportement et de colère. Dans *Le Railleur*, l'effet produit sur Clarimand par le personnage de Beurocher est l'exaspération : « Que ton extravagance à ce coup m'importune !² » Au contraire, la réaction du récepteur peut être parfois un rire irrépressible, comme lorsque le « chevalier hypocondriaque » fait la rencontre d'un avocat pourtant fort affligé par ses souffrances amoureuses :

Sur mon ame (dit l'avocat qui commençoit alors de cognoistre le mal du galland auquel il parloit) Monsieur, vous extravaguez en telle façon que vous me faites rire malgré que j'aye [...].³

L'impertinence peut avoir des conséquences sociales graves, notamment lorsqu'elle se traduit par l'insolence ou le non-respect des hiérarchies, comme en témoigne l'entrée « Impertinemment » chez Furetière : « il a chassé son valet, parce qu'il luy respondoit impertinemment ». Mais les acceptions de cette famille lexicale n'évolueront vers l'idée d'insolence volontaire et de provocation qu'à partir des années 1660 et des premières décennies du XVIII^e siècle. Au XVI^e et au début du XVII^e siècle, *impertinent* traduit un écart de conduite ou de propos le plus souvent non délibéré :

Quand le duc de Weymar vint à Paris, le comte de Parabelle, assez sot homme, l'alla voir comme un autre, et fut si impertinent que de luy aller demander pourquoy il avoit donné la bataille de Nortlingue. Le Duc dit à l'oreille au mareschal de la Meilleraye : « Qui est ce fat de cordon-bleu ? » Le Mareschal luy dit : « C'est une espece de fou ; ne vous arrestez pas à ce qu'il dit. - Pourquoi l'a-t-on fait donc cordon-bleu ? - Il n'estoit pas si extravagant en ce temps là ». ⁴

Seuls les adjectifs « fou » et « extravagant », convoqués pour qualifier la conduite du comte de Parabelle, invitent le duc de Weymar à passer outre et à renoncer à le châtier comme il punirait un présomptueux ou un insolent pour son impertinence. Chez l'extravagant, les impertinences commises bénéficient de l'innocuité généralement associée à la parole du fou (voir chap. I) ; détachées de l'extravagance, elles risquent au

¹ *Op. cit.*, L. III, p. 179.

² *Op. cit.*, V, 6, p. 371.

³ *Op. cit.*, chap. III, p. 56.

⁴ G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. I, « Le Cardinal de Richelieu », p. 248. Il s'agit d'une allusion à la première Bataille de Nördlingen (septembre 1634).

contraire d'être punies comme des provocations délibérées. Mais cela n'empêche pas le duc et le maréchal, de même que Tallemant lui-même, de considérer le comte de Parabelle comme un « sot ».

Même si Pierre Lerat, dans sa thèse sur le ridicule, fait d'*extravagant* et d'*impertinent* deux notions appartenant à la fois au réseau de *fou* et de *sot*, avec *badin*¹, ces termes ne sont cependant pas, comme nous l'avons vu, de simples synonymes de *sot*, ou encore d'*ignorant*² : *extravagant* ne se définit comme un quasi-synonyme de *sot*, ou encore d'*inepte*, que lorsque ces termes qualifient des paroles ou des actes intervenant mal à propos, en décalage avec ce qui est attendu³. Dans le champ socioculturel, c'est la notion d'*à-propos* qui caractérise le centre dont l'*extravagant* s'écarte. Par extension, ce syntagme ne s'applique pas qu'au seul domaine verbal, même s'il renvoie à l'origine à des actes langagiers : Furetière donne le terme *propos* comme synonyme de « convenance » et fait de l'expression *à propos* l'équivalent de « convenable ». Est *à propos* ce qui est conforme, exact ou encore apte aux circonstances, au sujet dont on parle, au moment, au lieu où on se trouve, aux personnes auxquelles on s'adresse ou devant lesquelles on agit. Au contraire, celui qui s'exprime ou agit *mal à propos* le fait « à contretemps ». L'*à-propos* renvoie au domaine de la rhétorique et au souci de l'orateur de bien construire son discours ; mais se dévoile également ici un champ notionnel lié au domaine des bienséances sociales, ce que confirme la définition que donne Furetière du verbe *extravaguer* (« dire ou faire quelque chose [...] contre [...] la bienséance »). Afin d'éviter d'utiliser le terme *norme*, anachronique au XVII^e siècle dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, nous concluons donc que l'extravagance, à partir des années 1620, est redéfinie comme une notion éminemment socioculturelle, grâce aux collocations qui rapprochent sa famille lexicale des termes *impertinence*, *à-propos* et *convenance*.

Au travers de cet éventail de sèmes, surgit bien entendu le modèle de l'honnêteté : l'*extravagant* se définit par l'ensemble des manquements qu'il commet face à ces

¹ P. Lerat, *Le Ridicule et son expression dans les comédies françaises de Scarron à Molière*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, 1980, p. 166.

² Même si Oudin, dans son *Tesoro*, utilise l'adjectif *extravagant* lorsqu'il définit l'expression *être cruche*, celui-ci ne peut être considéré comme un synonyme absolu d'*idiot* : « Estre cruche ou avoir l'air cruche. Idiotisme. Être grossier, avoir peu de jugement, estre extravagant. Vulgaire ».

³ Scarron utilise les termes *sot* et *sottise* comme quasi-synonymes de *fou* et d'*impertinent* dans ce passage du *Roman comique* : « Sache 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 moi qui vous parle, peut-être plus sot que les autres, quoique j'aie plus de franchise à l'avouer, et que mon livre n'étant 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 » (*op. cit.*, I, 9, p. 61). *Sot* renvoie ici au terme latin *stultitia*, rendu par « folie » dans *L'Éloge de la Folie*, selon une ambiguïté de traduction commentée par J. Céard (« La sottise, la stupidité dans les *Adages* d'Érasme », art. cit., p. 25-27).

nouveaux codes de civilité, en voie d'élaboration à partir de la fin des années 1620. Le terme *extravagant* a donc pour antonyme *raisonnable*, *sage* et *sensé*, mais aussi *honnête*, *convenable*, *bienséant*. P. Lerat constate que la notion de ridicule est elle aussi fondamentalement socioculturelle à l'époque étudiée¹. Est qualifié de ridicule celui qui contrevient par sa conduite aux nouveaux usages en vigueur à la cour et dans les lieux de Paris fréquentés par les honnêtes gens : les provinciaux rustres et grossiers, qui ne respirent pas l'air policé de la capitale, sont directement visés. Dans le domaine verbal, c'est au « bon usage » et au « bel usage » que le brutal contrevient. Cette redéfinition du personnage extravagant comme contre-exemple d'honnête homme, ainsi que la délicate délimitation des frontières du ridicule, feront l'objet de notre prochain chapitre (voir chap. IV).

2. EXTRAVAGANCES COMIQUES VS FUREURS TRAGIQUES : LE PARTAGE DES TERMES

a) *Un détour par les titres*

Lorsqu'il est représenté en littérature, le type socioculturel de l'extravagant ne se rencontre pas dans n'importe quel contexte. Dans le vaste lexique de la folie, une séparation se dessine dans le choix des termes, en fonction du genre auquel l'œuvre appartient. Ainsi, le parcours des répertoires des pièces de théâtre représentées au cours du XVII^e siècle nous révèle qu'aucune tragédie contenant une ou plusieurs scènes de folie ne comporte les termes *extravagances*, *extravagants* ou *extravaguer* dans son intitulé. Comme nous l'avons esquissé dans notre introduction générale, ces mots ne sont usités que dans certains titres de tragi-comédies, comme *Agimée, ou l'amour extravagant* de Simon-Thomas Basin (1629). Mais on les trouve avant tout dans des noms de comédies : *La Place royale, ou l'Amoureux extravagant* de Corneille, *L'Amoureux extravagant* de Françoise Pascal, *Le Comte de Rocquefæille, ou le Docteur extravagant*, comédie de Denis Clerselier, dit Nanteuil (1669), *Le Désespoir extravagant* de Subligny (1670), *Le Docteur extravagant* de Beauregard (1684), *Le Ballet extravagant* de Jean de Palaprat (1690). On peut également mentionner la « pastorale burlesque » du *Berger extravagant* de Th. Corneille, ainsi que des ballets de cour : *Le Ballet de l'extravagant* (1631) et *Les Resveries d'un Extravagant* (v. 1633)². En 1730, *La Tragédie en prose, ou la Tragédie*

¹ *Op. cit.*, p. 69.

² Voir l'annexe n° 1. Dans l'ensemble de cette section, pour le répertoire comique, nous essayons de présenter une liste aussi exhaustive que possible ; mais nous avons pu faire des oublis.

extravagante, de Du Castre, est en réalité sous-titrée « comédie » : adoptant la structure du théâtre dans le théâtre, cette pièce met en scène, dans le foyer de la Comédie-Française, un certain nombre de débats sur la tragédie, et notamment la tragédie en prose. Le parcours de ces titres nous révèle également que c'est l'adjectif *extravagant* qui jouit avant tout des faveurs des dramaturges, parfois sous une forme substantivée, mais le plus généralement comme expansion caractérisante d'un autre terme.

Dans les titres des tragédies incluant des scènes de folie, ce sont davantage les termes *fureur* et *furieux* que l'on rencontre : on peut prendre pour exemple *L'Hercule furieux* d'Héritier de Nouvelon (1639), tragédie qui s'inscrit dans la même veine que *L'Hercule furieux* de Roland Brisset (1589), également héritier de Sénèque. Parmi les sujets vétérotestamentaires, on peut mentionner *Saül le Furieux* de Jean de la Taille (1572). On trouve également ces mots dans les tragi-comédies inspirées d'épisodes romanesques de l'Arioste ou du Tasse, comme *Le Roland furieux* de Mairet (1640). Toutefois, les tragédiens préfèrent généralement éviter d'évoquer la folie de leurs personnages dans le titre de leurs œuvres. La reprise de sujets mythologiques ou historiques bien connus du public suffit souvent à annoncer aux spectateurs que la pièce contiendra des scènes d'égarements spectaculaires : ainsi, *La Mariane* d'Alexandre Hardy (1625) et celle de Tristan L'Hermite (1637) annoncent la fureur d'Hérode ; *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, de Benserade (1636), représente nécessairement la fureur et le suicide d'Ajax ; *Hercule mourant* de Rotrou (1636) contient des scènes où Déjanire, épouse du héros, laisse éclater sa fureur jalouse ; *Atys*, tragédie en musique de Lully et Quinault (1676), laisse présager la crise de folie du héros, déclenchée par la jalousie de Cybèle.

Pour la comédie et pour certaines tragi-comédies, dont les intrigues sont la plupart du temps inventées, il convient au contraire de choisir un intitulé beaucoup plus explicite pour le public, notamment lorsque les scènes de folie ont une importance essentielle dans la pièce. L'égarement d'Éraste, qui n'occupe que la fin de l'acte IV et le début de l'acte V, dans *Mélite, ou les Fausses lettres*, n'est donc pas annoncé dans l'intitulé. De même, comme dans la tragédie, lorsque le personnage insensé est bien connu des spectateurs, il n'est pas nécessaire de préciser dans le titre de la pièce que celle-ci contiendra des scènes représentant ses visions : c'est le cas de la comédie en deux parties de Guérin de Bouscal intitulée *Dom Quichot de la Manche* (1639-1640), qui évoque également la folie de Cardénie.

D'autre part, cette distinction entre les différents genres s'explique par l'impératif des bienséances, la tragédie répugnant de plus en plus à représenter la folie directement sur la scène à partir de la fin des années 1630. L'essoufflement de la tragédie à sujet mythologique au cours des mêmes années prive également le genre d'un certain nombre de célèbres cas de fureur. Il serait pourtant faux de prétendre que la tragédie postérieure aux années 1650 ne contient plus de scènes de folie : l'exemple d'*Atys* évoqué ci-dessus en témoigne, de même que, pour la tragédie déclamée, la folie finale de Néron dans *Arie et Pétus, ou les Amours de Néron*, de Gabriel Gilbert (1660), et celle d'Oreste, dans l'*Andromaque* de Racine (1667).

Les titres des tragi-comédies et des comédies de cette période font en réalité appel à un lexique de la folie plus varié que le simple choix du terme *extravagant*. Les mots *fou* et *folie* sont souvent convoqués : *Les Folies de Cardenio* de Pichou ; *L'Hospital des fous* et *Les Illustres fous* de Beys ; *La Folie du Sage* de Tristan ; *La Folle gageure, ou les Divertissements de la Comtesse de Pembroc* de Boisrobert (1653) ; *La Folle querelle, ou la Critique d'Andromaque* de Subligny (1668) ; *Les Fous divertissants, Le Fou raisonnable* et *Le Fou de qualité* de Poisson, *Les Folies amoureuses* de Regnard (1704). On trouve d'autre part une pastorale anonyme intitulée *La Folie de Silène* (1624). Le dramaturge et comédien Poisson donne également une comédie intitulée *Lubin, ou le Sot vengé*. On trouve encore des références à l'hypocondrie, comme dans *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux* de Rotrou, ou *Élomire hypocondre, ou les Médecins vengés*, comédie satirique composée contre Molière par Le Boulanger de Chalussay (1670). De même, le terme *visionnaire* fournit son titre à la comédie de Desmarets de Saint-Sorlin. Pierre Le Loyer donne quant à lui une comédie nommée *Le Muet insensé*, tandis que Rosimond fait représenter *Le Duel fantasque, ou les Valets rivaux*, comédie en un acte (1667), et Néel une comédie intitulée *L'Illusion grotesque, ou le Feint Nécromancien*. Le terme *imaginaire*, quasi synonyme de *visionnaire*, se rencontre également dans *L'Héritier imaginaire*, comédie de Nanteuil, et, bien entendu, dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Parmi les pièces de celui-ci, il faut ajouter *Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux*. L'adjectif *ridicule* apparaît dans *L'Amant ridicule* de Boisrobert (1655), *L'héritier ridicule* et *Le Marquis ridicule* de Scarron, *Les Précieuses ridicules* de Molière et *Les Galants ridicules, ou Les Amours de Guillot et de Ragotin*, comédie de Chevalier. *Furieux* peut d'autre part faire l'objet d'un usage parodique, comme dans *Arlequin Roland furieux* (1694), comédie

du répertoire italien attribuée à Bordelon, qui fait plaisamment fusionner le héros de l'Arioste avec Arlequin.

Un tout autre indice permet parfois au dramaturge d'annoncer, dès le titre, l'esprit troublé de son personnage : *Le Véritable Capitan Matamore* de Mareschal (1640) révèle d'emblée qu'il sera question d'un guerrier mythomane, dans la lignée de Plaute. Toutefois, comme le précise Pierre Lerat, le lexique de la folie, dans les titres des pièces, sert souvent « d'artifice publicitaire¹ » : dans les années 1630-1650, les dramaturges profitent de la mode des représentations de la folie pour appâter le spectateur. P. Lerat distingue ainsi une catégorie de pièces « qui annoncent la peinture d'une folie et ne tiennent pas leur promesse² », parmi lesquelles il place *Le Fou raisonnable* de Poisson, qui met en scène un cas de folie feinte, *Le Comte de Roquefaille, ou le Docteur extravagant* de Nanteuil, qui s'apparente plutôt à la farce, et *La Folle querelle* de Subligny, qui traite de la réception d'*Andromaque*.

Dans le genre romanesque, le lexique de l'extravagance est de manière plus ostensible encore associé aux sous-catégories comiques de celui-ci : *Le Berger extravagant*, *Le Gascon extravagant*, puis, bien plus tard, *L'Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle* de Laurent Bordelon (1710), sont des histoires comiques. L'une des *Histoires comiques* (1612) de Du Souhait s'intitule « Vie extravagante du comte de Permission ». Nous avons également mentionné *Le Poète extravagant* d'Oudin de Préfontaine. Il faut ajouter *Les Aventures extravagantes du Courtizan Grotesque*, court texte publié seul en 1627, puis inséré dans le recueil des *Jeux de l'Inconnu* du comte de Cramail (1630), sous le titre *Le Courtisan grotesque*³. Au contraire, aucun titre de romans pastoraux, sentimentaux ou héroïques ne contient, au cours de cette même période, les termes *extravagant*, *fou* ou *hypocondriaque*. On trouve seulement le mot *égarement*, dans *Les Égaremens des passions et les chagrins qui les suivent*, recueil de dix-neuf nouvelles publiées à Paris chez Guignard en 1697, attribué à Mme Gomes de Vasconcellos ou bien à Mme de Saintonge⁴.

¹ *Op. cit.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 196 sq.

³ Des *Visions admirables du Pèlerin de Parnasse, ou divertissement des bonnes compagnies et des esprits curieux* (Paris, J. Gesselin, 1635) sont attribuées à Sorel par E. Roy. Voir M. Lever, *La Fiction narrative en prose au XVII^e siècle : répertoire bibliographique du genre romanesque en France (1600-1700)*, Paris, Éd. du CNRS, 1976, p. 420-421.

⁴ J. Serroy, *Roman et réalité [...]*, *op. cit.*, p. 683, n. 33 et M. Lever, *op. cit.*, p. 148.

b) Du côté des textes

Un partage s'opère donc, dans le lexique de la folie, entre genres graves et genres comiques : à la comédie, à la tragi-comédie et à l'histoire comique, les héros qualifiés d'*extravagants*, *visionnaires*, *hypocondriaques*, ou tout simplement *fous* ; à la tragédie, les personnages *furieux*, *égarés*, *insensés*, même si l'on rencontre bien entendu des exceptions. Ces distinctions lexicales se retrouvent au sein des textes eux-mêmes ; à ce titre, il est intéressant de se livrer à la comparaison de deux pièces, une tragédie et une comédie, publiées la même année et contenant toutes deux des scènes de folie : *La Mariamne* de Tristan et *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin.

Les fureurs d'Hérode

Dans la tragédie de Tristan, représentée au Théâtre du Marais au printemps 1636 et publiée l'année suivante, la passion jalouse que le roi Hérode ressent pour son épouse « se transforme en furie¹ ». La première scène le montre s'éveillant en sursaut d'un affreux cauchemar, qu'il qualifie de « vision la plus mélancolique² ». Il compare son sort à David, berger devenu roi, ayant lui aussi été vaincu par l'amour, et qui finit ses jours « plus insensé³ » que lui. Son frère Phérore blâme sa raison « endormie », car il oublie que Mariane n'est autre que son « ennemie⁴ ». Le roi traverse donc une vive crise de mélancolie érotique. Quant à sa sœur Salomé, elle le décrit comme « une âme défiante, / Crédule, furieuse, et fort impatiente⁵ ». De son côté, la reine affirme ne pouvoir se résoudre à aimer un « Monstre abominable », qui n'est pas « raisonnable⁶ ». Face au refus de celle-ci de lui accorder ses faveurs, attitude qu'il interprète comme de la « manie⁷ », le roi,

¹ Tristan L'Hermite, *La Mariamne*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, 2001, t. IV, II, 4, v. 642, p. 68.

² *Ibid.*, I, 2, v. 19, p. 40. Il ajoute au v. 26 : « Mon esprit est troublé du songe que j'ai fait ».

³ *Ibid.*, I, 3, v. 250, p. 49. Dans le monologue qui ouvre le cinquième acte, le roi s'adresse à la Jalousie, en reconnaissant que c'est elle qui « brouill[e] [s]a fantaisie » et lui « troubl[e] le sens » (V, 1, v. 1408 et 1413, p. 105).

⁴ *Ibid.*, v. 263-264, p. 49. Pour lui, cet amour est une « maladie », un « mal envenimé [qui] résiste à la raison » (v. 339 et 342, p. 52).

⁵ *Ibid.*, II, 3, v. 583-584, p. 66. « Tu sais bien que le Roi croit assez de léger, / Et que c'est un esprit que je sais ménager » (v. 581-582).

⁶ *Ibid.*, II, 1, v. 347-348, p. 55. Marianne sait aussi que son sort « dépend de ses premiers caprices » (v. 448, p. 59).

⁷ *Ibid.*, II, 5, v. 680, p. 69. Le roi avait pourtant reconnu sa sagesse à la fin du premier acte : « Je connais Mariane, & sais qu'elle est trop sage / Pour s'être abandonné à tenir ce langage » (I, 3, v. 323-324, p. 52). Mais la haine de celle-ci le plonge dans la « rage » (II, 3, v. 591, p. 66), terme répété plusieurs fois, et engendre chez elle des « mouvements cruels et furieux » (II, 5, 675, p. 69). Salomé traite également Marianne de « Furie », d'« Erynne infernale » (IV, 1, v. 1224 et 1227, p. 96) et souhaite la punir de « ses caprices » (II, 2, v. 535, p. 64).

traquant les trahisons et ne sachant plus à quels serviteurs se fier¹, finit par céder à la « fureur » :

Voyant pour mes malheurs tant de maux assemblés,
De colère et d'horreur tous mes sens sont troublés ;
La fureur me saisit, & ce cruel outrage,
Me mettant hors de moi, m'abandonne à la rage.²

Sa sœur parvient à faire faussement accuser Mariamne d'un complot d'empoisonnement, afin de conduire Hérode à la faire condamner³. La reine se résout à mourir dans la gloire, l'honneur et l'innocence, malgré « les mouvements d[u] cœur furieux⁴ » d'Hérode. Au dernier acte, lorsque le roi apprend que son épouse a été exécutée, alors qu'il en a lui-même donné l'ordre, il s'évanouit, puis tente de se jeter sur l'épée de Narbal, un gentilhomme de sa suite, qui s'effraie de « ces transports extrêmes⁵ ». Le roi sent alors la folie l'envahir et déplore sa « rage animée », tout comme le « funeste truchement de [s]on âme insensée⁶ ». Salomé identifie la crise qui le frappe à de la mélancolie⁷, ce que confirme la description de son comportement par Narbal :

Le voici qui revient troublé de sa manie.
Mille tristes pensers lui tiennent compagnie,
Il a le teint tout pâle, & les yeux égarés.
Observez sa démarche, & le considérez.⁸

Alors qu'il réclame Mariamne, comme si celle-ci n'était pas morte, sa sœur s'aperçoit que « son jugement s'égare, [qu']il perd le souvenir⁹ ». Narbal constate que « le trouble de son âme offusque sa raison » et que « l'excès de cet ennui brouille sa fantaisie¹⁰ », tandis que Thare évoque une « frénésie¹¹ ». Le roi s'adresse alors au fantôme ensanglanté de son épouse et reconnaît que, « troublé toutefois d'une aveugle furie », il l'a « vraiment traitée avecque barbarie¹² ». La pièce se conclut sur un nouvel évanouissement du roi, qui laisse bien peu d'espoir de le voir guérir, malgré l'optimisme de Thare :

¹ Hérode accuse Soesme de l'avoir trahi après que les charmes de Mariamne lui ont « troubl[é] le sens » (*ibid.*, III, 3, v. 1030, p. 86). L'esclave ne comprend pas « cet étrange propos » : « Soesme à ces desseins peut-il avoir pensé / Sans être devenu tout à fait insensé ? » (v. 1037 et 1049-1050, p. 87).

² *Ibid.*, III, 2, v. 965-968, p. 84.

³ « Il faut l'ôter du monde ; & la raison après, / Vous faisant voir sa rage & son hypocrisie, / Ôtera ces ennuis de votre fantaisie » (*ibid.*, IV, 1, v. 1150-1153, p. 93).

⁴ *Ibid.*, IV, 5, v. 1354, p. 101.

⁵ *Ibid.*, V, 2, v. 1579, p. 111.

⁶ *Ibid.*, v. 1591 et 1595, p. 111.

⁷ « Seigneur, vos sentiments sont bien mélancoliques » (*ibid.*, V, 3, v. 1667, p. 114). Son cauchemar initial, comme on l'a vu, laissait déjà présager ce diagnostic.

⁸ *Ibid.*, v. 1663-1666.

⁹ *Ibid.*, v. 1674, p. 115.

¹⁰ *Ibid.*, v. 1734 et 1743, p. 117.

¹¹ *Ibid.*, v. 1744.

¹² *Ibid.*, v. 1787-1788, p. 119.

La force lui défaut, & le teint lui pâlit,
Il est évanoui, portons-le sur un lit ;
Possible que des sens il reprendra l'usage,
Quand on aura jeté de l'eau sur son visage.¹

Fureur, furie et *rage* sont donc les termes les plus employés dans ce réseau lexical de la folie tragique. Tous trois contiennent le sème de passion violente et cruelle, de même que *frénésie* et *manie*, dont le sens médical passe ici au second plan. *Fureur* et *furie*, deux dérivés du verbe latin *furere*, expriment une dimension transcendante de la folie, envoyée aux mortels par les dieux pour les châtier de leur *hybris*. Dès l'Antiquité, ce terme appartient au lexique de la tragédie. Le terme *extravagant* et ses dérivés ne se rencontrent pas une seule fois au cours de la pièce.

L'évolution du lexique au cours du siècle ne fera que confirmer la récurrence de ces termes dans l'évocation de la folie tragique : dans *Andromaque* de Racine², Oreste, Hermione et Pyrrhus ressentent tous trois, mais pour des objets différents, les « fureurs » d'une passion amoureuse insatisfaite³. Lors du dernier acte, Hermione, confrontée au meurtre de Pyrrhus, qu'elle a elle-même commandité, se décrit comme une « Amante insensée » et rejette Oreste comme un « monstre⁴ » ; puis, « inquiète, égarée », poussée par sa « rage⁵ », elle se suicide sur le corps du roi défunt. Oreste est quant à lui désigné comme un « mélancolique » dès l'ouverture de la pièce⁶. La jalousie lui donne des « transports⁷ » violents, que son ami Pylade le pousse à modérer :

Modérez donc, Seigneur, cette fureur extrême.
Je ne vous connais plus. Vous n'êtes plus vous-même.⁸

Lors du dénouement, confronté à l'ingratitude d'Hermione, miné par le remords du meurtre de Pyrrhus, il cède à la folie, tandis que de violentes visions infernales le submergent. Pylade ne peut que se résoudre à profiter d'un intervalle plus calme pour le soustraire au peuple de l'Épire, qui crie vengeance :

Il perd le sentiment. Amis, le temps nous presse,
Ménageons les moments que ce transport nous laisse.

¹ *Ibid.*, v. 1801-1804, p. 120.

² J. Racine, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes. Théâtre-Poésie*, t. I, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 193-256.

³ Dès la première scène de la pièce, Oreste évoque sa « fureur », due à sa passion jalouse (*ibid.*, I, 1, v. 47, p. 200) ; délaissée par Pyrrhus, Hermione ressent également de la « fureur » (II, 1, v. 418, p. 212) ; Céphise, la confidente d'Andromaque, menace celle-ci de voir revenir Pyrrhus « en furie » (III, 8, v. 1046, p. 235).

⁴ *Ibid.*, V, 3, v. 1585 et 1604, p. 253.

⁵ *Ibid.*, V, 5, v. 1650 et 1653, p. 255.

⁶ Voir ces vers de Pylade : « Surtout je redoutais cette Mélancolie / Où j'ai vu si longtemps votre Âme ensevelie » (*ibid.*, I, 1, v. 17-18, p. 199). Comme le note G. Forestier, Oreste apparaît comme « le modèle du héros mélancolique » depuis l'Antiquité (*ibid.*, n. 5, p. 1349).

⁷ « Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne » (*ibid.*, I, 1, v. 98, p. 201).

⁸ *Ibid.*, III, 1, v. 713-714, p. 222.

Sauvons-le. Nos efforts deviendraient impuissants,
S'il reprenait ici sa rage avec ses sens.¹

Là encore, l'égarément d'Oreste n'est pas nommé par le terme *extravagance*. Si l'on reprend la typologie de Foucault², la fureur tragique correspond donc avant tout à la « folie du juste châtement », qui frappe le coupable après l'accomplissement de sa faute et l'écrase sous le poids du remords, en l'amenant généralement, au beau milieu de ses délires, à révéler la vérité, de même qu'à la « folie de la passion désespérée », deux types de démence non exclusivement réservés à la tragédie, puisqu'on les trouve également dans la comédie (Éraste, dans *Mélite*) et dans la tragi-comédie³. Pour sa part, l'extravagance correspond aux deux autres types, la « folie par identification romanesque », dont le modèle est bien entendu Don Quichotte, associée à la « folie de vaine présomption ». Le terme qui nous intéresse est toutefois fréquemment lié à la passion amoureuse dans les ouvrages comiques. « Mais sais-tu que l'amour me fait extravaguer ?⁴ », demande Cliton à Lyse dans *La Suite du Menteur* : le verbe désigne ici, non pas les fureurs de la passion désespérée, qui poussent au meurtre ou au suicide, mais bien plutôt les actes audacieux et plaisants accomplis par l'amant pour séduire sa maîtresse, dans le registre de la comédie. Toutefois, l'analyse du lexique de la folie présent dans *Les Visionnaires* va nous montrer que *fureur* et sa famille de mots peuvent également se rencontrer dans la comédie, dans des emplois parodiques.

Les Visionnaires

Les Visionnaires de Desmarets de Saint-Sorlin sont vraisemblablement créés dans le même théâtre du Marais, entre le 15 février et le 6 mars 1637⁵. Si l'on en croit Tallemant des Réaux, Montdory, qui avait représenté Hérode dans la tragédie de Tristan, aurait également joué le rôle d'Amidor, le « poète extravagant »⁶. Desmarets, qui se tourne vers

¹ *Ibid.*, V, 5, v. 1689-1692, p. 256.

² M. Foucault, *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 57-59.

³ M.-Fr. Hilgar associe étroitement la « folie de la passion désespérée » à la tragi-comédie et à sa dramaturgie : elle en constitue le nœud, ou bien l'une des péripéties, tandis que le personnage concerné retrouve son bon sens une fois l'obstacle à sa passion levé (dédain de la personne aimée, rivalités, opposition des parents, etc.). On peut citer par exemple Cardenio, chez Pichou, et Cloridan, chez Rotrou. Voir « La folie dans le théâtre du XVII^e siècle en France », *Romance Notes*, vol. XVI, n° 2, Winter 1975, p. 386-387. Voir également les deux articles de F. D'Angelo intitulés « La follia del tiranno nella tragedia francese del Seicento », *Studi francesi*, n° 130, janv.-avril 2000, p. 3-24 et « La follia amorosa nella tragicommedia », *Studi francesi*, n° 136, janv.-avril 2002, p. 24-40.

⁴ P. Corneille, *Le Menteur, La Suite du Menteur*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2000, V, 1, v. 1588, p. 269.

⁵ *Op. cit.*, « Introduction », p. 164.

⁶ *Ibid.* Voir G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. II, « Mondory ou l'histoire des principaux comédiens français », p. 775.

le théâtre avant tout pour complaire à Richelieu, figure parmi les premiers académiciens, fréquente les milieux lettrés de Paris et le monde des courtisans : le choix des termes qu'il utilise nous donne donc des indications fiables sur le « bon usage » des honnêtes gens. Dans la pièce, on compte neuf occurrences d'*extravagance* et *extravagant*, toutes situées dans l'« Argument », cinq d'entre elles qualifiant directement les personnages créés par Desmarets :

Dans ceste Comedie sont representez plusieurs sortes d'esprits Chimeriques ou Visionnaires, qui sont atteints chacun de quelque folie particuliere : [...] & tous les jours nous voyons parmy nous des esprits semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes extravagances, s'ils ne les disent.¹

Les « extravagances » se définissent ici comme les conceptions psychiques et les folles pensées qui parviennent à la conscience de ces « esprits Chimeriques ou Visionnaires » : ce sont donc des imaginations vaines et sans fondement, de pures fantasmagories qui travestissent le réel. Le terme est une fois encore employé dans une structure comparative à valeur intensive. Nous retrouvons ici l'échelle des degrés de l'extravagance que nous avons pu mettre au jour dans le champ social : le visionnaire est le plus extravagant des êtres bizarres que l'on peut croiser quotidiennement.

L'« Argument » se poursuit par une brève présentation de chacune de ces « folies particulières » : le capitain est si « poltron » et « si ignorant » qu'il craint « la fureur d'un Poète ». Amidor est « un Poète bizarre », dont le « stile Poétique [est] si extravagant² » qu'il ne consiste qu'en hyperboles, termes ampoulés et propos confus, selon le modèle archaïque des poètes de la Pléiade. Desmarets conclura ce paratexte en répétant que, « ayant introduit un Poète extravagant », il était logique qu'il le fît « parler en termes Poétiques extravagans³ ». Malgré le « défaut de son jugement⁴ », Amidor se moque du « sot » Filidan, « idio[t] » qui croit à tort être savant en matière poétique et « s'imagin[e]⁵ » être amoureux en entendant le contre-blason parodique du poète, dont il ne comprend pas un mot. Nous avons donc deux extravagants caractérisés par leur sottise, le capitain et l'amoureux imaginaire : pourtant, tous deux montreront au cours de la pièce que leur absence de savoir n'est pas totale, dans la mesure où chacun se révèle capable d'identifier la folie de l'autre. Leur ignorance porte sur un domaine limité, celui des métaphores

¹ *Op. cit.*, « Argument », p. 197.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵ *Ibid.*, p. 198.

poétiques, et notamment amoureuses. Phalante est ce « Riche imaginaire », dont la « folie ne paroist qu'au cinquiesme Acte » :

[...] car dans les autres il parle serieusement de ses richesses, comme il paroist dans la description de sa belle maison, où il ne se trouve rien d'extravagant, & qui ne soit imaginé selon la vraysemblance ; estant une chose ordinaire que chacun est serieux dans sa folie.¹

« Extravagant » s'oppose ici à « imaginé selon la vraysemblance » et à « serieux » : comme pour Amidor, le mot renvoie dans ce passage à une *inventio* et à une *dispositio* qui s'écartent démesurément d'une représentation ordonnée et fidèle de la nature. Suivent enfin une « Amante d'Alexandre », une fille d'« humeur » à se croire aimée de tous les hommes, ainsi que leur sœur, qui croit à tort savoir composer de bonnes pièces de théâtre. Celle-ci et Amidor sont « deux extravagantes personnes² », qui refusent de reconnaître l'utilité des règles dans le poème dramatique. Le père de ces trois filles n'est pas plus « sage qu'elles » : son « humeur [est] si facile » qu'il se montre incapable de refuser tout genre potentiel se présentant à lui. Son parent, Lysandre, est le seul personnage « raisonnable » de la pièce. L'unité d'action est constituée de ces « folies » et des « extravagances de ces Visionnaires³ », réciproquement mises en valeur par leur confrontation. Les deux autres occurrences de l'adjectif *extravagant* se rapportent au goût grossier du public du parterre et entrent dans une rhétorique polémique, sur laquelle nous reviendrons (voir chap. VI, I-B).

Un réseau lexical spécifiquement comique se met en place, autour des termes *extravagance*, *chimérique*, *visionnaire*, *imaginaire*, *bizarre*, *sot*, *idiot*, *déraisonnable*. Dans la liste des personnages, certains de ces termes se retrouvent : Amidor est désigné comme un « poète extravagant », Filidan est un « amoureux en idée » et Phalante un « riche imaginaire⁴ ». Toutefois, on voit que le terme *fureur* intervient également dans cet « Argument », à propos des compositions poétiques d'Amidor : s'opère ici un jeu polysémique sur l'emploi poétique de ce mot (le *furor* renvoyant à l'inspiration poétique, selon la terminologie adoptée par les poètes de la Pléiade, dans une conception de la vision poétique que Desmarets présente comme archaïque par le biais du personnage du poète) et son sens de folie violente, aux conséquences funestes, qui n'est ici convoqué que de façon parodique, car l'auteur, comme son lecteur, a bien conscience que ce terme appartient au lexique de la tragédie. La « fureur » du poète fait ironiquement référence à l'état de transe

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 202.

ridicule dans lequel il entre pour composer ses pièces poétiques pleines d'enflure, ainsi qu'à la peur risible que cet état provoque chez le capitain, qui le prend pour un sorcier aux pouvoirs redoutables¹.

De même, dans l'histoire comique, le lexique de la folie tragique peut intervenir de manière parodiée : la fureur qui s'empare des personnages se définit comme un transport de violence immodérée, qui s'interprète alors comme un décalage comique face aux hauts faits des héros de romans de chevalerie, puisque leur puissance ne débouche sur aucun exploit. La vaillance dont se targue le « Gascon extravagant », pour prendre l'exemple d'une œuvre datant de la même année que la *Mariamne* et *Les Visionnaires*, s'apparente aux fanfaronnades des capitans :

Je sçay bien qu'il n'y a point encore de si vaillant guerrier à qui je ne fisse confesser qu'Hector, Achille et Agamennon, n'estoient que les ombres, dont je suis le veritable corps. Lors que je suis en colere, quiconque s'oposeroit à ma furie, seroit assure qu'il se verroit la teste separée des épaules par le vent de mon acier.²

La « furie » du Gascon est parodique, car elle repose sur des exploits imaginaires. L'analyse du lexique de la folie dans l'ensemble de la pièce de Desmarets confirme ces premières remarques. Nous avons fait figurer les termes employés dans un tableau permettant de voir quels vocables et expressions se rapportent à chacun des personnages :

¹ Desmarets reprend ici une topique comique, celle du poète qui ne peut composer qu'en se rongant les ongles et en s'arrachant les cheveux (voir chap. IV, II-B).

² *Op. cit.*, L. V, p. 279.

Personnages	Lexique de la folie employé pour évoquer leurs visions :
Artabaze, « capitan »	« caprice » (v. 9), « sans raison » (v. 11), « je ne suis pas si sot » (v. 867, 1270), « bizarre humeur » (v. 869), « badinage » (v. 875), « j'enrage » (v. 1311), « en prend[re] fantaisie » (v. 1543), « ce maistre des foux » (v. 1788).
Amidor, « poète extravagant »	« fureur » (v. 64, 785, 791, 793, 794, 820, 827), « ame frenetique » (v. 138), « visions » (v. 139), « rage » (v. 65, 776), « furieux » (v. 66, 765, 773), « [se mettre] en furie » (v. 767), « resverie » (v. 768), « quelques bons intervalles » (v. 784), « ma Phebique fureur » (v. 787), « estrange » (v. 827), « frenetique caboche » (v. 879), « esprit cacochime » (v. 934), « ce fantasque » (v. 1257), « s'embroüiller le cerveau » (v. 1409).
Filidan, « amoureux en idée »	« jugements [...] tousjours de travers » (v. 104), « furie » (v. 162), « ame confuse » (v. 201), « rage » (v. 214), « estrange » (v. 731), « fureur du désir » (v. 1326), « folie » (v. 1907).
Phalante, « riche imaginaire »	« manque de raison » (v. 377), « Riche imaginaire » (v. 1977).
Mélisse, « amoureuse d'Alexandre le Grand »	« chimere » (v. 365), « estrange dessein » (v. 388), « elle est preoccupée / Par ceste folle amour dont sa teste est frappée » (v. 409-410), « guerir » (v. 413), « l'esprit gasté / D'une amour d'Alexandre » (v. 977-978), « absurdité » (v. 978), « chimerique » (v. 979), « humeur » (v. 984), « elle a perdu le sens » (v. 986), « broüillée en son entendement » (v. 1581), « folle » (v. 1775), « resverie » (v. 1793), « folie » (v. 1796).
Hespérie, « qui croit que chacun l'aime »	« trop credule » (v. 489), « erreur » (v. 493, 1833), « resver » (v. 1528), « resverie » (v. 1547), « folie » (v. 1823), « fantaisie » (v. 1829), « cette folle » (v. 1833).
Sestiane, « amoureuse de la Comedie »	« Je ne suis pas si sottte » (v. 1875).
Alcidon, « pere de ces trois filles »	« esprit [...] estrange » (v. 309), « je n'ay pas encor si peu de jugement » (v. 1699), « fol » (v. 1787).
Lysandre, « parent d'Alcidon »	

Seule la case correspondant à Lysandre reste vide, puisque Desmarets l'a désigné dans l'« Argument » comme l'unique personnage « raisonnable » de la pièce. C'est par ailleurs à lui que revient le mot de la fin, après que chaque « visionnaire », gendres potentiels ou filles d'Alcidon, ont refusé de se lier par les liens du mariage :

Vous n'êtes pas si fou, car fol est qui s'engage.
[...] Enfans, jouïssiez tous de vos douces folies ;
Ne changez point d'humeur : plus heureux mille fois
Que les sages du temps, les Princes ny les Rois.¹

Le mot *visionnaire*, dans le titre de la pièce, est donc à entendre dans une acception dépréciative quasi-synonyme de *folie* : plus précisément que le fou, le visionnaire se caractérise par des imaginations démesurées, qui le conduisent à interpréter le réel comme tout autre qu'il n'est. Mais, conformément à l'imaginaire mélancolique contemporain, cette déformation n'intervient que dans un seul domaine bien délimité : la vaillance guerrière pour Artabaze, la poésie pour Amidor, la vie d'Alexandre pour Mélisse, etc. *Rêveur* apparaît comme un quasi-synonyme de ce terme, mais dans un sens affaibli. L'acception valorisée de *visionnaire*, adjectif ou substantif – « qui a des visions prophétiques, surnaturelles » –, qui est le sens originel du terme, est éclipsée à partir de 1637 par son sens dépréciatif laïcisé, que Desmarets contribue à mettre à la mode. Il ne s'imposera à nouveau qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et surtout au siècle suivant, grâce à la figure du « voyant » romantique.

Néanmoins, dans les années qui suivent la représentation des *Visionnaires*, cette acception positive et transcendante est réinvestie, probablement en réponse à Desmarets, dans une tragi-comédie anonyme intitulée *Le Sage visionnaire*, parue en 1648 chez Jean Hénault sous les initiales I.D.B.I., et attribuée à Jean-Pierre Camus. Cette pièce a pour héros Dorante, qui représente la « jeunesse agitée de divers mouvemens, sur le choix du party qu'elle doit prendre² », comme nous l'indique la « Clef des personnages », à la fin de la pièce : le jeune homme est tiraillé entre différentes créatures qui se définissent, d'une part, comme les allégories du péché et des plaisirs concupiscent et, d'autre part, comme les serviteurs de Dieu. Alors qu'il est continuellement tenté par les mauvais génies Piraste et Polémon, qui le pressent de quitter le chemin de la sagesse, Dorante a soudain la vision, sans savoir si ce qu'il voit est réel ou s'il s'agit d'un rêve, du jugement particulier de ses amis Pamphile et Andromique, qui viennent de mourir, par Astrée, allégorie de la justice divine. Le « visionnaire » se définit ainsi, dans cette tragi-comédie à visée apologétique,

¹ *Op. cit.*, V, sc. dernière, v. 2006 ; 2010-2012, p. 307.

² J.-P. Camus [attr. à], *Le Sage Visionnaire, tragi-comédie*, Paris, Jean Hénault, 1648, p. 105.

comme le chrétien qui a le don de prescience du jugement divin et perçoit les vérités de la foi. C'est le sens de l'épître dédicatoire à Monseigneur François de La Fayette, évêque de Limoges : « Et je me promets que vous aurez encore assez de bonté, pour ne rejeter pas ce SAGE VISIONNAIRE, dont toutes les imaginations, sont des veritez infaillibles¹ ».

Si le réseau lexical de la folie est présent dans cette pièce chrétienne, il s'inscrit cette fois-ci dans le champ d'opposition biblique entre le *sapiens* et l'*insipiens*, dans la tradition du psaume 52 (« *Dixit insipiens [...]* ») : le terme *visionnaire*, présent dans le titre, n'est pas synonyme de *fou*. Ce sens positif n'est absolument pas celui que convoque Desmarets dans sa propre comédie. Dans la seconde moitié du siècle, Nicole se moquera par ailleurs de Desmarets en faisant de lui un poète « visionnaire² », dans ses *Imaginaires* et dans ses *Visionnaires*, manière de le rabaisser au rang de ses personnages, mais aussi de lui rappeler son passé d'auteur de théâtre, dont il s'est détourné, après la mort de Richelieu, pour embrasser une carrière de docte. Le terme revêt au cours de cette querelle une acception polémique et injurieuse, mais conserve un lien étroit avec le lexique théologique. Pour Nicole, la folie de Desmarets est beaucoup plus dangereuse que celle de ses personnages, car elle touche au fanatisme religieux. Ce terme, que Desmarets lui-même avait contribué à mettre en vogue, de par sa place de premier plan à la cour, se retournera donc contre lui.

Extravagance et genres sérieux

Les analyses précédentes ne signifient pas pour autant que le terme *extravagance* ne se rencontre jamais dans le genre tragique, ni dans les autres genres sérieux. Dans les tragédies de Corneille, le terme et sa famille lexicale n'apparaissent ni dans *Médée*, ni dans *Horace* ou *Cinna*. On en trouve cependant une occurrence dans *Polyeucte* :

Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à son extravagance,
Qui d'un amas confus des vapeurs de la nuit
Forme de vains objets que le réveil détruit.³

La rime « croyance/extravagance » s'impose en lieu et place du couple « songe/mensonge », très fréquent, que le spectateur du temps pouvait s'attendre à

¹ *Ibid.*, p. 4-5. Sur cette pièce, voir E. Hénin, « *Averte oculos meos ne videant vanitatem* : vanité de la vision, vision de la vanité dans le théâtre (et la peinture) au XVII^e siècle », dans A.-É. Spica (dir.), *Discours et enjeux de la Vanité, Littératures classiques*, n° 56, automne 2005, p. 149-168.

² Nicole attaque un « adversaire, qui s'estant rendu celebre par ses visions fanatiques a fait aussy qu'on leur a donné [aux lettres] le nom de *Visionnaires [...]* » (*Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire contenant les dix premières par le Sieur de Damvilliers*, Liège, Adolphe Beyers, 1667, vol. I, « Avertissement », n. p.).

³ P. Corneille, *Polyeucte martyr, tragédie chrétienne*, dans *op. cit.*, t. I, I, 1, v. 5-8, p. 983.

rencontrer. Polyeucte évoque ici le songe prophétique annonçant sa mort que vient d'effectuer Pauline. Malgré le peu de fiabilité de ces visions nocturnes, qui peuvent se révéler tout aussi trompeuses que les illusions de la folie, le futur martyr défend à Néarque de mépriser totalement les craintes de son épouse. Le substantif *extravagance* se rencontre également dans une autre tragédie chrétienne datée de 1663, *L'Illustre philosophe, ou l'Histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*, composée à Autun par la sœur de La Chapelle. Dans ce passage, l'empereur romain Maximin reproche à l'héroïne martyre sa foi chrétienne, qui s'oppose au culte romain des dieux païens :

Je souffre trop de vous, et vous en abusez,
Mais que nos dieux ici ne soient point méprisés,
Si vous continuez en cette extravagance,
Vous lasserez enfin toute ma patience.¹

De même, dans le genre romanesque, cette famille lexicale n'appartient pas qu'à l'histoire comique, même si l'on a pu constater le lien privilégié qui l'unit à cette catégorie. Dans les romans pastoraux, sentimentaux et héroïques de la première moitié du siècle, le terme *extravagance* est souvent associé aux actes déraisonnables que commet celui dont la passion amoureuse n'est pas satisfaite. Ainsi, on le trouve dans *La Conclusion et dernière partie d'Astrée*, composée par Balthazar Baro en 1628 :

[...] n'en faites pas le fin, repliqua Palinice, je confesse bien que vous avez d'assez bonnes qualitez pour faire qu'on vous estime, mais d'en avoir pour obliger toutes les filles qui vous voyent à courre les rues et à faire des extravagances pour l'amour de vous, c'est ce que je ne sçauois me persuader facilement.²

Le syntagme « courre les rues » convoque également l'idée de *folie*. Toutefois, dans *L'Astrée*, cette famille de mots ne se rencontre quasiment pas. Le site *Le Règne d'Astrée*, qui reproduit la première partie de l'œuvre, dans ses éditions de 1607 et 1612, ainsi que la deuxième partie, dans son édition de 1610, permet d'effectuer des recherches lexicologiques précises : l'on ne trouve qu'une seule occurrence de l'adjectif dans la première partie du roman, employé dans le livre VII, à propos d'Hylas :

Alors Silvandre reprit qu'elle perdoit beaucoup de ne les cognoistre pas plus particulièrement, car entr'autre il y en avoit un nommé Hylas de la plus agreable humeur qu'il se peut dire, dautant qu'il aime, disoit-il, tout ce qu'il void, mais il a cela de bon, que qui luy fait le mal, luy donne le remede, parce que si son inconstance le fait aimer, son

¹ La sœur de La Chapelle, *L'Illustre philosophe, ou l'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie*, dans *Théâtre de femmes [...]*, op. cit., III, 3, v. 893-896, p. 276.

² B. Baro, *La Conclusion et dernière partie d'Astrée* (L. IV). Cette occurrence nous a été fournie par la base textuelle Frantext, qui dénombre un emploi de l'adjectif *extravagant* et quatre du substantif dans l'ensemble de l'œuvre, tous s'appliquant au désordre entraîné par la passion amoureuse ou au travestissement féminin de Céladon, lorsqu'il se fait appeler Alexis pour vivre près d'Astrée.

inconstance aussi le fait bien tost oublier, & il a de si extravagantes raisons pour prouver son humeur estre la meilleure, qu'il est impossible de l'ouyr sans rire.¹

L'adjectif forme ici un syntagme oxymorique avec « raison » : il sert à disqualifier de manière plaisante l'argumentation prononcée par Hylas pour justifier son inconstance. La folie du personnage, au lieu de convaincre, divertit son interlocuteur. La deuxième partie de *L'Astrée* ne fournit aucune occurrence des termes qui nous intéressent. De même, ni *visionnaire*, ni *fantasque*, ni *bizarre* n'apparaissent dans ces deux parties. Le lexique de la folie utilisé est principalement représenté par *folie* (38 occurrences), *fou/fol* (19 occurrences), mais aussi par *furie* (32 occurrences), *fureur* (11 occurrences), *furieux* (6 occurrences), ainsi que *furieusement* (4 occurrences). *Insensé* (2 occurrences) et *raisonnable* (une occurrence) sont des termes peu usités. La quasi-absence d'occurrences de la famille lexicale d'*extravagance* peut s'expliquer par le fait que son acception au sens de « déraisonnable » ne s'est pas encore tout à fait imposée dans les toutes premières années du XVII^e siècle. La suite du roman composée par Baro, qui date de 1628, présente quant à elle quatre occurrences du substantif, signe que l'acception quasi-synonyme de « folie » appartient alors davantage aux usages linguistiques. *Artamène ou le Grand Cyrus*, roman héroïque daté de 1649-1653, offre quant à lui onze occurrences du substantif *extravagance*, six de l'adjectif correspondant et deux de l'adverbe *extravagamment*. Plusieurs des passages concernés placent ces termes en collocation avec *fou* et *folie*, notamment dans le domaine de la passion amoureuse². Mais là encore, le lexique de la perte de raison est majoritairement représenté par *folie* (65 occurrences) et *fureur* (168 occurrences). Sur les 13 095 pages que compte le roman-fleuve, les dix-neuf occurrences de la famille lexicale d'*extravagance* paraissent bien infimes.

3. UN TERME POLÉMIQUE : L'EXTRAVAGANCE COMME INJURE

Si le terme *extravagance* se rencontre dans des textes aux thèmes et aux tonalités variés, tant fictionnels et romanesques que savants ou théologiques, tant comiques que sérieux, c'est qu'il se prête tout particulièrement à des usages polémiques. En tant que quasi-synonyme de *fou*, il intervient fréquemment comme terme d'injure, usité par un locuteur qui cherche à dénigrer son adversaire et à invalider ses thèses en les faisant passer pour les propos déraisonnables de quelqu'un qui a perdu l'esprit. Dans l'« Argument » des

¹ *Le Règne d'Astrée*, URL : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/index.php>

² « [...] au lieu de parler des grandes actions qu'ils ont faites à la guerre, nous nous amusons à parler d'amour : et d'une amour encore, adjousta t'elle, pleine d'extravagance et de folie » (V^e partie, L. I, p. 2877). L'ensemble de ces recherches a pu être effectué grâce au site *Artamène ou le Grand Cyrus* (URL : <http://www.artamene.org/>).

Visionnaires, les derniers relevés de ce terme, que nous avons précédemment laissés de côté, constituent à ce titre des occurrences révélatrices. Desmarets répond à ceux qui ont accusé les vers de sa comédie, notamment dans les tirades du « poète extravagant », d'être incompréhensibles, que sa pièce s'adresse aux « premiers esprits de l'Europe » et qu'il ne se préoccupe pas de savoir si elle plaît ou non au peuple :

Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant, qu'il n'ayme que des nouveutez grotesques. Il courra bien plustost en foule pour voir un monstre, que pour voir quelque chef-d'œuvre de l'art, ou de la nature. Je croy mesme qu'il y a des Poètes, qui pour contenter le vulgaire, font à dessein des pieces extravagantes, pleines d'accidens bizarres, de machines extraordinaires, & d'embrouillemens de Scenes, & qui affectent des vers enflez & obscurs, & des pointes ridicules au plus fort des passions : pourveu que les accidents soient estranges. Tout ce qui se dit sur leur sujet, plaist au peuple, & encore plus si c'est quelque pensée pointuë & embarrassée, car alors moins il l'entend, plus il la louë, & luy donne d'applaudissemens.¹

Extravagant apparaît ici en collocation avec « grossier », « grotesques », « bizarres », « extraordinaires », etc. Il renvoie au domaine du monstrueux, de l'outrance et de l'enflure démesurée, ou encore au mauvais goût, comme en témoigne la métaphore culinaire que Desmarets développe par la suite². Au contraire, le poète dramatique entend représenter « les pures delicatesses de l'art » et, dans le genre comique, « des railleries gentilles et honnestes », à l'adresse des « personnes raisonnables », qui sont les honnêtes gens et les esprits distingués de la cour, sans prêter attention aux « ignorants » :

*Ce n'est pas pour toy que j'escriis,
Indocte & stupide vulgaire :
J'escriis pour les nobles esprits.
Je serois marry de te plaire.*³

Là encore, c'est le modèle de l'honnêteté, transposé du champ socioculturel à celui de la critique et du goût littéraire, qui est institué comme le centre de référence à l'aune duquel se mesure l'extravagance. Ces occurrences permettent de délimiter une acception polémique du terme, qui domine au moment des débats sur les règles : est nommée extravagante cette frange du public dont l'esprit est considéré comme non policé, non éduqué et grossier, et qui, de ce fait, se porte d'un mouvement naturel vers les œuvres d'art, et notamment les pièces de théâtre, qui s'écartent le plus de la *mimèsis* aristotélicienne. Cette frange comprend, dans l'esprit de Desmarets, le public du parterre (voir chap. VI, I-B).

¹ *Op. cit.*, « Argument », p. 200. Nous soulignons.

² Le peuple doit se contenter des restes : « C'est ainsi qu'il arrive des festins qui se font aux Grands : apres qu'ils ont fait leur repas il n'en reste que trop encore pour les valets ; & bien que les viandes n'ayent pas esté apprestées au goust de ces derniers, ils ne laissent pas d'en faire bonne chere [...] » (*ibid.*, p. 200-201).

³ *Ibid.*, p. 201.

Les mêmes usages du mot se retrouvent dans les libelles qui circulent au moment de la querelle du *Cid*, en 1637. Dans le sillage des *Observations sur le Cid* de Scudéry, les adversaires de Corneille accusent la pièce de contrevenir à la majeure partie des préceptes de la *Poétique* d'Aristote et de ne plaire qu'au public le plus grossier :

Il ne faut pas estre fort entendu dans le mestier pour observer, que c'est un sujet bizarre jusques à l'extravagance que par la surprenante nouveauté de ses incidents extraordinaires, de qui les principaux ne devoient point arriver à trouver le secret de plaire à ceux qui ne vont à la Comedie que pour se divertir simplement, sans vouloir pretendre garde de si près à la vray-semblance des effects, qui causent leur attention, non plus qu'à la bien-seance des actions & des discours, choses neantmoins qui sans le secours ny la lumiere de l'art d'Aristote doivent servir de regles naturelles à l'esprit du Poëte, & de l'Auditeur naturellement judicieux [...].¹

Là encore, l'extravagance est associée à la « nouveauté » et à l'« extraordinaire » : elle qualifie une pièce qui s'affranchit scandaleusement de la voie commune et ordinaire. Dans le contexte des querelles théâtrales qui animent la décennie 1630, cette notion prend donc le sens d'un écart par rapport au bon ordre de l'*inventio* et de la *dispositio*, ou encore aux règles aristotéliennes. L'extravagance occupe une place privilégiée dans le lexique polémique utilisé (voir chap. VI, I-B). Mais le terme est également mentionné dans d'autres contextes que celui des querelles théâtrales : plusieurs mazarinades usent de cette famille lexicale au niveau de leurs intitulés, tels *Le Courrier extravagant, apportant toutes sortes de nouvelles extravagantes, de toutes sortes de lieux, tant de France que des pays estrangers* et *Les Plaintes burlesques du secrétaire extravagant, des nourrices, des servantes, des cochers, des lacquais et de toute la République idiote*, écrits qui circulent au cours de l'année 1649 ; à l'inverse, des pamphlets et des libelles qui prennent la défense de Mazarin l'utilisent aussi, comme *L'Apologie cardinale, ou Discours contre les plumes satyriques de ce temps qui montre leur perfidie, leur lascheté, leur ingratitude, leur envie, leur témérité, leur extravagance, par un Gentilhomme d'Artois* (1643)².

Toutefois, l'un des textes recourant massivement à cette famille de mots dans un sens polémique est composé par un homme d'Église, le P. Garasse : dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels*, imprimée en 1623, le jésuite attaque tous les esprits susceptibles d'appartenir à la mouvance du *Parnasse satyrique*, recueil poétique licencieux dont Théophile de Viau a été identifié comme le principal

¹ *Responce à l'Amy du Cid sur ses invectives contre le Sieur Claveret*, dans J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, p. 817.

² On trouve également un manuscrit illustré de 21 planches, portant sur l'alchimie, vraisemblablement composé vers 1620, dont le titre est *La Génération et opération du Grand Œuvre pour faire de l'or : ouvrage très ruineux et des plus chimériques et extravagant, idée sortie de la cervelle creuse d'un échappé des petites maisons* (Grenoble, Le Mercure Dauphinois, G. Dubois, 1999).

auteur. Ce pamphlet laisse libre cours, dès son titre, à l'ironie (« les beaux esprits »), à la satire et à l'invective. Garasse pratique une rhétorique agressive, qui, en se donnant pour objet de répondre point par point à ceux qu'il désigne comme libertins, impies, hérétiques et athées, ménage une large place à l'injure. À ce titre, trois pistes sont privilégiées : d'une part, les ennemis du jésuite sont assimilés à un véritable bestiaire, à partir du jeu de mots opéré entre le nom de Théophile de Viau, qui n'est jamais explicitement donné, et « les jeunes vaux », mais aussi autour de l'image des pourceaux d'Épicure, qui se vautrent dans la luxure et la débauche ; d'autre part, ils sont désignés comme des êtres vils, « gueux et faquins », « meschans coquins », ou encore « meschans belistres ». Enfin, les libertins sont maintes fois désignés comme fous, cette idée prenant pour socle le psaume 52, que Garasse place en exergue de son ouvrage : « *Dixit [...] ; corrupti sunt, et abominabiles facti sunt in studiis suis* ». Les « beaux esprits prétendus » sont donc traités de « vrais hypocondriaques », d'esprits « sots & despourvus de sens », de « petit jugement », de « Mécaniques & idiots », etc. Le point commun entre ces différents axes se situe dans le détournement parodique du lexique de la tragédie et des genres sérieux, qui assimile les libertins à des « enragez », terme qui renvoie à la fois à la folie furieuse et à l'animalité. La métaphore spatiale est perpétuellement convoquée. Il s'agit d'« Esprits escartez », d'« errants », qui choisissent systématiquement et par principe de se tromper de voie : « Autre ridicule Maxime des beaux & curieux Esprits : Que pour estre bon Esprit il ne faut pas aller par le chemin commun, & croire les choses communes¹ ».

L'adjectif substantivé *extravagant* vient donc logiquement s'inscrire dans une relation synonymique avec *libertin*. Certains usages du temps attestent que *libertinage* peut signifier « en dehors des règles »². Dans *La Doctrine curieuse*, plusieurs titres de sections mettent en rapport ces deux notions :

Extravagances des libertins touchant la beauté des Esprits.
La liberté porte les Esprits à de grandes extravagances & à des actions estranges.³

¹ Fr. Garasse (le P.), *La Doctrine curieuse des beaux-esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la Religion, à l'État et aux bonnes mœurs*, Paris, Sébastien Chapelet, 1623, II, 11, p. 167. La dernière partie de cette section s'intitule : « Nature nous enseigne qu'il faut en tout fuir l'extravagance » : « [...] ce sont les extravagances qui ont causé les heresies, ce sera l'extravagance qui enfantera cette nouvelle secte d'Atheistes [...] » (*ibid.*, p. 175).

² Voir le passage de l'« Examen » de *Clitandre* cité en introduction : « Pour le lieu, il a encore plus d'étendue, ou, si vous voulez souffrir ce mot, plus de libertinage ici que dans *Mélite* [...] » (*Clitandre, ou l'Innocence délivrée*, dans *op. cit.*, t. I, p. 104). Corneille emploie ce terme pour signifier que le cadre spatial de sa tragi-comédie n'entre pas dans le respect de l'unité de lieu. Toutefois, son commentaire métadiscursif (« si vous voulez souffrir ce mot ») révèle que cette acception du terme *libertinage* n'était pas la plus immédiate dans l'esprit du locuteur contemporain.

³ *Op. cit.*, I, 2, p. 19 ; III, 4, p. 223.

Le libertin, comme l'extravagant, est cet impie qui refuse d'emprunter le chemin spirituel que Dieu lui désigne pour atteindre son salut. Engagé sur la voie d'une apparente liberté, qui est en fait une sujétion au Diable, il tombe dans une errance qui le mènera inexorablement à sa perte¹. Dans cette entreprise de dénonciation, Garasse fait preuve d'une réelle inventivité lexicale, notamment lorsqu'il emploie, à l'adresse des libertins, l'appellatif ironique « Messieurs nos extravagans² », qui vaut comme « formule d'impolitesse ». Dans ce contexte, *extravagant* entre là encore en collocation avec *impertinent*, au sens de pensées ou paroles dangereuses et insensées, car blasphématoires³. Les deux termes ont également en commun un certain rapport à la curiosité, définie comme une soif de nouveauté impie, comme un désir de connaître ce qui ne peut être donné à l'homme – il s'agit de la *perscrutatio*. Cette acception théologique de l'*extravagance* n'est pas introduite en langue par *La Doctrine curieuse* : on la trouve dès le XVI^e siècle, dérivant logiquement du sens spatial de *vagor* et du sens ecclésiastique originel attaché aux *Extravagantes*. C'est le cas notamment chez Calvin, dans son *Institution de la religion chrestienne* (1560) :

Demeurons donc entre ces barres, ausquelles Dieu nous a voulu enclorre, et quasi tenir noz esprits enserrez, afin qu'ils ne découlent point par une licence trop grande d'extravaguer.⁴

Se retrouve ici le même réseau lexical que l'on a déjà pu esquisser dans les champs socioculturel et littéraire – de la bizarrerie à l'extravagance en passant par l'impertinence –, transposé cette fois-ci dans le genre pamphlétaire. Il nous reste à voir à présent comment notre objet d'étude se définit progressivement, au fil des textes des années 1620-1660, comme une notion stylistique, et même esthétique.

¹ Dans *Le Gascon extravagant*, l'ermite rapproche lui aussi l'attitude du héros de celle du libertin : « Le libertinage a des charmes attraians, et nos humeurs se laissent plustost emporter aux méchantes habitudes, qu'aux bonnes inspirations. [...]. Permettez-moy donc je vous prie, de vous dire que je ne puis pas souffrir volontiers que vous embrassiez tant le party de cet extravagant [...] » (*op. cit.*, L. IV, p. 226).

² *Op. cit.*, I, 2, p. 21. L'expression « formule d'impolitesse » est de P. Lerat (*op. cit.*, p. 93).

³ « [...] les deux plus impertinens, que je sçache, de tous les Atheistes, sont le malheureux Lucilio Vanino, & un homme de neant son disciple : car qui voudroit croire ces deux faineans à leur simple parole, s'engageroit à de grandes extravagances » (*op. cit.*, VIII, 5, p. 972).

⁴ J. Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, Genève, Jacques Bourgeois, 1561 (I, 14). Cette occurrence nous a été fournie par la base textuelle Frantext.

4. EXTRAVAGANCE, CAPRICE ET BOUTADE

L'extravagance, dont l'acception première était au XVI^e siècle celle de digression verbale, acquiert un emploi privilégié dans le domaine stylistique vers la fin de la première moitié du siècle. Une rhétorique et une *elocutio* qualifiées d'*extravagantes* désignent une pratique d'écriture à l'écart des usages, de la voie commune, qui imposent clarté, bon ordonnancement des phrases, adaptation bienséante des termes choisis au sujet retenu : basculer brutalement d'un registre à un autre, d'un ton comique à un ton tragique par exemple, apparaît comme une inconséquence discursive blâmable. Une partie des critiques portées contre *Le Cid*, au cours de l'année 1637, concerne la versification de la pièce. Dans ses *Observations*, Scudéry relève un certain nombre de vers mal bâtis, qui invalident selon lui les vantardises outrées que Corneille s'est adressées dans *L'Excuse à Ariste*, même s'il reconnaît – perfidement – que le poète a composé ici sa meilleure pièce. Il s'arrête tout particulièrement sur un vers, qu'il juge incompréhensible :

Se faire un beau rempart, de mille funeraillies, [v. 280] / J'aurois basti ce rempart de corps morts, & d'armes brisées, & non pas de funeraillies : cette phrase est extravagante, & ne veut rien dire.¹

La Défense du Cid reviendra sur cette critique en expliquant à Scudéry ce qu'est une métonymie :

Se faire un beau rempart de mille funeraillies. / Cette phrase est extravagante, dit-il, & ne veut rien dire. Pour estre extravagante il faut que ce mot de funeraillies n'ait point de rapport avec un corps mort. Ou bien il ne sçait ce que veut dire extravagante. Qu'il sçache donc que par la figure metonimie, ou le contenant se prend pour le contenu, la cause pour l'effet, la puissance pour l'object : & à l'opposite funeraillies se prend pour un corps mort ; à peu pres comme nous disons un tonneau de vin, bien qu'il soit de bois ; un bel aspect, parlant d'une campagne, bien qu'il soit l'acte de nos yeux.²

Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid trancheront quant à eux en faveur de Scudéry. Selon l'Observateur, le terme de « funeraillies » ne peut être pris au sens de « corps morts³ » : il y a donc bien là obscurité et, de ce fait, extravagance.

L'extravagance stylistique correspond dans de nombreux cas à un état de trouble, reconnu ou non, de la part de l'énonciateur : à l'acte IV de *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie des Cinq Auteurs (1637), le personnage de Philarque récite des stances divisées en strophes polymétriques, qui, progressivement, se délitent, tandis que la parole dramatique reprend la forme plus traditionnelle de la tirade en alexandrins à rimes suivies.

¹ G. de Scudéry, *Observations sur le Cid*, dans J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, p. 412.

² *La Défense du Cid*, dans *ibid.*, p. 484-485.

³ *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans *ibid.*, p. 1016.

Le jeune homme met en évidence le parallèle qui existe entre l'agitation qui le trouble et la forme irrégulière des stances, qui rompt le flux ordinaire de la tirade :

*Mais je retourne encore en mon extravagance,
Et sens que la cadence,
De mes tristes discours,
Est inégale, ainsi que le sort de mes jours.*¹

Mais la dissolution progressive des stances révèle, selon Jacques Scherer, l'impossibilité, pour Philarque, de laisser libre cours à l'épanchement lyrique². L'écart que représente l'extravagance est explicitement blâmé par l'énonciateur, signe qu'il a conscience de ne pas respecter l'usage ordinaire de cette forme dans les années 1635 et 1640, période où la mode des stances connaît son apogée. François de Clarier, dans sa traduction de *L'Hospitale de' pazzi incurabili* de Tomaso Garzoni (1620), ne rend pas seulement le terme *stravagante* par *extravagant* : ce dernier terme traduit également des mots comme « eccesso », « novo » et « [non] a proposito³ ». Ces notions d'excès, de nouveauté et de conduite hors de propos marquent une fois encore avec péjoration l'écart scandaleux que représente notre objet d'étude.

Néanmoins, dans les textes des décennies que nous étudions, l'on rencontre quelques occurrences de la famille lexicale de l'extravagance caractérisées par une axiologie davantage positive, même si ces cas sont ambivalents et restent bien plus rares que les emplois négatifs de ces différents termes. L'extravagance, au niveau de l'*inventio*, de la *dispositio* ou de l'*elocutio*, peut en effet intervenir, dans le cadre d'une posture d'auteur, comme une irrégularité revendiquée avec une part de provocation et d'insolence comique savamment dosées. Voiture ose par exemple évoquer devant Anne d'Autriche le duc de Buckingham, dont la passion pour la reine a tant fait jaser :

Je pensois (car nous autres poetes
Nous pensons extravagamment),
Ce que, dans l'humeur où vous estes,
Vous feriez si, dans ce moment,
Vous avisiez en ceste place
Venir monsieur de Bouquiquant,
Et lequel seroit en disgrâce,
De luy ou du père Vincent.⁴

L'audace du sujet est associée à l'octosyllabe, mètre fréquemment utilisé dans les genres légers. La pensée extravagante des poètes est la preuve de leur folie, mais aussi de

¹ Les Cinq Auteurs (F. de Boisrobert, G. Colletet, P. Corneille, Cl. de l'Estoile, J. Rotrou), *L'Aveugle de Smyrne*, dans *La Comédie des Tuileries et L'Aveugle de Smyrne*, éd. Fr. Lasserre, Paris, Champion, 2008, IV, 3, v. 1351-1354, p. 414.

² J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1986, p. 294.

³ *Op. cit.*, p. 229, 415 et 85.

⁴ G. Tallemant des Réaux, *op. cit.*, t. I, « Voiture », n. de la p. 491, p. 1122-1123.

leur génie artistique : *penser extravagamment* signifie donc s'écarter de la façon commune de penser, mais en empruntant la voie de l'invention poétique.

Toutefois, un trait d'esprit, une saillie, une pointe ou un fait de style extravagants demeurent un coup d'essai risqué de la part de leur énonciateur. La valeur péjorative de la notion reste toujours sous-jacente, malgré la revendication assumée dont elle peut faire l'objet. Il arrive que l'extravagance littéraire obtienne un résultat heureux, mais mieux vaut tout de même qu'elle reste un *hapax*, car rien n'assure son auteur que la seconde tentative sera tout aussi fructueuse. Il s'agit d'un délire qui touche juste, mais qui, en tant que divagation, reste incontrôlable. C'est ce que déclare Corneille dans l'« Examen » de *L'Illusion comique*, lorsqu'il revient, vingt-cinq ans plus tard, sur le succès de cette « galanterie extravagante¹ », en prévenant un potentiel imitateur de « prendre exemple » sur elle :

Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois ; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir.²

L'œuvre capricieuse relève de la même ambivalence que l'extravagance : comme la chèvre – *capra* étant l'une des deux étymologies potentielles attribuées au terme *caprice*³ – elle entraîne le lecteur sur des sentiers imprévisibles, au gré de l'humeur de son auteur ; mais les voies qu'elle choisit sont plus difficiles et ardues que celles empruntées par le commun des mortels. Cette folie première, qui conduit l'auteur à l'écart des chemins battus, apparaît en définitive comme le signe d'un génie supérieur, mais aussi singulier, qu'il faut bien se garder d'imiter. Si le terme *caprice* ne dispose pas d'une acception esthétique dans les dictionnaires avant ceux de la fin du siècle⁴, on le trouve tout de même dans certains titres d'œuvres, comme *Les Caprices* de Saint-Amant, signe que la notion peut être entendue dès la première moitié du siècle dans un sens littéraire et artistique. *Caprice* et *extravagance* sont par conséquent des mots liés à celui de *boutade*, qui renvoie également à un mouvement imprévisible de l'esprit, à une folie soudaine qui s'empare de lui, et que l'on trouve fréquemment employé dans le lexique poétique. Se dessine ici un réseau lexical mêlant étroitement les sèmes de folie et de génie esthétique (voir chap. VI, I-B).

¹ *Op. cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

³ G. Peureux, « Avant-propos : Caprices », dans G. Peureux (dir.), *Le Caprice, La Licorne*, n° 69, 2004, p. 7. L'autre étymologie avancée est *capo riccio* (les cheveux hérissés sur la tête).

⁴ Furetière lui donne pour seconde acception : « CAPRICE, se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui reüssissent plutôt par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain. St. Amant a intitulé quelques pieces, *Caprice*. Les *caprices*, ou postures de Calot Graveur. *caprices* de Musique ».

Guillaume Peureux nous rappelle que le caprice, dans *L'Iconologie* de Ripa, est représenté sous les traits allégoriques d'un homme qui tient un soufflet pointé en direction de sa tête – symbole de sa folie – ainsi qu'un éperon, emblème de sa langue acerbe et satirique à l'égard des mœurs de son temps¹. Il faut inclure dans ce réseau le terme *grotesque*, emprunté au XVI^e siècle à l'italien (*pittura*) *grottesca*, qui désigne des peintures effectuées sur des murs, à partir du milieu du XV^e siècle, et dont les sujets pouvaient être licencieux ou caricaturaux. *Grotesque* partage avec *extravagant* les sèmes de déformation monstrueuse, de ridicule ou encore de folle chimère. Furetière donnera de ce terme une acception socioculturelle (« se dit figurément de ce qui est bisarré, extravagant, ridicule dans les personnes, dans les habits, dans les discours, &c. »), mais aussi esthétique :

GROTTESCUE. adj. m. & f. & quelquefois subst. Figure capricieuse de Peintre, de Graveur, de Sculpteur, qui a quelque chose de ridicule, d'extravagant, de monstrueux, telles que sont celles dont on pare les grottes. Calot Graveur Lorrain avoit un merveilleux genie pour dessiner des grottesques.

L'ensemble de ce réseau lexical circule entre l'Italie et l'Espagne, avant de s'introduire dans le lexique français, en conservant toute son ambivalence. Mercedes Blanco mêle les termes italiens *bizarro*, *capriccio*, *invenzione*, *scherzo*, *caricatura*, *grottesco*, *stravagante*, *curioso*, *strano*, *fantastico*, dans un lexique qui peut se rencontrer dans le domaine social et dans celui de l'*ethos*, pour désigner les valeurs physiques et morales célébrées par la société – la beauté, l'élégance, le courage militaire, la vaillance, la bravoure, etc. Mais ces termes apparaissent également dans le champ de la théorie littéraire, dès le XVI^e siècle, en tant que catégories formelles². Le rapprochement de ces différents champs se fait autour des sèmes communs d'excès, de démesure et de témérité, qui suscitent la surprise et/ou l'admiration par leur affranchissement des règles :

Pour revenir à vos vers, ils sont d'une manière tout extraordinaire ; je n'en ai point vu de pareils, et je ne doute point que vous ne fassiez de beaux chefs-d'œuvre s'il vous vient souvent de telles boutades. – Ha ! (dit Belastre) je voudrais bien savoir les règles d'une boutade ; est-il possible que j'en aie fait une bonne par hasard ?³

Contrairement à ce que pense l'ignorant Belastre, une « boutade » ne se réussit qu'en prenant le risque de suivre sa voie propre, et non en respectant scrupuleusement les règles instituées. En français, *fantasque*, *capricieux*, *boutade*, *bizarre* (dans ses liens avec la variété bigarrée), *grotesque*, *extravagant*, sont donc des termes qui peuvent tout aussi bien qualifier le comportement d'une personne, dans le champ social, qu'une œuvre

¹ Art. cit., p. 22.

² M. Blanco, « Le goût des Espagnols : l'émergence d'un concept », dans A. Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation et des femmes*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1994, p. 13-14.

³ A. Furetière, *op. cit.*, L. II, p. 218.

littéraire et artistique. L'ensemble de ce réseau est à l'origine marqué par une axiologie négative, mais peut potentiellement retrouver des emplois positifs dans le domaine esthétique, même s'il ne peut jamais s'appliquer au haut style. Les proximités sémantiques que nous venons d'esquisser pourront nous permettre de faire voyager plus amplement, dans la suite de notre étude, l'extravagance du domaine social au domaine esthétique, afin d'en analyser les implications dans les débats qui portent sur certaines œuvres théâtrales et romanesques¹.

Nos précédentes remarques nous ont donc permis de mettre en valeur la prolifération de termes qui composent le lexique de la folie au XVII^e siècle. Il faudrait également ajouter la grande inventivité qui touche les proverbes, les expressions lexicalisées ou les autres syntagmes qui servent à nommer l'égarement. Nous avons déjà cité les passages du *Chevalier hypocondriaque* renvoyant au lunatisme de Don Clarazel (voir chap. II, I-A). Tallemant des Réaux évoque quant à lui la « cervelle à l'escarpoulette² » du marquis d'Exideuil ; Clarimond, dans le *Berger*, parle « des chambres à louer dans la teste³ » que possèdent tous les maîtres servis par Carmelin ; Andromique demande à Dorante, dans *Le Sage visionnaire*, s'il a « l'esprit follet » ou « le timbre affligé⁴ ». *Le Berger extravagant* de Th. Corneille fait preuve sur ce point d'une inventivité lexicale propre à l'esthétique burlesque : Lysis a le cerveau « démonté » et « coiff[é]⁵ » par sa passion livresque ; il a « l'esprit à gauche », la « cervelle [...] bien creuse » et « l'esprit perdu », comme le prouvent ses « visions cornues⁶ ».

Marie-Luce Demonet cite certains proverbes faisant référence à des insectes, tel « Crinons [grillons] en teste / Gastent la feste⁷ », hérités de croyances antiques selon

¹ Voir chap. VI, I-B. Dans le domaine anglais, le terme *extravaganza* désigne, dès le XVII^e siècle, un genre littéraire ou musical caractérisé par une grande liberté de forme, de style et de tonalité, qui contient très souvent des motifs parodiques et burlesques (voir *Hudibras*, poème de Samuel Butler). Au XIX^e siècle, l'*extravaganza* deviendra même un genre théâtral très en vogue, fondé sur le spectaculaire et le mélange de théâtre déclamé, de musique et de danse, dans le sillage de James Planché et des vaudevilles français (voir *Encyclopædia Britannica*, art. « Extravaganza », 2012). On peut citer *Dinorah under Difficulties : a Piece of Extravagance in one Act*, de W. Brough ; *Catching a Mermaid : an Amphibious Piece of Extravagance in one Act*, de J. Sterling Coyne, ou encore *Popocatapetl : an Original Musical Piece of Extravagance in one Act*, de Fr. Robson.

² *Op. cit.*, t. II, « Roussel », p. 188.

³ *Op. cit.*, II, 8, p. 280.

⁴ *Op. cit.*, IV, 6, p. 77.

⁵ *Op. cit.*, I, 3, v. 183 et 185, p. 109.

⁶ *Ibid.*, I, 4, v. 260, p. 112 ; II, 2, v. 477 et 480, p. 123 ; IV, 7, v. 1552, p. 175. Contrairement au personnage de Sorel, Lysis, dans le *Berger* de Th. Corneille, emploie parfois des expressions burlesques puisées, comme le précise Anselme, dans *Le Virgile travesti (ibid., II, 2, v. 473, p. 123)*. Voir Fr. Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle : étude de style*, Paris, D'Artrey, 1960, p. 397.

⁷ M.-L. Demonet, « Les "miettes" du sens [...] », art. cit., p. 38.

lesquelles la folie pouvait être provoquée par un taon, une mouche ou un grillon logés dans la tête. Ces insectes, transformés en hannetons, en rats, puis en pierres, furent sans doute à l'origine de la pratique charlatanesque (attestée ou seulement iconographique) de l'extraction des pierres de folie¹. Avec la progressive médicalisation du vocabulaire de la démence, initiée à partir du XVIII^e siècle, cette profusion lexicale tendra à se réduire et à mieux distinguer la folie-pathologie de la folie-analogie. L'extravagance, tout en gardant la possibilité d'emplois médicaux, aura tendance à se spécialiser dans des usages polémiques, mais surtout comiques, de la folie-analogie.

Ainsi, cette typologie des différentes acceptions que la famille lexicale de l'extravagance est susceptible d'adopter nous montre à quel point celle-ci se révèle polysémique dans l'esprit des lecteurs et des spectateurs des œuvres de notre corpus. Dans l'espace social, le personnage extravagant se définit comme un impertinent qui offense. Mais l'adjectif qui sert à le qualifier apparaît comme éminemment polémique et peut interférer avec le domaine théologique ou avec le discours métalittéraire. C'est pourquoi il se trouve très fréquemment usité dans les grandes querelles qui portent sur les genres au cours des années 1620-1630. Dans l'ensemble de ce réseau lexical, *folie* sert donc d'hyperonyme englobant une série d'hyponymes aux sens restreints et spécifiques. *Extravagance* en fait partie. L'écart que ce terme désigne est loin de se résumer à un strict héritage de l'équivalence humaniste entre raison et déraison. Il s'agit d'une notion socioculturelle, indissociable d'une mise en accusation portant sur une certaine relation au savoir et à l'écriture. Comme le souligne François Carlo :

Le personnage extravagant ou impertinent a sans doute sa part de bon sens, mais il ne l'utilise pas, provisoirement en tout cas. Tandis que le Moron semble se maintenir en deçà du sens commun, l'extravagant s'aventure au delà du bon sens. De toutes manières, l'extravagant et l'impertinent ne sont jugés déraisonnables dans leurs pensées ou dans leur comportement qu'en fonction d'une norme qui est, en principe, celle de l'auteur, celle de ses « raisonneurs », celle des spectateurs – celle du sens commun.²

L'enjeu de notre chapitre IV sera précisément de s'interroger sur cette « norme » : existe-t-elle réellement ? La prolifération des personnages extravagants dans la littérature du temps n'est-elle pas précisément le signe qu'elle ne s'est pas encore fixée ? L'extravagance n'est-elle pas un espace sémiotique fluctuant, qui peut changer de critères selon les locuteurs ? L'étude à venir des signes iconographiques, et plus largement visuels,

¹ Voir H. Brabant, « Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Folie et déraison à la Renaissance, op. cit.*, p. 75-95.

² *Op. cit.*, p. 101-102.

de celle-ci va nous révéler que, dans ce domaine également, l'identification de l'extravagant est loin d'être toujours immédiate.

II. Voir l'extravagance : les brouillages de l'identification

Il nous faut à présent nous demander par quels signes concrets, matériels et physiques, l'extravagant peut être identifié. Vers la fin du Moyen Âge, apparaît, dans le champ littéraire et iconographique européen, un étrange personnage, qui va très rapidement devenir aisément reconnaissable : il porte un costume vert et jaune, ou bien encore bigarré, est coiffé d'un coqueluchon, ou d'un capuchon à oreilles d'âne, et il brandit une marotte. C'est la figure du fou telle qu'on la trouve représentée au temps du carnaval, ou encore à la cour, au moment des cérémonies et des festivités officielles. Ses attributs symboliques renvoient tous à une signification précise¹ : le capuchon ou coqueluchon est une version dégradée de l'habit monastique ; les oreilles d'âne sont celles d'un animal symbolisant depuis l'Antiquité l'ignorance et la lubricité ; la disparate des couleurs et des lignes de l'habit traduit le désordre de la folie ; les grelots, la vessie de porc gonflée et remplie de pois secs évoquent la vaine résonance de la tête vide du fou, l'inconsistance et l'inconstance de ses paroles, qui ne sont que du bruit, tout en offrant un écho discordant des cloches de l'église. La marotte représente quant à elle une parodie de sceptre royal : généralement surmontée d'une tête de fou miniature, reproduisant son capuchon à grelots, elle duplique le fou dans une sorte de mise en abyme infinie de sa déraison. Quant aux couleurs jaune et verte, chacune porte une charge symbolique négative² : le jaune est la couleur de la trahison, de la bassesse, des âmes viles, de la judéité. Mais il est aussi lié au safran, plante que l'on soupçonne d'engendrer la folie³. Le vert renvoie pour sa part au déshonneur et à la déchéance. Mais c'est avant tout par leur association, qui jure et blesse la vue, plus que par leur simple juxtaposition, que ces deux couleurs entrent dans les symboles iconographiques de la folie.

Cette profusion d'accessoires s'oppose, selon Jean-Marie Fritz, au « dénuement⁴ » qui caractérise le fou médiéval, dépouillé de ses vêtements, ramené vers la sauvagerie animale. Pourtant, ce fou sauvage, tel qu'il est représenté dans les œuvres littéraires et

¹ M. Lever, *Le Sceptre [...]*, *op. cit.*, p. 49-54.

² M. Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre : le jaune et le vert », *Médiévales*, n° 4, mai 1983, p. 62-72.

³ M.-L. Demonet cite par exemple l'expression lexicalisée *avoir mangé du safran* (art. cit., p. 40).

⁴ « Au XII^e et XIII^e siècles, le fou est fondamentalement une figure du dénuement : dénué de cheveux, dénué de vêtements – sans pour autant se confondre avec l'homme sauvage, puisqu'il n'est pas nécessairement velu –, dénué de langage, dénué de signes qui le situeraient clairement dans l'espace social, dénué de compagnon et de lieu propre, voué qu'il est à la solitude d'une errance sylvestre, même s'il est momentanément apprivoisé pour divertir son envers et son double, le roi » (*op. cit.*, p. 108). Voir aussi L. Borràs Castanyer, « La maladie amoureuse dans les images et les textes », *Actes Éros-Pharmakon, Ri.L.Un.E*, n° 7, 2007, p. 295-313.

iconographiques, porte lui aussi les marques physiques du trouble qui l'accable. Ces signes permettent à ceux qui croisent son chemin de l'identifier pour ce qu'il est, même si l'emblématique de la folie n'est pas aussi stable qu'elle le sera à la Renaissance. D'autres accessoires peuvent s'ajouter, comme la tonsure ou encore la massue, dont est probablement dérivée la marotte¹. Comment ces signes concrets évoluent-ils à partir du début de l'âge classique ? L'étude des personnages extravagants de notre corpus va nous révéler que ceux-ci ne sont plus identifiables par des traits aussi directement visibles que ceux du XVI^e siècle.

A. Identifier l'extravagant

1. L'HOMME AUX RUBANS VERTS

À partir de la fin de la Renaissance, deux évolutions peuvent être constatées dans la description physique du fou. D'une part, comme nous avons pu le constater avec Lysis et Don Clarazel, dans le chapitre précédent, les signes médiévaux, dont la portée était avant tout symbolique, sont remplacés par des signes médicaux, preuve que la recherche d'une autorité sur laquelle asseoir la représentation de la folie se fait désormais dans le domaine savant. Le portrait du « berger extravagant » – ses cheveux frisés dont la blondeur tire sur le roux, sa maigreur, son nez pointu, ses yeux enfoncés, etc. – permet de rattacher le personnage à un tempérament spécifique, de même qu'à une forme de mélancolie aduste. L'ensemble de ces signes, nombreux et disséminés tout au long de l'œuvre, forme un réseau soigneusement tissé qui aboutit à une complexification dans l'élaboration de l'identité visible du fou : sa compréhension suppose des connaissances médicales que tous les lecteurs ne possèdent pas nécessairement². Pourtant, les explications détaillées que donne Sorel de la plupart des passages du *Berger* dans ses « Remarques » ne portent pas sur cet aspect de la présentation de son héros. Les signes de la folie sont donc susceptibles d'échapper totalement à celui qui n'est pas assez docte pour les repérer par lui-même.

D'autre part, dans les œuvres qui ne mettent pas l'accent sur l'étiologie et la nosologie de l'extravagance de leurs personnages, les signes physiques ou vestimentaires de la folie sont la plupart du temps réduits à néant. Rares sont les fous, y compris les

¹ J.-M. Fritz, *op. cit.*, p. 39.

² Le narrateur précise que les traits de son visage « monstr[e]nt à ceux qui s'entendoient à la Physionomie, que sa cervelle n'estoit pas des mieux faites » (*op. cit.*, I, 1, p. 4).

bouffons de cour, à porter un costume spécifique. Dans *Dom Japhet d'Arménie*, Scarron ne donne pas d'indications didascaliques sur l'habit porté par l'ancien fou de Charles Quint : nous apprenons seulement, au fil du texte, qu'il porte une fraise couleur de deuil¹, car il vient de perdre son épouse Azatèque, et que son habit est composé d'un haut-de-chausse et d'un pourpoint, dont il est contraint de se dépouiller lors de l'attaque nocturne mise en scène pour se moquer de lui ; à cette occasion, il abandonne également « la rondelle et l'épée » et son « fidèle chapeau² ». À l'acte V, après son combat contre un taureau, il entre en scène « armé de toutes pièces, avec une lance³ » : sa fureur bouffonne à l'encontre du Commandeur de Consuègre, qui refuse de lui donner sa nièce, le rend alors comparable au capitain-matamore. En définitive, le costume du fou de cour semble être transposé sur la personne de Foucaral, le valet de Japhet, dont le Commandeur remarque l'« habit bizarre⁴ », l'adjectif ayant ici le sens descriptif de « bigarré », « composé de plusieurs couleurs ».

Collinet, dans *L'Histoire comique de Francion*, est quant à lui vêtu comme un riche seigneur⁵. L'apparence de ce personnage n'a rien de commun avec celle de Momus, fils de la Nuit, dieu de la critique et du sarcasme, décrit par Clarimond dans son *Banquet des dieux* comme un « bouffon divin », portant un « coqueluchon vert & jaune⁶ » et des sonnettes aux genoux :

Il avoit aussi un baston avec deux vessies de pourceau pleines de poix attachees au bout, dont il alloit souffleter par mesure les grosses joües des flusteurs, ce qui rendoit une belle harmonie.⁷

Les attributs traditionnels du fou sont ici réservés à une célèbre figure mythologique, dont les représentations iconographiques ont popularisé les attributs. Même si la houlette fièrement brandie par Lysis peut être considérée comme un avatar de la marotte, dans les textes de notre corpus, celle-ci n'est plus mentionnée que dans le cadre de proverbes, ou encore d'expressions imagées à valeur hyperbolique servant à renvoyer à la folie d'un personnage. Philiris, Méliante, Polidor et leurs amis jurent par exemple à Adrian

¹ *Op. cit.*, II, 1, v. 433-436, p. 433.

² *Ibid.*, IV, 5, v. 1171, p. 485 ; v. 1141, p. 483 ; v. 1155, p. 484. On trouve aussi : « Japhet ? C'est la folie en chausse et en pourpoint » (*ibid.*, III, 2, v. 608, p. 443).

³ *Ibid.*, V, 6, p. 506. Foucaral précise que le taureau a « pris aversion pour sa tragique face », sans que l'on ait davantage de précision sur la laideur de son maître (*ibid.*, V, 5, v. 1406, p. 503).

⁴ *Ibid.*, III, 1, v. 601, p. 443.

⁵ *Op. cit.*, L. V, p. 262. M. Lever précise toutefois que les fous de cour étaient eux aussi généralement vêtus de riches habits à l'époque médiévale : il semble qu'ils ne portaient pas leur costume spécifique au quotidien (*op. cit.*, p. 62-63).

⁶ *Op. cit.*, I, 3, p. 385.

⁷ *Ibid.*, p. 386.

et à Pernelle que Clarimond est « un insensé luy mesme, et que l'on luy verroit bien tost porter la marotte¹ ». D'autres accessoires peuvent également ressurgir à l'occasion de mises en scène théâtralisées : Hircan, voulant faire croire à Lysis qu'il va mettre fin à sa métamorphose en saule, introduit deux « drosles vestus de plume² », chargés de jouer le rôle des vents, qui sont en fait Anselme et Clarimond déguisés. À l'aide de soufflets, tout en gonflant leurs joues, ils frappent si bien l'imagination de l'arbre-berger que celui-ci se laisse tomber à terre en se croyant déraciné. Les soufflets et les joues remplies d'air évoquent ici la tête pleine de vent que la tradition associe au fou.

En dépit de ces quelques exceptions, dans les œuvres que nous étudions, les signes symboliques de la folie sont beaucoup plus discrètement disséminés qu'ils ne l'étaient au cours des périodes antérieures. Telle « l'imitation de casque » nouée au cou de Don Quichotte par des « rubans verts³ », ce sont ces minces fils dont la couleur est associée à la déraison que nous pouvons suivre d'œuvres en œuvres, des lacets verts portés par Lysis aux célèbres « rubans verts⁴ » d'Alceste, mentionnés par Célimène. Dans le premier livre du *Berger*, Lysis prend la résolution de ne plus porter que du rouge, couleur qu'Anselme lui a désignée comme celle de Charite⁵. Mais, afin de surpasser les amants les plus illustres qui l'ont précédé, il décide également de se nourrir exclusivement d'aliments rouges, de s'entourer d'objets rouges, etc. Or il s'aperçoit avec horreur que le lit dans lequel il dort à Saint-Cloud est vert, de même que ses souliers sont fermés par « des nœuds de taffetas vert⁶ ». Au grand dam de son cousin, dont le bon sens bourgeois est offusqué de ce gaspillage, il jette ses lacets et demande immédiatement un autre lit. S'ensuit un discours en forme de parallèle opposant le rouge, couleur du sang, de la chair et donc de la vie, au vert, couleur infâmante :

¹ *Op. cit.*, II, 12, p. 753. Au début de *Dom Japhet d'Arménie*, Marc-Antoine évoque la « marotte » du personnage éponyme, mais le terme est très vraisemblablement pris au sens figuré de « folie » (*op. cit.*, I, 1, v. 41, p. 407). Le terme est d'autre part employé au sens de « divertissement bouffon » dans *Le Chevalier hypocondriaque*, lorsque le héros est « intronisé » chevalier : « [...] une veille femme laquelle estant fort curieuse estoit sortie de la cuisine où elle servoit ordinairement pour avoir sa part du plaisir que l'on prenoit de ceste marotte [...] » (*op. cit.*, chap. VII, p. 125).

² *Op. cit.*, I, 5, p. 802.

³ *Op. cit.*, I, 2, p. 155.

⁴ « Pour l'homme aux rubans verts, il me divertit quelquefois, avec ses brusqueries, et son chagrin bourru ; mais il est cent moments, où je le trouve le plus fâcheux du monde » (*op. cit.*, V, sc. dernière, p. 129). J. Garagnon constate que Monsieur de Pouceagnac, Monsieur Jourdain, Sosie et Sganarelle, dans *Le Mariage forcé*, portent eux aussi du vert. Mais les rubans d'Alceste, qui font écho à ceux de Don Quichotte, font de lui un « bouffon don quichottesque » (« Molière, Cervantès et "l'homme aux rubans verts" », *Studi francesi*, n° 74, mai-août 1981, p. 287).

⁵ *Op. cit.*, I, 1, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

Tant que les fruicts sont verds ils ne sont pas bons à manger ; tant que les bleds sont verds, ils ne sont pas bons à couper ; ceux qui font cession portent le bonnet vert ; & par un certain mespris tous les bourlets des chaires percees sont de serge verte : mais ce qui est fort considerable, le verd est la couleur que les turcs reverent, & il faut hayr ce que ces gens là aiment, comme estans des bestes brutes, qui ne sçavent que c'est d'amour, ny de la vie pastoralle.¹

Lysis ne précise pas qu'il s'agit également d'une couleur associée à la folie, puisqu'il est lui-même extravagant ; mais Sorel répare cet oubli dans ses « Remarques », lorsqu'il commente ce passage². Le berger n'a par ailleurs aucune conscience de remplacer une couleur au symbolisme négatif par une autre, le rouge, qui est celle de la colère, mais qui est aussi fréquemment associée au vert dans l'évocation de la folie³.

La palette chromatique de la déraison est généralement complétée par le jaune. Le dogue contre lequel se bat Don Clarazel chez le marquis d'Artigny est transformé en serpent monstrueux au moyen d'une très grande toile peinte représentant des écailles vertes et jaunes⁴. De même, le rêve que fait Lysis dans le carrosse qui est censé le mener, par la voie des airs, vers le château du magicien Anaximandre, est peuplé de gros oiseaux jaunes et verts⁵. L'importance de ces couleurs est certainement réévaluée par la mode mélancolique qui frappe l'Europe de la fin de la Renaissance : la bile étant à l'origine conçue comme une teinte intermédiaire entre le jaune et le vert, ces deux couleurs font partie de l'iconographie de la mélancolie. Jean Clair cite en ce sens la *green and yellow melancholy* des portraits de Nicholas Hilliard ou de Marcus Gheeraerts, dans l'Angleterre de la fin du XVI^e siècle. Toutefois, la fortune picturale de cette palette cède vite le pas à la « chromophobie⁶ » de la Réforme, qui impose le noir. Une allusion plaisante aux liens qui relie ces couleurs à la mélancolie est par ailleurs faite dans le *Berger* lorsque Carmelin évoque son ancien maître, l'atrabilaire Lancelot, qui admire sa matière fécale verte et jaune et fait manger à son valet les mêmes viandes que lui, afin de comparer leurs selles⁷.

¹ *Ibid.*, p. 83-84.

² « [...] s'il dit qu'il mesprise le vert, entre autres choses, pource que l'on donne un bonnet vert à ceux qui font cession, il est vray que l'on fait present de cette livree aux cessionnaires, à cause qu'estans d'ordinaire des hommes qui ont mangé leur bien & celuy des autres par mauvais mesnage, ils meritent de porter une couleur que l'on donne aussi aux fous » (*ibid.*, R. I, p. 43). Sorel réitère ici l'assimilation médiévale entre le prodigue et le fou. Dans *L'Histoire comique de Francion*, le vert est associé à la casaque du singe qui visite Francion enfant (*op. cit.*, L. III, p. 165) et à la « soupe aux poix verds » que Collinet dit avoir mangée (*ibid.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 312), à savoir deux figures du désordre et de la déraison.

³ M. Lever précise en effet que le fou de cour médiéval porte parfois un costume jaune, vert et rouge, ou bien même entièrement rouge (*op. cit.*, p. 59).

⁴ *Op. cit.*, chap. VII, p. 131.

⁵ *Op. cit.*, II, 10, p. 473. Dans ses « Remarques » sur le livre X, Sorel précise qu'il s'agit probablement de perroquets (*ibid.*, p. 474).

⁶ J. Clair, « Un musée de la Mélancolie », dans *Mélancolie [...]*, *op. cit.*, p. 87.

⁷ *Op. cit.*, II, 8, p. 255.

Comment expliquer cette présence très discrète des signes concrets de la folie ? De la même façon que nous avons pu constater précédemment que l'extravagant était très rarement enfermé à l'asile, son trouble d'esprit n'est que très rarement identifiable par des marques visuelles. La révélation de sa démence est retardée et elle est assurée par son seul discours. Lorsque Dom Alfrede et Dom Gomez rencontrent le Philosophe, dans l'hôpital de Valence, ils le prennent tout d'abord pour le concierge de l'établissement, avant d'être subitement détrompés par les deux derniers vers de sa tirade :

Un certain Astrologue, est un fou sans pareil,
Il s'est imaginé qu'il estoit le Soleil,
Moy qui creay jadis le Ciel, la terre, & l'onde,
Je ne le creay point, pour esclairer le monde.¹

Le personnage, qui commente jusqu'alors avec lucidité la folie des pensionnaires de l'asile, révèle brutalement qu'il n'est qu'un faux sage. Il s'agit là d'un renversement topique, que l'on trouve de manière récurrente dans les représentations européennes de l'asile tout au long de la Renaissance et de l'âge classique. Au début de la seconde partie de *Don Quichotte*, un chapelain est également trompé par les discours cohérents et argumentés d'un fou : il s'apprête à le faire sortir de l'asile de Séville, lorsque le personnage déclare, pour sa plus grande surprise et confusion, qu'il est Neptune². Nous nous situons là dans la tradition humaniste de l'ambivalence entre fou plein de sagesse et sage empreint de folie. Le cas des lecteurs extravagants est plus complexe : chez Lysis, la panoplie du fou est remplacée par le costume du berger. Lorsqu'Anselme le rencontre pour la première fois, à Saint-Cloud, il s'étonne de la bizarrerie de son accoutrement, qui trahit « le Berger de reputation » :

Il avoit un chapeau de paille retroussé par le bord, une roupille & un haut de chausse de tabis blanc, un bas de soye gris de perle, & des souliers blancs avec des nœuds de taffetas vert. Il portoit en escharpe une pannetiere de peau de foyne, & tenoit une houlette aussi bien peinte que le baston d'un maistre de ceremonies, de sorte qu'avec tout cét équipage il estoit fait à peu près comme Bellerose, lors qu'il va représenter Myrtil à la pastoralle du Berger fidelle.³

La référence à Bellerose est éclairante : l'habit extraordinaire de Lysis le fait passer pour un comédien, et non pour un fou⁴. Ce sont ses paroles qui permettent à son

¹ Ch. Beys, *op. cit.*, I, 4, v. 353-356, p. 20.

² *Op. cit.*, II, 1, p. 654-657.

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 3.

⁴ C'est également le cas lorsque Lysis insiste auprès d'Anselme pour conserver son habit de berger, à l'exception de sa panetière et de sa houlette, au moment où ils se rendent à l'Hôtel de Bourgogne : « Pour un manteau Lysis n'en voulut point prendre, et toutefois ceux qui le virent dans la rue, ne connurent pas sa maladie, car l'on croyoit que ce fust quelque gentilhomme fantasque qui avoit voulu avoir un habit à la legere » (*ibid.*, I, 3, p. 314). Le lendemain, lorsque les deux hommes s'arrêtent chez un peintre du pont Notre-Dame, Anselme fait passer Lysis pour un célèbre comédien (*ibid.*, p. 328). Une didascalie du *Berger*

interlocuteur de réviser son jugement et de le faire basculer dans la catégorie des extravagants¹. De même, les deux hommes qui aperçoivent la « figure crottesque » du héros alors prisonnier de son saule, au moment de sa métamorphose, comprennent par ses propos « que Lysis n'estoit guere sage », tandis que l'un « se content[e] de donner un coup de baguette sur sa toque de bois [...] »². L'accoutrement traditionnel du bouffon, et notamment du fou de cour, a pour fonction de signifier sa mise à part, sa marginalité au sein de l'espace social : longtemps assimilé aux nains et aux monstres de la ménagerie royale, pendant la période médiévale, il était situé, selon M. Lever³, dans une zone intermédiaire entre l'humain et l'animal. Son habit hétéroclite et bigarré matérialisait son statut singulier auprès du roi, son exclusion du groupe des courtisans, sa place à l'écart de la société. Au contraire, l'extravagant n'est pas un être ressenti comme hors norme : il n'est pas exclu de l'espace social ni appréhendé comme une figure monstrueuse, ce qui explique l'absence de costume singulier le distinguant. Son extravagance possède des enjeux fondamentalement métalittéraires. D'où le fait que son vêtement renvoie d'abord au monde du théâtre ou du roman, avant de signifier la folie, et fasse signe vers le monde de la littérature : son emblématique se comprend avant tout en fonction de problématiques esthétiques.

On peut rapprocher ce constat du costume que porte le capitain-matamore au théâtre : célèbre depuis l'Antiquité, le type est identifiable dès son entrée en scène par son costume (des moustaches foisonnantes, un équipement guerrier, une épée traînante⁴), sa voix tonitruante, sa démarche et ses gestes emportés. C'est sous cette apparence que le Gascon fait sa première apparition dans l'histoire comique de Claireville : le narrateur voit survenir « un homme armé de bourguignotte, de corselet, et de tassettes, qui faisoit avec une longue gaule l'exercice de la picque » et qui prend une « posture fanfaronne⁵ ». Ce costume bizarre n'appartient pas à l'emblématique du fou médiéval ni renaissant : il

extravagant de Th. Corneille précise que Clarimond, lorsqu'il rencontre Lysis pour la première fois, aperçoit « un homme vestu comme les Romains nous dépeignent les Bergers » (*op. cit.*, I, 1, p. 102).

¹ « Anselme oyant toutes ces choses si peu communes, eut un estonnement nonpareil, & connut qu'il avoit trouvé un homme malade de la plus estrange folie du monde [...] » (*op. cit.*, I, 1, p. 8-9).

² *Ibid.*, I, 5, p. 772-773.

³ *Op. cit.*, p. 61.

⁴ Voir le portrait de Rodomont dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe : « Vous le reconnoistrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dents de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la jouë gauche ; et puis il meine ordinairement après luy un laquais habillé de verd et assez mal chaussé » (dans É. Fournier [éd.], *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, III, 1, p. 110).

⁵ *Op. cit.*, L. I, p. 57-58. Par la suite, le narrateur lui prêtera un habit d'ancien chevalier qui lui siéra parfaitement (*ibid.*, L. V, p. 266).

conduit en revanche le lecteur à reconnaître dans le personnage, d'une part, un avatar de Don Quichotte, portant l'armure brinquebalante et archaïque du chevalier errant, d'autre part, un prototype de matamore, ce que confirmera par la suite la nationalité du Gascon. Pourtant, il faut se souvenir qu'il s'agit là d'un costume : le Gascon saura en exploiter les attendus, mais aussi en déjouer les codes, en s'exprimant tantôt en fou, tantôt en homme raisonnable.

2. LES SIGNES ICONOGRAPHIQUES : FRONTISPICES, BALLETS ET EMBLÈMES

C'est en définitive vers les frontispices des œuvres de notre corpus que nous devons nous tourner pour retrouver les codifications symboliques traditionnellement associées à la folie. Celui qui orne la première partie du *Berger extravagant*, dans l'édition de 1627, a été réalisé par Crispin de Passe, qui est également l'auteur de la représentation métaphorique de Charite reproduite à la fin du livre¹. Nous nous situons à l'entrée d'un château, conformément à la conception de l'œuvre comme texte monumental, ou comme « beau palais », développée par Sorel dans l'« Advertissement » liminaire du *Francion*². Deux fous nous accueillent de part et d'autre de la porte et semblent nous inviter à entrer ; tous deux portent le coqueluchon à oreilles d'âne et grelots. Celui de gauche est vêtu en habit de héros antique, un casque et une épée posés à ses pieds : il évoque l'épisode du livre X au cours duquel Lysis part délivrer Panphylie en habit romain, à l'imitation des grands hommes qui se font peindre en semblable costume pour relever leur gloire. Le fou brandit également une marotte à tête de fou et tient une lyre, symbole de l'activité poétique. Le personnage de droite nous indique la porte de sa main gauche. Revêtu d'un habit simple, à la manière des paysans contemporains de la parution du livre, il tient un livre ouvert sur ses genoux. En haut du frontispice, sur le fronton de la porte, sont représentés des instruments de musique, trompettes, cornemuses, guitare et flûtes, tandis que la niche centrale est vide. À l'intérieur du château, dans une vaste cour, apparaît Lysis de profil : on le reconnaît à ses cheveux frisés, son vêtement de berger, son chapeau et sa houlette. Il tient un livre et fait face à un chérubin, coiffé d'un coqueluchon, qui menace de lui percer le cœur par une flèche qu'il tient sur son arc bandé. En comparant ce frontispice à celui de *L'Astrée*,

¹ Voir l'annexe n° 5.

² *Op. cit.*, p. 62. Voir A. H. Wallis, *Traits d'union : l'anti-roman et ses espaces*, Tübingen, Narr-Verlag, « Biblio 17 », 2011, p. 38-39.

mentionné par Lysis au cours du récit¹, Andrew H. Wallis montre comment les codes iconographiques de la pastorale et des romans sentimentaux (le costume de berger, le chérubin) sont sapés par la présence des deux fous, qui indiquent d'emblée que ces éléments ne seront repris que sous une forme parodique². De même, la niche vide du fronton s'oppose implicitement à d'autres frontispices, et notamment à celui de *L'Astrée*, qui contient à cet emplacement un bouquet de fleurs, symbole pour Sorel d'une éloquence ampoulée et hyperbolique qui sera continuellement raillée au cours du *Berger*.

La deuxième édition des *Visionnaires*, imprimée chez Jean Camusat en 1638, contient également un frontispice, réalisé par Daret, qui représente une allégorie de la folie³ : une femme, assise sur un siège qui nous est dissimulé, tient dans sa main droite une marotte surmontée d'une tête de fou miniature à coqueluchon et grelots et, dans sa main gauche, un parchemin annonçant le titre de la pièce et le nom de son auteur. Son visage, qui sourit d'un air bienveillant au lecteur, comme pour l'inviter à entrer dans la pièce, est surmonté d'une coiffe chargée de pompons. Le rideau que l'on distingue derrière elle, tout comme le masque représenté en bas à gauche de la gravure, sont là pour rappeler les liens étroits qui relient le monde théâtral et la folie. L'édition originale de *La Folie du Sage*, qui paraît chez Toussaint Quinet en 1645, est elle aussi accompagnée d'un frontispice représentant les attributs emblématiques de la folie⁴ : on y voit un médaillon surmonté de décors fruitiers et d'un blason et entouré de deux chérubins. Celui de gauche porte un habit antique et une couronne de lauriers : il tient un *in-folio* de la même taille que lui. Celui de droite arbore le coqueluchon à grelots : tandis qu'il cueille des fruits de sa main droite, il tient une flèche dans sa main gauche, évocation possible de la folie amoureuse qui s'empare du roi au cours de la pièce. Le médaillon représente une fenêtre dont les battants sont ouverts : la partition entre savoir et folie, déjà symbolisée par les deux chérubins, y est reprise. Dans la partie gauche, on distingue les instruments du savoir, le compas et le livre ; à droite, se trouvent une marotte semblable à celle du frontispice des *Visionnaires*, ainsi qu'une outre gonflée d'air accrochée à un bâton. En haut du médaillon, au centre, l'inscription *Non procul* (« non loin ») vient prolonger la topique de la proximité entre folie et sagesse. Le titre de la pièce, qui figure en lettres capitales sous le médaillon, est

¹ Chez le libraire de la rue Saint-Jacques, Lysis regrette de n'être pas venu en costume de berger : « [...] vous eussiez veu qu'il me sied mieux qu'à ce Celadon, qui est au frontispice de vostre Astree » (*op. cit.*, I, 3, p. 434).

² *Op. cit.*, p. 40 et 133.

³ Voir l'annexe n° 9.

⁴ Voir l'annexe n° 8.

illustré de manière paradoxale : au mot « folie », placé dans la partie gauche du frontispice, s'opposent les symboles du savoir et de la sagesse, tandis que le terme « sage » est positionné sous les attributs de la folie¹.

À l'inverse des textes de notre corpus, c'est avant tout par leurs costumes et leurs gestes que les fous présents dans les ballets, qui sont bien souvent des personnages muets, peuvent être identifiés. Madeleine M. McGowan constate qu'au moment de la vogue des ballets burlesques, qui touche la Cour, la Ville et la province à partir de 1620, la folie, le grotesque et le ridicule sont avant tout exprimés par la danse, les costumes, les couleurs et les accessoires². Les représentations de la folie, soit sous la forme d'allégories, soit au travers de personnages insensés, sont récurrentes au cours de cette période : on peut citer *Le Ballet de la Folie des folles* (1605), *Le Ballet des Fols* (1620), *Le Ballet des Fols aux dames, dansé aux Marais du Temple* (1627), *Le Ballet de l'Extravagant* (1631), *Le Ballet des Petites-Maisons* (v. 1640)³, etc. Mais cette mode de la folie concerne également les ballets héroïques, comme ce *Ballet du Roy, représentant la furie de Roland*, qui date de 1618. En 1632, *Le Grand Ballet des Effets de la Nature*, dont le livret est de Guillaume Colletet, introduit un personnage de fou après des festivités nuptiales, la variété de ton étant caractéristique de ce genre :

Mais comme la diversité des objets est ce qui charme le plus les sens, pour resjouir d'autant plus la compagnie, paroistra sur la scene un fol de village ou batteur de sonnettes, lequel vestu de gris, de jaune et de vert, le capuchon sur la teste de mesme couleur, et la marotte en main, dansera sur un air aussi bouffon que ses desmarches seront extravagantes.⁴

Comme le précise M. M. McGowan⁵, la danse de ce « fol de village », qui ne s'exprime pas, surprend par son absence de conformité avec la musique des hautbois qui l'accompagne. Une autre entrée fait apparaître la Lune, avec des « hommes lunatiques, ou estropiez de cervelle », qui se livrent à « diverses postures⁶ » et récitent quelques vers déclinant leur identité. Le dieu Saturne est également représenté en compagnie de ses disciples mélancoliques. Dans *Le Ballet du roy ou la vieille cour* (1635), la troisième

¹ Au XVIII^e siècle, la marotte sera encore fréquemment représentée dans les frontispices, manière d'annoncer de manière conventionnelle que le volume traite de la folie. En 1786, le recueil des *Folies sentimentales ou l'Égarement de l'esprit par le cœur*, publié à Paris chez Royez, est illustré par une gravure représentant l'une des scènes du premier récit, *La Folle par Amour ou Lucile et Lindamore*, dont le sujet s'inspire des *Illustres fous* de Beys (voir chap. I, II-A) : en bas à droite, au premier plan, on aperçoit distinctement une marotte, symbole de l'unité du volume.

² M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éd. du CNRS, « Le Chœur des Muses », 1978, p. 78-79.

³ Voir la table générale des ballets et mascarades fournie par P. Lacroix, *op. cit.*, t. I, p. XXVII-XXXIII.

⁴ *Ibid.*, t. IV, p. 197-198.

⁵ *Op. cit.*, p. 166.

⁶ P. Lacroix, *op. cit.*, p. 203.

entrée met en scène un docteur qui fait office de bouffon auprès du Prince du ballet : il est « représenté par le sieur Monjoly, couvert d'une robe noire, laquelle ayant quitté, il dansa en habit de bouffon, une danse de mesme¹ ». Puis apparaissent deux folles et un fou, qui jouent les rôles des plaisants de la Princesse du ballet :

[...] les deux premiers representez par les sieurs Sainctot le jeune et Henault, en habits mi-partie de verd et jaune, couverts de plumes de mesmes couleurs ; le troisieme par le sieur Le Camus, coiffé d'un tambour de basque et d'un moulinet, le reste à l'avenant.²

Enfin, participe également aux entrées le « fol de la feste, coiffé de cartes et tarots, vestu de vert, avec force queues de renard, et sonnettes aux jambes », dont le personnage est tenu par le sieur de La Lane, « avec une danse respondant à ses habits³ ». Afin de permettre l'identification immédiate des figures qui participent aux ballets, les librettistes font souvent le choix d'introduire des fous, soit fictionnels soit réels, qui sont bien connus des spectateurs, qu'ils soient courtisans ou bourgeois, habitants des grandes villes : Maître Guillaume et Sibilot, l'un des fous de Henri III, apparaissent dans *Le Ballet des Modes tant des habits que des danses depuis Charles VII jusqu'à présent*, de Guillaume Colletet (1633)⁴, tandis que Don Quichotte et Sancho Panza, ou encore le « berger extravagant », interviennent dans *Le Libraire du Pont-Neuf ou les Romans*, ballet composé vers 1643⁵. Comme dans le cas des lunatiques cités précédemment, lorsque le fou récite des vers, sa parole se fait essentiellement tautologique : il s'agit de redoubler ce que son apparence, son costume et sa danse apprennent déjà au spectateur, à savoir qu'il joue le rôle d'un fou, ou bien qu'il représente une allégorie de la folie. Si son personnage possède une identité propre, les vers prononcés aident alors le public à comprendre qui il est. Contrairement aux textes de notre corpus, la parole ne laisse planer aucun doute, ne ménage aucun moment de suspens pour le récepteur : elle vient redoubler les signes visuels et confirmer ce que le public a déjà pu voir dans le spectacle qui lui est offert. Voici par exemple les vers prononcés par le « berger extravagant », accompagné, dans la treizième entrée du *Libraire du Pont-Neuf*, par Cardenio et Buscon :

Nostre habit comme nostre danse
Fait bien voir que nous sommes fous :

¹ *Ibid.*, t. V, p. 60.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 64. On trouve d'autres types de couvre-chefs symbolisant la folie, comme dans *Le Ballet des Ecervelez*, composé par Guillaume Colletet en 1633, où l'avant-coureur des écervelés est coiffé d'un moulin à vent (*ibid.*, t. IV, p. 323). Dans *Le Ballet du Bureau d'Adresses* (1640), la dix-septième entrée fait apparaître un « hypocondre coiffé d'une cruche », qui est ensuite « chassé pour ses extravagances, et sa cruche cassée » (*ibid.*, t. VI, p. 26).

⁴ *Ibid.*, t. IV, p. 278 et 283-285.

⁵ *Ibid.*, t. VI, p. 60.

Mais ce mal à toute la France
Est commun aussi bien qu'à nous.
Qui fait le sot pour une sottie,
Qui d'un teint brun fait sa marotte,
Qui pour la blanche a du dessein :
Enfin nostre raison est telle ;
Si l'amour blesse la cervelle,
Qui se peut vanter d'être sain ?¹

Il est révélateur de voir que l'extravagance si riche et si complexe de Lysis, chez Sorel, se trouve ici réduite à la folie amoureuse, conçue comme une simple image dépourvue de tout arrière-plan médical. La mélancolie du cerveau du berger est totalement évincée en étant assimilée à la mélancolie érotique de Cardenio. Cette courte tirade se conclut sur l'idée conventionnelle que l'amour est une folie universellement partagée, de même que la « marotte » est mentionnée dans le sens figuré et abstrait de passion obsessionnelle.

Les vaudevilles du XVIII^e siècle, qui s'inscriront dans la tradition de ces ballets, pourront parfois prêter aux pensionnaires des asiles mis en scène des costumes spécifiques. C'est le cas des personnages des *Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, dont l'action se déroule au moment de la foire d'Amsterdam. Leur costume est précisément décrit : les fous portent un « gilet » et des « culottes de couleurs jaune et rouge, à pointes triangulaires », qui est le « costume sous lequel on peint Momus ». Cet accoutrement est présenté comme « celui de la maison des fous » : chaque pensionnaire le porte, en lui ajoutant l'attribut qui se rapporte à sa folie propre. Le personnage de la folle porte un costume équivalent, qui est « celui sous lequel on peint la Folie », à savoir un « jupon à pointes² ». Au cours de la pièce, ces vêtements seront dotés d'une fonction dramaturgique, puisque Mankop, le gardien des Petites Maisons, donne la « grotesque livrée des enfants de Momus³ » à Gersan et à sa maîtresse Camilia, afin que, un bonnet sur les yeux et le visage barbouillé, ils puissent se cacher dans l'asile et échapper au père et au futur époux de celle-ci. À la scène 9, Camilia essaiera également de fuir après avoir échangé de vêtements avec une folle. Dans les asiles européens construits à partir du XV^e siècle, il arrive que les enfermés revêtent un costume spécifique : comme l'indique Hélène Tropé, les jours de fête, les pensionnaires de l'asile de Valence portaient un costume bigarré de couleur rouge, jaune, vert et bleu⁴.

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Op. cit.*, « Caractères et costumes des personnages », n. p.

³ *Ibid.*, sc. 6, p. 15.

⁴ *Op. cit.*, IV, 15, p. 319-331. Au début de la seconde partie de *Don Quichotte*, le fou de l'asile de Séville porte également un costume spécifique (*op. cit.*, p. 655).

Si l'on observe à présent les livres d'emblèmes de la Renaissance, et notamment les illustrations du recueil d'Alciat, l'on s'aperçoit que la folie, condamnée dans une double perspective théologique et morale, est le plus souvent représentée par des figures allégoriques ou mythologiques¹. Dans l'emblème intitulé *In Amatores meretricum*, le fou d'amour est montré sous la forme d'un poisson, attiré dans le filet d'un pêcheur qui a revêtu une peau de chèvre, dont l'épigramme nous dit qu'elle représente une putain². Icare symbolise la folie de l'*hybris* dans *In Astrologos*, dans un emblème qui condamne la présomption impie de la *perscrutatio*, notamment chez les astrologues³. *In vitam humanam* montre Héraclite pleurant et Démocrite riant de la folie des hommes⁴. Ainsi, par l'illustration de ces différentes figures, les vignettes permettent de faire connaître immédiatement au lecteur le sujet de l'épigramme. D'autre part, même s'il ne s'agit pas d'une œuvre emblématique, nous pouvons inclure dans cette tradition *La Nef des fous* de Brant (1494), dont les différents chapitres sont illustrés par des gravures de Dürer, qui reprennent presque systématiquement les attributs conventionnels de la folie (marotte, coqueluchon, grelots, oreilles d'âne, etc.)⁵.

Mais le genre des emblèmes prend également en compte le savoir médical du temps. L'emblème 44 (« Chasque ouaille cerche sa pareille ») du recueil d'Andreas Friedrich, paru en 1617 à Francfort et traduit en français la même année sous le titre *Emblemes Nouveaux*, fustige l'orgueil de l'homme sous les traits d'un riche seigneur, qui tient une plume et une pièce de monnaie dans la main, symboles des victimes qu'il séduit et trompe par ses paroles hypocrites et par ses largesses⁶. À partir de ses épaules, s'élève une fournaise, d'où s'échappe une fumée noire, habitée par des créatures diaboliques : cette tour représente la coction d'humeur mélancolique aduste qui brouille le cerveau du personnage et le rend fou de présomption et d'orgueil, au sens pathologique du terme. Le traducteur français de cet emblème referme l'épigramme en jugeant que les serviteurs de ce personnage devraient eux aussi, du fait de leur admiration pour leur maître, porter le

¹ Voir l'annexe n° 11.

² A. Alciat, *Livret des Emblèmes*, trad. Jean Le Fevre, Paris, Chrestien Wechel, 1536, embl. 29. Voir l'édition consultable sur le site *Alciato at Glasgow* (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=FALa>).

³ *Ibid.*, embl. 53.

⁴ « Democrite ris : tu as raison. / Car chascun veult fol demourer : / Tandis penseray la choison, / Si je devray rire, ou plorer » (*ibid.*, embl. 96).

⁵ S. Brant, *Das Narrenschiff* [1494], éd. et trad. N. Taubes, *La Nef des fous*, Paris, J. Corti, « Les Massicotés », 1997.

⁶ A. Friedrich, *Emblemes nouveaux ; esquels le cours de ce monde est depeint et representé par certaines Figures, desquelles le sens est expliqué par rimes*, trad. J. de Zettre, Francfort-Paris, A. Pacard, 1617. Voir l'édition de P. Martin à paraître chez Beauchesne. Voir l'annexe n° 10.

coqueluchon¹. Les ballets tiennent eux aussi compte de la physiologie humorale associée à la folie : la Mélancolie figure dans *La Boutade des Incurables du corps et de l'esprit* (v. 1640)² et dans *Le Ballet de la Nuit* (1653), dans lequel un philosophe au grand chapeau pointu et un poète bouffon incarnent la bile noire³. Néanmoins, ces représentations humorales renvoient à des signes figés, largement diffusés dans les représentations iconographiques contemporaines : encore une fois, l'ensemble de ces codes est aisément identifiable pour le lecteur ou le spectateur du temps.

L'identification du fou est donc beaucoup moins immédiate dans les textes littéraires que dans l'iconographie. Dans les œuvres de notre corpus, l'extravagance n'est pas directement visible : elle passe par le détournement de codes et d'attributs littéraires, qui appartiennent avant tout au monde de la fiction. Le personnage insensé adopte le costume et les accessoires des êtres imaginaires dont il croit habiter l'univers. Sa folie est donc d'autant plus surprenante pour le récepteur qu'elle ne se donne pas à lire directement : elle se dévoile dans un second temps, par le biais de la parole. Cette extravagance diffuse et plus difficilement interprétable que la folie de la Renaissance représente de ce fait une inquiétude : dans la mesure où elle investit le discours et la pensée, n'est-elle pas capable de prendre illusoirement l'apparence de la raison ?

¹ P. Martin nous signale que le texte allemand évoquait les « Grillen », les cigales ou les grillons que le fou a dans la tête. Le traducteur français rend ce terme par « oiseaux », signe que le proverbe que nous avons commenté précédemment ne faisait sans doute plus partie des expressions usuelles pour le locuteur français, en 1617.

² P. Lacroix, *op. cit.*, t. V, p. 317-329.

³ M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : mises en scène*, Paris, A. et J. Picard, 1967, p. 72.

B. « Mais quoi ce sont des fous¹ » : je pense, donc je suis (extravagant)

Après avoir abordé la question de l'identification du fou par autrui, il nous reste à étudier comment ce personnage est susceptible de se dire et de se décrire par lui-même. Peut-on avoir conscience d'être insensé ? Peut-on s'identifier soi-même comme tel ? Sur ce point, il semble que les vers de ballets mentionnés précédemment s'accordent cette fois-ci avec les propos prononcés par les fous, notamment au sein des textes théâtraux. Car c'est bien une parole essentiellement tautologique que l'on retrouve chez certains personnages, tels les « visionnaires » de Desmarets de Saint-Sorlin, dont les tirades se résument à de longs ressassements de leur identité. Le même constat peut être fait à propos des « illustres fous », comme le montrent ces vers prononcés par le Philosophe :

[...] Mortels, je vous ay faits,
De l'esprit & du corps absolument parfaits ;
Je suis l'Autheur du Bien, & ces metamorphoses,
Se font assurément contre l'ordre des choses.²

Les paroles de ces fous réitèrent l'expression de leur identité, sous la forme d'un thème et de ses variations, tout au long de la pièce. Néanmoins, tandis que les fous de ballets déclament ou chantent des vers afin de faire connaître au spectateur l'être qu'ils représentent, leurs prises de parole faisant office de didascalies, les personnages de Desmarets et de Beys revendiquent une identité totalement fictive : le capitaine Artabaze affirme être le plus puissant des guerriers et le plus fortuné des amants, Philidan se décrit comme un être plein de richesses, le Musicien et le Philosophe des *Illustres fous* se prennent respectivement pour Orphée et Jupiter. L'extravagant, en s'attribuant une identité fictionnelle autre que celle qu'il est censé représenter, s'érige donc en figure doublement fictive : il contribue à dupliquer la *persona* qu'il incarne sur la scène. *Je* est fondamentalement un autre, mais un autre plus valeureux, plus talentueux, plus noble ou bien encore plus riche que l'extravagant ne l'est au départ. C'est donc fondamentalement sur la présomption que repose la recréation de soi-même que le personnage entreprend. Outrepasant l'humble statut de la créature humaine, l'extravagant se réinvente comme figure imaginaire (voir chap. VIII, I-B).

Ce processus s'accompagne parfois d'une duplication de l'identité de celui à qui il s'adresse. Lysis et Don Clarazel attribuent aux personnages qui les entourent des rôles

¹ R. Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], éd. J.-M. Beyssade, Paris, Flammarion, « GF », 1979, « Première Méditation », p. 69.

² *Op. cit.*, III, 3, v. 953-956, p. 58.

conformes aux personnels des fables antiques, des bergeries et des romans de chevalerie : à la seule vue d'Hircan se promenant à la nuit tombée, dans l'allée d'un bois, une baguette à la main, le berger en fait un puissant magicien ; Léonie, qui se prend pour Oriane, refuse d'accepter l'idée que Don Clarazel ne soit pas Don Guillan le Pensif. Chacun des deux hypocondriaques considère l'autre comme fou de ne pas vouloir dévoiler ce qu'il pense être sa véritable identité :

[...] He quoy (dit-elle) chevalier continuerons nous en nos feintes, levez le masque je vous en prie, & considerant qui je suis, advouëz aussi ce que vous estes, autrement je diray que vous estes fou. Par dieu madame (luy respondit-il en branslant la teste) vous direz ce qu'il vous plaira, mais vous ne me persuaderez point que je sois autre que moy mesme, & si vous continuez en ceste opinion je pourray dire avec apparence que vous estes folle vous mesme, ou bien que quelque magicien vous a fait perdre le jugement.¹

Léonie et le chevalier se révèlent tous deux incapables d'associer au syntagme « je suis » leur propre identité ; mais ils n'acceptent pas pour autant l'identité fictive qu'un autre fou voudrait leur imposer.

La question de savoir si l'on peut se déclarer soi-même comme fou trouve un célèbre écho dans le débat philosophique ayant entouré la première des *Méditations métaphysiques* de Descartes :

Et comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi ? si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres ; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus ; ou s'imaginent être des cruches, ou avoir un corps de verre. Mais quoi ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant, si je me réglais sur leurs exemples.²

L'interprétation que Foucault proposa de ces lignes, dans *L'Histoire de la folie*³, suscita une réponse de Derrida, sous la forme d'une conférence intitulée « Cogito et histoire de la folie », prononcée en 1963 au Collège philosophique de J. Wahl et publiée en 1967 dans *L'Écriture et la différence*⁴. La réplique suivante de Foucault intervint en 1972, avec la publication d'un appendice intitulé « Mon corps, ce papier, ce feu », en postface de *L'Histoire de la folie*⁵. La question opposant ces deux lectures porte sur la place de la folie dans le cheminement du doute qui mène le philosophe méditant sur la voie du *Cogito* : ce parcours suppose-t-il pour Descartes l'exclusion de la folie ? Peut-on dire d'une part « je suis » et de l'autre « je me reconnais comme fou » ? Ce débat, resté connu sous le nom de

¹ *Op. cit.*, chap. XXIII, p. 575-576.

² *Op. cit.*, p. 69.

³ *Op. cit.*, chap. II, « Le grand renfermement », p. 67-70.

⁴ *Op. cit.*, p. 51-97.

⁵ Voir *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, appendice II, p. 583-603.

« querelle de la folie », n'est toujours pas refermé aujourd'hui, tant sont multiples et riches les interprétations possibles de ce passage de la « Première Méditation »¹.

C'est au début du chapitre II de *L'Histoire de la folie* que Foucault aborde ce passage : sur le chemin du doute, le philosophe méditant rencontre la folie, à côté du rêve et des autres erreurs causées par les sens. Mais le péril qu'elle représente va être réduit « au silence par un étrange coup de force² ». Tandis que les sens et le songe laissent toujours subsister un résidu de vérité, le sujet pensant ne peut se reconnaître lui-même comme fou. Je peux supposer que je suis en train de rêver, mais ma pensée m'interdit de me croire fou, « car la folie justement est condition d'impossibilité de la pensée³ ». Sur le chemin du *Cogito*, la déraison se trouve totalement et définitivement exclue par le sujet qui doute. Au travers d'une lecture historicisée, Foucault fait de cette « Première Méditation », par l'exclusion qu'elle opère dans le champ de l'intellect, la condition de possibilité philosophique de la mise en place du « Grand renfermement ». Tandis qu'à la fin de la Renaissance, raison et déraison n'étaient pas séparées, ainsi qu'en témoignent les écrits de Montaigne et de Charron, une ligne de partage se trace à partir des années 1650. « Ce serait extravagance de supposer qu'on est extravagant [...]»⁴. Denis Kambouchner résume les principales critiques formulées par Derrida contre cette thèse en deux points⁵ : d'une part, il est faux d'opposer le traitement de la folie à celui du rêve et de l'erreur des sens. Descartes « *ne contourne pas l'éventualité de l'erreur sensible et du rêve* » :

[...] pour la simple raison que, semble-t-il, il ne les surmonte ni ne les contourne à aucun moment et aucunement ; et qu'il n'écarte à aucun moment la possibilité de l'erreur totale pour toute connaissance qui a son origine dans les sens et dans la composition imaginative.⁶

De même, le philosophe ne rencontre pas la folie à côté du rêve et des sens. Jean-Marie Beyssade insiste sur l'importance que l'on doit accorder à l'ordre chronologique du cheminement : la déraison intervient *après* la remarque portant sur l'erreur causée par les sens, mais *avant* celle qui porte sur le songe⁷. D'autre part, Derrida lit une polyphonie énonciative dans ce passage de la « Première Méditation » : mettant l'accent sur le terme

¹ Voir J.-M. Beyssade, « "Mais quoi ce sont des fous". Sur un passage controversé de la "Première Méditation" », dans *Descartes au fil de l'ordre*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2001, p. 13-38 ; D. Kambouchner, *Les « Méditations métaphysiques » de Descartes. I, Introduction générale, Première Méditation*, Paris, PUF, « Quadrige Grands Textes », 2005 ; S. Buckinx, *Descartes entre Foucault et Derrida : la folie dans la « Première méditation »*, Paris, L'Harmattan, 2008.

² *Op. cit.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Op. cit.*, « Appendice. §32. La "querelle de la folie" : une rétrospection », p. 385-386.

⁶ J. Derrida, *op. cit.*, p. 75.

⁷ *Op. cit.*, p. 18-19.

« extravagant » plutôt que sur celui de « fous », il attribue cette phrase à la réaction à la fois surprise et effrayée d'un répondant de Descartes « non-philosophe » ou « novice en philosophie¹ », qui refuserait de se livrer d'emblée à un doute radical. Mais cette protestation soudaine n'aboutit pas à une exclusion de la folie : au contraire, par la suite, l'hypothèse du songe et celle du malin génie vont représenter une « exaspération hyperbolique² » de celle-ci. Ce n'est finalement qu'avec le *Cogito* que la méditation philosophique parviendra à s'assurer contre le péril représenté par la folie ; mais le cheminement du doute, au lieu de se fonder sur une exclusion de la déraison, l'aura côtoyée et affrontée avec une « audace folle³ ». Dix ans plus tard, dans « Mon corps, ce papier, ce feu », Foucault comprend ce que sa position initiale avait d'« assez lapidaire⁴ ». Mais il maintient son interprétation de la folie telle que la conçoit Descartes dans *Les Méditations* comme une « épreuve excessive et impossible⁵ » : il y a bien selon lui exclusion de celle-ci et non affrontement, de la part du philosophe méditant. Foucault refuse de lire dans cette « Première Méditation » le mélange des voix identifié par Derrida. L'interjection « mais quoi » est bel et bien prononcée selon lui par un sujet pleinement maître de lui-même.

L'objectif de nos analyses n'est pas de prendre parti pour l'un des deux penseurs, tâche qui s'avère rigoureusement impossible, comme le remarque D. Kambouchner⁶. Ce « mais quoi ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant, [...] », écrit par Descartes, quelle que soit la voix qui s'exprime, celle du philosophe méditant ou celle du non-philosophe, semble constituer du pain bénit pour celui qui s'intéresse au concept d'extravagance : d'emblée, au seuil des *Méditations*, Descartes semble distinguer deux formes de folie et attribuer à la seconde le nom d'*extravagance*. Il nous faut pourtant nous arrêter immédiatement sur cette voie, dans la mesure où cette phrase, publiée dans le texte de 1647, n'est en fait qu'une traduction, réalisée par le duc de Luynes avec l'accord de Descartes, de la première version publiée en latin en 1641 sous le titre *Renati Descartes Meditationes de Prima Philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*. Le texte originel utilise les termes *amens* et *demens* : « [...] *sed amentes*

¹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ D. Kambouchner, *op. cit.*, p. 385.

⁵ *Op. cit.*, p. 596.

⁶ *Op. cit.*, p. 387-388.

*sunt isti, nec minus ipse demens viderer, si quod ab iis exemplum ad me transferrem*¹ ». De *a-mens* à *de-mens*, J.-M. Beyssade lit un mouvement de privation volontaire, de mutilation de son propre esprit². D. Kambouchner invite pour sa part à nuancer l'écart sémantique qui sépare les deux mots : selon lui, contrairement à d'autres écrits de Descartes qui distinguent plusieurs formes de folie, ce passage de la « Première Méditation », qu'il faut se garder de surinterpréter, se contente d'évoquer celle-ci « avec le langage de l'ancienne médecine³ », sans en faire son objet d'étude spécifique. Il ne s'agit pas d'un texte sur la folie : la déraison n'est évoquée que comme une objection dans le parcours du philosophe, comme un « opérateur rhétorique⁴ ». Les différents termes latins qui servent à la nommer renvoient donc au même objet⁵. De même, *viderer* doit être traduit par « je paraîtrais » plutôt que par « je serais » : sur ce point, la traduction française crée une confusion sémantique qui, selon J.-M. Beyssade, a trompé Foucault. Beyssade voit dans le choix de ce verbe l'expression d'un préjugé contre la folie émis par une instance énonciative autre que celle du *je* méditant⁶. Le péril de la folie peut-il vraiment triompher des vérités mathématiques et du *Cogito* ? Cela impliquerait que le fou soit aussi distinct de l'âme que l'est le corps⁷. Malheureusement, ce « mais quoi » exclut si rapidement le fou qu'il n'a pas le temps de délivrer son témoignage.

En définitive, si le terme *extravagance* acquiert un sens spécifique dans *Les Méditations*, c'est en tant qu'il s'applique à une méthode heuristique. Dans l'une des pièces du paratexte de l'édition française de 1647, le libraire Michel Soly prend soin de prévenir tout sentiment de surprise face à la forme nouvelle et peu usitée que prennent ici ces « méditations » :

J'ajouterais maintenant, s'il m'étai[t] permis, que ce livre contenant des méditations fort libres, et qui peuvent même sembler extravagantes à ceux qui ne sont pas accoutumés aux spéculations de la métaphysique, il ne sera ni utile, ni agréable aux lecteurs qui ne pourront

¹ *Op. cit.*, p. 68.

² « Le fou, dites-vous, dit le dogmatique, n'a pas de *mens*, il est *a-mens* ; si je prétendais me régler sur son exemple, je donnerais l'impression, *viderer*, de me dépouiller de mon esprit, de m'en priver, d'être *de-mens* » (*op. cit.*, p. 30).

³ *Op. cit.*, p. 268.

⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁵ D. Kambouchner ne reprend donc pas à son compte la distinction posée par F. Alquié entre le fou *halluciné*, « sujet à de pures visions qui s'imposent absolument à lui », et le fou *déliquant*, qui nie les choses qu'il perçoit (*ibid.*, p. 266-267) : voir F. Alquié, « Le philosophe et le fou », éd. J.-M. Beyssade, dans J.-R. Armogathe et G. Belgioioso (éd.), *Descartes Metafisico : Interpretazioni del Novecento*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 107-116.

⁶ *Op. cit.*, p. 29-30.

⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

appliquer leur esprit avec beaucoup d'attention à ce qu'ils lisent, ni s'abstenir d'en juger avant que de l'avoir assez examiné.¹

Il peut sembler extravagant de se lancer dans l'entreprise du doute. Pourtant, cette extravagance assumée, contrôlée et soumise à la maîtrise de la raison pensante, est nécessaire pour parvenir au *Cogito*. Menée selon un processus de gradation qui passe par l'hypothèse de la folie, du rêve, puis du malin génie, elle ne doit pas être confondue avec l'*amentia* ou *dementia* évoquées précédemment. L'extravagance cartésienne se définit donc comme une folie « philosophique² », qui diffère de la pathologie affectant les « fous » qui croient être extrêmement riches ou bien avoir un corps de verre. Tandis qu'elle peut être assumée par le philosophe, l'*amentia* – et Foucault et Derrida s'accordent au moins sur ce point – ne peut jamais être totalement investie par le *je* méditant.

Comme on l'a vu, les extravagants de notre corpus se révèlent incapables de se penser comme fous, de même qu'ils se laissent prendre au piège de leurs sens externes et internes (l'imagination), ou adhèrent sans distance aux illusions des songes. Au livre X du *Berger*, Lysis met sur le même plan le rêve qu'il a effectué dans le carrosse censé le transporter chez Anaximandre et l'aventure mise en scène par Hircan dans le faux palais du magicien³ : ces deux niveaux de fictionnalité semblent pour lui relever du même type d'enchantement. Son esprit succombe aussi bien aux visions créées par le rêve qu'à celles, théâtralisées, dont ses amis sont les auteurs, le tout sur fond de dilatation temporelle, puisque Lysis croit être parti quinze jours, quand une nuit et une journée seulement se sont écoulées. Cette impossibilité de se situer, de se reconnaître, ou encore de dire, comme Descartes, « je [suis ici], assis auprès du feu », apparaîtrait à Bruno-Nassim Abouddrar comme la définition même de l'extravagance⁴. Le fou est un être de l'ailleurs. Il est impossible de faire son portrait car il est sans-lieu :

C'est que les fous ne déposent en nul endroit un même où ils définissent leur ressemblance. Ils n'ont pas, selon Descartes, de figures uniques où ils admettent se retrouver, se reconnaître, être représentés. Ils effectuent, c'est cela l'extravagance, le geste inverse à celle de la raison qui entre toutes les représentations possibles du sujet en fixait une (celle du portrait) qu'elle reconnaissait pour sienne, pour identique, à l'exclusion de la différence.⁵

¹ *Op. cit.*, « Le libraire au lecteur », p. 59.

² D. Kambouchner, *op. cit.*, p. 390.

³ *Op. cit.*, II, 10, p. 470-498. Une fois encore, dans ses « Remarques », Sorel affirme n'être pas certain que Lysis ait véritablement été victime de cette confusion : « Lysis vouloit faire passer un songe pour une vérité, & possible avoit-il inventé avec beaucoup de peine ce qu'il racontoit à l'assistance, afin de donner bonne opinion de soy, & de faire voir que ces aventures n'estoient pas moindres que celles qui se trouvent dans les Romans [...] » (*ibid.*, R. X, p. 474).

⁴ *Op. cit.*, p. 9 sq.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

Toutefois, l'extravagant *pense*, à supposer que l'on entende le verbe *penser* au sens large, en y incluant l'imagination et la sensation¹. En s'attribuant une identité fictive, en s'inventant un lieu et un nom qui redoublent sa localisation et sa *persona* premières, l'extravagant n'a-t-il pas doublement conscience d'exister ? Chez lui, le ressassement du « je suis » (un être inventé dans un lieu fantasmé) aboutit à poser un *Cogito* imaginaire, peut-être plus riche et plus complexe que le *Cogito* cartésien, car transcendé et recréé par les pensées les plus fantaisistes et *extra-ordinaires*.

* * * * *

Comme le montre ce détour par la « Première Méditation » de Descartes, l'extravagance ne se laisse donc pas toujours facilement identifier ou rejeter. Notion polysémique, aux implications multiples, elle peut apparaître sous un jour plaisant et joyeux, tel le personnage du « Gascon extravagant » :

[...] en me retirant je luy dis en l'oreille qu'il auroit du plaisir s'il l'entreprendoit, parce qu'il estoit extravagant agreable.²

Mais elle peut aussi se présenter sous un visage inquiétant, menaçant, du fait même de la labilité de ses limites : la folie – authentique ou simulée – du Gascon dérange parce qu'elle parcourt un territoire instable, entre divertissement innocent, transgressions et libertinage impie. L'« atrabilaire amoureux » Alceste est le personnage le plus représentatif de cette ambivalence : considéré comme un fâcheux ridicule par les marquis qui rendent visite à Célimène, il effraie cette dernière par sa morale exigeante et par sa lutte sans faille contre l'hypocrisie. Les interprétations contradictoires qui ont été faites de son rôle (son personnage est-il condamné par Molière ou au contraire valorisé ?) et de la pièce dans son ensemble résument parfaitement cette inquiétante étrangeté attachée à certains personnages extravagants, notamment en ce qui concerne la problématique de l'honnêteté. C'est l'ensemble de ces questions que nous placerons au cœur de notre deuxième partie, qui traitera de l'extravagance dans ses rapports avec les modèles socioculturels émergents, mais aussi de la place du *moi* face à ces nouveaux codes et usages.

¹ « Si la pensée est l'acte de la pure *res cogitans*, abstraction faite des *cogitationes* issues de l'union entre l'âme et le corps, alors sans doute la pensée ne peut pas être insensée et le délire est hors de la pensée, mais la pensée ne peut pas davantage être rêveuse et les songes ne sont pas des pensées. Si par contre la pensée est entendue au sens large de la *cogitatio* cartésienne, qui enveloppe aussi l'imagination et la sensation, les visions du fou sont des pensées au même titre que les images des songes » (J.-M. Beyssade, *op. cit.*, p. 33).

² *Op. cit.*, L. IV, p. 239.

DEUXIÈME PARTIE

L'extravagance comme singularité menaçante : enjeux de la distinction de l'espace social à la république des lettres

Dans son article intitulé « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique¹ », Patrick Dandrey souligne que le roman de Sorel se construit à la manière d'une galerie théâtrale faisant défiler un certain nombre de personnages comiques : autour de Polyandre, se présentent Musigène, poète misérable et pédant, Orilan, amoureux universel, Néophile, jeune inconstant, dont le père, Aesculan, est un riche financier, la folle Guérinette, qui se prend pour une impératrice et une héroïne de roman, le parasite glouton et pédant Gastrimargue, la coquette Clorinie, les alchimistes Héliodore et Artéphius, le matamore Thrasomède², etc. Certains de ces types étaient déjà présents dans *L'Histoire comique de Francion*, tels le pédant Hortensius, le poète Musidore, le fou Collinet ou encore le fanfaron Bajamond. Toutefois, malgré le souci affiché par l'auteur, dans son « *Advertisement aux lecteurs* », de composer une œuvre qui soit « une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes³ », P. Dandrey voit dans ce défilé, qui prend place à l'époque du carnaval, une succession de saynètes bouffonnes, ou encore une « série de bourles faites à des sots ou de tableautins piquants par leur invraisemblance caricaturale, reliés par le seul hasard des rencontres que fait son héros⁴ ». Pour tenter de masquer ce manque de vérité, qui affaiblit la portée de la satire, Sorel marque ses figures du sceau de l'exceptionnel et de l'extraordinaire. Leur fantaisie devient donc *extravagance* :

La solution imaginée par l'écrivain tient en un terme, bien caractéristique d'un genre illustré par les récents exemples du *Berger extravagant* ou du *Gascon extravagant* : le

¹ P. Dandrey, « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique », art. cit., p. 311-331. Voir également la préface de l'édition de *Polyandre* de P. Dandrey et C. Toublet (*op. cit.*, p. VII-XXIX).

² Dans sa *Bibliothèque française*, Sorel dira de *Polyandre* que ce sont « les aventures de cinq ou six personnes de Paris, qu'on appelle des Originaux, comme estant incomparables en leur espece. Il y a *l'Homme adroit*, *le Poète grotesque*, *l'Alchymiste trompeur*, *le Parasite*, *le fils de Partisan*, *l'Amoureux universel*, & quelques autres, dont les actions & les entretiens sont assez plaisans [...] » (*op. cit.*, chap. IX, p. 196-197).

³ Ch. Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Art. cit., p. 315.

terme d'« extravagance », avec ses synonymes – *hétéroclite*, « *bigearre* », *fou achevé* ou encore *fantaisies*, *chimères*, *rêveries*, *imaginations*, *visions*, *manie*, *trouble d'esprit* et tout simplement *folie* – qui reviennent comme des leitmotifs pour caractériser les conduites de ces masques bouffons que Sorel a soin, dédaignant toute vraisemblance, de présenter l'un comme « unique en son espèce », l'autre comme « le plus illustre Parasite que la Grèce, l'Italie, & la France aient jamais produit » [...]. L'usage de cette insistance ? En deux mots, légitimer l'in vraisemblance par l'exception : baptiser les personnages farcesques qu'il met en scène d'extravagants, d'originaux absolus, hors toute norme, c'était racheter l'incroyable au prix prétendu de l'extraordinaire.¹

Selon P. Dandrey, cette crise dépasse le simple cas de *Polyandre* : elle est commune aux genres comiques romanesques et théâtraux et ne trouvera sa résolution qu'avec l'œuvre de Molière, dont les personnages sauront dépasser le statut de types pour porter le ridicule en eux-mêmes, *en toute vérité*. Notre période d'étude correspond donc en partie à l'« âge des visionnaires », qui succède à l'« âge des fantaisies », celui des *Visionnaires* et de la première édition de *L'Histoire comique de Francion*, durant lequel les personnages mis en scène étaient définis comme *extravagants*, au sens de *bizarre* et d'*hétéroclite*, sans que cette bizarrerie soit rapportée à une quelconque folie, puisqu'elle s'assumait comme telle. Viendra par la suite l'« âge des imaginaires », avec Molière, où le personnage sera renouvelé par l'intermédiaire d'une fusion originale entre l'esthétique du naturel et le comique du ridicule².

Outre le cas du lecteur extravagant, que nous avons abordé dans notre première partie (voir chap. II), au cours des années 1620-1660, l'extravagance s'applique en effet à des types de personnages comiques dont les origines littéraires sont parfois très anciennes : le capitaine-matamore, le docteur pédant, le poète, le provincial, le Gascon, etc., défilent aussi bien sur la scène du théâtre que dans l'histoire comique. Si ces types peuvent apparaître comme conventionnels et souvent invraisemblables, comme c'est le cas dans *Les Visionnaires*, il nous semble qu'ils acquièrent également, au cours de ces décennies, une signification socioculturelle, en contribuant à renforcer, par les contre-exemples qu'ils incarnent, les nouveaux critères de civilité en voie de définition depuis les années 1620. L'extravagance s'impose alors comme le nom que les honnêtes gens peuvent poser sur les formes d'écart que ces impertinents représentent, face aux prescriptions contemporaines de la littérature de comportement.

À l'encontre de cette extravagance soigneusement délimitée, désignée comme ridicule par le point de vue honnête qui porte sur elle, il existe une autre forme d'écart plus mobile et instable : celle qui caractérise des personnages comme Francion ou le « Gascon

¹ *Ibid.*, p. 321-323.

² *Ibid.*, p. 329.

extravagant », qui se distinguent en fondant, à partir de ces nouveaux usages sociaux, leur voie propre, singulière, au double sens de bizarre et de personnelle. Alors que l'extravagance négative des « Visionnaires » n'implique aucune remise en question transgressive de la société des honnêtes gens, la posture dynamique de Francion et du Gascon, que les esprits grossiers, incapables d'en comprendre les enjeux, jugent folle, interroge les codes de la civilité afin d'instaurer d'autres modèles de relations entre les hommes, fondés sur des vertus définies comme plus authentiques.

Ce versant dynamique de l'extravagance aboutit à formuler un questionnement sur la place du *moi* dans l'espace social : les nouveaux codes de politesse et de raffinement associés à la civilité n'imposent-ils pas au sujet intérieur de se dissimuler derrière le masque du *moi* social ? C'est la question que pose Alidor, dans *La Place Royale*, en revendiquant l'expression d'une liberté subjective qui enfreint les lois que la bonne société à laquelle il appartient respecte dans le domaine de l'amour et de l'amitié, et qu'il perçoit pour sa part comme des carcans. Mais le personnage de Corneille répond à ce projet de manière extravagante, en ne se comportant ni comme un honnête ami, ni comme un honnête amant, et en échouant à se dépasser dans un élan de générosité héroïque, comme saura le faire Rodrigue.

Les usages honnêtes récemment définis s'appliquent également à la république des lettres. À l'issue des querelles sur les règles théâtrales, après les années 1630, l'extravagance s'appliquera à l'œuvre irrégulière, dont l'écart face aux principes établis apparaît comme une monstruosité. Entre les partisans des règles et les Irréguliers, Corneille tentera de proposer sa voie propre, position moyenne se définissant comme une appropriation personnelle des règles. Mais ce qui aurait pu être interprété comme la tentative d'établir un juste milieu, ou même comme une réussite extraordinaire, au moment de la querelle du *Cid*, passera pour une extravagance, au sein de débats évoquant certaines des problématiques déjà abordées au moment de la querelle des *Lettres* de Balzac.

À partir des années 1650, l'honnêteté constitue un modèle de comportement socioculturel bien établi dans les mœurs de la société mondaine du temps. La galanterie en représente une forme d'épanouissement, à la fois comme phénomène culturel et littéraire. Néanmoins, alors que l'on pourrait penser que l'extravagant, défini comme un personnage anti-galant, est élevé au statut de type, d'autres formes d'écart naissent dans le but d'interroger des voies d'application jugées corrompues et hypocrites des comportements sociaux. Ainsi, *Le Roman bourgeois* et *Le Misanthrope*, qui marquent le *terminus ad quem*

de notre corpus (1666), sont des œuvres qui contiennent toutes deux des représentations de l'extravagance susceptibles de mettre en péril certaines applications de ces modèles.

Ainsi, l'honnêteté et la galanterie constitueront les notions centrales de l'ensemble de notre deuxième partie, que nous construirons de manière chronologique, afin de respecter l'ordre des trois phases que nous avons distinguées : la définition d'une extravagance négative et statique, constitutive du personnage comique¹ (chap. IV) ; l'extravagance dynamique du *moi* cherchant à se constituer en entité libre et extraordinaire (chap. V et VI) ; les formes d'écart interrogeant la galanterie, tout en intégrant, par leurs formes, les exigences esthétiques de celles-ci (chap. VII). Au cours de ces différentes étapes, les acceptions du terme *extravagance* évoluent en fonction du centre de référence dont la notion se distancie. L'extravagance ridicule des « Visionnaires » ne se définira donc pas de la même façon que celle d'Alceste, personnage aux goûts démodés, mais dont le rejet de l'amour-propre qui règne dans le salon de Célimène ne peut être entièrement moqué.

¹ Voir les travaux de J.-Y. Vialleton sur les rapports entre les nouveaux modèles de civilité et le genre de la tragédie (*Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004).

CHAPITRE IV

L'extravagant face à l'honnête homme : l'invention littéraire d'un contre-modèle socioculturel

« Extravagans, visionnaires, fantasques, bizarres, etc.¹ » : on se souvient du titre de l'une des « historiettes » de Tallemant des Réaux, mentionnée dans le dernier chapitre de notre première partie. Le mot *extravagant*, qu'il soit employé comme adjectif ou bien substantivé, est, comme nous l'avons vu, fréquemment usité dans le champ social, où il sert à stigmatiser des comportements hors de propos et impertinents : il occupe l'un des degrés d'une échelle conduisant de la simple bizarrerie aux visions les plus délirantes. Plus précisément, la famille lexicologique de ce terme va être de plus en plus sollicitée par les locuteurs à partir des années 1630, de même que ses (quasi-)synonymes : c'est que, face au modèle émergent de l'honnête homme, l'extravagant incarne un contre-exemple, un contre-modèle à bannir. L'objet du présent chapitre sera d'approfondir cette définition socioculturelle – mais aussi morale, les deux plans étant indissolublement liés – de l'extravagance, telle qu'elle s'édifie à partir des décennies 1630-1640. Parallèlement à l'élaboration de codes, qui sont pensés comme des normes, l'extravagance permet de fixer des contre-usages, des marqueurs stigmatisants. Comment le concept d'extravagance devient-il, au cours de cette période, l'enjeu de tentatives de délimitations et de définitions, en vue de fixer et d'organiser les règles de l'espace social ? Selon quels critères le personnage extravagant se trouve-t-il rejeté en marge de cet espace, dans le lieu du hors règles ? Comportements à table, art de la conversation, manière de se conduire avec autrui... c'est dans l'ensemble de ces domaines que l'extravagant remet en cause le bon équilibre de la société à laquelle il appartient.

Le renouvellement des genres comiques, qui caractérise également cette période, passe par l'adoption des mêmes marqueurs qualifiants et disqualifiants : le modèle de l'honnête homme et son antonyme, l'extravagant, font leur entrée dans la comédie, mais aussi dans l'histoire comique, dans lesquelles ils s'inscrivent comme des illustrations de ces usages sociaux récemment définis. Cette résonance des théories de la civilité sur les textes fictionnels contemporains subsume les oppositions génériques, notamment entre

¹ *Op. cit.*, t. II, p. 720-729.

théâtre et roman : elle impose des thèmes, des formes et des structures communes, comme celle de la galerie de personnages extravagants. C'est pourquoi nous analyserons ensemble, au cours de ce chapitre, notre corpus théâtral et romanesque, sans les séparer.

I. L'honnête homme et l'extravagant : l'émergence parallèle de deux figures associées

A. Le premier XVII^e siècle ou la mode de l'honnêteté

Le Livre de *l'Honeste-Homme*, a esté cause qu'on a fait celui de *L'Honeste-Femme*, & que depuis on a veu *l'Honeste-Garçon*, *l'Honeste Fille*, *l'Honeste-Mariage*, *l'Honeste-Veuve* ; *les Sentimens de l'Honeste-Homme*, *la Philosophie de l'Honeste Homme* ; le *Licée*, ou *des connoissances, des actions, & des plaisirs d'un Honeste-Homme*, & plusieurs autres Livres avec des Titres pareils. Leur multitude n'estant pas au gré de chacun, on a commencé de s'en plaindre. Il est arrivé un jour qu'un Libraire, les ayant tous presentez l'un après l'autre à un Homme d'agreable Esprit afin qu'il les achetast, il luy repartiit, Qu'il le remercioit de tant d'honestetez.¹

Comme le constate Sorel avec quarante ans de distance, c'est à une véritable mode de l'honnêteté que l'on assiste à partir des années 1630. Le signal de départ en est en grande partie donné par le célèbre traité de Nicolas Faret, *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Cour*, publié chez Toussaint du Bray en 1630. Ce livre incarne en effet un chaînon essentiel dans le processus de transmission sur le territoire français de la tradition européenne des manuels de civilité : c'est en prenant appui sur ce modèle que le P. Du Bosc imprime les trois volumes de *L'Honnête femme* (1632-1636), que Grenaille décline une longue série d'ouvrages sur le même thème (*L'Honnête fille*, 1639-1640 ; *L'Honnête mariage*, 1640 ; *L'Honnête veuve*, 1640 ; *L'Honnête garçon*, 1642), que Chorier compose ses *Sentiments* et sa *Philosophie de l'honnête homme*, et que Bardin donne son *Lycée* (1632-1634).

Emmanuel Bury, dans ses nombreux travaux sur l'honnêteté², a montré comment la pensée humaniste de la Renaissance s'était caractérisée par un ensemble de mutations parallèles et étroitement imbriquées dans les champs socioculturel, littéraire et esthétique. Attachés à redonner aux œuvres antiques une place capitale dans leur formation intellectuelle, les auteurs du XVI^e siècle se sont approprié des notions révélatrices de cette

¹ Ch. Sorel, *De la connaissance des bons livres* [1671], éd. H. Béchade, Genève, Slatkine Reprints, 1981, I, 1, p. 4-5.

² Voir *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996, mais aussi les articles que nous mentionnons en bibliographie.

fusion des différents domaines, tel le concept grec de *paideia*, qui désigne un mode d'éducation de l'esprit passant par l'acquisition d'une culture, en grande partie composée de savoirs littéraires, dont les répercussions sont bénéfiques sur les mœurs de l'individu. C'est à partir de ces sources antiques que les humanistes ont forgé les notions d'honnêteté, de civilité et de politesse, inséparables de leur conception des lettres, du fait du rôle assuré par celles-ci dans la formation de l'homme¹. Chez Cicéron, dont les humanistes empruntent aussi bien les écrits rhétoriques que philosophiques, la civilité concerne également la langue, et plus spécifiquement celle de l'orateur, défini comme le *vir bonus dicendi peritus*. Le *decorum*, que l'on peut traduire par le mot *convenance*, qui rend compte de la double acception rhétorique et morale du terme latin, connaîtra une riche postérité au XVII^e siècle, par l'intermédiaire du concept de *bienséances* : l'ensemble de ces notions témoigne de l'union étroite qui associe la langue et le comportement, aussi bien dans les domaines social et moral que dans le champ littéraire². Les écrits de Sénèque constituent une autre source capitale de ce lien entre comportement social et essence même de la nature humaine :

Je choisis l'habit qui me sied [*decet*], j'observe en marchant les bienséances requises [*ut oportet*], je soupe comme je suis tenu de le faire [*debeo*] ; ce n'est ni le souper, ni la promenade, ni l'habit qui est un bien, mais le but que je me propose à ces divers moments, quand je garde en tout la mesure qui convient à la raison [*servantis in quaque re rationi convenientem modum*]. Je dirai davantage : le choix d'un vêtement propre est désirable à l'homme, car la nature a fait de l'homme une créature propre, délicate.³

Les prescriptions visant à régir le comportement social se fondent sur une philosophie de l'homme et de sa place dans le cosmos. L'ensemble des mutations socioculturelles qui caractérisent la période renaissante s'inscrit au cœur du processus de « civilisation des mœurs » dont Norbert Elias a décrit les évolutions à partir de la fin du Moyen Âge⁴. Les codes de bonnes manières et de conduite, prônant le respect de ses commensaux et de ses interlocuteurs, se mettent à fournir le thème d'ouvrages à part entière, composés en prose, alors qu'ils n'étaient jusque là évoqués que par de courts textes versifiés, poèmes didactiques ou bouts rimés⁵. Le *De civilitate morum puerilium* d'Érasme (1530), plus connu sous le nom de *Civilité puérile*, marque une étape fondamentale dans

¹ E. Bury, *Littérature et politesse [...]*, *op. cit.*, p. 5-6.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XIV, 92, passage cité et trad. par A. Pons, « Civilité – Urbanité », dans A. Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995, p. 97.

⁴ N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation* [1939], trad. P. Kamnitzer, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 et *Hermann Luchterhand Verlag* [1969], trad. P. Kamnitzer et J. Étoré, préf. de R. Chartier, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, « Champs », 1985.

⁵ N. Elias, *La Civilisation [...]*, *op. cit.*, p. 114.

cette évolution : se laver les mains avant de passer à table, ne pas se comporter comme un goinfre, ne pas se servir dans un plat en y plongeant les deux mains... autant de règles que l'humaniste prescrit aux enfants en vue de faire d'eux des adultes civilisés.

Dans toute l'Europe, se fait sentir le besoin de s'ériger en homme policé, raffiné, en s'éloignant le plus possible de la bête et de la brute. Progressivement, les interdictions et les prescriptions énumérées par la littérature de comportement se transforment en exigences intérieures, communément admises et acceptées. Roger Chartier évoque sur ce point la mise en place d'un mécanisme d'« autocontrôle », qui conduit l'homme à régler de lui-même l'ensemble de ses pulsions, instincts et émotions : on passe ainsi de la « contrainte sociale » à l'« autocontrainte¹ ». Hérité de la notion latine de *civilitas*, le terme de *civilité* renvoie à l'origine à ce qui caractérise le *civis*, celui qui vit dans la cité. Cette dernière se définit, dans la culture gréco-latine, comme l'« espace proprement humain, entre le monde sauvage (*thèriodès, agroïkos*), qui est sa limite inférieure, toujours menaçante, et le monde divin, qui marque sa limite supérieure, inaccessible² ». La civilité, qui sépare l'homme de la bête sauvage, comprend avant tout les qualités de douceur, d'hospitalité, de sociabilité. Au cours du XVI^e siècle, en France, ce terme remplace peu à peu, chez les catégories sociales cultivées, celui de *courtoisie*, que son étymologie limitait à l'espace de la cour. La notion de civilité prend parallèlement une portée plus individuelle : elle caractérise la personne morale dans ses rapports à autrui, plutôt que la collectivité des hommes dans leur ensemble. E. Bury voit ainsi dans l'honnêteté une « synthèse à la française³ » de la notion de civilité définie par les humanistes du XVI^e siècle, passée aux cribles de diverses sources d'influence, aussi bien antiques que modernes.

À partir de la Renaissance, les écrits des auteurs antiques sont réinterprétés à la lumière des auteurs modernes italiens et, dans une moindre mesure, espagnols. *Il libro del Cortegiano* de Castiglione, composé en 1528 à Venise, est traduit en français dès 1537, probablement par Jacques Colin d'Auxerre, avant d'être republié constamment tout au long

¹ N. Elias, *La Société de Cour*, op. cit., « Préface », p. XIX. Voir également R. Chartier, *Lectures et lecteurs [...]*, op. cit., chap. II, p. 45-86.

² A. Pons, art. cit., p. 93-94. Voir également A. Pons, « Sur la notion de "civilité" », dans A. Montandon (dir.), *Étiquette et politesse*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1992, p. 19-32.

³ E. Bury, « À la recherche d'une synthèse française de la civilité : l'honnêteté et ses sources », dans A. Montandon (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1995, p. 180.

du XVI^e siècle, notamment par Gabriel Chappuis, dans une édition bilingue datant de 1580, sous le titre du *Parfait Courtisan du comte Baltasar Castellonais*¹. L'œuvre revendique explicitement la filiation du *De oratore* de Cicéron : le parfait courtisan est l'héritier de la figure idéale de l'*orator plenus et perfectus*². *Galatée*, paru en 1558, deux ans après la mort de son auteur, Giovanni Della Casa, est transposé en français dès 1562 par Jean du Peyrat. La *Civil conversazione* de Stefano Guazzo, qui date de 1574, est elle aussi traduite par Chappuis, sous le titre de *Conversation civile*, dès 1579, tandis que Belleforest en publie une version concurrente à Paris la même année. Les traités espagnols de Baltasar Gracián et d'Antonio de Guevara circulent également en France, mais leur traduction n'est pas aussi rapide que celle des ouvrages italiens : *El Heroe* (1637), *El Discreto* (1646) et l'*Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) de Gracián sont traduits respectivement sous les titres *Le Héros* (1645), *L'Homme universel* (1723) et *L'Homme de cour* (1684) ; l'*Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, composé par Guevara en 1539 et connu par la suite sous le nom de *Despertador de cortesanos*, est publié en français par Hardy en 1622-1623, sous le titre *Le Réveille-matin des courtisans, ou Moyens légitimes pour parvenir à la faveur et s'y maintenir*. Dans ce flux européen de traités de civilité, la France n'est pas en reste : constamment réédité au cours du XVII^e siècle, *L'Honnête homme* de Faret est aussi traduit en langues étrangères, et notamment en anglais, en espagnol et en latin³. Mais il emprunte lui-même beaucoup au *Livre du courtisan* et, dans une moindre mesure, à la *Conversation civile*. Maurice Magendie en fait pour sa part une simple adaptation de Castiglione⁴. La réflexion française sur l'honnêteté commence par ailleurs à se développer en même temps que la parution des premiers traités italiens : dès le milieu du XVI^e siècle, des manuels de civilité sont imprimés ; leur nombre ne fera que croître jusqu'au siècle suivant⁵.

L'appropriation du concept d'honnêteté par les auteurs français possède ses spécificités. Chez Castiglione, le monde du parfait courtisan, comme son nom l'indique, se résume à l'espace aulique : sa conduite est tout entière régie par le regard du prince. Pour

¹ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano* [1528], éd. et trad. A. Pons, *Le Livre du courtisan*, Paris, Flammarion, « GF », 1991.

² A. Pons, « Civilité – Urbanité », art. cit., p. 98.

³ M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, PUF, 1925, p. 355.

⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁵ N. Faret n'est pas le premier auteur à évoquer le monde des courtisans : voir *Le Philosophe de la Cour* de Ph. de Vienne (Lyon, 1547), *Le Bonheur de la Cour* de P. de Dampmartin (Anvers, 1592), *Le Courtisan français*, traité anonyme (Paris, 1612), *Le Traité de la Cour* de E. de Refuge (Paris, 1616), etc. Voir A. Montandon (dir.), *Bibliographie [...]*, *op. cit.*

lui être agréable, il se doit de répondre à ses besoins et désirs, sauf si ceux-ci s'écartent démesurément de la vertu. L'une des notions les plus emblématiques du *Cortegiano* est celle de la *sprezzatura* : ce « mot nouveau¹ », difficilement traduisible en français, qui peut être rendu par les expressions de désinvolture apparente, de fausse spontanéité, ou encore, pour citer Chappuis, par les termes de « mépris et nonchalance », détermine la « grâce », vertu par excellence de l'homme de cour. Ce dernier est doté de qualités naturelles, telles que la beauté du visage et du corps, alliée à une bonne disposition de l'esprit : il se montre doué aussi bien pour les activités physiques que pour les jeux spirituels. Mais il doit également avoir pris soin d'acquérir un grand nombre de savoirs, dans des domaines aussi variés que les sciences, la musique et les lettres. Il doit s'appliquer à cacher l'ensemble de ses talents sous une honnête dissimulation, afin de n'accabler sous le poids de ses compétences ni ses égaux, ni ceux qui lui sont supérieurs. Cette dissimulation est une vertu positive chez Castiglione, qui la relie à la notion de *diligenzia* (la prudence)² : elle appartient à la tradition rhétorique de la *neglegentia diligens*, l'art qui ne se montre pas.

Mais ne peut-elle pas aussi être interprétée comme un calcul, non exempt d'une certaine part d'hypocrisie ? C'est par exemple l'interprétation péjorative que les auteurs français font du *Galatée* de Della Casa, dans lequel l'attention portée aux manières de l'homme civil finit par primer sur le sens que celui-ci peut leur donner³. Mais l'écart entre l'être et le paraître est surtout perceptible dans la notion espagnole de *discreción*, qui figure au cœur des œuvres de Gracián et de Guevara. Le premier conseil que l'auteur du *Réveille-matin* donne au favori du prince porte sur ce nécessaire masque qu'il se doit de porter à la cour, présentée comme un lieu de vices et de perdition, où les tourments ne connaissent jamais de fin :

Ne découvrez, seigneur, tout ce que vous pensez, ne faites connaître toutes vos richesses, ne prenez pas tout ce que vous voudriez bien, ne dites pas tout ce que vous savez, ne faites pas tout ce que vous pourriez bien faire. D'autant que le chemin qui conduit le favori du prince

¹ « [...] il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser » (*op. cit.*, I, 26, p. 54. Voir également la n. 27, *ibid.*).

² « Dissimulation et simulation sont les ressorts de la vie entière du Courtisan. Une vie toute artificielle, mais dont l'artifice consiste à construire, à des fins rhétoriques, persuasives, une seconde nature, meilleure et plus naturelle que la vraie » (*ibid.*, « Présentation », p. XXIV).

³ A. Pons, « Présentation », dans G. Della Casa, *Galatée* [1558], trad. J. de Tournes [1598] revue par A. Pons, *Galatée, ou Des manières*, Paris, Quai Voltaire, 1988, p. 12.

à la ruine est quand il se gouverne selon sa fantaisie et ne fait pas ce que la raison lui conseille.¹

La maxime XCVIII de *L'Homme de cour* de Gracián s'intitule « Cifrar la voluntad », titre qu'Amelot de La Houssaie traduit par « Dissimuler² » : cacher ses passions, agir avec prudence et calcul, de même que l'on tient son jeu secret, est une condition *sine qua non* de survie dans le monde³.

On a coutume de dire que *L'Honnête homme* de Faret accorde davantage d'importance que Castiglione à la vertu morale intérieure du courtisan, qui se définit aussi comme bon chrétien⁴. Loin de privilégier son apparence extérieure, en s'autorisant d'hypocrites dissimulations, afin de ménager au mieux sa réussite sociale, l'honnête homme serait absolument superposable au modèle moral de l'homme de bien, chez qui les principes de l'éthique ne cèdent jamais derrière le calcul. Grenaille, dans *La Mode*, se dit pour sa part :

[...] certain que nous ne nous engageons dans la société civile, que pour nous y produire au dehors tels que nous sommes au dedans, quoy que bien souvent la dissimulation ou l'hypocrisie nous rendent semblables à ces monstres qui marquent les heures de la nuit dans le plus beau midy du jour.⁵

Cette différence tient d'abord au fait que, chez les auteurs français, le monde dans lequel évolue l'honnête homme est loin de correspondre aux limites de la cour : même dans le traité de Faret, pourtant sous-titré *ou l'Art de plaire à la Cour*, l'honnête homme ne se résume pas au personnage du courtisan. La rupture est plus nette encore dans les traités ultérieurs, dans lesquels l'honnête homme est appréhendé hors du milieu de la cour. À ce titre, la morale et la conduite de celui-ci peuvent être définies indépendamment du lieu

¹ A. de Guevara, *Le Réveille-matin des courtisans, ou Moyens légitimes pour parvenir à la faveur et pour s'y maintenir* [1539], éd. et trad. N. Peyrebonne, Paris, Champion, 1999, « Dix enseignements que les favoris des princes doivent remarquer », p. 45.

² B. Gracián, *Oráculo manual y Arte de prudencia* [1647], trad. N. Amelot de La Houssaie, *L'Homme de cour* [1684], éd. S. Bénichou-Roubaud, préf. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2010, Maxime XCVIII, p. 379.

³ Voir M. T. Ricci, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Champion, 2009.

⁴ J. Guidi nuance toutefois la lecture du *Livre du courtisan* comme un ouvrage privilégiant l'apparence sociale aux dépens des exigences de la morale, en évoquant les corrections apportées par Castiglione aux deuxième et troisième rééditions du traité (« *Le Courtisan*, de Baldassar Castiglione et la vogue italienne des manuels de comportement », dans *La Catégorie de l'« honnête » dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1985, p. 21-35). Faret néglige d'autre part l'importance du discours néo-platonicien dans le traité espagnol, attribué au cardinal Bembo.

⁵ Fr. de Grenaille, *La Mode, ou Caractere de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits, et du style du temps*, Paris, Nicolas Gassé, 1642, p. 260. Bien entendu, il ne faut pas pour autant concevoir le courtisan français comme un être absolument pur de toute hypocrisie. E. Bury mentionne le grand succès français du *Proxénata* de J. Cardan, traduit en 1652 sous le titre *La Science du monde*, qui dévoile les contours d'une discrétion toute machiavélique à adopter dans le monde (*op. cit.*, p. 69-70).

fréquenté par les courtisans, sans lui être intégralement soumises. C'est ainsi que Faret sera amené à regretter que la cour ne soit pas toujours le monde vertueux que l'on souhaiterait qu'elle soit, tout en prescrivant à son honnête homme de ne jamais s'y corrompre, sous l'effet d'une hypocrisie pernicieuse¹. Un courant de pensée, notamment initié par Montaigne², en vient même à faire l'éloge du repli dans la solitude, « loin du monde et du bruit », afin de cultiver paisiblement les plaisirs vrais et non mensongers de l'*otium literatum*. E. Bury rapproche cette tendance des cercles clos, à l'intimité protectrice, des Gaulois-bergers de *L'Astrée* et du milieu restreint des salons, comme l'Hôtel de Rambouillet, que fréquentent entre autres La Rochefoucauld et Méré³. Certains traités, comme *Le Misaule ou haineux de Cour* (1584), attribué à Chappuis lui-même, ou encore *Le Courtisan désabusé, ou Pensées d'un gentilhomme qui a passé la plus grande partie de sa vie dans la Cour et dans la guerre*, de Bourdonné (1658), développent tout au long de l'âge classique cette vision négative, également esquissée dans *L'Honnête homme*, mais surtout dans les traités de Gracián, qui fait de la cour un monde où le règne apparent de la civilité n'est que mensonge et fausseté. Mais l'honnêteté se définit avant tout par la recherche du juste milieu, par le rejet de l'excès : la solitude totale est donc elle aussi représentée « par la folie, l'extravagance absolue hors des chemins battus par le commun des hommes⁴ ».

Se pose en réalité la question de savoir comment vivre son rôle dans le monde, terme à la fois doté d'acceptions sociale, éthique, théologique et esthétique, au XVII^e siècle⁵. Il faut à ce titre rappeler que *L'Introduction à la vie dévote* de saint François de Sales (1609) constitue elle aussi l'une des sources prépondérantes des écrits sur la civilité. L'honnête homme a-t-il pour pendant l'homme de bien, chez qui la vertu et la noblesse de cœur l'emportent sur les qualités sociales, ou bien doit-il agir avant tout en homme qui « sait bien son monde », en accordant la priorité à l'image qu'il donne de lui-même en société⁶ ? Le débat pèse sur ce modèle de civilité tout au long du siècle. Colette

¹ N. Faret, *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Cour* [1630], éd. M. Magendie, Paris, PUF, 1925, « De la vie de la Cour », p. 33-36.

² *Op. cit.*, III, 1, « De l'utile et de l'honnête », p. 13-33.

³ *Littérature et politesse [...]*, *op. cit.*, p. 47. Dans ce partage entre vraie ou fausse civilité, E. Bury réévalue l'influence des *Essais* sur Faret (*ibid.*, p. 48). Voir M. Magendie, *op. cit.*, p. 386 sq.

⁴ A. Pons, « Présentation », dans G. Della Casa, *op. cit.*, p. 21-22. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons *Le Misanthrope* (voir chap. VII, II-B).

⁵ Voir E. Bury, « Le monde de l'honnête homme : aspects de la notion de "monde" dans l'esthétique du savoir-vivre », dans B. Beugnot (dir.), *La Notion de « monde » au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 22, automne 1994, p. 191-202.

⁶ M. Magendie voit par exemple un homme de bien dans l'honnête homme de Faret et un homme du monde dans les écrits de Méré (*op. cit.*, p. 369).

Demaizière, à partir de l'étude de plusieurs dictionnaires du XVI^e et du XVII^e siècle, constate que la notion d'*honesteté* se charge d'une valeur morale de plus en plus explicite, synonyme de pudeur, de réserve et de modestie – notions particulièrement associées aux femmes – dans les ouvrages monolingues des années 1690 (les dictionnaires de Richelet, de Furetière et de l'Académie)¹. Pourtant, comme le montrent les titres des ouvrages cités précédemment, la vision morale de l'honnêteté, qui s'oppose aux compromissions de la cour, se forme en même temps que la variante sociale du modèle, dès les années 1630 : il n'est donc pas besoin d'attendre les années 1660 pour lire la formulation d'une condamnation dévote de la vie des courtisanes, qui opposerait l'homme de bien à l'honnête homme. Ces deux figures se mêlent et se disjoignent dès les premières décennies du siècle².

De même, il serait faux de dire que les auteurs français ne retiennent rien de la *sprezzatura*. Au contraire, l'art de la discrétion figure au cœur de leur conception de l'honnêteté : même si la célèbre formule de La Rochefoucauld – « le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien³ » – ne sera écrite que dans la seconde moitié du siècle, elle renvoie à une exigence présente dès *L'Honnête homme* de Faret⁴. Si l'ignorance revendiquée au début du siècle par les courtisanes, pour qui le fait de se soucier des lettres reviendrait à négliger le domaine des armes, est mal perçue par les théoriciens de l'honnêteté, il ne faut pas pour autant, ce qui représenterait l'excès inverse, se constituer en encyclopédie vivante, en montrant son savoir de manière ostentatoire, à la manière des pédants. C'est donc à une « véritable amnésie maîtrisée⁵ » qu'est convié l'honnête homme. Ce concept s'applique à la conversation, mais aussi, en littérature, à l'imitation des anciens. La fortune du terme latin *urbanitas*, généralement traduit par *urbanité*, revient en grande partie à Balzac⁶ : l'épistolier conçoit cette qualité comme un art de plaire, fondé sur l'enjouement et la gaieté, qui consiste à surprendre agréablement son interlocuteur ou son lecteur par les traits affutés de son esprit. Là encore, il s'agit de faire preuve de son *ingenium* avec discrétion et subtilité, au moyen d'un style qui ne sent pas l'étude.

¹ C. Demaizière, « "Honneste" et ses dérivés dans les dictionnaires français, de Robert Estienne à la fin du XVII^e siècle », dans *La Catégorie de l'« honneste » [...]*, *op. cit.*, p. 9-18.

² « Il est des auteurs fort dévots bien avant 1660 [...] et le réalisme politique à la limite de la satire et du cynisme se développe très tôt dans les traités : il n'y aurait pas un âge d'or de l'idéal d'honnête homme brutalement démasqué par la piété des moralistes austères, au contraire, les deux – prescription de l'idéal et description du réel – sont conjoints dès les origines » (E. Bury, *op. cit.*, p. 60).

³ Fr. de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales, et Réflexions diverses*, éd. L. Plazenet, Paris, Champion, « Champion classiques », 2005, Maxime 203 [5^e éd. de 1678], p. 159.

⁴ *Op. cit.*, « Des bonnes lettres et du mespris qu'en font les gentils-hommes », p. 24.

⁵ E. Bury, *op. cit.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 72 sq.

La condition sociale des auteurs de manuels de civilité a suscité de nombreuses interrogations : issus de la bourgeoisie, comme Faret, ou de la petite noblesse de robe, comme Grenaille, membres des jésuites, comme Du Bosc, Marois et Bartoli¹, attachés à la clientèle d'un Grand, tel Nervèze, secrétaire du Prince de Condé, qui passe par la suite au service du roi², ils n'appartiennent pas toujours directement au monde qu'ils décrivent. Sans être lui-même noble, Faret préfère, à la suite de Castiglione, que son honnête homme le soit³. Mais cette exigence de grandeur sera par la suite transposée dans la notion de mérite, envisagée comme une dignité d'âme et de cœur, plutôt que comme un rang social⁴. Le chevalier de Méré n'associera pas nécessairement, lui non plus, l'honnêteté à une illustre naissance⁵. Jean-Pierre Dens se montre sur ce point très critique à l'égard du traité de Faret : selon lui, la « théorie essentiellement bourgeoise et pratique » qui y est énoncée s'adresse à un « arriviste qui cherche à gravir l'échelon social ; son origine roturière, son manque de fortune l'obligent à plaire au Roi dans l'espoir d'obtenir des faveurs⁶ ». Il oppose le pragmatisme mesquin de cet « art de parvenir » à la dignité des écrits de Méré, dont l'ambition est de fonder une « morale du bonheur⁷ » : chez le chevalier, le but ultime de l'honnête homme n'est pas de s'élever socialement, par la soumission aux Grands, mais de vivre dans une quiétude libre et hédoniste, celle de l'*aurea mediocritas*.

Si ce sévère jugement porté sur l'ouvrage de Faret, dont l'importance a été décisive dans l'élaboration des théories de l'honnêteté, doit être relativisé, on peut légitimement s'interroger sur le lectorat auquel est destiné l'ensemble de ces traités prescriptifs. Alain Vezier emprunte à Norbert Elias l'expression d'« *homines novi* » pour désigner la nouvelle frange socioculturelle issue des mutations de la société de cour française, tout au long de la Renaissance, mais qui a également contribué à produire ces évolutions :

¹ D. Bartoli (le P.), *Le Guide des beaux esprits*, Pont-à-Mousson, G. Bernard, 1654 ; J. Du Bosc (l'abbé), *L'Honnête femme*, Paris, P. Billaine et J. Jost, 1632-1636, 3 vol. ; Cl. Marois (le P.), *Le Gentilhomme parfait, ou Tableau des excellences de la noblesse*, Paris, Cardin Besongne, 1631.

² A. de Nervèze, *La Guide des courtisans*, Paris, A. du Breuil, 1606.

³ *Op. cit.*, « De la Naissance », p. 9-11.

⁴ « Messieurs, Je vous supplie au nom de Dieu de ne point vous prevaloir sur le reste des hommes, pour avoir seulement une Noble extraction, pour estre sortis d'un sang tout illustre. [...]. Car ressouvenez vous (s'il vous plaist) que vostre vraye Noblesse consiste aux belles qualitez de vostre ame » (Cl. Marois, *op. cit.*, « Advertissement aux Gentilshommes », n. p.).

⁵ Toutefois, si l'honnête homme n'est pas de très noble condition, il doit pallier ce défaut de naissance par sa haute fortune. Voir A. de Méré, *Œuvres complètes*, éd. Ch.-H. Boudhors [1930], préf. de P. Dandrey, Paris, Klincksieck, « Cadratin », 2008. Parues en 1668, *Les Conversations* du chevalier de Méré reflètent une réalité sociale plus précoce, celle des années 1640 et de l'Hôtel de Rambouillet (E. Bury, *op. cit.*, p. 55).

⁶ J.-P. Dens, *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII^e siècle*, Lexington, French Forum, 1981, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

Nous croyons que ces traités s'adressaient d'abord à ces *homines novi* – à ces personnes que nous pourrions très grossièrement présenter comme les ancêtres de nos hauts fonctionnaires et conseillers d'État –, mais aussi, en tenant compte de la tâche qu'ils se sont fixée – produire le sujet dans sa forme moderne –, à ces sujets à *venir* capables de fonctionner dans les structures de l'État moderne.¹

Le public visé par les ouvrages du début des années 1630, d'abord limité à l'espace de la cour, s'élargit progressivement à une catégorie sociale beaucoup plus large. Dans *La Civilisation des mœurs*, Elias considère l'apparition de cette nouvelle composante sociale comme une spécificité française, notamment par comparaison avec l'Allemagne² : elle tient au fait que le pouvoir royal a souhaité, pour se consolider, confier les plus hautes charges du royaume à la grande bourgeoisie fortunée plutôt qu'à l'aristocratie, qui risquait à tout moment de les confisquer. Échaudé par la Fronde des Princes, Louis XIV instaurera par la suite les termes d'un règne absolutiste, en s'entourant de ministres anoblis depuis peu, mais issus d'une frange sociale intellectuelle et cultivée. C'est ainsi qu'un brassage s'opère, au sein de la cour, entre la plus haute noblesse et cette catégorie de la bourgeoisie aisée, qui seront amenées à partager les mêmes lectures, la même culture, mais aussi les mêmes principes de civilité.

Si *Le Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, dirigé par Alain Montandon³, ne comporte pas d'entrée pour le terme *extravagance*, celui-ci apparaît bien comme un antonyme des notions d'honnêteté, de civilité et de distinction, abordées précédemment :

Je ne sçay quel jugement vous ferez de moy et si vous ne m'accuserez point d'extravagance, ou du moins d'incivilité, de vous demander aujourd'huy vostre protection pour ceux-là mesmes dont vous avez entrepris la ruine.⁴

La cooccurrence entre *extravagance* et *incivilité* utilisée ici par l'Estoile, dans l'épître dédicatoire de son *Intrigue des filous*, est en effet révélatrice : dès les années 1630, l'honnête homme a un double fantôme en la personne de l'extravagant. Étymologiquement, celui qui *extra-vague* bascule dans l'excès, *oultre-passe* la mesure (voir chap. III). Or le juste milieu et ses nombreux synonymes – mesure, « médiété⁵ », modération, médiocrité, etc. – sont les héritiers de la *mesôtes* aristotélicienne, qui situe la

¹ A. Vizier, « Présentation », dans Fr. de Grenaille, *L'Honnête fille, où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles* [1639-1640], Paris, Champion, 2003, p. 12, n. 8.

² *Op. cit.*, p. 53 sq.

³ *Op. cit.* Nous renvoyons plus généralement à l'ensemble des ouvrages dirigés par A. Montandon que nous citons en bibliographie.

⁴ Cl. de l'Estoile, *L'Intrigue des filous, comédie* [1648], éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, « STFM », 1977, « À Messire Charles Testu », p. 3.

⁵ A. Pons, « Présentation », dans G. Della Casa, *op. cit.*, p. 26.

vertu au milieu d'une ligne, sur un point strictement équidistant entre deux extrémités¹. Cette médiocrité vertueuse investit tout au long de l'âge classique le fondement des conceptions de l'honnêteté : en 1642, Grenaille en fait notamment l'idée phare de son traité intitulé *La Mode*. Sur ce point, nous rencontrons une fois encore la notion de *sprezzatura*, qui exige de bannir l'« affectation », excès de soin et d'artifice, mais aussi l'extrême opposé de celle-ci, à savoir le manque de manières et la grossièreté. La *sprezzatura* se situe dans le juste milieu, dans la « médiété subtile qui consiste à fuir deux excès contraires² », dans l'*aptum*, équilibre parfait entre le naturel et l'artifice. Il s'agit d'une notion d'origine rhétorique, qui renvoie en premier lieu à l'*elocutio* et s'oppose à l'excès verbal, dont l'on a vu qu'il constituait l'une des premières acceptions du mot *extravagance*. Ainsi, pour Gracián : « Tout ce qui est excessif, est vicieux, surtout dans la conversation [...] »³.

Figure de l'excès, l'extravagant est en effet celui qui ne maîtrise pas le *logos*, soit parce qu'il parle trop, soit, plus rarement, parce qu'il ne parle pas assez, le plus souvent parce qu'il n'emploie pas des mots à propos. En cela, il contrevient aux fondements même de la civilité, qui s'oppose à la barbarie et à la sauvagerie autour de l'idée d'un langage doux et policé :

Tous ceux qui « brouillent le message », les pédants, les grands parleurs, les amateurs de Phébus et de Galimatias font à la fois preuve de manque de goût et d'absence de sociabilité.⁴

Mal parler, c'est avant tout ne pas s'adresser à son interlocuteur avec le respect qu'on lui doit, en tant que personne. Pire encore, l'extravagant est un être présomptueux, qui ne possède aucun sens de la dérision. Il se révèle incapable de manier les différents degrés du rire qui fondent la notion d'urbanité, de l'enjouement au rire franc, du sourire à la gaieté. Par ses ridicules, cet être comique provoque involontairement le rire ; mais il n'est pas apte à manier de lui-même ce que les auteurs humanistes nommaient l'*eutrapélie*, cet art de l'agrément subtil et fin. Or savoir rire de soi-même est fondamental pour se prémunir contre un amour-propre excessif et pour se corriger de ses défauts. Plus généralement, l'extravagant se caractérise par un manque absolu de finesse, qui l'empêche de faire preuve de discernement, de *discrezione* :

¹ « La *mesôtès* (le juste milieu) chère à l'aristotélisme est au cœur de l'honnêteté, car elle est garante d'un équilibre : loin d'être platitude, elle est, telle la constance du sage antique, un antidote par rapport aux tourments de la vie » (E. Bury, *op. cit.*, p. 82). Voir également J. Morel, « Médiocrité et perfection dans la France du XVII^e siècle », *RHLF*, vol. 69, n° 3-4, mai-août 1969, p. 441-450.

² A. Pons, « Présentation », dans B. Castiglione, *op. cit.*, p. XXIII.

³ *L'Homme de cour*, *op. cit.*, Maxime XXXIII, p. 317.

⁴ E. Bury, *op. cit.*, p. 74.

Or l'homme consommé se reconnaît à ces marques : au goût fin, au discernement, à la solidité du jugement, à la docilité de la volonté, à la circonspection des paroles et des actions. Quelques-uns n'arrivent jamais à ce point, il leur manque toujours je ne sais quoi : et d'autres n'y arrivent que tard.¹

Ce je-ne-sais-quoi, art indéfinissable que l'on ne peut transmettre sous la forme de lois, échappe inmanquablement à l'extravagant, dont les caractéristiques, comme nous allons le voir à présent, se rencontrent et se définissent aussi bien dans les traités de civilité que dans les œuvres fictionnelles.

B. Portrait de l'extravagant dans les traités de civilité

Maurice Magendie a montré, dans son étude sur *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle*, comment les grands romans pastoraux et sentimentaux du début du siècle avaient à la fois sollicité et accompagné le raffinement des mœurs qui s'instaure progressivement à partir de cette époque². Après la brutalité des guerres de religion, après les mœurs grossières de la cour de Henri IV, s'instaurent dans les premières décennies du siècle des exigences de politesse et de pudeur dont les romans reflètent l'image. Véritables bréviaires de l'honnêteté, les ouvrages de Nervèze et de Des Escuteaux, mais aussi et surtout *L'Astrée*, transmettent, malgré l'exotisme géographique et l'éloignement temporel qui caractérisent souvent leurs intrigues, les nouveaux codes et usages de la civilité, autour desquels la vie sociale de la noblesse se constitue peu à peu. À propos de *L'Astrée*, M. Magendie assure qu'« aucun livre n'était plus capable d'aider au progrès des mœurs³ ». Cette vaste somme romanesque offre un modèle de conduite, mais aussi de langage : « manuel de beau style⁴ », véritable guide dans l'apprentissage des bienséances, l'œuvre d'Urfé enseigne également le langage de l'amour et les codes de l'affection honnête. À partir des années 1630, le flambeau sera repris par d'autres œuvres, comme le *Polexandre* de Gomberville, « cours de civilité en action⁵ », et les romans de

¹ B. Gracián, *op. cit.*, Maxime VI, p. 296.

² « [...] il est impossible de dire, si les livres ont provoqué l'amélioration des mœurs, ou si les mœurs, déjà épurés, ont déterminé les livres ; il est probable que les livres répondaient à un désir, plus ou moins conscient, des esprits, et qu'à leur tour, ils ont mis en lumière, fortifié, développé ces tendances » (*op. cit.*, p. 149).

³ *Ibid.*, p. 217. M. Magendie voit toutefois dans cette œuvre des traces de la sensualité propre au règne de Henri IV. Céladon est quant à lui trop intransigent et « pédant » pour être un parfait honnête homme (*ibid.*, p. 227).

⁴ *Ibid.*, p. 288.

⁵ *Ibid.*, p. 182. M. Magendie souligne à quel point l'expression *honnête homme* est fréquente dans *Le Grand Cyrus* et dans *Clélie* (*ibid.*, p. 644-645).

Mlle de Scudéry. Davantage que les traités prescriptifs, c'est donc par les romans que se fait, « sur tout ce qui concerne la politesse mondaine, l'apprentissage de l'aristocratie » :

Moins arides, plus lus que les traités didactiques, ils ont répandu, dans les replis de leurs aventures prestigieuses, des exemples, des modèles de toutes sortes, incarnés en des héros sympathiques et qu'on voyait vivre, les vertus qui semblaient froides dans un exposé théorique, et qui devenaient ainsi plus frappantes, plus séduisantes, plus capables de provoquer l'imitation. La plupart des grands romans de cette époque sont, en somme, de vastes manuels de savoir-vivre, adaptés à une génération qui a le désir de se perfectionner, mais dont la pauvreté intellectuelle exige des concessions et des ménagements.¹

Lus par la noblesse, mais aussi par les franges cultivées de la bourgeoisie, appréciés notamment des femmes, les romans pastoraux et sentimentaux, par le miroir qu'ils tendent à la société du temps, apparaissent comme une « école de générosité et de grandeur d'âme² », un lieu d'apprentissage de la politesse et du raffinement, qui porte autant sur les mœurs que sur le langage. Les romans de chevalerie des siècles précédents, s'ils sont moins lus au XVII^e siècle, permettent également de former des recueils de modèles de lettres, d'entretiens et de conversations, à l'usage des lettrés.

Parmi ces œuvres continuatrices du travail effectué par les théoriciens, l'on doit également ajouter le rôle du théâtre, « école du monde³ », qui, dans les genres comiques, délaisse progressivement les ressorts de la farce pour se laisser gagner par la peinture de l'honnêteté. Comme dans *L'Astrée*, les pastorales dramatiques mettent en scène les conversations raffinées des amants. Mais cette évolution gagne aussi la comédie :

La nouveauté de ce genre de Comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune Langue, et le style naïf, qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fit rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l'humeur enjouée de gens d'une condition au-dessus de ceux qu'on voit dans les Comédies de Plaute et de Térence, qui n'étaient que des Marchands.⁴

Trente ans après le succès de sa première comédie, *Mélite*, dans son « Examen » (1660), Corneille attribue sa tentative réussie de renouveler le genre comique à la métamorphose du langage et du personnel dramatique qu'il lui a apportée. Ses premières comédies représentent en effet des couples d'amants issus de la petite noblesse, au sein d'intrigues influencées par les chaînes d'amours contrariées des bergeries. En faisant s'exprimer des personnages d'honnête condition de manière civile et polie, en purgeant la comédie des types antiques et renaissants, dont le ridicule était trop souvent considéré comme grossier, le poète participe à la revalorisation du théâtre, qui, favorisée par

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 168.

³ E. Bury, *op. cit.*, p. 111.

⁴ P. Corneille, *op. cit.*, « Examen », p. 5-6.

Richelieu et le pouvoir royal, aboutit à en faire un divertissement prisé par la haute bourgeoisie et la noblesse.

M. Magendie semble privilégier le rôle des fictions pastorales et sentimentales dans le reflet des mœurs honnêtes et polies de la société du temps. Néanmoins, il renvoie à plusieurs reprises à d'autres types de textes appartenant aux genres comiques, telles les histoires comiques de Sorel et de Scarron¹. Pour le théâtre, il n'hésite pas davantage à convoquer *Le Railleur* de Mareschal, à propos des distinctions sociales que ne permettent plus toujours de faire les costumes portés dans le monde². C'est dire que des œuvres parfois méprisées par M. Magendie, mais aussi rejetées en leur temps par une certaine frange du lectorat distingué, participent elles aussi à la diffusion des codes de l'honnêteté. Insistant moins sur la peinture des honnêtes amants que ne le font les romans sentimentaux, elles présentent au public une série d'exemples *a contrario*, dont les ridicules et les travers permettent par défaut de définir les usages polis de la bonne société. Cette double lecture en miroir, à l'aune des traités de civilité et des romans sentimentaux, révèle à quel point le personnage comique, dans ses apparitions romanesques et théâtrales, est fondamentalement renouvelé dès les premières décennies du XVII^e siècle, parallèlement aux évolutions socioculturelles contemporaines. Subsumant les différents types comiques, dont certains puisent leurs origines dès l'Antiquité, apparaît le personnage *extravagant*, qui se définit par excellence comme un contre-modèle d'honnête homme, ridicule par sa bizarrerie, voire par sa folie sociale.

En définitive, l'ensemble des textes étudiés par M. Magendie forme une vaste somme polyphonique³, mêlant traités prescriptifs, œuvres poétiques, théâtrales et romanesques, sources étrangères européennes et antiques, ballets de cour, mémoires, lettres, etc. Il nous incombe néanmoins d'insister sur la complémentarité des liens qui unissent les manuels de civilité et les textes comiques contemporains. « Nous sommes dans un siècle de pompe et de parade, où la Morale est renversée, et où les vertus du temps ne consistent plus que dans l'excez et dans l'extravagance⁴ » : tel est l'amer constat que dresse l'abbé Du Bosc dans son *Honneste femme*. Contre l'extravagance, les auteurs de traités prescriptifs auront ainsi à cœur de rétablir les contours du juste milieu et de prôner la vertu d'une conduite mesurée.

¹ *Op. cit.*, p. 45 et 137.

² *Ibid.*, p. 41.

³ E. Bury, *op. cit.*, p. 54.

⁴ J. Du Bosc, *op. cit.* [éd. de 1665], I, « De la Reputacion », p. 63-64.

Les huit occurrences du terme *extravagance* et de sa famille lexicale que l'on trouve dans *L'Honnête homme* de Faret nous permettent de cerner les différents domaines dans lesquels cet écart peut contrevenir à l'honnêteté. Tout d'abord, le trattatiste dénonce l'« extravagance » et la « bijarrerie » que l'on voit dans les querelles, à défaut d'y trouver le « vray honneur, qui est le plus précieux tresor de la Noblesse » ; penser que « la pure et héroïque valeur » ne consiste qu'à se battre est « l'un des plus insupportables abus qui se soient coulez¹ » dans le siècle. À propos de l'étude, Faret regrette, de même que ses pairs, que les gentilshommes se plaisent à cultiver l'ignorance et à mépriser l'acquisition des savoirs, au profit des seules armes. L'« extravagance », coordonnée à la « sottise », s'applique alors aux pédants, chez qui l'étude, pratiquée cette fois-ci avec excès, a engendré la présomption au lieu de la sagesse :

Ce n'est pas que je vueille nier que la Science ne se rencontre souvent avec la sottise et l'extravagance. Il ne se voit que trop de ceux à qui le Grec et le Latin n'ont servy de rien qu'à les rendre plus impertinents et plus opiniastres, et qui au lieu de rapporter de leur estude une ame pleine de sagesse et de docilité, ne l'en raportent qu'enflée de chimeres et d'orgueil.²

L'honnête homme doit trouver le juste milieu entre l'ignorance totale et la compilation démesurée, et donc non profitable, de connaissances. L'« extravagance », associée cette fois-ci à la « legereté », caractérise également celui que touche une « vanité folle et ridicule d'estre estimé habile » dans la conversation et qui, de ce fait, parle toujours hors de propos et à « contre-temps³ », y compris en présence du roi. Dans ce même domaine, l'extravagant prend place, un peu plus loin dans le traité, parmi les impertinents difficilement supportables en société : les « opiniastres faiseurs de compliments » sont si fâcheux que certains préfèrent s'adresser à un « Extravagant » ou à un « Querelleur », plutôt que de parler à ce type d'interlocuteurs⁴. Faret, dont certains poètes avaient malicieusement fait rimer le nom avec *cabaret*, peste d'autre part contre l'opinion, dont le pouvoir néfaste peut faire passer « un habile pour un sot, un sage pour un extravagant, un

¹ *Op. cit.*, « De l'intelligence des querelles », p. 14.

² *Ibid.*, « Des bonnes lettres et du mespris qu'en font les gentils-hommes », p. 24. Dans son *Honnête fille*, Grenaille s'oppose à ceux qui voudraient maintenir les femmes dans l'ignorance. Là encore, il s'agit de trouver le juste milieu : « Au contraire je dis que c'est l'ignorance et non pas le sçavoir qui fait toutes les Coquettes, et que s'il n'y avoit point de sottes au monde, il n'y auroit point de filles perdues. En effet le babil de certaines femmes ne vient pas de la politesse du langage, mais de l'extravagance du jugement [...] » (*op. cit.*, III, 1, chap. 1, p. 229-230).

³ N. Faret, *op. cit.*, « Du silence et de la parole aupres des roys », p. 50.

⁴ *Ibid.*, « Contre les opiniâtres faiseurs de compliments », p. 65-66.

homme retenu pour un desbauché, et généralement renverser tout l'ordre que la raison et la vérité ont establi dans le monde¹ ».

Extravagant désigne encore, dans le domaine vestimentaire, l'habit qui se distingue négativement des autres par sa bizarrerie singulière : il est préférable de ne « rien porter de particulier ny d'extravagant, et faut que les habits soient assortis et bien entendus² ». Aussi Faret condamne-t-il les « inventeurs de modes extravagantes³ », qui, refusant de suivre les usages, tombent dans le « caprice » et se définissent comme des « fantasques » et des « originaux ». En définitive, l'extravagant, comme tout fâcheux, représente un repoussoir pour l'honnête homme. Toutefois, celui-ci, par sa douceur et sa modération, ne rencontrera « point d'humeurs si extravagantes, avec qui il ne puisse vivre sans brouillerie, ny si bijarres, avec qui il ne trouve le moyen de compatir⁴ » : parmi celles-ci, Faret mentionne les « humeurs douces et froides » et les « humeurs amoureuses⁵ ».

Dans son ouvrage consacré à *La Mode*, Grenaille reprend et développe l'association établie par Faret entre l'extravagance et la nouveauté capricieuse. S'en prenant aux vices et aux défauts ayant engendré des modes, telle cette reine dont la calvitie avait invité les dames de la cour à se couper les cheveux, l'auteur constate que « l'extravagance d'un homme » peut « détrui[re] la rectitude des mœurs ou des habitudes de tout un estat⁶ ». Ce sont l'inconstance des êtres, leur curiosité, leur dégoût, mais aussi leur avarice et leur soif de gains, qui participent à créer les modes. Toutefois, si Grenaille met en garde contre les nouveautés bizarres, il fustige à l'inverse ces « visionnaires melancholiques⁷ » qui rejettent absolument tout changement et voudraient vivre sous le règne de Louis XIII comme au temps de Dagobert ou des anciens. L'auteur loue la « juste mediocrité » des sages, qui ne sont habillés ni trop humblement, ni avec trop de luxe, et qui savent ménager leur « propreté » sans tomber dans la « parure des effeminez » :

¹ *Ibid.*, « Exemple pour prouver la force de l'opinion », p. 62.

² *Ibid.*, « Des habits », p. 91.

³ « Sur toutes choses il faut estre curieux de la mode : je n'entens pas celle de quelques estourdis d'entre les jeunes gens de la Cour, qui pour bien faire les determinez s'abissent tantost la moitié de la taille dans de grosses bottes, tantost se plongent depuis sous les aisselles jusques au talons dans leurs hauts-de-chausses, et tantost se noyent toute la forme du visage dans des bords de chapeau aussi larges que des parasols d'Italie. Mais j'entends cette mode, qui estant autorisée par les plus approuvez d'entre les Grands et les Honnestes gens, sert comme de loy à tous les autres. Je treuve ceux-là fantasques, qui s'opiniastrent à contrarier les usages receus en quoy que ce soit, mais principalement en une chose si indifferente comme sont les habits. Qu'un Honneste-homme se garde bien de tomber en un tel caprice ; comme aussi de vouloir faire l'original à inventer de nouvelles façons, s'il ne se sent bien capable d'y reüssir » (*ibid.*, « Contre les inventeurs de modes extravagantes », p. 92).

⁴ *Ibid.*, « Que l'honeste homme sçait vivre avec les humeurs bijarres et violentes », p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ *Op. cit.*, p. 126.

⁷ *Ibid.*, p. 133.

Or quand j'approuve icy des Modes, qu'on ne pense pas que je veuille louer icy tous les caprices des extravagants ou des fanfarons : je tiens le party de la gentillesse, & non pas de l'impertinence.¹

De la même façon, si Grenaille met en relief l'importance qu'il y a à respecter les usages, sans troubler le monde par la nouveauté², il précise aussi que les « belles Modes », engendrées non par l'inconstance des hommes mais par la « délicatesse de [leur] Fantaisie³ », peuvent servir à corriger les mauvaises coutumes. En définitive, l'auteur résume parfaitement sa pensée par la formule suivante : « La nouveauté me ravit, mais la bizarrerie me rebutte⁴ ». L'extravagance réside dans la nouveauté scandaleuse, « bizarrerie » condamnable. Des mœurs en vigueur dans les domaines vestimentaires et moraux, on passe aisément au domaine de la foi religieuse : Grenaille met alors longuement en garde contre les modes pernicieuses que souhaitent introduire les hérétiques, les impies et les athées. L'extravagance recoupe sur ce point celle que dénonçait le P. Garasse dans sa *Doctrine curieuse* (voir chap. III, I-B).

Faret, Grenaille, de même que les autres théoriciens des années 1630-1640, s'inspirent ici abondamment des propos de leurs sources italiennes et espagnoles, qui brossaient elles aussi le portrait de l'homme incivil comme celui d'un être égoïste, rebutant et bizarre, faisant passer le souci de sa propre personne avant le soin d'autrui. Della Casa, dans son *Galatée*, voit dans le fait de ne pas suivre les coutumes vestimentaires du lieu où l'on se trouve une injure faite à l'autre, dans la mesure où cette originalité signifie que l'on ne craint pas de contredire autrui, de penser que nos pratiques vestimentaires sont supérieures aux siennes⁵. Il en est ainsi lorsque l'on se rase alors que tout le monde porte la barbe, lorsque l'on arbore des vêtements plus longs ou plus courts que ne le prescrivent les coutumes locales, etc. De manière plus générale, ceux qui portent des vêtements qui ne

¹ *Ibid.*, p. 279.

² « Qu'il est bien difficile de vaincre une coutume desjà bien enracinée dont l'empire est extrêmement puissant, & qu'il vaut mieux imiter la sagesse de nos ancêtres que l'extravagance des ignorans ou des insensés d'un siècle si corrompu que le nostre » (*ibid.*, p. 135).

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ « Au reste quoy que j'ayme la galanterie de nostre nation, qu'on ne s' imagine pas que j'autorise l'extravagance. Qui pourroit souffrir que le Caprice de certains courtisans cause la ruine d'une infinité de maisons, & que pour nous faire Gentils ils nous fassent pauvres ? » (*ibid.*, p. 358). L'exigence de justesse vaut également pour le trattatiste lui-même, comme en témoigne l'« Avertissement » liminaire de l'ouvrage : « [...] on y voit neantmoins une grande variété de matières, pource que les goûts estant differents ce qui touche l'un rebutte l'autre, & il faut parler de tout pour contenter tout le monde. Ainsi je fais icy le Theologien & le Philosophe, le Railleur & le Serieux, mais c'est toujours dans la justesse nécessaire entre l'exigence & la superfluité du discours, comme entre l'extravagance & la gravité des mœurs » (*ibid.*, n. p.).

⁵ *Op. cit.*, VII, p. 68.

sont pas à leur taille montrent « ou bien qu'ils ne se soucient aucunement de plaire ou de déplaire aux gens, ou bien qu'ils ne savent pas ce que sont la grâce et la mesure¹ ».

Dans tous les autres domaines, ceux qui ne se satisfont jamais de leur sort et veulent toujours passer avant les autres font preuve d'arrogance, passion aussi dangereuse que la haine d'autrui². À lui seul, l'incivil contrevient aux règles de la morale (l'amour de l'autre) et menace l'équilibre de l'espace social. Mais l'excès inverse, à savoir le fait de trop abonder dans le sens d'autrui et de chercher à tout prix à lui procurer des plaisirs, est également indigne d'un honnête homme : cette conduite « ressemble plutôt à un bouffon ou à un bateleur, ou peut-être à un flatteur, qu'à un gentilhomme bien éduqué [...] »³. Dans *L'Esprit de Cour*, René Bary évoque un type d'écart jugé contre-nature et menaçant directement la survie de l'espèce humaine : celui de l'homosexualité féminine. La vingt-septième « conversation », intitulée « De l'Inclination bizarre », oppose en effet Beligonne, fille qui ne se plaît qu'en compagnie des filles et refuse de se marier, à Almane, qui la juge « fole » et, faute de parvenir à la convaincre, conclut ceci : « La bizarrerie de vostre inclination, est une preuve de son extravagance⁴ ».

À propos de la galerie de portraits et de caractères que contient *L'Honnête homme* de Faret, Emmanuel Bury évoque une « poétique⁵ » de l'honnête homme. Cette galerie renvoie à la typologie héritée d'Aristote et de Théophraste, que l'on retrouvera tout au long du siècle chez les auteurs comiques (la galerie de portraits du *Misanthrope*) et chez les moralistes (*Les Caractères* de La Bruyère) : les grands parleurs, les médisants, les avars, les fanfarons, les querelleurs, etc., forment un véritable défilé de fâcheux. Cette circulation des sources et des héritages, que l'on retrouve dans un certain nombre d'autres traités, s'explique par la polysémie rhétorique, sociale et morale qui caractérise les termes utilisés pour définir la notion de ridicule : dans le domaine linguistique comme dans le champ social, dans la comédie comme dans les traités prescriptifs, l'extravagance qui offense ou provoque le rire naît d'une discordance, d'une absence de conformité et de convenance, entre ce que les usages sociaux et moraux exigent en termes de discours et de comportements et ce que ces discours et comportements se révèlent être en réalité. Pour les théoriciens de l'honnêteté comme pour les auteurs comiques, l'écart intervient dans cette

¹ *Ibid.*, p. 69.

² *Ibid.*, VIII, p. 71.

³ *Ibid.*, II, p. 55.

⁴ R. Bary, *L'Esprit de Cour, ou les Conversations galantes, divisées en cent dialogues* [1662], Paris, Ch. de Sercy, 1666, « Conversation XXVII », p. 129.

⁵ « Le monde de l'honnête homme [...] », art. cit., p. 198.

difformité : d'où la parenté des caractères et des types de ridicules évoqués dans ces différents genres, peu souvent rapprochés.

II. Le renouvellement des personnages comiques à l'aune des critères de la civilité

Si les romans pastoraux, sentimentaux et héroïques des années 1600-1660 sont des « bréviaires de l'honnête homme », M. Magendie regrette que ceux-ci se contentent généralement d'évoquer les usages de la civilité et de la politesse sans les décrire en détail¹. Les œuvres romanesques et théâtrales comiques, qui représentent le personnage extravagant, donnent quant à elles des exemples illustratifs très précis du portrait de l'être incivil, tel que nous avons pu le définir à partir des traités. Malgré le mépris apparent affiché par Corneille, dans l'« Examen » de *Mélite*, à l'égard des types de l'ancienne comédie, l'orientation du genre comique vers l'intégration des usages honnêtes du beau monde est loin d'être incompatible avec la reconduction des personnages hérités du théâtre gréco-latin. Les capitans, les parasites et les pédants ne disparaissent d'ailleurs pas de la scène après les années 1630, malgré l'influence pastorale introduite dans la comédie par l'œuvre cornélienne : ces personnages et le ridicule qui porte sur eux sont en effet réinvestis par les nouveaux critères socioculturels qui s'instaurent de manière concomitante. L'expression de *personnage extravagant* sert alors d'hyperonyme à l'ensemble de cette classe, dont chaque type constitue l'une des figures possibles.

Progressivement, les personnages traditionnels de ces textes se détachent de l'invraisemblance qui les caractérisait, grâce à leur intégration dans des milieux sociaux, dont les codes servent à circonscrire le ridicule. En témoigne le fait qu'ils sont généralement construits à partir de la fusion de plusieurs figures types : Gastrimargue, dans *Polyandre*, est un écornifleur, un fanfaron, un poète et un pédant ; Ragotin, dans *Le Roman comique*, est à la fois un rustre provincial et un pédant plein d'ignorance, tandis que Roquebrune est un Gascon hâbleur et un méchant rimailleur, aux goûts esthétiques archaïques. Qu'ils soient pédants, parasites, grossiers provinciaux ou gascons, les types comiques adoptent tous une conduite et des propos impertinents, au sens où ils s'affranchissent des usages polis et raffinés qui sont alors en cours d'instauration. Leur extravagance se définit comme l'écart qui les sépare d'un comportement pertinent, opportun, conforme aux attentes de ceux qui les côtoient dans l'espace social. Avant que le ridicule ne s'épanouisse, à partir de la fin des années 1650, parallèlement à l'esthétique de

¹ *Op. cit.*, p. 184.

la galanterie (voir chap. VII), le renouvellement du genre comique s'inaugure dès le début des années 1630.

A. Le capitán-matamore : la condamnation de l'amour-propre

Cette Comédie tient du style & de l'air presque de toutes celles de ce fameux ancien [Plaute] ; & tu remarqueras, que le bon raisonnement de ses personnages sérieux, le ridicule de ses Vieillards, & l'extravagance de ses Capitans y sont merveilleusement copiés.¹

C'est par l'un des plus anciens types comiques du théâtre que nous commencerons cette étude : le capitán-matamore, au double nom italien et espagnol. Les vantardises de Lamachos, qui sort de chez lui « armé de pied en cap, avec son casque à aigrettes et à plumes, son bouclier à tête de Gorgone, et son glaive² » et finit blessé au combat, dans *Les Acharniens* d'Aristophane (425 avant J-C), marquent la première apparition connue de celui qui deviendra le héros du *Miles gloriosus* de Plaute (v. 203 avant J-C)³. Pyrgopolinice est un soldat d'Éphèse qui, au moment où s'ouvre la pièce, a enlevé la courtisane Philocomasie. Ses exploits militaires imaginaires sont complaisamment racontés et loués par Artotrogus, un parasite qu'il nourrit. Pleusiclès, une jeune Athénien amoureux de la jeune femme, qui l'aime en retour, s'en vient loger chez le vieillard Périplectomène, voisin du soldat fanfaron. Palestrion, esclave de Pleusiclès passé au service de Pyrgopolinice, assure le capitán que la courtisane Acrotéleutie, qui passe pour l'épouse du vieillard, est folle amoureuse de lui. Le héros croit facilement son esclave, qui est le maître du jeu, et accepte de se défaire de Philocomasie. Mais, au moment où le soldat pense profiter des faveurs de sa nouvelle maîtresse, son soi-disant époux survient furieux et le fait bastonner. Pyrgopolinice, qu'Acrotéleutie avait désigné comme « celui que tout le monde déteste, ce hâbleur, ce bellâtre frisotté, ce coureur parfumé⁴ », quitte la scène tout penaud en condamnant l'adultère et en commandant au public d'applaudir la pièce.

Dans le sillage des auteurs antiques, le capitán traverse les siècles jusqu'à la Renaissance et l'époque classique sans jamais véritablement connaître d'éclipse totale : à la fin du Moyen Âge, on trouve l'un de ses avatars dans *Le Franc Archer* de Bagnolet. Baïf

¹ J. de Rotrou, *Clarice, ou l'Amour constant, comédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643, « Au lecteur », n. p.

² Aristophane, *Les Acharniens*, dans *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, éd. V. Coulon et trad. H. Van Daele, Paris, Les Belles-Lettres, 1934, t. I, p. 35.

³ La pièce de Plaute aurait toutefois pour source une autre comédie grecque, attribuée à Philémon (voir Plaute, *Le Miles gloriosus / Le Soldat fanfaron*, dans *Plaute, Térence, Œuvres complètes*, éd. P. Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, « Notice », p. 531).

⁴ *Ibid.*, III, 3, p. 573.

ressuscite la comédie de Plaute en 1567, en faisant représenter devant la cour une traduction et adaptation de celle-ci intitulée *Le Brave*. Si les auteurs humanistes sont souvent défiants à l'égard de Plaute, dont le comique est jugé trop grossier, le personnage parvient toutefois à s'imposer durablement sur la scène française par l'intermédiaire du théâtre italien, beaucoup plus prompt à retravailler la matière plautinienne : on peut par exemple citer *Il Capitano* de Ludovico Dolce (1545), mais aussi les *Rinoceronte*, *Matamoros* et *Capitano Spavento* de la *commedia dell'arte*¹, de même que le répertoire de la *commedia sostenuta*, mais aussi des textes issus d'autres genres que le théâtre, comme *Le Roland amoureux* de Boiardo et *Le Roland furieux* de l'Arioste, qui popularisent le personnage de Rodomont (dont le nom signifie « Roule-Montagne »). L'héritage du théâtre moderne espagnol contribue lui aussi à diffuser le type du matamore, notamment au travers des recueils de *Rodomontades espagnoles*, parfois composés par des auteurs français, qui aiment à railler l'ennemi ibérique sous les traits du ridicule bravache². Cette triple origine du capitain-matamore explique toute son ambivalence : s'il jouit d'une légitimité antique, il reste associé à la grossièreté farcesque et appartient à un univers comique parfois déprécié.

Sur la scène française, même si le type se rencontre moins souvent que dans le théâtre italien, on le trouve tout de même dans 10 des 23 comédies publiées entre 1550 et 1610³ : il se nomme Florimond dans *L'Eugène* de Jodelle, Rodomont dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, Fierabras dans *Le Jaloux* de Larivey, etc. Au cours du premier XVII^e siècle, sont encore diffusées quelques traductions et adaptations de Plaute, comme *Le Capitan, ou Miles gloriosus de Plaute*, pièce anonyme de 1639, mais surtout *Le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron* d'André Mareschal (1640), qui avait déjà mis en scène le capitain Taillebras dans *Le Railleur* (1636). Toutefois, le personnage est le plus souvent introduit dans des comédies dont l'intrigue n'a plus de rapports avec celle de Plaute : on pense bien entendu au Matamore de Corneille, à Artabaze dans *Les Visionnaires*, au Capitaine dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot, à Châteaufort dans *Le Pédant*

¹ Dans le recueil de canevas intitulé *Theatro delle favole representative*, publié par Flaminio Scala en 1611, seules 6 pièces sur 50 sont dépourvues de *capitano* (M. Delcourt, *La Tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris, Droz, 1934, p. 42).

² Voir N. Baudouin, *Rodomontadas castellanas, recopiladas de los comentarios de los muy aspantosos, terribles et invincibles Capitanes metamoros Crocodillo y Rajabroqueles. Rodomontades espagnoles, colligées des commentaires des tres-espouvantables, terribles, et invincibles capitaines Matamores Crocodile et Rajabroqueles* (chez Dom J. de Ibarra, 1611).

³ M. Lazard, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978, p. 212. Voir également R. Garapon, « Le personnage du soldat fanfaron dans le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle », dans *Actes du VII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (1-6 avril 1963)*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 113-115, et D. C. Boughner, *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1954.

joué de Cyrano, aux *Boutades du Capitan Matamore* de Scarron, etc. Rotrou est le seul dramaturge à utiliser le type à quatre reprises, dans *Amélie*, *Clorinde*, *Agésilan de Colchos*, *La Belle Alphrède* et *Clarice*¹. Le type apparaît également dans les ballets et les farces². Dans son *Véritable Capitan Matamore*, Mareschal assure avoir purgé son imitation de Plaute de tout ce que la pièce antique pouvait avoir de grossier et de choquant pour le public du XVII^e siècle³ : il fait de Pyrgopolinice un « capitan gascon », afin de justifier, par cette origine géographique, le caractère présomptueux de son personnage. « Ô Dieux le vain esprit ! ô l'effroyable mine !⁴ », s'exclame Phylazie, résumant en ces quelques mots l'impertinence psychologique du type, caractérisé de surcroît par une laideur physique repoussante.

Dans l'« Examen » de *L'Illusion comique*, Corneille présente explicitement son Matamore comme un stéréotype comique :

Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes. C'est un Capitan qui soutient assez son caractère de fanfaron pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque Langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux.⁵

À l'inverse, dans l'« Argument » des *Visionnaires*, Desmarests affirme, à propos des « esprits Chimeriques » mis en scène, que « tous les jours nous voyons parmy nous des esprits semblables [...] »⁶ : or le premier personnage à faire son apparition n'est autre que le capitan Artabaze. Le fait que le personnage soit identifiable par le spectateur dès son entrée en scène, par son costume, sa gestuelle, sa manière de déclamer⁷, mais surtout par ses paroles codifiées, fondées sur une nette dichotomie entre ce qu'il prétend être et ce que sa conduite va par la suite révéler de lui, tend dans un premier temps à donner raison à Corneille : le capitan-matamore est un type institué de la scène comique, dont l'emploi (la *parte*) est toujours joué par le même comédien, au moins dans les troupes les plus importantes. Au Théâtre du Marais, où sont représentés entre autres *L'Illusion comique* et *Le Véritable Capitan Matamore*, c'est Bellemore, dont le nom de scène est également le

¹ Voir H. Baby, « Le capitan dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », dans P. Pasquier (dir.), *Le Théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, n° 63, automne 2007, p. 71-84.

² L'« extravagant » du *Ballet de l'Extravagant* (1631), lorsqu'il se vante d'avoir « bossué les cimetières » à force de rejeter ses multiples maîtresses, a tout du capitan-matamore (voir P. Lacroix, *op. cit.*, t. IV, p. 170).

³ A. Mareschal, *Le Véritable Capitan Matamore*, Paris, Toussaint Quinet, 1640, « Avertissement », n. p.

⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 5.

⁵ *Op. cit.*, « Examen », p. 47.

⁶ *Op. cit.*, p. 197. Le diagnostic médical contemporain que M.-Fr. Hilgar établit *a posteriori* sur ce personnage, en parlant des différentes formes de la mythopatie, ne nous paraît guère convaincant, du fait de son anachronisme (voir M.-Fr. Hilgar, « Mythomanie dramatique : Le Capitan Matamore », *The French Review*, vol. LV, n° 2, déc. 1982, p. 250-256).

⁷ Voir chap. III, II-A.

Capitan Matamore, qui interprète ce personnage, probablement à partir de 1635 : le succès de cet acteur atteste la popularité du type¹.

Cette double postulation du personnage en apparence contradictoire s'explique en réalité par le double renouvellement que celui-ci connaît à partir des années 1620 : d'une part, – c'est ce que retient Corneille en 1660, près de trente ans après la première représentation de *L'Illusion comique* –, le personnage est inclus dans les débats qui touchent l'illusion théâtrale et la codification des genres, lors des querelles qui animent le monde du théâtre dans les années 1620-1640 (voir chap. VI, I-A). D'autre part, – et c'est l'angle d'approche que l'on trouve chez Desmarets en 1637 –, le capitain-matamore s'inscrit au cœur des polémiques qui portent sur l'énonciation du *je* et sur la place du *moi*, au moment où se définit le modèle de l'honnête homme. Seul ce deuxième point retiendra notre attention dans ce chapitre :

Je suis l'amour du Ciel, & l'effroy de la Terre ;
L'ennemy de la paix, le foudre de la guerre ;
Des dames le desir, des maris la terreur ;
Et je traïsne avec moy le carnage & l'horreur.²

Les quatre premiers vers prononcés par Artabaze, qui sont aussi les vers liminaires des *Visionnaires*, synthétisent les principales caractéristiques du type. Par leur rythme binaire, ces alexandrins révèlent les grandes oppositions qui structurent le personnage : fils de Mars et d'une « fiere Amazone³ », nourri par une lionne, il s'est révolté contre l'autorité de ses parents, ce qui a conduit le Soleil, soucieux d'apaiser sa colère, à partager le pouvoir de l'univers en confiant la terre à Artabaze et le ciel à son père. Afin de récompenser l'astre, le capitain a mis fin à sa course en le fixant au centre de l'univers et en obligeant la terre à tourner autour de lui. Mais le personnage est également partagé entre les jeux de la guerre et ceux de l'amour⁴ : au combat, il tient le rôle d'une puissance destructrice ; mais il annule l'effet de cette action lorsqu'il se trouve en compagnie des dames et s'applique à régénérer l'espèce humaine. Placé entre celles-ci et leurs maris, le capitain est alors burlesquement assimilé à l'amant de comédie. Ses fanfaronnades sont d'autant plus

¹ « Je n'ay point introduit sur le Theatre un PYRGOPOLINICES plus badin que Fanfaron, mais j'ay tâché de peindre au naturel ce vivant MATAMORE du Theatre du Maraiz, cét Original sans copie, & ce Personnage admirable qui ravit également & les Grands & le Peuple, les doctes & les ignorans » (*op. cit.*, « Avertissement », n. p.). Sur Bellemore, voir les nuances apportées par l'article de C. Scherer, « Doutes et hypothèses sur l'interprétation du Capitan Matamore à Paris en 1635 », *RHT*, oct.-déc, 1981, p. 411-416.

² *Op. cit.*, I, 1, v. 1-4, p. 203.

³ *Ibid.*, v. 5.

⁴ Francion notera également ce trait à l'égard de Bajamond : « Il faut que vous sçachiez qu'il a voulu gouster des exercices de Mars aussi bien que de ceux de l'Amour » (*op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 296 [1626 a], p. 1307).

impertinentes que les exploits guerriers et amoureux dont il se targue sont complètement imaginaires : c'est l'évolution que prend le type à partir de la Renaissance, par opposition au Lamachos d'Aristophane et au Pyrgopolinice de Plaute, qui se définissaient encore comme des soldats de métier.

C'est également sous ces traits qu'il arrive fréquemment à la figure du capitánmatamore de quitter le théâtre pour investir d'autres genres, comme l'histoire comique et, de manière un peu plus surprenante, les traités de civilité. *Le Livre du courtisan* de Castiglione se montre très ferme sur ce point : le parfait homme de cour ne doit en aucun cas être un invétéré vantard, qui passe son temps à dissenter sur ses belles qualités. Dans le domaine militaire comme dans ceux de l'esprit et des lettres, s'il doit subtilement amener son interlocuteur, et notamment le prince, à admirer ses prouesses, jamais la louange ne doit provenir de lui-même :

Combien plaît davantage et reçoit davantage de louanges un gentilhomme en armes, quand il est modeste, qu'il parle peu et se vante peu, qu'un autre qui ne cesse de se louer, et qui, par ses blasphèmes et ses bravades, semble menacer le monde !¹

Il ne doit pas davantage faire étalage de ses exploits militaires hors de propos devant les dames, tel un soldat qui ne parviendrait jamais à remiser son armure au placard ni à adoucir ses discours². Gracián, dans *L'Homme de cour*, considère celui qui ne cesse d'exagérer, et donc de mentir, comme un « homme de mauvais goût et, qui pis est, [...] de peu d'entendement³ ». Selon Faret, cette « folle vanité dont la plupart des hommes se laissent enivrer, jusques à perdre l'usage de la raison », est malheureusement « un vice qu'on diroit estre inseparable d'avec les qualitez eminentes, et qui presque tousjours gaste tout le bon fruict qu'elles produisent » :

Ce deffaut est odieux, et rend dignes de mespris ceux qui d'ailleurs meritoient de grandes louanges, s'ils avoient la patience d'attendre qu'on les leur donnast volontairement, sans les arracher, ou les vouloir obtenir par force, comme ils font presque tousjours.⁴

M. Magendie note que les courtisans, sous le règne de Louis XIII, adoptent une démarche martiale, portent l'épée, une longue moustache relevée et des bottes, sans

¹ *Op. cit.*, I, 27, p. 56-57. G. Della Casa reprend dans *Galatée* la dénonciation du « mensonge » et de « l'affectation » : « On ne doit se vanter ni de sa noblesse, ni de ses dignités, ni de sa richesse, et bien moins encore de son intelligence ; on ne doit pas non plus trop magnifier ses hauts faits et ses prouesses, ou ceux de ses devanciers, ni à chaque occasion en faire le dénombrement comme beaucoup ont coutume de le faire » (*op. cit.*, XIII, p. 84).

² *Op. cit.*, p. 43.

³ *Op. cit.*, Maxime XLI, p. 324.

⁴ *Op. cit.*, « Contre la vanité », p. 14-15.

nécessairement posséder de cheval¹ : de ce fait, ils ont tous « quelque chose du Capitan [et] du Rodomont [...] »². Claude Marois, dans son *Gentilhomme parfait*, convoque cette même référence littéraire bien connue de ses lecteurs pour souligner son mépris des fanfarons. Mais il utilise également l'image de la vessie pleine de vent, attribut traditionnel du fou, pour évoquer leurs propos, qui ne forment qu'un bruit inconsistant :

Voyez comme une vessie pleine de vent & de poix meine tousjours grand bruit, & cependant est si peu de chose ; à cette vessie sont du tout comparables ces hommes, moins honteux que les Molosses d'Albanie, que l'on oyt d'une façon toute pompeuse & theatrale, de mesme que si quelques nouveaux Fierabras ou Mandricards estoient ressuscitez, continuellement se vanter de leur Noblesse, & cependant bien souvent ils n'en ont que le nom, estans au reste dissoluts, & tous noirs de vices vilains, & qui à l'accident d'un petit pertuis d'espingle, ou d'un cloud enrouillé, deviendront desenfle, flestris, & sans pouvoir plus se donner ny faire aucun bruit, dit tres-bien Pierre Viret. Les gens de cette humeur s'enflent ordinairement pour emplir leur peau, & se mirans à leur queue à la façon du Paon, ils viennent à se vanter d'avoir fait merveilles, tant de hauts faits d'armes, & d'actes de proüesse que rien plus.³

Le capitan-matamore est semblable au ballon gonflé d'air dont la fausse bravoure éclate devant le moindre danger. Ce personnage, qui contrevient aux préceptes des manuels de civilité sur le langage et l'honnête conversation, prend également place de manière récurrente parmi les figures ridicules des textes satiriques et des romans comiques. Dans *L'Histoire comique de Francion*, le héros s'aperçoit très vite que le plus grand vice des courtisans n'est autre que la présomption. Les « plus beaux esprits du Monde » qu'il s'attend à rencontrer dans le salon de Luce s'avèrent être des fanfarons imbus d'eux-mêmes, qui accablent l'assistance de leurs rodomontades :

[...] il y avoit encore pour l'entretenir beaucoup d'hommes bien vestus, et qui a mon avis n'estoient pas des moindres de la Cour. Je prestay l'oreille pour ouyr les bons discours que je m'imaginois qu'ils feroient ; de tous costez je n'entendis dire rien que des vanteries, des fadaises, et des contes faits mal a propos, avec un langage le plus galimatias, et une prononciation la plus mauvaise que l'on se puisse figurer. [...] Là dessus l'on vint a parler de guerre, et chacun conta les exploits imaginaires qu'il y avoit mis a fin ; parfois il y en avoit qui disoient, que l'on appellast leurs Pages, d'autres leurs gentils hommes suivans, pour monstrier seulement qu'ils en avoient, et s'ils leur donnoient quelque message a faire, c'estoit pour paroistre grandement affairez.⁴

Ces esprits réputés, pour la seule raison qu'« en la contrée des aveugles, les borgnes sont les Roys⁵ », confondent le fait de bien parler avec celui de trop parler ; ils s'expriment

¹ Cette élégance vaudra à Hortensius d'être faussement accusé d'avoir renversé à cheval un petit enfant, lors d'une farce que lui jouent Audebert et ses amis (*op. cit.*, L. X, p. 414).

² *Op. cit.*, p. 36-37.

³ *Op. cit.*, p. 416-417. Grenaille mentionne lui aussi l'image du vent pour caractériser les êtres qui se passionnent pour des « sujets imaginaires » : « Ceux-cy neantmoins ne sont pas dans ce parfait dégagement que l'Evangile nous ordonne, mais dans cette erreur extravagante que la folie fait concevoir à ceux qui pensent estre Rois, pource qu'ils le peuvent estre. Ils ne vivent pas de vent car encor le vent est-il sensible, mais de neant » (*La Mode [...]*, *op. cit.*, p. 231).

⁴ *Op. cit.*, L. V, p. 245-247.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

haut afin d'être entendus de tous, tandis que leur grande estime d'eux-mêmes les empêche de prendre conscience des fadaises qu'ils débitent ; leurs discours ampoulés tombent dans le galimatias à force de comparaisons et de métaphores alambiquées¹. Leur souci excessif de paraître, aux dépens du mérite et de la générosité, les conduit à s'inventer des hauts faits militaires, à se croire indispensables au bon fonctionnement de l'État, mais aussi à montrer autour d'eux, sans aucune discrétion, les poulets qu'ils ont soi-disant reçus de la part de dames éperdues d'amour pour eux. Entré chez Luce en vue d'exposer les qualités de son esprit, Francion se trouve contraint de se réfugier dans le mutisme : le salon de celle-ci donne alors l'image d'un monde renversé, où seuls ceux qui devraient se taire ont la parole. Quelques années plus tard, la critique que fera Grenaille de ceux qui prêtent trop d'attention à ce qu'ils disent, ou qui passent un temps excessif à soigner leur mine, rejoindra tout à fait ce passage du *Francion* :

Dans les lieux où se font les illustres assemblées, on entend bien souvent plus de pédants & de fanfarons que d'honnêtes hommes. Il n'y a rien de si aisé que de se taire, ny rien de si malaisé à observer que de se taire bien à propos. Quelques-uns ne croient jamais bien parler en compagnie, s'ils n'épuisent toutes les fleurs de l'Eloquence, devant des personnes qui à peine peuvent entendre le François, & s'ils ne se servent à tout propos des mots dont on se sert le moins.²

Comme Marois, il compare les fanfarons à des paons qui « se pavonnent en se regardant³ ». Le fanfaron le plus accompli que Francion va rencontrer à la cour est le comte de Bajamond. Dépensant davantage en plumes que pour l'ensemble de son habit, ce personnage n'est capable d'aimer que des femmes de conditions inférieures, signe, pour le héros, de sa déchéance morale. Le bref passage qui le met en scène, que les éditions de 1626 et 1633 allongeront considérablement, brosse le portrait d'un noble à la conduite indigne de son rang, qui « avoit plus de vanité que pas un de nostre siecle » :

Quand il passoit par la ruë, il se tournoit de tous costez, pour voir si l'on le regardoit : et si l'on jettoit les yeux sur luy, en s'estonnant quelquefois de sa mauvaise mine, il s'imaginait que l'on entroit en admiration de la belle proportion de son corps, ou de la richesse de ses habits ; si l'on disoit quelque mot sur un autre sujet, ne l'ayant entendu qu'à demy en passant, il le prenoit pour soy, et l'expliquoit à son advantage. Quand il estoit regardé d'une fille, il croyoit fermement qu'elle estoit amoureuse de luy.⁴

Même auprès de la fille d'un humble médecin, ses fadaises sont tournées en ridicule : Bajamond singe le joueur de luth, puis l'amoureux transi de roman, mais ses

¹ « Je vous veux donner des marques plus visibles que le Soleil, reprit il, comme je vous chéris d'une amour toute leale ; mon cœur flottera tousjours dans la mer de trois cent millions de pensées a l'appetit glouton de l'Oüest et Suroüest de mes desirs, jusques a tant que je vous aye fait paroistre, belle beauté, que je vous adore avec une devotion si fervente, que... Il en demeura là dessus, s'esgarant en ses conceptions » (*ibid.*, p. 246).

² *La Mode [...]*, *op. cit.*, p. 264-265.

³ « Le soin qu'ils ont de tenir leur botte ciree, leur fait oublier celuy de saluër les honnêtes gens, & un collet leur donne plus de peine à entretenir qu'une illustre compagnie » (*ibid.*, p. 272).

⁴ *Op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 292.

mauvaises imitations, qui caractérisent son absence totale d'authenticité et de sincérité, ne dupent que lui-même. En outre, dans le domaine de la conversation, le comte ne fait que réciter hors de propos des discours appris par cœur, son manque de spontanéité et de génie l'empêchant d'avoir un tant soit peu le sens de la répartie¹. La fange dans laquelle il bascule, pour avoir voulu défendre son honneur en se battant contre Francion, désigne la seule place qui lui revient. L'édition de 1626 intercale un autre épisode au cours duquel Bajamond fomenta un faux duel en compagnie d'un baron gascon, afin de passer pour valeureux à peu de frais aux yeux de la cour : l'allusion qui est alors faite à Bellerose prouve que le comte n'est qu'un capitaine de comédie². Conformément au sort traditionnellement réservé à ce type théâtral, le fanfaron de Sorel est châtié, puisque ses sottises finissent par être publiées. À la suite du duel qui l'oppose à Francion, au cours duquel le héros l'épargne généreusement, la tentative d'assassinat que le comte a menée contre lui est divulguée et lui attire les réprimandes publiques du roi. Même le fou Collinet le rabroue, signe que le fanfaron est bien plus insensé que lui³.

Dans *Polyandre*, Bajamond aura pour pendant Thrasomède, que le personnage éponyme présente comme un être qui :

[...] se montrait un des plus grands fanfarons qui fust en France, & qui donnant plus de paroles que d'effets, & plus de rodomontades que de marques de valeur, s'estoit toutesfois eslevé aux hautes charges de la milice, par la faveur de quelques puissances du siecle.⁴

C'est par ses illusions verbales que Thrasomède est parvenu à s'avancer à la cour, lieu prompt à croire les paroles sans vérifier si elles sont légitimées par des actes. Si Néophile est effrayé par la « contenance de bravache⁵ » de ce « fanfaron d'espée⁶ », celui-ci, en apercevant Mme Ragonde, ne se fourrera pas moins « dans son carrosse comme un limasson dans sa coquille⁷ ». Décrit comme un homme de trente-cinq ans portant épée et panache, le personnage se conduit comme un brutal qui ne s'entend pas aux gentillesses de la cour, qui se montre prompt à se railler de Néophile, lorsque celui-ci se trouve malencontreusement aux prises avec Guérinette, et dont les discours « mal polis & peu

¹ « Je vous laisse à juger s'il avoit manqué à feuilleter tous les livres d'amour de la France, pour y recueillir de belles fleurs oratoires, mais pourtant il demeurait court presque tousjours, lors que l'on le mettoit en une matière sur laquelle il n'avoit point auparavant fait de recherches » (*ibid.*, p. 294). L'édition de 1626 ajoute le nom de Nervèze (*ibid.*, « Variantes » de la p. 294 [a], p. 1307).

² *Ibid.*, p. 1307.

³ *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 301.

⁴ *Op. cit.*, L. III, p. 147.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, L. V, p. 273.

⁷ *Ibid.*, p. 293.

liez¹ » ne sont susceptibles de plaire qu'à la vaine Hypéride. Mais ce fanfaron est bien loin d'être le seul personnage vaniteux du roman : Orilan, l'amoureux universel, tente de persuader ses interlocuteurs que son alliance est recherchée par « deux ou trois Infantes, l'une de Trebisonde, l'autre du Royaume de la Chine² », et par d'autres encore dont il ne connaît pas le nom, qui toutes lui envoient leur portrait. Néophile lui-même, malgré sa bonne mine et ses richesses, se conduit comme les courtisans du salon de Luce, en rédigeant probablement de faux billets galants, plagiés dans des romans, qu'il n'hésite pas à afficher en public, en les faisant passer pour les missives de dames éprises de lui, selon une pratique que Polyandre estime très répandue dans le monde³.

Hélène Merlin-Kajman, dans l'étude qu'elle a proposée du monologue liminaire d'Artabaze, a pertinemment montré comment la parole du capitain se déploie comme un discours fondamentalement tautologique⁴ : la répétition du syntagme « je suis » fait du personnage l'un des plus dignes représentants de Philautie, dans *L'Éloge de la folie*. Le renouvellement du type comique, au travers du personnage de Desmarets, s'inscrit donc dans le sillage de la condamnation morale de l'amour-propre, que l'on retrouvera également chez Pascal et les moralistes chrétiens (voir chap. X). Mais la critique de l'étalage du *moi* se fait aussi dans une perspective immanente et laïcisée : il s'agit moins de condamner l'amour-propre comme une passion blasphématoire face à Dieu, que comme un empiètement blâmable sur la place qui incombe au *moi* d'autrui dans l'espace social. Artabaze occupe la scène et monopolise la parole pour exposer un *moi* hyperbolique et fantasmé, qui n'a d'autres limites que celles de l'univers. Le fait que son entrée en scène laisse place à un monologue est révélateur : l'éloge du capitain est fait par le capitain lui-même, qui ne peut adresser ses flatteries à quelqu'un d'autre⁵. Le premier acte compte ainsi quatre monologues sur sept scènes. Artabaze n'est pas le seul « visionnaire » à être enfermé dans son *moi*, sans capacité de communiquer avec les autres personnages de la pièce : Filidan, l'« Amoureux en idée », Phalante, le « Riche imaginaire », Mélisse, « Amoureuse d'Alexandre le Grand », mais surtout Hespérie, qui, en croyant que « chacun l'aime », apparaît comme le pendant féminin du capitain, s'inventent eux aussi une vie

¹ *Ibid.*, p. 273.

² *Ibid.*, L. I, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ H. Merlin-Kajman, « Desmarets et quelques figures du "moi" », dans *Desmarets de Saint-Sorlin, XVII^e siècle*, n° 193, oct.-déc. 1996, p. 799-812.

⁵ Dans *Le Pédant joué*, l'acte II s'ouvre sur un monologue de Châteaufort, dans lequel le capitain formule à la fois les questions et les réponses : « Vous vous êtes battu ? Et donc ? Vous avez eu l'avantage sur votre ennemi ? » (*op. cit.*, II, 1, p. 72).

illustre totalement fantasmée. La comédie ne peut donc se terminer que par un refus collectif de l'union matrimoniale, Artabaze allant même jusqu'à affirmer n'être « amoureux [que] de [lui]-mesme¹ ». Conformément aux traités de civilité contemporains, l'éloge de soi est ici sévèrement condamné, en tant qu'il brise tout lien social et menace la survie de la communauté. Mesuré à l'aune de l'humilité et de l'effacement de soi, le capitain-matamore apparaît résolument comme un extravagant².

Artificiellement gonflé par les rodomontades du fanfaron, ce *moi* envahissant divertit le public des honnêtes gens de la Cour et de la Ville, auxquels Desmarets s'adresse prioritairement. La condamnation du personnage se précise en même temps que les modèles de civilité sur lesquels elle se fonde. Aussi la vogue du type atteint-elle son apogée dans les années 1620-1640 : après quelques apparitions dans des pièces de la décennie suivante, telles que *Le Parasite* de Tristan (1653) et *L'Eunuque* de La Fontaine (1654), comédie adaptée de Térence, le capitain-matamore ne survivra véritablement que dans le répertoire des troupes italiennes, jusque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cette extravagance ridicule, qui s'affranchit de manière caricaturale des usages, ne représente pas la même menace qu'une autre forme de mise en avant du *moi*, plus insidieuse et difficilement cernable, qui joue des modèles pour mieux les transgresser : celle qu'incarnent notamment Francion ou le « Gascon extravagant » et que nous étudierons au chapitre suivant.

B. Le pédant et le méchant rimailleur : parler hors de propos

1. LE PÉDANT : « L'INCIVILITÉ PUÉRILE »

Les personnages du pédant et du capitain-matamore sont souvent étroitement associés : tous deux manient une langue de l'excès et de l'inconvenance et se rangent pour cette raison dans la catégorie des impertinents. Comme pour le fanfaron, les représentations du pédant et du pédantisme prennent un nouvel essor à partir des dernières décennies du XVI^e siècle : Jocelyn Royé en relève la trace dans une cinquantaine de comédies, dans plus d'une vingtaine de poèmes satiriques et dans un nombre équivalent d'œuvres en prose, entre l'époque de Montaigne et celle de Molière, de *Boniface et le*

¹ *Op. cit.*, V, sc. dernière, v. 2001, p. 307.

² Rosaran, dans *Agésilan de Colchos* de Rotrou, est défini comme un « capitaine extravagant » dans la *dramatis personae* de la pièce (dans *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprint, 1967, t. III).

pédant (1633), traduction du *Candelaio* de Giordano Bruno, au *Pédant joué* de Cyrano, en passant par *La Comédie des comédies* de Du Peschier et les textes satiriques visant en 1644 Pierre de Montmaur, professeur de grec au Collège royal¹. Bien qu'il s'agisse d'un personnage type de la comédie latine, c'est surtout sous l'influence de la farce médiévale, mais aussi du *pedante* de la *commedia erudita* et du *dottore* de la *commedia dell'arte*, à la fois pédagogue, parasite et barbon, que le pédant devient une figure récurrente de la littérature française² : comme le fanfaron, les spectateurs l'identifient immédiatement par son costume, composé d'une soutane noire, d'un chapeau de la même couleur à larges bords et d'un accessoire qui peut être du papier ou une écritoire. Catalyseur d'une vaste réflexion sur le vrai et le faux savoir, mais aussi sur le langage qui permet de le transmettre, le type vient logiquement s'inscrire parmi les contre-exemples des prescriptions effectuées par les manuels de civilité. Enfermé dans son (pseudo-)savoir, le pédant est incapable de converser avec ceux qui l'entourent. En tant que figure « socialement inutile », il est :

[...] tout sauf un honnête homme : il ne sait se comporter ni poliment, ni efficacement en société, il manque de toutes les qualités qui font l'honnêteté, l'urbanité : attention à l'autre, discrétion et modestie, en particulier sur ce qu'il sait, enjouement tempérant le sérieux...³

Jean Mesnard constate que le pédant, au cours du XVII^e siècle, se détache progressivement de l'enseignement pour devenir le symbole plus général d'un défaut d'esprit⁴. Granger, dans *Le Pédant joué*, transpose de manière caricaturale la figure historique de Grangier, proviseur au collège de Beauvais ; mais la comédie de Cyrano fait moins la satire d'un certain type d'enseignement que le portrait comique d'un bouffon vaniteux, au langage burlesque, truffé de termes techniques, de latinismes et de mots pseudo-savants, qui se confond également avec le type du barbon, dans la rivalité amoureuse qui l'oppose à son fils Charlot. Comme d'autres personnages comiques, tel l'alchimiste (voir chap. VIII, II-A), le pédant symbolise donc l'ignorant moderne, qui ne sait pas reconnaître les bons livres des mauvais et confond le vrai et le faux, par opposition

¹ J. Royé, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, 2008, p. 22. Voir, du même auteur, « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVII^e siècle », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 105-113.

² J. Royé, *La Figure du pédant [...]*, *op. cit.*, p. 42-43. Le terme *pédant* est d'origine italienne. Voir M. Lazard, *op. cit.*, p. 245-273. V. Bourgy constate en revanche que ce type, tout comme celui du soldat bravache, est rare sur la scène anglaise du XVI^e siècle (*Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle*, Tarbes, Impr. Saint-Joseph, 1969, p. 37 sq).

³ Cl. Nédélec, « Haro sur le pédant », dans *Les Dossiers de Claudine Nédélec, Les Dossiers du GRIHL, Le XVII^e siècle*, 2007, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/422>, § 6 et 8.

⁴ J. Mesnard, « Le XVII^e siècle, époque de crise universitaire », dans *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 97-110.

au sens ancien du mot – celui qui n’a pas assez appris et n’a pas assez lu¹. Incompatible avec l’honnêteté, le pédantisme est sévèrement blâmé par les théoriciens de la civilité. C’est sous cet angle que nous analyserons cette figure, sur laquelle la recherche littéraire s’est déjà beaucoup arrêtée².

Paradoxalement, celui-là même qui devrait enseigner la « civilité puérile » dans les collèges en enfreint systématiquement les règles. Le jeune Francion est ainsi à bonne école auprès d’Hortensius, son maître de chambre, jeune homme chiche et avare qui contraint ses pensionnaires à brûler leurs livres de thème pour se chauffer l’hiver³. Malpropre et glouton, il les affame en rognant sur leur pension et les pousse à déployer des trésors d’inventivité pour trouver de quoi sustenter leur estomac :

J’apris alors a mon grand regret, que toutes les paroles qui expriment les malheurs qui arrivent aux escoliers, se commencent par un P, avec une fatalité tres remarquable : car il y a Pedant, peine, peur, punition, prison, pauvreté, petite portion, poux, puces, et punaises, avec encore bien d’autres, pour chercher lesquelles il faudroit avoir un Dictionnaire, et bien du loisir.⁴

Le collègue est un monde renversé où les précepteurs se révèlent pleins d’ignorance et négligent l’apprentissage de la civilité⁵ : au lieu d’aider les talents innés de leurs élèves à s’exprimer, au lieu de favoriser leur jugement critique, ils ne font qu’obscurcir leur pensée et étouffer leur spontanéité sous les fausses étymologies, le plagiat des grands auteurs de l’Antiquité, érigés en dogmes stériles, et la composition de magmas hétéroclites de discours dépourvus de sens. Francion comprend vite qu’il lui faudra interpréter toutes leurs prescriptions à l’envers s’il entend se conduire de manière honnête et polie. Lors des représentations théâtrales données au collège, le régent, « remply de civilité comme un porcher », ne leur donne pour règles que de tenir un mouchoir dans la main et de chanter les vers qu’ils récitent, en « faisant souvent un esclat de voix plus haut que les autres » :

Pour bien faire, je faisois tout le contraire de ce que mon maistre m’avoit enseigné, et quand il me falloit saluër quelqu’un, ma reverence estoit a la courtisane, non pas a la mode

¹ Sur cette distinction, voir P. Dandrey et C. Toublet (éd.), *Polyandre*, *op. cit.*, n. 16 de la p. 209, p. 422.

² Outre les travaux déjà cités, voir R. Horville, *Le Personnage du pédant dans le théâtre pré-classique de 1610 à 1655*, thèse soutenue à l’Université de Lille, 1966.

³ J. Royé précise que Sorel est le premier auteur à représenter un personnage de pédant dans le roman (il sera immédiatement imité par Théophile dans sa *Première journée*). Mais il est aussi l’un des rares auteurs à mettre en scène ce type à l’intérieur du cadre collégial : voir « Hortensius et l’illusion savante », dans P. Debailly et Fl. Dumora-Mabille (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion », Cahiers textuels*, n° 22, 2000, p. 124. Voir également J. Serroy, « La vie de collège au commencement du XVII^e siècle, d’après le *Francion* de Sorel », dans *Le XVII^e siècle et l’éducation, Marseille*, suppl. au n° 88, 1^{er} trim. 1972, p. 153-160. Le Métel d’Ouville mettra en scène un pédant du même nom dans son *Élite des contes*, en 1641.

⁴ *Op. cit.*, L. III, p. 171.

⁵ « Au reste ils ne sçavent que c’est que de civilité, et faut avoir un bon naturel et bien noble pour n’estre point corrompu, estant sous leur charge : car ils vous laissent accoustumer a toute sorte de vicieuses habitudes sans vous en reprendre » (*ibid.*, L. IV, p. 184).

des enfants du saint Esprit, qu'il m'avoit voulu contraindre d'imiter. Au reste je ne faisais des gestes ny des desmarches qu'aux lieux où la raison me monstroît qu'il en estoit besoing [...].¹

Le jeune élève sait d'emblée distinguer la mode raffinée qui se pratique à la cour de celle, pédante et grossière, que le régent désire lui inculquer : il règle son jeu en fonction de ce qu'exigent la mesure et la raison. Le collègue ne remplit donc absolument pas sa mission d'apprentissage des vertus et des codes de conduite dans le monde, nécessaires pour former les fils de l'élite socioculturelle du pays.

Mais le personnage du pédant contrevient également aux règles de civilité qui s'appliquent aux adultes. Chez Hortensius, tout ce qui pourrait passer pour une galanterie ou une gentillesse de l'esprit n'est qu'artifice, hypocrisie et fausseté : en témoignent les petits nœuds de taffetas qu'il ajoute à ses vieilles bottes trouées et qui semblent être faits « tout expres et pour se monstrier plus galand² ». Audebert, Saluste et l'Escluse le contraindront par ailleurs à avouer qu'il se botte, non pour monter à cheval, mais pour paraître gentilhomme, à la manière d'Amadis de Gaule. J. Royé a donc raison d'affirmer que le comique du personnage « repose principalement sur la dichotomie de l'être et du paraître. Tout l'être du pédant tend vers le faux ou le simulacre³ ». Sur ce point, le type se révèle très proche du fanfaron, chez lequel on constate une même discordance entre un *moi* fantasmé et la réalité. Lors de son apparition dans le roman, Hortensius est décrit comme « un jeune homme glorieux et impertinent au possible [...] »⁴ : dans les deux cas, le *moi* du pédant et du fanfaron enfle à un point tel qu'il occulte absolument le souci d'autrui. L'auteur du *Galatée* faisait en effet de la malpropreté du vêtement et des mauvaises manières adoptées à table ou dans la conversation les signes d'un oubli de l'autre, d'une prise en compte exclusive de soi, comme si le *moi* possédait le monde et le dirigeait en fonction de ses propres règles⁵.

Artifice et discordance se retrouvent dans le mode de vie du pédant, qui règle sa conduite en fonction de ses seules lectures. Comme le constate Francion, Hortensius n'est pas capable d'apprendre à vivre selon son « expérience du monde⁶ » : ce sont les romans sentimentaux, dérobés dans la bibliothèque de Francion, qui le poussent à tomber amoureux de Frémonde, la fille d'un avocat. Le pédant commet ici la même erreur que

¹ *Ibid.*, L. IV, p. 188.

² *Ibid.*, L. X, p. 414.

³ *La Figure du pédant [...]*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Op. cit.*, L. III, p. 171.

⁵ *Op. cit.*, « Présentation », p. 20.

⁶ *Op. cit.*, L. XI, p. 455.

Don Quichotte, en accordant aux signes livresques davantage de crédibilité qu'aux signes délivrés par le monde. Seule cette passion le conduit à attacher un peu de soin à son vêtement : il renouvelle son linge tous les quinze jours, au lieu de ne le faire qu'une fois par mois, et investit même dans un miroir, alors qu'il ne se regardait jusque-là que dans un seau d'eau¹. Il adapte alors sa conduite en fonction des prescriptions de *L'Art d'aimer* et apprend à embrasser en lisant *Le Livre des baisers* de Jean Second. Mais l'amour qu'Hortensius ressent pour Frémonde se traduit par un narcissisme exacerbé. Lorsque celle-ci se plaint, pour se moquer de lui, de lui voir porter la soutane, il s'attribue une fausse noblesse, matérialisée par le port d'une épée, de bottes, d'un manteau court, d'un pourpoint et d'un collet à dentelle : mais il faut peu de temps à Frémonde et à ses amis pour découvrir que « ce glorieux Pedant estoit venu a Paris presque tout nud, et avoit esté contraint de gueuser, jusqu'a tant qu'il eust trouvé condition² ».

Le personnage manie également le faux et l'artifice dans ses discours et ses compositions poétiques : alors qu'il mime les codes stéréotypés – dans les textes comiques – des tourments de l'inspiration poétique, en se rongant les ongles et en tapant du pied, une amie de Frémonde s'aperçoit que les stances qu'il couche sur le papier sont dérobées dans les œuvres d'un poète du temps et prouve son larcin en découvrant le livre en question dans la bibliothèque du pédant³. Le personnage est même allé jusqu'à plagier son nom et à s'attribuer une fausse langue maternelle : vraisemblablement nommé Le Heurteur, il s'est doté du patronyme d'Hortensius, emprunté à l'orateur romain du I^{er} siècle avant J-C, afin de laisser croire qu'il parlait un latin éloquent dès sa naissance⁴. À force de compilations hétéroclites, de plagiats et de mélanges linguistiques, le pédant en vient à pratiquer une langue de l'extravagance, dont la compréhension, à supposer qu'elle soit possible, exige de son interlocuteur des trésors d'exégèse infinis :

Les incomparables charmes de vos incomparables perfections que l'on ne peut assez magnifier, se tiennent si bien sur leurs pieds en assaillant, que ce seroit estre orbe de raison, que de croire de pouvoir se defendre, pourquoy ce seroit tousjours la cause pour laquelle je me diray vostre incomparable serviteur. Fremonde, ainsi s'appelloit la Damoiselle, a peine peut trouver une responce a des propos si extravagants.⁵

Le pédant n'est capable que de puiser dans des florilèges de citations qu'il a recueillies au fil de ses lectures : cet agrégat de sentences, de lettres, de proverbes, d'*exempla*, d'autorités, etc., le tout formulé au moyen des figures les plus alambiquées, ne

¹ *Ibid.*, L. IV, p. 189.

² *Ibid.*, L. IV, p. 208-209.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ *Ibid.*, L. III, p. 171.

⁵ *Ibid.*, L. IV, p. 190.

forme pas un discours cohérent, mais un « galimatias continuel¹ ». J. Royé relève dans ce jargon quantité de néologismes, de mots archaïques et spécialisés, de redondances sémantiques, de variations de style et de niveaux de langue, de même qu'un usage immodéré des figures stylistiques, antithèses, comparaisons et périphrases². Comme chez Bajamond, Sorel vise une fois encore le style obscur et excessivement imagé de Nervèze, antithèse d'une langue naturelle, simple et purifiée de tout barbarisme. De ce fait, le pédant menace l'équilibre social, dans la mesure où il brise les conditions de possibilité de l'échange communicationnel. Il se trouve même ramené au stade infralangagier de la bête : c'est ainsi que Francion compare son régent au « plus grand asne qui jamais monta en chaire³ » et le type en général à « la pire des bestes domestiques⁴ ». L'éducation de la jeunesse est confiée à des « barbares », qui, selon le sens étymologique du terme, ne sont capables que d'émettre des borborygmes inintelligibles et dont le groupe social semble avoir ignoré tout processus de civilisation⁵.

2. LE POÈTE : LES VIOLENCES DE L'ÉLOQUENCE

Sans remettre en cause l'existence même d'un langage entre les hommes, le type du poète, par son galimatias, se rapproche par bien des points du pédant et du fanfaron : lorsque Francion se met à fréquenter les auteurs de la rue Saint-Jacques, il découvre des « mâche-lauriers » présomptueux, qui passent leur temps à médire des vers des autres, qui lisent leurs écrits en faisant des grimaces et croient seuls posséder les règles du bien écrire. Certains sont même d'anciens pédants :

Leurs discours estoient le plus souvent si extravagants, qu'il sembloit qu'ils fussent insensés [...]. Avec tout cela c'estoient les gens les plus presomptueux de la terre. Chacun croyoit faire mieux que tous les autres, et se faschoit lorsque l'on ne suivoit point ses opinions.⁶

L'édition de 1626 renforce l'assimilation de ces personnages au type du capitánmatamore : comme Pyrgopolinice et Artabaze, certains s'érigent en empereurs et pensent

¹ *Ibid.*, p. 189. Voir également la lettre qu'il adresse à Frémonde pour l'assurer de sa noble condition : « Tout cecy estoit entremeslé de sentences, de proverbes, d'exemples et d'autoritez, avec une confusion plus que barbare, qui fut si malaisée a demesler, qu'il fallut que l'Advocat et quatre de ses amis bien lettrez s'y employassent une apres dinée durant, encore ne tirerent ils leurs explications que par conjectures » (*ibid.*, p. 203).

² « Hortensius [...] », art. cit., p. 130.

³ *Op. cit.*, L. IV, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ « On ne sçait point là ce que c'est que de pureté de langage, ny de belles diction, ny de sentences, ny d'histoires citées bien a propos, ny de similitudes bien rapportées » (*ibid.*, p. 184).

⁶ *Ibid.*, L. V, p. 233.

dominer le royaume de Poésie¹. Ils composent eux-mêmes, sous des noms empruntés, les épîtres dithyrambiques qui accompagnent la publication de leurs ouvrages. D'autre part, Francion les décrit comme des créatures à l'humeur fantasque et promptes à se quereller. Toutefois, même s'il se met rapidement à les mépriser et à les fuir, il acquiert auprès d'eux un certain nombre de règles poétiques utiles, qui l'aident à rendre son style plus doux et plus harmonieux. La condamnation des poètes implicitement présentés comme des disciples de Malherbe est loin d'être définitive, à l'inverse de celle qui touche les auteurs respectant un « vieil resveux² », périphrase renvoyant très certainement à Ronsard. Le personnage de Musidore permet de conférer des traits singuliers à l'un de ces personnages types. La description physique que le héros fait de lui parodie la tradition renaissante du mélancolique génial :

[...] voicy venir un grand jeune homme maigre et pasle, qui avoit les yeulx esgarez, et la façon toute extraordinaire ; il estoit si mal vestu que je n'avois point de crainte qu'il se mocquast de moy [...].³

Un long ajout de l'édition de 1626 lui donne son nom et développe son portrait : poète impécunieux, qui a acheté chaque pièce de son costume au moyen de ses compositions poétiques, Musidore est si distrait qu'il confond le papier sur lequel sont inscrits ses vers avec un torchon. Lorsqu'il quitte subitement ses visiteurs pour aller faire ses nécessités, il justifie son attitude peu civile en fonction de ce qu'il croit savoir des usages de la cour :

[...] Messieurs, je vous supplie de m'excuser, il faut que j'aille tout maintenant faire ce que les Roys ny les Empereurs ne peuvent faire par ambassade. Je ne fay point de ceremonie avecque vous ; vous sçavez la liberté avec laquelle l'on vid maintenant a la Cour.⁴

L'un de ses amis rapporte qu'il lui est déjà arrivé de relever sa moustache avec un papier enduit d'excrément, ou encore, lors d'un festin donné par un grand seigneur, de cracher dans son assiette et de jeter sa nourriture à terre, en pensant effectuer le geste inverse. Une double satire pointée sous ces anecdotes farcesques, dont certaines sont puisées dans la matière qui circule autour de Racan : si Musidore ne maîtrise aucune des règles du raffinement et de la politesse, comme nous le verrons, la verve critique de Sorel n'épargne pas davantage le monde des courtisans, dont les usages sont parfois loin de se conformer aux prescriptions de la civilité (voir chap. V, II-A).

¹ *Ibid.*, « Variantes » de la p. 230 [1626 b], p. 1283.

² *Ibid.*, L. V, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 227-228. Le personnage éponyme du *Poète extravagant* d'Oudin de Préfontaine présentera de semblables caractéristiques (*op. cit.*).

⁴ *Ibid.*, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1287.

Vingt-cinq ans après la première édition du *Francion*, Musidore trouvera un écho dans le personnage de Musigène, dans *Polyandre* : malgré ses manières « courtois[es] », dès leur première rencontre, le poète apparaît ridicule aux yeux du héros, par son agitation et sa « mine assez bigearre¹ ». Il porte un habit noir usé, des bottes élimées et pleines de boue et il couvre d'une poussière blanche les dames auxquelles il s'adresse, qui protestent contre une « si fascheuse mode² ». Par la suite, lorsque le poète sera arrêté par des sergents, son luxueux costume constituant une infraction aux lois somptuaires, il sera contraint de reconnaître qu'il ne porte que de la paille dorée en guise de cordon d'or³. Même si Polyandre voit au départ en lui un « honneste homme » faisant partie des « fameux Auteurs de la Cour⁴ », il acquiert sa compagnie comme un passe-temps bouffon plutôt que comme le moyen de s'ouvrir les portes des cercles mondains les plus prestigieux. Malgré la prétention qu'a Musigène de ravir par ses écrits et sa présence les plus belles dames de la cour, force est de constater qu'il ne peut revendiquer le titre de parfait honnête homme :

Tel estoit cét homme qui paroissoit pourtant digne de compassion aux gens d'esprit, qui jugeoient la peine qu'il avoit à faire le joly & le Courtisan, & à vouloir paroistre plus qu'il ne pouvoit. Il sembloit qu'il ne fust là que pour estre oposé à tant d'hommes bien faits & bien vestus, afin qu'un contraire parust mieux pres de l'autre. Mais pour luy il croyoit estre un exemplaire de gentillesse & de galanterie, & si quelque chose luy manquoit, il s'imaginoit que sa bonne mine supleoit à cela, & que l'esclat qui sortoit de toute sa personne & la force de sa reputation le faisoient assez respecter.⁵

Musigène est plutôt, par le contre-exemple qu'il offre, le faire-valoir des beaux esprits du temps⁶. Polyandre constate par ailleurs que les hommes comme lui ont toujours quelque chose qui choque la « mode » ou la « bien-seance⁷ ». En regard, le personnage de Gastrimargue permet d'opérer une fusion entre les types du pédant, du fanfaron, du parasite « escornifleur » et du poète : vêtu d'une soutane, il s'est attribué la profession de docte et dîne de table en table, en payant ses hôtes au moyen de son prétendu savoir, truffé de références mythologiques, de lieux communs et de citations antiques hors de propos⁸. Mais sa maîtrise des langues anciennes est moins grande que celle d'Hortensius et son

¹ *Op. cit.*, L. I, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14-15. La description qui est faite du poète rappelle très fortement celle de Musidore : « De là l'on montoit à la consideration de son visage, où l'on voyoit des yeux creux & hagards ; une bouche assez grande ; le nez tortu ; les jouës creuses, & tout cela accompagné d'une longue chevelure, plustost couverte d'une farine de moulin que d'une poudre de Parfumeur » (*ibid.*, p. 15).

³ *Ibid.*, L. III, p. 128.

⁴ *Ibid.*, L. I, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ Lorsqu'il pénètre dans les appartements d'Agésilan, Musigène attire tous les regards en effectuant plusieurs révérences très bruyantes, afin de montrer qu'il connaît les « civilitez de la Cour » (*ibid.*, L. II, p. 97).

⁷ *Ibid.*, L. V, p. 273.

⁸ *Ibid.*, L. II, p. 94 sq.

galimatias se rapproche fréquemment du latin macaronique¹. À la manière des pédants rencontrés par Francion, ce personnage a songé à se faire régent pour se nourrir aux dépens de ses écoliers². On reconnaît également chez lui certains aspects de Carmelin, l'« arrogance » et la « presumption³ » en plus. Pourtant, ses faux talents et son ignorance ont su abuser ses contemporains, toujours prêts à lui confier une charge dans la magistrature, preuve une fois encore de la corruption et de la bassesse du milieu robin, mais aussi de la société dans son ensemble⁴. Le sixième et dernier livre se refermera même sur l'attribution d'une généreuse pension tout à fait imméritée au parasite, de la part d'un « grand Seigneur de la Cour⁵ », sans que l'on sache si la continuation du récit aurait châtié son impertinence.

Musigène, qui conte le récit de ses origines, lui prête une ascendance mythologique et monstrueuse, semblable à celle d'Artabaze⁶ : né sous le signe du crocodile, sorti du ventre de sa mère avec des dents prêtes à mordre, Gastrimargue, avatar parodique de Pindare, a reçu dès le berceau, de la part de grosses mouches et de bourdons, le don de glotonnerie, talent au service duquel il déploie une force semblable à celle d'Hercule. Le personnage devient ainsi « le plus illustre Parasite que la Grece, l'Italie, & la France ayent jamais produit, n'y en ayant eu aucun, qui ayt si bien sceu mesler l'art d'escornifflerie avec la pretenduë doctrine⁷ ». Mais ce caractère exceptionnel et invraisemblable qui lui est attribué ne doit pas nous faire oublier que le narrateur de son histoire est Musigène, poète au style hyperbolique et volontiers emphatique, qui est de plus son ennemi intime. Comme les poètes rencontrés par Francion, les deux extravagants s'opposent par leur école poétique : tandis que Gastrimargue, en digne dévoreur de mots, est un disciple de la Pléiade, Musigène défend la nouvelle poésie d'obédience malherbienne⁸. Gastrimargue incarne néanmoins une figure beaucoup plus sombre du pédantisme que Carmelin : chez lui, le feint savoir est un artifice conscient et cynique, utilisé pour abuser de la crédulité de ses victimes et se faire entretenir par elles. Le parasite exacerbe un peu plus la violence et la cruauté déjà perceptibles chez Hortensius. Le fait que ces pédants soient en même temps

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*, p. 107. Gastrimargue revalorise le terme *pédant* : « Pedant, ne signifie t'il-pas un instituteur ou instructeur de jeunesse, qui est la plus noble de toutes les occupations ? » (*ibid.*, p. 101).

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, L. VI, p. 381.

⁶ *Ibid.*, L. II, p. 104 *sq.*

⁷ *Ibid.*, p. 110. Le type du parasite, par sa démesure angoissante, rejoint ici le portrait de Gnathon, futur glouton décrit par La Bruyère dans « De l'Homme » (*Les Caractères*, éd. E. Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995, XI, 121, p. 434-435).

⁸ *Op. cit.*, p. 101-102.

des parasites gloutons n'est pas surprenant : chez eux, la langue devient une bouillie informe composée de sources diverses mal digérées, à l'inverse du principe humaniste de l'innutrition. Le pédant accapare la parole comme il spolie les mets : dans les deux domaines alimentaire et verbal, il n'accorde qu'une place extrêmement réduite à son interlocuteur, qu'il prétend dominer.

Le renouvellement du personnage du pédant en fonction des débats opposant les puristes, disciples de Malherbe, aux antipuristes, est plus prégnant encore dans *Les Visionnaires* de Desmarets : Amidor, le poète extravagant, effraie Artabaze par sa fureur poétique. Pourtant, malgré la poltronnerie comique du capitaine, l'emportement du poète est véritablement effrayant : H. Merlin-Kajman montre comment la violence de son éloquence est le reflet de l'agressivité zélée des antipuristes, qui refusent de déposer les armes à l'issue des guerres civiles de religion¹. N'acceptant pas la scission du public et du particulier qui s'instaure à l'aube du XVII^e siècle, ils considèrent la langue des puristes comme un affadissement de l'éloquence, mais aussi comme une renonciation à la défense du royaume. Du point de vue de Desmarets, la violence d'Amidor est ridicule, mais elle est aussi dangereuse car elle menace le bon équilibre entre la sphère du pouvoir absolutiste et la sphère du particulier qui s'est progressivement instauré. L'éloquence agressive d'Amidor fait suite à celle qu'avait employée le P. Goulu au moment de la querelle des *Lettres* de Balzac, au cours des années 1620 (voir chap. VI, I-B).

Les deux figures types du pédant et du poète s'inscrivent donc dans le cadre du rapport ambivalent que les théories de l'honnêteté entretiennent face au savoir. M. Magendie constate que les nobles des premières décennies du siècle prennent grand soin d'éviter de passer pour savants et font du terme *pédant* l'antonyme de *cavalier*². Les courtisans que Francion rencontre lors du ballet donné au Petit-Bourbon et qui prennent les écrits qu'il porte pour des serviettes destinées au souper du roi, en fournissent une bonne illustration³. L'attitude de Clérante, qui fait donner le fouet à un poète ayant fustigé son ignorance, mais se préoccupe par la suite de s'en corriger, en chargeant Francion de son

¹ Voir H. Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2003, chap. IV (« Enfin, je, et tu, vinrent... »), p. 95-127.

² *Op. cit.*, p. 52-53.

³ *Op. cit.*, L. V, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1290. Le héros utilise d'emblée de son savoir, sous la forme d'une image symbolique, pour se distinguer d'eux : tandis qu'il se sert de ses écrits pour se faire un siège, de nombreux seigneurs, qui en sont dépourvus, sont « contraints de s'asseoir sur leur cu comme des singes » (*ibid.*).

instruction, passe à l'époque pour une exception¹. Pourtant, dès la fin du XVI^e siècle, les manuels de civilité désapprouvent ce défaut de connaissances : Gracián, dans *L'Homme de cour*, souhaite que le savoir devienne à la mode². La réputation des pédants et des poètes est entachée par le fait qu'ils font du savoir et de la littérature un métier : Musidore légitime par ailleurs ses activités en se fondant sur la conduite de certains marquis, qui tirent de l'argent de leurs écrits³. Sorel, qui vise peut-être ici Honoré d'Urfé ou Racan, méprise une conduite indigne d'une noble condition.

Pédant et poète sont donc des types communs à la farce, à la satire, à la comédie et à l'histoire comique. *L'Histoire comique de Francion* révèle cette absence de frontières entre les genres lorsque le héros, en attendant que son union avec Naïs soit célébrée, fait représenter par une troupe de comédiens italiens les aventures grotesques survenues à Hortensius lorsqu'il était son maître de chambre au collège : le pédant, qui n'avait déjà pas conscience de jouer « sa Comédie naturelle » lorsqu'il croyait avoir été élu roi de Pologne, ne se reconnaît pas davantage dans la figure de ce « Seigneur Dottor », car il a « trop bonne opinion de soy⁴ » pour voir que l'on se moque de lui. Malgré le lien qui unit ce type à un (pseudo-)savoir, le pédant est beaucoup plus proche de la figure du provincial et du rustre paysan qu'on pourrait le penser de prime abord : tel Hortensius, dont Frémonde découvre que le père était un humble campagnard gardant des moutons – et non un berger raffiné de pastorale –, Francion constate que les précepteurs des collègues « viennent presque de la charruë a la chaire⁵ » : leur grossièreté de paysan explique qu'ils ne se montrent ni civils ni « urbains ».

¹ « [...] a n'en point mentir, il avoit auparavant un peu hay les lettres, et mesme avoit blasmé quelques personnes qui s'y adonnoient, ne croyant pas que ce deust estre l'occupation d'un homme noble » (*ibid.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 251).

² *Op. cit.*, Maxime CXX, p. 397.

³ *Op. cit.*, L. V, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1286.

⁴ *Op. cit.*, L. XI, p. 456.

⁵ *Ibid.*, L. IV, p. 184.

C. La province : un lieu sans urbanité ?

Les notions de *civilité* et d'*urbanité* renvoient étymologiquement au monde civilisé de la ville : l'*urbanitas* est même la qualité des habitants de l'*urbs* par excellence, Rome, selon un privilège transmis, dans la France du XVII^e siècle, à la ville de Paris. Fausta Garavini explique cette spécificité française par le fait que le pays a été très tôt centralisé, aussi bien sur le plan politique que linguistique¹. Norbert Elias, dans *La Société de cour*, a également montré comment l'espace aulique avait progressivement évolué, de la fin du Moyen Âge au règne de Louis XIV, vers la formation d'un milieu élitaires et clos sur lui-même, dont les voies d'accès, pour les couches non aristocratiques ou encore pour ceux qui, tout en étant nobles, n'y sont pas nés, se révèlent de plus en plus fermées :

Il est de plus en plus difficile pour un homme qui n'a pas respiré depuis sa plus tendre enfance « l'air de la cour » ou fréquenté de très bonne heure les milieux de la cour, de développer des traits de caractère par lesquels les aristocrates de la cour se distinguent des nobles et des bourgeois qui n'y ont pas accès et par lesquels ils se reconnaissent entre eux.²

Dans *Le Roman comique*, la « pauvre mademoiselle de l'Étoile » se trouve particulièrement importunée par les Manceaux, qui, en dignes représentants des provinciaux, relèvent de « la plus incommode nation du monde, tous grands parleurs, quelques-uns très impertinents, et entre lesquels il s'en trouvait de nouvellement sortis du collège³ ». Le narrateur commente également avec humour, dans la seconde partie du récit, la fascination qu'exerce sur les hommes et les dames de la région la manière de vivre des gens de bonne condition qui vivent à Paris et qui connaissent les usages de la cour⁴. Lorsque le marquis d'Orsé, dont la clé est probablement le comte de Belin, vient occuper la maison qu'il possède au Mans, où il attire ses amis, ces honnêtes gens importent dans la région du Maine leurs pratiques et leurs divertissements, tels que la chasse, la danse et la comédie. Auprès des dames de la Ville et de la Cour, les Mancelles s'instruisent des nouvelles modes vestimentaires, tandis que les provinciaux se distinguent négativement, au cours des bals, par leurs danses et leurs habits démodés. En matière de théâtre, la province préfère encore la farce à la comédie : le raffinement des mœurs de la capitale, dont le public s'est détourné du comique grossier, ne l'a pas touchée. Ses habitants ne peuvent

¹ F. Garavini, « Les Gascons contre eux-mêmes », dans *Les Provinciaux sous Louis XIV*, Marseille, n° 101, 2^e trim. 1975, p. 189.

² *Op. cit.*, p. 204.

³ *Op. cit.*, I, 8, p. 59.

⁴ « Ce n'est pas une petite ambition aux provinciaux que de pouvoir dire quelquefois qu'ils ont vu en tel 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 [...] » (*ibid.*, II, 17, p. 302-303).

donc que singer maladroitement les comportements et les goûts des Parisiens : ils n'en sont que les reflets grotesques, au sens originel de déformés.

Mais les courtisans et les gens de condition qui vivent à Paris doivent se garder d'un séjour trop long dans une région de province éloignée : outre la perte de leurs fréquentations, ils risquent de ne pas se tenir suffisamment informés des évolutions de la mode et des usages. Au début de *Polyandre*, le personnage éponyme revient à Paris après avoir séjourné un long moment chez ses parents. Au contact de la rudesse provinciale, ses mœurs ne peuvent, selon l'opinion des gens de la capitale, que s'endurcir et perdre leur politesse raffinée :

L'adroit Polyandre, qui d'une fortune assez basse estoit parvenu à des facultez mediocres dont il pouvoit estre satisfait, fut quelque temps en sa patrie où ses parens le vouloient arrester ; mais ses plus chers amis qui estoient à Paris & à la Cour, luy persuaderent par leurs lettres, que les humeurs provinciales estoient un mauvais entetien pour un raffiné comme luy, & que son sejour seroit trop bas & trop indigne, s'il le choissoit ailleurs, que dans une Ville qui estoit l'abregé de l'Univers.¹

Dans l'« Advis au lecteur » de *L'Esprit de Cour*, Bary ne précise-t-il pas qu'il compose son traité afin « que les Provinciaux deviennent plus polis, & les Dames plus éclairées² » ? Toutefois, si, à son arrivée, Polyandre se présente sans transition chez ses amis, il court le danger de passer pour « un homme nouveau dans les compagnies³ », aussi ignorant qu'un rustre provincial des pratiques établies dans le beau monde : il décide donc de se rendre tout d'abord à la foire Saint-Germain, lieu de promenade fréquenté par des hommes et des femmes de diverses conditions, en ce temps de carnaval. Mais c'est parce qu'il ignore qu'un second lieu a été mis à la mode, depuis l'exil de Marie de Médicis : le jardin du Luxembourg, où la bonne société se divertit avant de rejoindre la foire. Une autre précaution s'impose à Polyandre une fois qu'il se trouve dans ce jardin : parmi les promeneurs, seuls ceux dont l'apparence est parfaitement soignée et correspond en tout point à la mode se sentent autorisés à se montrer dans la grande allée. Les autres en sont réduits à observer sans être vus :

De vray en ce qui estoit des hommes, il n'y en avoit point qui osassent passer par la grande allée, si l'on ne connoissoit que leur teste venoit presentement d'entre les mains du friseur, & à moins que d'avoir un habit neuf du mesme jour, & que leurs bottes ou leurs souliers, n'estant tachez d'aucune crotte, ne les peussent point accuser d'estre venus à pied. Quant aux femmes, s'il y en eust eu de si simples que de se monstrent sans estre vestuës des plus à la mode, elles eussent couru le hazard de passer pour des Demoiselles de village, & d'estre la risée des autres.⁴

¹ *Op. cit.*, L. I, p. 11.

² *Op. cit.*, n. p.

³ *Op. cit.*, L. I, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

Polyandre, qui n'est pas « en estat de parestre parmy les plus polis¹ », ne peut se permettre de sillonner l'allée. L'implacabilité des lois que dicte la mode apparaît ici dans tout son excès et laisse percer, de la part de Sorel, une certaine ironie que l'on trouve déjà exprimée dans *Francion* : chez l'homme du monde, l'importance sociale accordée au vêtement et au soin du corps, éléments qui ne devraient être que les effets et les reflets seconds de sa noblesse d'âme et de sa condition, finit par se substituer au mérite. Ce renversement de la hiérarchie explique que, peu de temps après sa sortie du collège, Francion, qui se trouve alors sans fortune, soit obligé de rester cloîtré dans sa chambre, faute de voir son mérite reconnu sous son habit démodé et usé, tandis que ses anciens compagnons de classe, fils de vils bourgeois, paradedent dans leurs beaux costumes².

1. LE CAMPAGNARD

Parmi les provinciaux, plusieurs sous-types cristallisent les traits d'impertinence attachés à cette « nation » : le paysan ou le campagnard et le Gascon. Selon P. Lerat³, le milieu des années 1650 marque spécifiquement l'avènement du campagnard comme modèle de l'impertinent social, dans des comédies comme *Dom Bertrand de Cigarral* de Th. Corneille (1652), *Le Campagnard* de Gillet de la Tessonnerie (1657), ou *Le Baron de la Crasse* de Poisson (1662). L'opposition entre l'urbanité et la rusticité rurale se rencontre dès les textes antiques : l'homme des champs est associé au manque d'éducation, au défaut d'éloquence, mais aussi à la rudesse de la nature et aux bas mouvements engendrés par l'instinct. Contrairement à celui qui s'est poli – aux sens propre et figuré – au contact de la civilisation urbaine, ses mœurs n'ont pas été adoucies ni façonnées par le bel usage promu par ceux qui vivent dans le monde. Le qualificatif *grossier* lui convient parfaitement : appliqué à des étoffes et à des tissus manquant de finesse, au XVII^e siècle, cet adjectif est de plus en plus fréquemment employé au sens métaphorique, à propos des rustres et tout particulièrement des paysans⁴. Plus encore que le provincial citadin, le campagnard manque de propreté, terme qui signifie, selon Furetière, « ce qui est bien net ; ajusté, orné ». À table, ce brutal se conduit en glouton vorace et répugne ses commensaux par ses manières : la satisfaction de son appétit bestial l'emporte sur le souci d'autrui et sur les règles les plus élémentaires de la conversation. Castiglione met en garde l'homme de cour contre ce type de comportement :

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Op. cit.*, L. IV.

³ *Op. cit.*, p. 246.

⁴ D. Bertrand, « Grossier », dans A. Montandon (dir.), *Dictionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 451.

Maintenant je ne veux pas continuer davantage à dire par le menu des choses qui sont trop connues, comme de rappeler que notre Courtisan ne doit pas faire profession d'être grand mangeur, ni buveur, ni dissolu et de mauvaises mœurs, ni sale et débrillé dans son allure, avec des façons de paysan, qui sentent la houe et la charrue de mille lieux [...].¹

Grenaille évoque également « ces naturels rustiques que nous appellons hommes nouveaux & non encore achevez », ignorants des cérémonies que la bienséance impose d'accomplir dans les bonnes sociétés et qui seules permettent à un être de passer pour un « homme accompli² ».

À ce titre, le patronyme du baron de la Crasse est transparent : du fait du succès rencontré par la comédie de Poisson, il passera même en nom commun pour désigner un hobereau de campagne rustre et sans politesse, qui n'a pas respiré l'air de la cour³. Cette courte pièce enchâsse une petite comédie intitulée *Zig-zag* et appartient à cette catégorie d'œuvres que Georges Forestier a nommées les « comédies au château⁴ » : le personnage éponyme reçoit la visite d'un marquis et d'un chevalier, qui ne font que précéder un comédien et sa troupe itinérante, venus pour donner la comédie dans la demeure du baron. La pièce-cadre repose tout entière sur le regard moqueur que les deux visiteurs, qui sont des courtisans, portent sur l'ignorance rustique du campagnard. Celui que Poisson présente comme « *le dernier Baron, & le plus ridicule homme de France*⁵ » séjourne depuis dix ans dans son château de Pézenas. Lorsqu'on vient le voir, mieux vaut le prévenir à l'avance, car on s'expose dans le cas contraire à faire un bien mauvais repas, l'avarice et la chicheté étant deux traits fréquemment associés au type du campagnard. Le personnage se ridiculise par ailleurs lorsque son valet vient, devant ses visiteurs, lui demander ses ordres pour le repas, au mépris des convenances. Le marquis et le chevalier souhaitent l'entendre faire le récit de son unique séjour à la cour, à Fontainebleau, dont il est revenu humilié : malgré la dépense, excessive selon lui, qu'il a faite pour se rendre « le plus propre de France » et être « sur le bon bout⁶ », les courtisans se sont pressés autour de lui comme s'il était une bête de foire⁷. Le titre de baron, dont le personnage est pourtant fier, passe aux yeux du beau monde pour démodé et trop proche de la roture. Lorsqu'il heurte à la porte du roi, au lieu de gratter, comme le veut l'usage, même l'huissier se moque de cette pratique de

¹ *Op. cit.*, p. 155.

² *La Mode [...]*, *op. cit.*, p. 261. Toujours soucieux de fixer un juste milieu, Grenaille n'agrée « ny la rusticité, ny l'affecterie » (*ibid.*, p. 264).

³ Ch. Mazouer, « Introduction », dans R. Poisson, *Le Baron de la Crasse et L'Après-soupe des auberges*, éd. Ch. Mazouer, Paris, Nizet, « STFM », 1987, p. 12.

⁴ *Le Théâtre dans le théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 79-81.

⁵ *Op. cit.*, « À Monseigneur le duc de Créquy », p. 57.

⁶ *Ibid.*, sc. 2, v. 93 p. 72 et v. 95, p. 73.

⁷ « J'enrageois quand je vis cent hommes me gausser [...] / Car chacun m'entouroit pour me couvrir de honte, / Comme l'on fait un Ours quand un enfant le monte » (*ibid.*, v. 119 et 121-122, p. 74).

« novice¹ » : il lui claque la porte au nez, ce qui a pour effet de coincer ses cheveux dans l'encadrement, car le baron, contrairement aux courtisans, ne porte pas de perruque. Raillé par tout un groupe d'honnêtes gens, il est contraint de s'arracher les cheveux pour se libérer de ce mauvais pas. Il s'en retourne furieux en son château, bien décidé à ne plus jamais remettre les pieds à la cour.

Le ridicule du personnage ne se mesure donc qu'en fonction de son ignorance des codes de la cour. La pièce vise un cercle privilégié d'honnêtes gens et de courtisans, qui partagent et maîtrisent les usages concernés. De telles moqueries pouvaient également toucher des campagnards réels, et non seulement des personnages de comédie : Maurice Lever, dans *Le Sceptre et la marotte*², rapporte comment Louis XIII avait fait venir à sa cour un paysan nommé Jean Doucet, afin de réjouir son entourage par son langage et sa conduite. Le roi lui avait même fait promettre de revenir le divertir, à la manière d'un fou de cour, deux fois par semaine. Le nom de Jean Doucet devint même un nom commun servant à désigner un villageois fruste et ignorant.

La comédie enchâssée *Zig-zag* laisse quant à elle s'exprimer le langage paysan de la servante Catin, qui annonce celui des campagnards du *Dom Juan* de Molière. À ce titre, la campagne apparaît le plus souvent comme une région vaste et indistincte, entourant Paris, dans laquelle les paysans pratiquent tous le même type de parler. Cyrano, dans *Le Pédant joué*, est l'un des rares auteurs à donner une réelle ampleur au sociolecte de Gareau, que Jacques Prévot juge représentatif de la variété de français parlée dans le sud-ouest de Paris, où Cyrano a passé une partie de son enfance³. Scarron utilise quant à lui un lexique burlesque pour évoquer les Manceaux, décrits comme « endéménés et patineurs⁴ » : sur ce point, le burlesque n'apparaît donc pas comme un renversement carnavalesque des hiérarchies socioculturelles. Scarron s'en sert au contraire pour décrire la campagne mancelle en auteur parisien, sans véritablement remettre en cause l'opposition de valeurs qui sépare la capitale de la province⁵.

L'image de la campagne peut toutefois faire l'objet de représentations moins négatives, notamment dans une perspective épicurienne, lorsque son caractère rustre

¹ *Ibid.*, v. 133, p. 74. L'on pense également au baron de Calazious, personnage du *Poète basque*, évoqué dans l'introduction générale de notre thèse.

² *Op. cit.*, p. 303.

³ *Op. cit.*, « Introduction », p. 28 *sq.*

⁴ *Op. cit.*, I, 8, p. 58.

⁵ Voir J. Serroy, « Le *Roman comique* et le *Roman bourgeois*, romans provinciaux ou romans parisiens ? », dans *Les Provinciaux sous Louis XIV*, *op. cit.*, p. 163-168.

devient synonyme d'innocence, de candeur et d'absence de corruption. Francion expérimente cette douceur lorsqu'après avoir été trompé par Valère et Ergaste, ses deux rivaux auprès de Naïs, il est contraint de se réfugier pour un temps dans un village de bergers. Malgré la grossièreté et la crédulité superstitieuses de ces paysans, qui empêchent le héros de pouvoir leur parler d'égal à égal et de leur découvrir l'intimité de sa pensée, il trouve en ce lieu un bonheur bien plus grand que celui dont il jouissait à la cour :

Les Festes et Dimanches, il estoit tousjours de festin, tantost chez l'un et tantost chez l'autre, où il beuvoit et mangeoit avec autant d'appetit qu'a la Cour, et rioit bien d'aussi bon courage. Ce qui estoit de meilleur c'est qu'il ne craignoit point qu'un envieux espiat ses actions afin de gloser dessus et le diffamer par ses mesdisances. Il n'y avoit personne qui s'offençast de ce qu'il ne luy faisoit pas assez d'honneur et qu'il ne lui rendoit pas le change de ses compliments. La liberté se rencontroit en tous les endroits où il estoit, tellement qu'il confessoit en luy mesme, que jamais il n'avoit esté si heureux [...].¹

Même s'il se nourrit de mets moins raffinés, même s'il ne participe pas à des jeux d'esprit, Francion jouit des plaisirs de la vie – les festins, la musique, la danse, la séduction amoureuse des villageoises – dans un cadre beaucoup plus libre, spontané et sincère qu'il ne pouvait le faire dans l'espace aulique, où les relations hiérarchiques et les honneurs impliquent de toujours s'autocensurer. Dans ce petit monde clos qui reflète les temps de l'âge d'or, nul Bajamond fanfaron et hypocrite ne risque de s'offenser de ses propos, nuls Valère et Ergaste ne peuvent l'attirer par traîtrise dans un piège mortel. Malgré tout, Francion quittera cet univers pour en recréer les conditions de plaisir et d'harmonie en compagnie d'une dame aussi raffinée et polie que lui, car, comme il l'indique lors de l'aventure des noces villageoises auxquelles il participe avec Clérante, la société des âmes rustres ne peut lui convenir durablement² (voir chap. V, II-A).

De même, après avoir associé le type du provincial au manque de politesse, dans son « Advis au lecteur », Bary oppose, dans la première conversation de *L'Esprit de Cour*, le personnage de Polymonde, qui ne jure que par la cour, à Dorimène, une belle veuve spirituelle qui préfère la vie à la campagne. Polymonde s'offusque de ces « personnes mal faites », de leurs « discours mal polis » et de leurs « simplicités », qui tranchent avec les « délicatesses³ » des hommes de cour et qui ne peuvent susciter que la moquerie. Mais Dorimène lui rétorque que ce monde ne connaît ni la contrainte ni la servitude auprès des Grands :

¹ *Op. cit.*, L. IX, p. 367-368.

² « Pour moy de mon naturel, je ne me plais guere a toutes ces choses là, car je n'ayme pas la communication des personnes sottes et ignorantes » (*ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 270).

³ *Op. cit.*, « De la Campagne. Première conversation », p. 2.

Le mensonge en nos quartiers est un vice dont on ne connoist point l'usage ; Personne ne sçait ce que c'est que de débusquer son compagnon. Le pauvre n'envie point le bonheur du riche ; Chacun est content de sa fortune [...].¹

Même si les paysans sont des « Hommes sales & indoctes, rudes & stupides », selon les termes de Polymonde, même s'ils ne connaissent Paris que par ouï-dire et ne parlent qu'un « jargon² » sans politesse, Dorimène préfère, pour son repos, leur « innocence » aux vices de la cour, où règnent « l'envie, le déguisement, la perfidie³ ». En définitive, la belle veuve emporte la partie en refusant de céder. Toutefois, comme Francion, elle ne remet jamais en cause l'existence d'une ligne de partage entre la grossièreté rustique et le raffinement urbain.

2. L'ETHNOTYPE DU GASCON : UN MATAMORE PROVINCIAL

Parmi les provinciaux, se distingue plus spécifiquement l'ethnotype du Gascon, qui associe à la rusticité grossière les rodomontades du capitain-matamore. Dans *Le Roman comique*, Roquebrune est par exemple décrit comme « le plus incorrigible présomptueux qui soit jamais venu des bords de la Garonne [...] » : « fou d'alliances et d'armoiries⁴ », il s'est inventé une prestigieuse généalogie, qu'il pense acquise dans l'esprit des comédiens, y compris dans celui du railleur la Rancune. Lorsqu'il s'éprend de doña Inézilla, le poète espère ainsi la séduire en lui offrant un parchemin reproduisant son imaginaire lignée. La nation du personnage est également identifiable au travers de ses gageures incessantes et sans fondement, qu'il formule continuellement hors de propos⁵ : lorsqu'il s'invente des noces fastueuses, ayant lancé la mode d'une sérénade qui y fut donnée dans le quartier du Marais, lieu de la capitale le plus prisé des honnêtes gens, il parle des hommes de son pays comme de « braves gens s'il en est au monde et dont la plus grande partie avaient été officiers dans un régiment qu'[il mit] sur pied quand les communes de [leurs] quartiers se soulevèrent⁷ ». Roquebrune réunit donc les principaux traits de l'ethnotype, qui sont la présomption, le mensonge et la fausse bravoure militaire⁸.

¹ *Ibid.*, p. 4.

² *Ibid.*, p. 5-6.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Op. cit.*, I, 19, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶ *Ibid.*, I, 16, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁸ F. Garavini ajoute à ces traits la sottise : « Pauvre d'esprit, menteur, hâbleur, voilà le type gascon, depuis longtemps ravalé parmi les poncifs » (« Les Gascons contre eux-mêmes ? », art. cit., p. 190).

D'autre part, le Gascon se caractérise fréquemment par son jargon et son accent¹ : afin que ses propos restent intelligibles pour les lecteurs et les spectateurs, notamment parisiens, les auteurs se contentent souvent de truffer son langage de jurons et de gasconismes, ou encore d'inverser certaines prononciations ou graphies, tels le *o* devenu *ou*, le *v* devenu *b* et *vice versa*, le *e* muet fermé et accentué. Mais, de même que ceux qui le mettent en scène se font une représentation très floue des limites géographiques de la Gascogne, souvent confondue avec le Languedoc, ce jargon demeure sans réalité linguistique précise². Comme le montre l'exemple du poète Roquebrune, le personnage se distingue avant tout par son enflure verbale et ses vantardises. Mais, plus souvent encore que les traits du poète, le Gascon adopte dans les textes qui le représentent les traits du noble désargenté, qui suit encore les modes du siècle passé, comme le baron de la Crasse. Son manque de fortune le pousse parfois à quitter la Gascogne pour la capitale, où, proche du héros des romans picaresques, il vit de rapines et d'aventures crapuleuses.

Les habitants de cette province française envahissent tout particulièrement la littérature, notamment satirique, à partir du règne de Henri IV, le plus illustre des Gascons, originaire de Navarre, où l'on parle l'occitan béarnais, dialecte du gascon³. Réputé pour son manque d'hygiène, ses manières parfois rustres, son peu de goût pour l'étude et son opportunisme en matière religieuse, le souverain contribue indirectement à lancer la mode littéraire des « gasconnades ». Toutefois, en installant sa cour à Paris, en recueillant auprès de lui des poètes comme Malherbe, désireux de « dégasconner » l'entourage du roi, en posant les premières pierres de la centralisation politique, mais aussi linguistique du royaume, Henri IV enclenche également la condamnation de l'ethnotype. Le succès de celui-ci est étroitement lié à l'émergence de l'honnêteté et au raffinement progressif des usages. D'Aubigné compose, entre 1617 et 1630, son *Baron de Faeneste*, que Fausta Garavini considère comme la caricature la plus violente du personnage⁴. Satire contre les soldats catholiques de Monluc, passés au service de Henri IV, de la part d'un auteur protestant ayant combattu aux côtés du futur roi au moment des guerres de religion,

¹ Voir Ch. Mazouer, « Le Gascon dans le théâtre comique sous Louis XIV », dans *L'Image littéraire du Gascon, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, n° 21, mars 1984, p. 91 sq.

² Voir les « Remarques » du livre XIII du *Berger extravagant* : « Or sçachez que par usage nous appellons Gascon tout ce qui n'est pas purement François & qui a du barbarisme » (*op. cit.*, p. 708). Le gascon ne désigne plus une langue particulière, mais recoupe tout ce qui s'écarte de ce qui est considéré comme le bon français.

³ R. Lafont, *Le Sud ou l'Autre. La France et son midi*, Aix-en-Provence, Edisud, 2004, p. 52.

⁴ « Faeneste est glorieux, présomptueux, dégoûtant, ignorant, incapable de parler le français correctement. Toute la carrière militaire de ce Don Quichotte miteux, toujours en querelle mais jamais sur le pré, est faite de duels avortés et de fuites plaisamment camouflées » (*art. cit.*, p. 190).

l'œuvre oppose le fanfaron Faeneste, Don Quichotte dérisoire dépourvu d'idéal, au personnage d'Énay, homme du Nord, qui incarne l'ordre et la mesure. Toutefois, l'auteur prend soin de préciser, dans sa préface, qu'il estime le peuple gascon, dont il loue les « cerveaux bouillants, d'entre lesquels se tirent plus de Capitaines et de Mareschaux de France que d'aucun autre lieu¹ ».

L'on peut également citer un court ouvrage datant du XVI^e siècle et inclus par Sorel dans le premier *Recueil de Sercy* de 1644, intitulé *La Ruelle mal assortie, ou Entretiens amoureux d'une Dame Eloquente avec un Cavalier Gascon plus beau de corps que d'esprit, et qui a autant d'ignorance comme elle a de sçavoir ; Dialogue vulgairement appelé la Ruelle de la Reine Margot*, dans lequel une dame s'évertue vainement à inculquer quelques rudiments de langage raffiné et de politesse à son amant gascon. Au théâtre, comme l'indique Charles Mazouer², la comédie ne s'empare du type qu'à partir des années 1660, bien après la littérature romanesque et les écrits non fictionnels : même si Corneille et Mareschal font de leur *Matamore* deux personnages originaires de la Gascogne, ceux-ci se rattachent d'abord au type du capitain avant d'appartenir à l'ethnotype du Gascon. Saint-Évremond apparaît en définitive comme le premier auteur à inclure dans une comédie un personnage de Gascon dont la nation est la caractéristique première, avec le marquis de Bousignac, dans *Sir Politick Would-Be*³. Jusque dans les années 1720, on retrouvera le personnage dans des comédies de Dancourt, Regnard, Legrand, Marivaux, etc. Comme les types précédemment étudiés, le Gascon est identifiable dès son entrée en scène : il pénètre sur le plateau en faisant éclater une bruyante fureur et accompagne ses propos de gestes emphatiques et outrés. On lui réserve généralement le rôle du rival rebuté, mais il arrive aussi, notamment dans les comédies de Dancourt, que ses amours soient couronnées de succès⁴.

Malgré le ridicule qui entache ses origines, il arrive fréquemment que l'ethnotype soit mis en scène par des auteurs qui sont eux-mêmes gascons⁵ : c'est le cas d'Adrien de Monluc, comte de Cramail, auquel on attribue le recueil des *Jeux de l'Inconnu* (1630), qui

¹ A. d'Aubigné, *Les Aventures du baron de Faeneste*, dans *Œuvres*, éd. H. Weber, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 671.

² Art. cit., p. 86.

³ Le marquis de Bousignac est présenté comme un « Gascon brillant, avec un faux air de la Cour de France » dans la liste des personnages (*op. cit.*, p. 16).

⁴ Ch. Mazouer, art. cit., p. 100.

⁵ Voir Ch. Anatole, « Aux origines d'un type littéraire. Le "Capitaine Gascon" dans un pamphlet anti-huguenot de Guillaume de Reboul : *Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation* (1599) », *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 4^e série, n° 3, 1968, p. 361-396. Reboul est l'un des premiers auteurs occitans à avoir composé une représentation ridicule d'un personnage méridional.

comprend trois textes évoquant des Gascons, *Le Dom Quixote Gascon*, *Le Philosophe gascon* et *Le Manteau d'escarlate*. Dans *Le Dom Quixote Gascon*, le personnage de Cervantes se trouve quasi assimilé au type du capitain-matamore : siégeant dans un château à l'architecture hétéroclite et sans règles, le personnage, à « l'humeur fantastique & bizarre¹ », est le type même de l'extravagant, dans la mesure où il se distingue négativement par une singularité rebutante. Sa famille et ses serviteurs sont les antinomies parfaites, dans leur apparence comme dans leurs manières, des honnêtes gens :

[...] Car leur taille, leurs habillements, leurs graces, & leurs discours estoient de la mesme piece, & si dissemblables du commun & plus poly usage du reste des hommes, qu'ils causoient la merveille & l'estonnement ; non comme ces fameux poëmes ou oraisons dont les sçavans font tant de cas ; mais comme les plus eminentes & continuelles sotises qui peuvent sortir d'une cervelle indigeste ou despravée ; où la lumiere de la raison n'esclaire que par deux faux jours ; où les yeux de l'entendement sont couverts du verre d'une ignorante presumption, faisant que tout ce qu'ils regardent leur semblant tout autre qu'il n'est veritablement, remplit l'imagination, la mémoire, & l'esprit de resveries & de pensées chimeriques & difformes.²

Dom Quixote ne suit pas davantage les usages polis du beau monde lorsqu'il contraint son visiteur à choisir dans le cabinet des jurements une langue particulière, parmi lesquelles figure celle de sa nation. Les méchantes viandes servies forcent le convive à adopter pour mâcher la mine martiale d'un soldat, tandis qu'il doit supporter les impertinences verbales de son hôte, qui fait complaisamment le récit de sa généalogie, aussi illustre qu'imaginaire³. Il a par ailleurs fait peindre dans une galerie ses hauts faits, qui sont en fait les réalisations picturales des exploits dont se vantent Matamore et Artabaze : on peut le voir, en plus des aventures attribuées au Don Quichotte de Cervantes, se faire foudroyer sans séquelles, fendre d'un seul coup d'épée en deux parties un homme en armure et son cheval, faire fuir d'un éternuement huit cents chevaux, etc. On reconnaît ici la caricature parodique des exploits narrés par les romans de chevalerie : Dom Quixote fait allusion aux héros de ces œuvres, en montrant les armes de Renaud, d'Astolphe, de Roger, de Roland et de Don Quichotte lui-même, qu'il dit avoir vaincus.

Dans sa chapelle, il s'est fait représenter face à Mars : un écriteau précise que, tandis que le dieu règne sur le Ciel, le propriétaire des lieux gouverne la Terre⁴. En parfait capitain, il s'invente des exploits à la fois militaires et amoureux, dans des discours dont la

¹ A. de Monluc, comte de Cramail (attr. à), *Le Dom Quixote Gascon*, dans *Les Jeux de l'Inconnu*, Paris, T. de la Ruel, P. Rocolet, A. de Sommerville, N. Bessin et A. Courbé, 1630, p. 65. Le personnage est rapproché du « Baron de Funeste » de d'Aubigné (*ibid.*, p. 110).

² *Ibid.*, p. 66-68.

³ Dom Quixote « prenoit le dé du discours, & d'une narration tiedeuse, interrompüe de pigeons raisonnans, racontoit en se curant les dents l'histoire de sa maison, qu'il tiroit de la race des Roys & de celle des Empereurs les plus renommez » (*ibid.*, p. 80).

⁴ « *Lo qu'es l'uno en el ciel, es l'otro en la terra* » (*ibid.*, p. 96-97).

forme, faite de détours et de « digressions¹ », se révèle tout aussi extravagante que le contenu. Il présente également comme des blessures de guerre les plaies que lui ont causées des barbiers appelés pour soigner ses maladies vénériennes. Les plus célèbres capitans ont gravé leurs fanfaronnades dans sa « chambre de rodomontades & levées de boucliers² », selon le nom qu'il a donné à cette pièce. En bon Gascon, il soutient que seule la valeur militaire compte, tandis que l'étude rend mou et efféminé : les qualités du bon guerrier sont pour lui l'arrogance, la témérité, la cruauté, l'insolence, l'audace, mais aussi la trahison et le manque de loyauté³. Il ne pénètre dans sa bibliothèque que lorsqu'un visiteur se présente au château : celle-ci comprend, à l'exception des *Amadis*, tous les romans, tels ceux de Des Escuteaux, ou encore *L'Astrée*, c'est-à-dire, selon le narrateur, quantité de livres mal écrits, qui causent l'ennui le plus profond et qui ne figurent pas dans la bibliothèque de l'honnête homme⁴. L'apparence et le costume de ce « seigneur fanfaron », par son manque de propreté, son aspect démodé et son ostentation militaire déplacée, s'écartent en tout point des prescriptions des traités de civilité :

[...] voila qu'il sortoit de sa chambre, parfumé de souffre & de poudre à canon, ayant les cheveux gras & huilez, les bas sur les talons, les soulliers en pantoufle, sa chemise de la semaine passée, son pourpoint des festes, fait de cuir, verny de graisse, avec des boutons de cristal, une espée rouillée sous le bras, son chapeau avec une medaille de cuir doré, son manteau autour du nez, fait de la mesme etoffe de celui que Cygonne a descrit.⁵

C'est avec horreur et dégoût que le visiteur s'enfuit de ce château infernal, en « pensant à la folle arrogance de ce fascheux, aux imperfections de son corps, aux manquemens de son esprit, aux laideurs de sa femme, aux improprietez de ses enfans, aux rusticitez de ceux qui le servoient [...] »⁶.

L'auteur du *Dom Quixote Gascon* n'est pas le seul à infléchir sa reprise du célèbre hidalgo vers le type du Gascon matamore. L'attribution d'un caractère extravagant aux natifs de la Gascogne et de l'Espagne prend même un caractère systématique dans l'esprit

¹ « [...] puis se mettant sur le grave, prenant un peu haleine, car il s'estoit bien travaillé, il parloit des conseils qu'il avoit donné touchant les affaires d'Etat, & de ses negociations, sans oublier ses bons mots, ses despenses, tournoys, liberalitez, le tout imaginé, & grossierement, avec des digressions plus longues que le sujet, pleines de contrarietez & de menteries, assaisonnés de ris immoderez, & de tant de messeances qu'il me seroit impossible de le raconter » (*ibid.*, p. 81-82).

² *Ibid.*, p. 102-103.

³ *Ibid.*, p. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

⁶ *Ibid.*, p. 119-120. Le Gascon du *Manteau d'escarlate* est quant à lui un hobereau de campagne miséreux, qui porte un manteau vieux de vingt-trois ans, mais qui garde un esprit fougueux et extrêmement vaniteux : « Lors le Marquis se tournant vers nous. Voila, dit-il, un extravagant personnage ; s'il y en a plusieurs de mesmes en ceste Province, nous ne manquerons pas de divertissement » (*Le Manteau d'escarlate*, dans *op. cit.*, p. 335).

des hommes du XVII^e siècle, comme en témoignent ces vers de *L'Intrigue des filous de l'Estoile* (1648) :

Il a des visions, il est au rang des fous.
Vous le dites vous-mesme, et son extravagance
Ne se peut comparer qu'à sa seule arrogance :
Il se vante en Gascon, se marche en Espagnol,
Et pense que le Ciel est trop bas pour son vol.¹

Ce lien avec l'Espagne mélancolique traduit toutefois une ambivalence, comme le montrait déjà l'exemple de d'Aubigné : si l'« arrogance » du Gascon est bel et bien ridiculisée, elle n'en reste pas moins imputable à une chaleur de tempérament et à une fougue martiale tout à fait admirables (voir chap. II). Selon F. Garavini, après le règne de Henri IV, l'ethnotype du Gascon ne survivra que comme personnage comique ridicule : sa potentielle valorisation, au travers de ses valeurs guerrières et de son impétueux courage, sera par la suite totalement occultée par sa face risible².

À ce titre, le héros du *Gascon extravagant* apparaît comme une victime consentante, qui joue à reproduire, en les amplifiant, les traits associés au type qu'il représente, au risque de se stigmatiser lui-même³. Toutefois, Jean-Pierre Cavaillé voit, dans cette histoire comique, un traitement beaucoup plus ambigu et ambivalent de l'ethnotype que ne le faisait F. Garavini⁴. Claireville, si *Le Gascon extravagant* est bien de lui, n'est pas originaire de Gascogne, puisque son père était pasteur à Loudun. Mais il ne se contente pas d'inverser un type comique négatif en mettant en scène son héros. La satire du Gascon comporte un certain nombre d'éléments laudatifs : ses rodomontades martiales font rire, mais elles suscitent aussi l'admiration, de la part du gentilhomme-narrateur comme du lecteur, par leur générosité. Ainsi, à la différence d'autres sous-catégories de provinciaux, comme le Normand, caractérisé par son ignorance et son absence totale de raffinement, le portrait des habitants de la Gascogne présente une double face : leurs représentations parcourent une échelle dont les deux termes sont, d'une part, le *miles gloriosus* de la comédie, d'autre part, « la figure héroïsée du monarque béarnais, et en lui de tous les gentilshommes de Gascogne⁵ ». Sur ce point, il incarne la nostalgie d'une époque passée, celle du règne de Henri IV, où la noblesse cultivait principalement la fougue militaire et la

¹ *Op. cit.*, III, 2, v. 690-694, p. 57.

² *Art. cit.*, p. 191.

³ « Ce texte est bien un document accablant qui signifie le camouflage d'un malaise. Face à l'ostracisme, le Gascon ne peut se délivrer de sa condition qu'en la revendiquant : il choisit donc de faire le personnage que le public demande, il "joue au Gascon" [...] » (*ibid.*, p. 193).

⁴ J.-P. Cavaillé, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement "pour parler librement de tout" », dans *Lectures croisées [...]*, *op. cit.*, URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/260>

⁵ *Ibid.*, § 6.

témérité courageuse. Plutôt que de le renverser, la représentation que donne Claireville de l'ethnotype confirme l'ambivalence qui lui est attachée dans la littérature, mais aussi dans les mentalités du temps. À ce titre, la « Préface par un des amis de l'auteur » précise dès le seuil du récit que le nom de « Gascon extravagant » – on ne connaîtra pas le patronyme du héros, qui ne recevra au cours de ses aventures que les surnoms de Castor et de Lyzamor, dans la troupe des comédiens – est avant tout un masque destiné à permettre au personnage de « parler librement de tout » :

Il l'a voulu nommer Gascon, pour se moquer de tous ceux qui se meslent de contrefaire les Gascons, et qui pensent assez autoriser leurs sottises, quand ils font croire qu'elles viennent des gens de cette province, qui d'ordinaire ne font que ce que le courage inspire, et ce que la vertu mesme des Stoïques permet. Il y a adjousté EXTRAVAGANT, pour soutenir ce que je viens de dire, et pour prouver qu'il ne l'est point : car à considérer ses discours et ses recits, et à penetrer dans ses intentions, on trouve qu'il est philosophe moral, que les Gascons extravagans de cette sorte, sont raisonnables et sçavans, et que si tous les foux leur ressembloient, il n'y auroit point de différence entre la folie et la sagesse.¹

L'ethnotype s'inscrit donc dans le renversement topique entre folie et sagesse. L'auteur de la préface commençait par ailleurs par fustiger, quelques lignes auparavant, l'amour-propre et la vanité, si répandus que l'on peut bien les appeler « le vice des honnestes gens² ». Mais les habitants de Gascogne ne sont pas plus présomptueux que le reste de la société française : ils se distinguent au contraire par leur « courage » et leur « vertu » stoïque³. Celui qui s'exprime ici se range donc du côté d'une vision méliorative et héroïque du personnage : la suite de cette préface précise bien que, si le héros va montrer par ses aventures qu'il est loin d'être extravagant, il ne remettra jamais en question ses origines gasconnes. Pourquoi le ferait-il ? Elles sont sources de prestige, et non marques de folie⁴.

Ceux qui se rient des Gascons sont donc pris à leur propre piège : attirés par le titre, qui leur donne à penser que le stéréotype le plus caricatural sera repris dans le roman, ils sont d'emblée détrompés par ce paratexte liminaire, qui les renvoie à leurs propres préjugés. La grille de lecture de l'ouvrage est directement présentée, désamorçant par avance le dénouement de celui-ci, qui semble donner raison à l'ermite, condamner le Gascon et faire de Segna une jeune fille authentiquement possédée par le démon. Robert Lafont souligne également le fait que l'auteur, au travers des huit prises de parole du héros

¹ *Op. cit.*, p. 52-53.

² *Ibid.*, p. 51.

³ J.-P. Cavallé, citant Guy du Faur de Pibrac, Guillaume Ader, mais aussi Montaigne et Charron, précise que le stoïcisme est un trait constitutif du gasconnisme, sous le règne de Henri IV, mais aussi après sa mort (art. cit., § 17).

⁴ *Op. cit.*, p. 53.

retranscrites en langue gasconne, s’amuse à montrer que, si son personnage maîtrise tout à fait bien cet idiome (certaines de ses répliques étant rédigées en parfait gascon), il sait aussi railler la façon dont la littérature française retranscrit alors cette langue, à base d’une simple confusion entre v et b, lorsqu’il se contente de s’exprimer en *fancitan*, un français truffé d’occitanismes dont les Méridionaux se servent fréquemment¹. Nous reviendrons, dans notre chapitre V, sur les jeux de déplacement que le personnage fait subir à un certain nombre de types littéraires, de même que nous développerons les liens qui le rapprochent du bouffon de cour.

L’étude des capitans, parasites, pédants, poètes, rustres campagnards et Gascons, que nous venons de mener, nous a permis de mettre au jour les spécificités de ces types, mais aussi leurs points de convergence. L’avènement de nouveaux critères de perception du ridicule conduit en effet les auteurs comiques à en faire fusionner les caractéristiques au sein d’une figure hyperonymique : celle de l’extravagant. Malgré cette prolifération de personnages masculins, les femmes ne sont pas épargnées : l’analyse des traits définitionnels spécifiques de l’honnêteté féminine va nous amener à présent à esquisser les contours du personnage de l’extravagante.

D. Femmes, filles et honnêteté : extravagances féminines

L’Epithete d’Honeste n’avait force autrefois qu’en disant, *Un Honeste-Homme*, pour signifier un Homme accompli en toute sorte de perfections, & de vertus ; Et par l’*Honeste-Femme*, on entendait seulement celle qui gardoit sa chasteté : mais depuis qu’il y a eu un Livre de ce nom, il a passé avec raison à des significations plus amples, la mesme force luy estant donnée pour les Femmes que pour les Hommes.²

Une fois encore, en revenant, dans *De la connaissance des bons livres*, sur la mode des traités de civilité, Sorel nous livre un témoignage significatif sur l’évolution sémantique du terme *honnête*, au cours du XVII^e siècle, lorsque l’adjectif qualifie une femme. Il est évident qu’au moment de l’émergence parallèle de ces modèles, les acceptions des deux syntagmes *honnête homme* et *honnête femme*, bien que proches, ne sont pas strictement superposables : si Faret et Du Bosc s’accordent pour affirmer que la « vertu » des femmes – au sens de valeur, de générosité – est semblable à celle des

¹ *Op. cit.*, p. 74-75.

² *Op. cit.*, I, 1, p. 5.

hommes¹, le rôle qu'une honnête personne tient dans le monde reste en grande partie déterminé par son genre.

Chez la femme, la notion d'honnêteté renvoie à des exigences à la fois sociales et éthiques de chasteté, d'honneur, de bienséance et de pudeur, que le genre opposé ne connaît pas dans les mêmes termes. Chez l'honnête homme, l'honneur n'est aucunement lié à la chasteté : à condition de ne pas traîner autour de lui une réputation d'homme vicieux et libre de mœurs, celui-ci sera d'autant plus estimé si son pouvoir de séduction auprès des femmes est élevé. D'autre part, tandis que le cadre dans lequel s'épanouit la vertu féminine est le lieu fermé de la demeure privée, ou bien le cercle d'intimes, l'homme fait avant tout preuve de son honnêteté dans le domaine public des activités militaires et des divertissements de cour. Jacqueline Sessa rappelle que les critères de l'honnêteté féminine, dans le théâtre comique de la seconde moitié du XVI^e siècle, font de cette notion un quasi synonyme du terme *honneur*² : les auteurs mettent fréquemment l'accent sur le décalage qui sépare la réputation de vertu qui entoure le personnage féminin de sa conduite réelle. Jean de la Taille, dans *Les Corrivaus*, formule cette définition révélatrice :

[...] c'est la plus honneste fille du monde : elle n'est point mondaine : elle ne fait point parler d'elle comme un tas d'autres : elle ne hante point avec les jeunes hommes, comme je sçay qu'on dit de nos voisines : elle est toujours en prière & et en oraison : elle vit proprement en sainte.³

Discrétion, souci de son honneur, piété et dévotion sont les clés de cette honnêteté féminine. Dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, Louise se félicite que sa fille Geneviève passe ses journées à « dire ses heures », après avoir donné ordre au « mesnage » de sa mère, « au lieu de lire dans les livres d'Amadis, de Ronsard et de Desportes⁴ ». Les comédies de cette période reprennent fréquemment le personnage topique de la fausse pèlerine, qui dissimule le cocuage de son mari sous un faux masque de dévotion. Dans *Les Contents*, Thomas, marchand de la rue Saint-Denis, se félicite que son épouse Alix soit partie en pèlerinage pendant les jours gras, cette période bien mal choisie témoignant de sa naïveté : mais celle-ci s'est en fait confiée aux mains de Saucisson, « escornifleur et maquereau », pour se débaucher auprès d'Eustache. Sorel saura s'en souvenir au livre VII

¹ « Que la vertu des femmes est la mesme que celle des hommes » (N. Faret, *op. cit.*, p. 96). Voir J. Mesnard, « "Honnête homme" et "honnête femme" dans la culture du XVII^e siècle », dans *La Culture du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 142-159 et R. Duchêne, « Honnêteté et sexualité », dans *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1985, p. 119-130.

² J. Sessa, « Les critères de l'"honnêteté" féminine selon les auteurs comiques français (1562-1611) », dans *La Catégorie de l'« honneste » [...]*, *op. cit.*, p. 220-230.

³ Cité dans *ibid.*, p. 221.

⁴ *Op. cit.*, III, 7, p. 113.

du *Francion*, lorsque Valentin s'en vient tout furieux chercher Laurette au château de Raymond : tandis que l'on occupe son mari, celle-ci se presse de regagner leur demeure, afin de lui faire croire à son retour qu'il a été victime d'une hallucination et que, loin de le tromper, elle s'en revient tout juste d'un pèlerinage¹.

Le Livre du courtisan de Castiglione, de même que les ouvrages de Gracián et de Guevara, s'intéressent moins à l'honnêteté des bourgeoises qu'à celle de la *dame*, qui, en tant qu'épouse du gentilhomme, occupe un rang illustre dans la société curiale. Le troisième livre du traité italien s'attache ainsi à décrire la parfaite *donna di palazzo*, la « dame du palais », que Castiglione ne désigne pas par le terme de *cortegiana*, car celui-ci, comme le français *courtisane*, renvoie aux femmes libres de mœurs². Après avoir consacré leur journée aux affaires publiques, celles qui concernent l'État ou la vie du courtisan, le soir venu, les gentilshommes retrouvent les femmes, dans le cadre plus intime des cercles privés, pour s'y adonner à la conversation, aux jeux de société, aux divertissements de l'esprit, à la musique et à la danse. À la cour, la dame se distingue donc par son rôle apaisant et pacificateur, mais aussi par son action civilisatrice, qui transparait dans sa fonction d'intermédiaire entre le monde parfois brutal des hommes et celui de l'esprit. C'est pour lui plaire que l'honnête homme tâche d'exceller dans l'art de la conversation.

Dotée de qualités physiques (la beauté, la jeunesse, l'élégance et la richesse des vêtements) et spirituelles (l'intelligence et l'esprit), loin d'être ignorante, elle connaît les lettres, la peinture, la musique et la danse. Certaines de ses caractéristiques rejoignent celles du parfait homme de cour : comme lui, elle sait que la grâce passe par la *sprezzatura*, subtile recreation d'un naturel supérieur, qui transcende l'artifice, sur le plan de la beauté physique comme de la morale ; comme lui, elle cultive également les vertus de discrétion, de discernement, de prudence, de constance et de modération, mais aussi de grandeur et de magnanimité. Néanmoins, en conformité avec la faiblesse naturelle attribuée à son sexe, la dame ne doit pas se mettre excessivement en avant : plus que le parfait courtisan, elle saura se taire quand il le faut, à l'exemple de la duchesse et de ses compagnes, qui, tout en étant les instigatrices des jeux spirituels de la cour d'Urbino, demeurent soigneusement dans une position de retrait. Bonne mère de famille, la dame doit faire passer les intérêts de sa maison et de son ménage, lorsqu'elle est mariée, en priorité.

¹ *Op. cit.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 325.

² *Op. cit.*, p. 229-320.

Elle doit savoir garder sa place, sans tenter de copier les qualités viriles qui fondent la vertu masculine :

[...] de même, en effet, qu'il convient à ce dernier de montrer une certaine virilité solide et ferme, de même il est bienséant à la femme d'avoir une tendresse douce et délicate, avec, dans tous ses mouvements, une manière de douceur féminine qui la fasse paraître femme, sans aucune ressemblance avec l'homme, quand elle marche, qu'elle s'arrête, et qu'elle dit ce qu'elle veut.¹

Le visage teinté du léger incarnat de la pudeur, la dame se conduira avec la retenue et la gravité nécessaires au respect de la chasteté, vertu féminine suprême ; dans la conversation, elle se montrera courtoise et affable, et parlera toujours à propos, sans se permettre d'écouter les grossièretés et les médisances excessives. Elle saura également faire preuve de force d'âme, de courage et de détermination, pour surmonter les épreuves que lui réserve la vie. Adapté en vers et parodié par Bertrand de La Borderie sous le titre *L'Amye de Court* (1541), qui dresse le portrait d'une femme du monde cynique et hypocrite, le livre III du *Courtisan* fit l'objet d'un débat resté fameux sous le nom de « querelle des Amyes ». Charles Fontaine répond à La Borderie par *La Contr'Amye de Court*, qui fait la description d'une femme vertueuse et pudique. Antoine Héroët renchérit en 1542 en publiant *La Parfaite Amye*, qui donne à la femme, selon une conception néo-platonicienne, la place capitale d'intermédiaire entre Dieu et le genre humain.

Dès les années 1630, l'intérêt que les auteurs français portent à l'honnêteté, bien loin de concerner exclusivement les hommes, s'inscrit dans ces querelles entre partisans de la cause des femmes et auteurs antiféministes : à la suite de *L'Honnête femme* de Du Bosc, Grenaille donne son *Honnête fille* (1639-1640), François du Soucy publie un *Triomphe des dames* (1646), Louis Couvay une *Honnête maîtresse* (1654), Saint-Gabriel un *Mérite des dames* (1655), etc. Dans son édition critique de *L'Honnête fille*, Alain Vizier se refuse à faire de Grenaille un partisan chevronné de la cause féministe. Toutefois, il ne donne pas entièrement raison à Linda Timmermans, qui ne voit qu'une vaste somme d'hypocrisies dans les déclarations en apparence progressistes que fait le théoricien lorsqu'il se prononce pour l'éducation des jeunes filles² : selon elle, en revenant systématiquement sur toute déclaration faite en faveur de l'égalité sociale et intellectuelle des genres, ce traité, comme l'ensemble des manuels de civilité presque exclusivement composés par des hommes, n'aurait en fait cherché qu'à assurer les moyens de contrôle du « deuxième sexe », en lui instituant un cadre, une place et une fonction sociale. À l'encontre d'une tradition

¹ *Ibid.*, III, 4, p. 234.

² A. Vizier, « Introduction », *op. cit.*, p. 28 sq. Voir L. Timmermans, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2005.

ecclésiastique profondément misogyne et antiféministe à laquelle il appartient pourtant, Grenaille prône plutôt l'idée d'une égalité des sexes, en s'appuyant, comme l'avaient fait avant lui Faret et Du Bosc, sur Plutarque ; il reprend également certains des arguments développés à partir du XVI^e siècle par les défenseurs des femmes, telle l'identité de vertu(s) et de raison entre les deux sexes¹. Bien plus, les qualités que les théoriciens souhaitent trouver chez l'honnête homme – la modestie, la discrétion, la domination des passions – sont les mêmes que celles que Du Bosc et Grenaille veulent rencontrer chez l'honnête fille et l'honnête femme. Comme l'indiquait le passage de la *Connaissance des bons livres* cité précédemment, il y a donc eu « extension aux femmes des valeurs ou des normes – présentées comme ayant été antérieurement établies pour les hommes² ». Plutôt que de se trouver opposés par le contrôle des hommes sur les femmes, ce sont les mêmes « dispositifs de domination de soi³ » que les deux sexes se sont vu appliquer.

Même s'il serait erroné d'exclure totalement Grenaille de la pensée traditionnelle de son temps sur la différence générique entre les hommes et les femmes, ce théoricien apparaît plus progressiste que ses prédécesseurs saint François de Sales et Du Bosc lorsqu'il revendique une égalité des deux sexes face à l'éducation et au savoir, de même qu'une équivalence des critères pour juger les hommes et les femmes⁴. C'est ainsi que le trattatiste, éternel partisan du juste milieu, souhaite que son honnête fille se préoccupe aussi bien du soin du corps que de l'esprit, à condition qu'elle ne fasse preuve d'excès dans aucun de ces deux domaines. Loin de ne réduire les intérêts du genre féminin qu'au souci de leur corps ou de leur ménage, *L'Honnête fille* revendique pour les femmes une véritable éducation, fondée sur l'acquisition de connaissances plus larges encore que celles que Faret prescrivait à son honnête homme⁵ :

Extravagance de ceux qui veulent abrutir le monde pour moyenner son repos. Ils prennent les connoissances de l'esprit pour des chastiments, et non pas pour des élévations favorables.⁶

Voilà comment l'auteur résume l'objet du premier chapitre de la troisième partie de son traité. Dans la lignée de la célèbre lettre d'Érasme à Budé, Grenaille conçoit l'accès

¹ A. Vizier, *op. cit.*, p. 38 sq.

² *Ibid.*, p. 47. Ainsi, selon A. Vizier, l'originalité de Grenaille réside moins dans la revendication d'un accès au savoir pour les femmes que dans la promotion de l'esprit qu'il effectue dans son ensemble, à l'usage des deux sexes (*ibid.*, p. 85-86).

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ Grenaille rend sur ce point hommage à Marie de Gournay (*ibid.*, p. 51-52).

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

des femmes aux lettres et aux sciences comme une voie conduisant vers la vertu et la morale, et non vers le vice et le libertinage¹.

Pourtant, de telles revendications d'une éducation poussée pour les femmes ne sont pas sans susciter leur lot de caricatures railleuses, de la part des auteurs antiféministes, mais aussi des auteurs de textes satiriques et comiques. L'on assiste alors à l'émergence de types féminins comme la pédante, la « coquette d'esprit » ou « coquette savante² », puis, à partir du milieu des années 1650, la « précieuse ridicule » : ces femmes, entêtées de doctes discussions, affectent un langage hermétique et surchargé d'ornements et se rendent coupables de la même arrogance que leur correspondant masculin, le pédant³.

Dans *Les Visionnaires*, les trois filles d'Alcidon témoignent chacune à leur manière des ravages que peut produire dans l'esprit des filles l'acquisition de savoirs qui ne leur sont pas adaptés. Mélisse, avatar féminin d'Artabaze, pêche cependant moins par sa présomption excessive que par ses activités de lecture : l'« Argument » de la pièce déplore que tant de filles aient, comme elle, succombé aux charmes d'un homme illustre (Alexandre) ou bien d'un héros imaginaire, en dignes héritières du Quichotte, pour avoir trop lu d'« Histoires » et de « Romans⁴ », activité qui, ajoutée à la nymphomanie implicitement perçue comme naturelle chez le sexe faible, ne peut qu'aboutir à leur troubler l'esprit. Bien entendu, ces deux types de lecture ne sont pas à mettre sur le même plan : les livres d'histoire sont de bons livres, mais réservés à un public masculin, qui a fréquenté les collèges ; quant aux romans et aux ouvrages fabuleux, leur pratique est traditionnellement jugée pernicieuse pour les deux sexes, mais plus encore pour les femmes, particulièrement influençables.

Même si l'« Argument » ne le précise pas, ce sont très certainement ces mêmes romans, et notamment les fictions sentimentales, qui ont conduit Hespérie à se croire aimée de tous : comme pour sa sœur, l'abus de lectures nocives n'a fait que conforter une imagination amoureuse propre à s'enflammer. Au lieu de choisir un illustre objet de passion, Hespérie s'est, à l'inverse, désignée comme le centre de tous les désirs masculins.

¹ *Ibid.*, p. 81.

² L. Timmermans, « Une ancêtre de la précieuse : la "coquette d'esprit" (1636) ou "coquette savante" (1640) », *XVII^e siècle*, avril-juin 1990, n° 167, p. 169-184.

³ Dans *Le Roman bourgeois*, Polyphile, personnage de l'« Historiette de l'amour égaré », sera assimilée à la catégorie des « prudo-coquettes », femmes qui, tout en ayant la réputation de prudes, ne dédaignent pas d'écouter les plaintes de leurs amants (*op. cit.*, L. I, p. 132).

⁴ *Op. cit.*, « Argument », p. 198.

Quant à Sestiane, qui est elle aussi « amoureux[e]¹ », mais de la comédie, elle s'attribue indûment l'*ethos* de l'auteur dramatique, et même l'autorité du docte : alors qu'elle devrait se contenter de son rang de spectatrice, elle se pique de savoir juger des pièces, et même d'en faire, en inventant des sujets, le tout au mépris des règles les plus élémentaires de l'art théâtral. Les trois filles apparaissent comme autant de « coquettes savantes » : tandis que leur père cherche à les marier, elles mettent leur chasteté en péril en fréquentant librement des hommes, qui ne respectent leur honneur que parce qu'ils sont eux aussi des « visionnaires ». Sans souci de pudeur, Mélisse poursuit Artabaze à travers la scène, en le prenant pour Alexandre. Pire, les sœurs désobéissent à Alcidon, de même qu'à leur parent Lysandre, en refusant les partis choisis pour elles. Se désintéressant de leur ménage, délaissant les livres d'heures pour les romans et pour d'autres lectures masculines, elles incarnent les excès auxquels peuvent mener l'accès des femmes au savoir. C'est précisément pour pouvoir continuer à se mêler de théâtre que Sestiane refuse de se marier. Les « soucis d'un mesnage », un mari jaloux, l'embarras des enfants, risqueraient de l'en détourner définitivement :

Tantost couche, ou grossesse, ou quelque maladie
Pour jamais vous font dire, Adieu la Comédie :
Je ne suis pas si sotté ; aussi, je vous promets
Pour toutes ces raisons d'estre fille à jamais.²

Mélisse, Hespérie et Sestiane apparaissent comme de véritables « pédantes³ », dans la mesure où, comme leurs avatars masculins étudiés précédemment, elles tentent de manier un savoir qu'elles ne maîtrisent pas et menacent, en délaissant les fonctions qui leur sont traditionnellement assignées, le bon équilibre de l'espace social. J. Royé constate que, sans reprendre le galimatias propre aux pédants de collège, qui mêle notamment le latin au français, les trois sœurs parlent un jargon tout aussi pédantesque, composé de registres mêlés, de références à des autorités littéraires, d'arguments alambiqués, si bien qu'elles ne sont pas davantage comprises par leur entourage⁴. Mélisse manie par exemple les allusions aux écrits de Plutarque au moyen d'un lexique épique qui sonne de manière tout à fait décalée dans sa bouche. Desmarets reproduit donc, dans *Les Visionnaires*, les principaux éléments du discours antiféministe.

¹ *Ibid.*, p. 199.

² *Ibid.*, V, 5, v. 1873-1876, p. 300.

³ Voir J. Royé, « La figure de la "pédante" dans la littérature comique du XVII^e siècle », dans J. D. Lyons et C. Welch (éd.), *Le Savoir au XVII^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 2003, p. 215-225.

⁴ *Ibid.*, p. 218. En 1681, les Petites Maisons des *Fous divertissants* de Poisson accueilleront elles aussi trois femmes illustres : Cléopâtre, Lucrece et Porcie, toutes trois entichées de grands modèles féminins antiques.

Clorinie, dans *Polyandre*, appartient quant à elle au type de l'« Archi-coquette¹ » : animée d'une « presumption excessive », elle ne s'imagine pas qu'il puisse y avoir « dans toute la Cour » de « femme plus belle & de plus d'esprit qu'elle, & plus digne d'estre honorée pour sa condition & celle de ses predecesseurs, & pour ses perfections propres² ». Malgré ce défaut, elle reçoit régulièrement chez elle un cercle d'intimes, attirés par sa conversation agréable, sa « faulse humilité » et son « humeur assez gaye & assez libre³ », mais qui viennent aussi et surtout pour se voir entre eux. Avec elle, la femme perd son rôle essentiel d'instigatrice de la conversation honnête. Lorsque Polyandre se rend chez elle afin d'obtenir des nouvelles du monde, peu après son retour à Paris, il l'entend, depuis son antichambre, faire son propre éloge en se contemplant dans un miroir. Comme Hespérie, elle se plaint d'être le centre de tous les désirs masculins :

J'enten aussi leurs soupirs par tout, dont mes oreilles sont lasses, & mesme le vent m'en vient donner contre le nez & les joües : il pourroit quelquefois proceder d'un estomach mal sain dont l'haleine ne seroit pas seulement de mauvaïse odeur, mais seroit contagieuse.⁴

Interprétant au sens propre les métaphores galantes véhiculées par la littérature amoureuse, Clorinie craint de devoir se cacher de peur d'engendrer de nouveaux malades. Sa servante, habituée à la flatter pour lui complaire, lui donne également un roman afin qu'elle se prépare à converser avec ses visiteurs : un tel type de lecture ne peut que conforter la coquette dans le délire imaginatif qui perturbe son jugement.

Par ces portraits de femmes, Desmarets et Sorel ne contredisent aucunement le discours des théoriciens de la civilité : pédantes et coquettes s'écartent du modèle de l'honnête femme sans en remettre en question les fondements. De même, c'est à une autre forme de discordance ridicule que s'en prendra Molière, en 1659, dans *Les Précieuses ridicules* : Magdelon et Cathos seront moquées précisément parce qu'elles incarnent une forme d'anti-honnêteté féminine. Comme Desmarets, Molière ne condamnera pas les valeurs et les vertus propres à ce modèle : au contraire, il les célèbrera en raillant des contre-exemples de celui-ci⁵.

¹ *Op. cit.*, L. IV, p. 195.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁵ J. Royé distingue toutefois la pédante de la précieuse : tandis que la première affecte le même langage savant que le pédant, la seconde prétend rejeter cet idiome afin de se singulariser. Mais, dans les deux cas, ces types de femmes se révèlent incapables de communiquer avec ceux qui ne pratiquent pas leur langue (« La figure de la "pédante" [...] », art. cit., p. 221-222).

III. La place de l'extravagant : des structures narratives et dramaturgiques communes

Dans son *Dictionnaire*, Furetière définit le monstre comme un « prodige qui est contre l'ordre de la nature », « qu'on admire ou qui fait peur ». Non naturel, il peut toutefois surgir dans le monde par accident¹. Les développements qui précèdent montrent que la littérature comique invente, en lien avec les théories de l'honnêteté, une nouvelle forme de monstruosité, incluse dans le champ social, qui se définit comme une discordance n'échappant pas aux lois naturelles : elle s'incarne sous les traits de l'extravagant. Sur une échelle allant de la bizarrerie à la folie, ce personnage s'écarte des codes honnêtes et polis jusqu'à former un être à part, inapte à respecter les usages de la sociabilité : en d'autres termes, un monstre, au sein d'une société mondaine entièrement régie par de nouveaux modèles de maîtrise de soi et de civilité². Artabaze, Châteaufort, Hortensius, Gastrimargue apparaissent tous comme des incarnations de cette définition de la monstruosité, qui peut être maîtrisée et stigmatisée par le ridicule. De même, si l'apparence physique de Guérinette effraie Néophile, qui la prend pour un « monstre³ », c'est parce que celle-ci offre l'image inversée de l'honnêteté d'Aurélie :

[...] jamais personne ne fut davantage dans la confusion que Neophile, lors qu'il vid que celle qui estoit sortie du lit, estoit une femme maigre, noire, & laide, qui estant en chemise avec des brassieres, & une cornette assez salle, luy sembloit estre un spectre ; & lors que d'un autre costé il vid Aurelie avec ses beautez ordinaires, & tous les ajustemens dont l'art les pouvoit accompagner.⁴

Victime d'une mystification de la part de Guérinette, qui s'est fait passer auprès de lui pour une femme galante, prompte à accepter ses caresses, Néophile ressent un sentiment de dégoût face à la mine et à la parure de cette folle, que tout oppose à l'honnête femme. C'est bien dans son manque de conformité à ce modèle culturel que réside sa monstruosité.

Figure de l'excès, du manque d'à-propos et de l'écart, l'extravagant est de ce point de vue un personnage vraisemblable, et même si semblable au vrai que les honnêtes gens ne cessent de le croiser dans le monde sous les traits de l'impertinent. En rhétorique

¹ Voir J. Céard, *La Nature [...]*, *op. cit.*

² On trouve une acception du terme *monstre* en ce sens dans la traduction que donne Amelot de La Houssaie de *L'Homme universel* en 1684 : « Tous les éventés, les présomptueux, les opiniâtres ; les capricieux, les entêtés d'eux-mêmes, les extravagants, les patelins, les bouffons, les nouvellistes, les auteurs de paradoxe, les sectaires, et enfin toutes sortes d'hommes dérégés, tous ces gens-là, dis-je, sont autant de monstres d'impertinence » (Maxime CLXVIII : « Ne point donner dans le monstrueux », *op. cit.*, p. 438).

³ Ch. Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, L. I, p. 29.

⁴ *Ibid.*

comme dans la littérature comique et dans les traités de civilité, son ridicule naît d'une discordance entre son être et son paraître, d'une absence de conformité entre ce qui est attendu de lui et ce que sa conduite révèle réellement¹. C'est ce que l'esthétique des années 1620-1630 achèvera de théoriser sous le terme de *convenance* : dans l'œuvre d'art comme dans la vie, il convient de se mesurer et de se conformer à son *ethos*².

Non nécessairement fous, les extravagants sont donc susceptibles de traverser l'intégralité des œuvres dans lesquelles ils sont représentés sans que l'illusion qu'ils entretiennent sur eux-mêmes ne connaisse d'évolution. Foucault constatait, à propos des pièces du début du XVII^e siècle mettant en scène des insensés, que la folie en occupait le nœud, la guérison du fou intervenant au moment du dénouement³. Cette structure dramaturgique ne vaut pas pour les représentations des personnages extravagants, dont les excès et les discordances investissent généralement l'ensemble des ouvrages étudiés. Supports du ridicule, ils extravaguent déjà au moment de leur première apparition, tandis que leur trouble est toujours aussi fort, à quelques exceptions notables près, lorsque l'œuvre se referme (voir chap. II, II-A). Aussi nombreux et divers qu'il y a de manières possibles de s'écarter de l'honnêteté, ils apparaissent généralement en groupes, dans des galeries, ou bien occupent une place centrale autour de laquelle gravitent les autres personnages « raisonnables » de l'œuvre. C'est donc à leurs modes d'apparition dans les pièces et les romans de notre corpus, liés à leur importance narrative ou dramaturgique, que nous nous intéresserons avant de refermer ce chapitre.

¹ E. Bury, « Le Monde de l'honnête homme [...] », art. cit., p. 199.

² Voir par exemple ce qu'affirme Corneille dans son « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique » : « C'est le propre d'un jeune homme d'être amoureux, et non pas d'un vieillard, cela n'empêche pas qu'un vieillard ne le devienne ; les exemples en sont assez souvent devant nos yeux ; mais il passerait pour fou, s'il voulait faire l'amour en jeune homme, et s'il prétendait se faire aimer par les bonnes qualités de sa personne » (*op. cit.*, p. 81).

³ *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 60.

A. Galeries et défilés

Ce qu'il y a encore à observer, c'est qu'au lieu que ces sortes de livres ne décrivent ordinairement qu'une façon de vie ; comme celle d'un desbauché, d'un voleur, ou d'un Chevalier Hypochondriaque, celui-cy en décrit plusieurs, & a plusieurs objets qui luy sont presque aussi considerables les uns que les autres, sinon en ce que Polyandre fait la meilleure partie des intrigues & des narrations.¹

S'adressant au lecteur, Sorel insiste sur le mérite de *Polyandre* face aux romans picaresques, ou encore au *Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier, ouvrages centrés sur les aventures d'un unique personnage : son histoire comique se présente au contraire comme un tableau de la société parisienne des années 1630-1640, composé de pièces nombreuses et variées. S'inspirant de la structure théâtrale de la galerie, le romancier fait défiler sous les yeux de son lecteur des figures d'extravagants qui incarnent chacun une illusion et un excès spécifiques. À ce titre, l'inachèvement de l'œuvre est sans conséquence sur cette structure : Musigène, Orilan, Gastrimargue, Thrasomède, Clorinie, etc., apparaissent et disparaissent de temps à autre, sans que leur degré d'extravagance suive une quelconque évolution chronologique. Rattachés à différents types de personnages comiques, interprétables en fonction des modèles de civilité contemporains, ils représentent des formes d'écart qui ne connaissent ni début, ni milieu, ni fin. Cette galerie participe de l'esthétique de la diversité revendiquée par le genre de l'histoire comique : comme Sorel le précisait déjà dans le *Francion*, il s'agit de peindre la société du temps dans ses multiples facettes².

Comme l'a montré Patrick Dandrey³, de nombreux points communs relient cette histoire comique aux *Visionnaires* de Desmarests de Saint-Sorlin : dans la pièce comme dans le récit narratif, l'intrigue passe au second plan derrière l'intérêt comique de la galerie. Les prises de parole des extravagants de *Polyandre* peuvent également être comparées aux monologues successifs des « visionnaires », dans la mesure où chaque personnage évoque ce qui caractérise son obsession sans prêter attention aux propos d'un éventuel contradicteur et sans s'apercevoir que son discours se révèle hermétique pour autrui : c'est notamment le cas lorsque Néophile, qui se trouve en compagnie de Polyandre

¹ *Op. cit.*, « Advertissement aux lecteurs », p. 6.

² « Nous avons dessein de voir une Image de la vie humaine, de sorte qu'il en faut monstrier icy diverses pieces » (*op. cit.*, L. III, « Variantes » de la p. 181 [1633 a], p. 1279).

³ « *Polyandre* [...] », art. cit., p. 327-328.

dans un carrosse immobilisé par un embarras de circulation, écoute tour à tour les logorrhées de Musigène, d'Orilan, puis de l'alchimiste Théophraste¹.

La structure de la galerie se rencontre aussi bien au théâtre, notamment dans les « pièces d'asile » (*Les Illustres fous, Les Fâcheux, Les Fous divertissants*), que dans le roman : *L'Histoire comique de Francion* et *Le Roman comique* en présentent des variantes en faisant défiler face au lecteur des extravagants dont les aventures occupent presque autant de pages que celles des personnages honnêtes – c'est notamment le cas de Ragotin chez Scarron, personnage complémentaire de celui du Destin – et qui, par leur incapacité ontologique à comprendre les codes du milieu qui les entourent, ne peuvent retrouver la voie communément suivie. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette structure dramatique et narrative, mais aussi sur les problèmes génériques qu'elle pose, dans le chapitre VII de notre deuxième partie.

B. L'extravagant comme force centripète

Le personnage extravagant est également lié à un second type de structure : celle qui fait de lui le point nodal d'une œuvre, attirant à lui la plus grande partie des autres personnages, par la force centripète qu'il exerce sur eux. Dans *Le Berger extravagant* de Th. Corneille, Lysis exerce son pouvoir d'attraction sur un grand nombre de seigneurs et de dames de la Brie. À peine Clarimond a-t-il rencontré le fou qu'il voit surgir Anselme en habit de berger, comme si l'extravagance du personnage éponyme avait contaminé toute la région². Les couples d'amants sont ravis qu'Adrian leur ait confié ce « trésor d'un prix inestimable³ » et se relaient pour lui jouer des mystifications. Même Hircan, décrit dans la pièce comme un être à l'humeur « sombre & solitaire⁴ », quitte sa retraite ordinaire pour participer aux réjouissances communes. Comme dans l'« anti-roman » de Sorel, Lysis joue en fait un double rôle : l'espace qu'il occupe apparaît comme un terrain de jeu privilégié ; mais il sert aussi de prétexte aux amants pour se rapprocher de leur maîtresse, au moyen de

¹ « [...] [Polyandre] croyoit qu'il s'estoit trouvé avec des hommes de la plus plaisante humeur qui fussent dans Paris, & comme la plupart des choses qu'il voyoit dans le Monde, luy sembloient estre des Comedies jouées exprez pour le faire rire, il fit beaucoup d'estat de celle-cy, & pource qu'il pensoit n'avoir guere de temps à estre avec de si excellens personnages, il disoit peu de chose craignant de leur oster le loisir de parler » (*op. cit.*, L. I, p. 44).

² « Quoy ? Joüez-vous un rôle en quelque Comédie, / Ou ce fou vous a-t'il taché de sa folie ? » (*op. cit.*, I, 4, v. 249-250, p. 112).

³ *Ibid.*, v. 241, p. 111.

⁴ *Ibid.*, IV, 1, v. 1267, p. 161.

feintes amoureuses qui se transforment en déclarations de sentiments authentiques. L'extravagant, occupé tout entier par son délire, assiste passivement au déroulement de l'intrigue, sans intervenir dans les relations amoureuses qui unissent les personnages qui l'entourent. On retrouve cette même structure dans *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron (1653) et dans les « pièces comiques » de Françoise Pascal, *L'Amoureux extravagant* et *L'Amoureuse vaine et ridicule* (1657).

L'extravagance, concept organisateur de la pensée sociale en ce premier XVII^e siècle, apparaît donc également comme un principe structurant dans les œuvres théâtrales et romanesques que nous étudions. En dépit de sa progressive mise à l'écart en tant qu'élément perturbateur du bon équilibre des relations entre les hommes, il attire le regard et amuse, comme un objet de curiosité qui défile aussi bien dans les textes comiques que dans les traités prescriptifs des théoriciens de la civilité. Contre-modèle d'honnête homme, l'extravagant fédère autour de lui le groupe social et culturel des honnêtes gens, qui fondent ses codes et ses valeurs *contre* lui. Ainsi s'expliquent les deux types d'occupation de l'espace narratif ou dramatique qu'il est à même d'investir dans les œuvres de notre corpus.

* * * * *

En ce premier XVII^e siècle, l'invention de l'extravagant intervient donc parallèlement à celle de l'honnête homme, modèle dont il s'écarte de manière plus ou moins prononcée. S'élabore de ce fait un ensemble de contre-valeurs et de contre-usages négatifs, que les traités de civilité, comme les textes satiriques et comiques, permettent de délimiter et dont il est possible de rire et de se moquer sans crainte. Il s'agit là d'une forme d'extravagance statique, aisément délimitable. Comme le montre l'exemple d'Hortensius, élu roi de Pologne, le monstre social devient bouffon dont on s'amuse librement, sans qu'il comprenne les fourbes dont il est victime.

Cependant, il est des formes de monstruosité qui inquiètent : le glouton Gastrimargue, dont la mâchoire semble prête à tout happer sur son passage et qui paie le couvert qu'il trouve parfois chez les Grands de ses logorrhées pédantes, se trouve récompensé, lorsque s'achève *Polyandre*, par l'un des plus grands seigneurs de la cour, celui-là même qui devrait favoriser les honnêtes gens et rejeter l'extravagance aux confins

de la société. Toute forme d'écart n'est donc pas maîtrisable. À côté de l'extravagance stigmatisée que nous venons d'étudier, qui divertit plus qu'elle n'offense et que l'on raille pour son ridicule, apparaît une autre forme d'extravagance qui se définit comme une menace : celle qui, non saisissable ou délimitable par l'intermédiaire de types comiques, fait vaciller les nouveaux usages de la civilité par sa résistance à toute normalisation.

Dès sa formation, le concept d'honnêteté mondaine est miné par ces formes d'extravagance, qui en dévoilent les fragilités possibles. Ce sont ces rapports, parfois difficiles à mesurer, entre l'extravagance et les règles sociales que nous nous proposons d'étudier dans le chapitre suivant, au travers d'une figure spécifique : celle du bouffon. Comment le fou de cour peut-il à la fois apparaître comme une figure dépourvue de toute force transgressive et comme le support d'une posture singulière et *dé-centrée* ?

CHAPITRE V

Menaces sur la civilité : le bouffon, entre convention et transgression

Dès l'avènement de nouveaux principes de civilité, parallèlement à la diffusion des manuels prescriptifs de comportement, à partir de la Renaissance, apparaissent des ouvrages satiriques et comiques, qui en appréhendent avec distance les codes et en parodient les valeurs. *L'Ars honeste pettandi in societate, per M. Ortuinum* (*Sur l'Art de péter poliment en société, par Maître Hardouin*), ou encore le *De modo cacandi*, de Tartaretus (*Comment chier ?* de Tartaret), ouvrages qui figurent dans la bibliothèque de Saint-Victor, au chapitre VII de *Pantagruel*, en offrent des exemples fictifs plaisants¹. Alain Pons constate que la notion de civilité revêt à la fois un caractère universel et arbitraire² : universel, parce qu'elle parvient à s'imposer, au sein du processus de civilisation, comme un ensemble de valeurs et de codes qui se définissent, pour les membres d'une même société, comme des exigences intérieures aussi bien qu'extérieures ; mais la civilité est aussi arbitraire, dans la mesure où, malgré les traités prescriptifs qui entreprennent de la théoriser, elle fait partie des lois non écrites d'un système social. De ce fait, se pose la question de la norme :

La civilité, elle, n'est pas un fait, ni un processus mettant au jour des faits. Elle est, dans l'esprit de tous ceux qui l'ont défendue et illustrée, une norme qui a pour fonction de régir le comportement des hommes, tout spécialement dans la sphère des rapports réciproques.³

Quelle pérennité pour une norme qui ne serait pas transformable en loi ? Quel pouvoir et quelle force d'application pour une règle qui investirait le seul terrain des « esprits » ? Comment être assuré que les membres d'une société partagent la même définition de la civilité et en respectent les mêmes codes ? Or si la capacité de cette notion à se convertir en norme pose question, une même incertitude se relève au niveau des infractions et des écarts commis envers les règles qui régissent les relations entre les honnêtes gens : l'extravagant est-il nécessairement un être hors norme ?

A priori, les liens unissant la notion de folie au hors norme pourraient sembler aller de soi : l'insensé, en tant qu'être *dé-raisonnable*, serait logiquement destiné à s'affranchir

¹ Fr. Rabelais, *Pantagruel*, éd. G. Demerson, Paris, Seuil, « Points », 1996, chap. VII, p. 100-103.

² A. Pons, « Civilité – Urbanité », dans A. Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné [...]*, art. cit., p. 106.

³ *Ibid.*, p. 106-107.

des normes écrites et non écrites de la société dont il perturberait le bon équilibre. Pourtant, comme le souligne Hélène Merlin-Kajman, « le concept de norme est étranger au XVII^e siècle¹ ». Si le terme est bel et bien usité, il est entendu au sens étymologique de règle, d'équerre, de mesure, tandis que l'acception actuelle – la norme comme moyenne – se révèle anachronique. Les oppositions que nous connaissons entre normal et anormal, entre normal et pathologique, ne prendront véritablement leur sens qu'au XIX^e siècle. Le personnage de l'extravagant, tel qu'il est mis en scène dans les œuvres de notre corpus, ne se caractérise pas comme un être hors norme : non situé dans un rapport d'opposition entre normal et pathologique, encore moins défini comme un monstre, au sens cette fois-ci de créature extranaturelle, il pratique un jeu d'éloignement et de rapprochement à partir des valeurs de la société, et notamment celles de l'honnêteté. L'extravagant s'écarte, consciemment ou non, de la mesure prescrite, considérée comme le *bon usage*, comme ce qui est convenable de faire ou de dire ; il se plaît à rester, dans une posture de déséquilibre savamment dosée, sur la marge ; il occupe le faible espace de *jeu* laissé par la règle. Pour reprendre les termes de Georges Canguilhem², il n'y a pas rupture qualitative entre le fou et l'être que l'on considère comme raisonnable, ni même différence de nature, mais écart quantitatif, anomalie. La déraison est perceptible, envisageable par l'esprit, en un mot maîtrisable : elle n'est pas *a-normale*, mais représente un degré inférieur par rapport au normal ; elle est intégrable dans notre représentation du normal, comme exception par rapport à la règle, mais aussi comme partie constitutive de celle-ci.

Néanmoins, ce degré d'écart entre *bon usage* et comportement extravagant n'est pas toujours évaluable avec précision. Cette difficile mesure apparaît dans toute son ambivalence dans les représentations de la folie de cour. Dans l'ensemble du corpus que nous étudions, il n'est pas toujours possible de dire si l'extravagance représentée est involontaire ou bien consciemment jouée par les personnages concernés. Certains d'entre eux semblent adapter leur comportement en vue d'assurer leur subsistance, comme le remarque Polyandre à propos d'Orilan :

[...] ceux qui sont pauvres de biens de fortune, & n'ont pas aussi les dons de nature les plus exquis, sont forcez la plupart du temps de mener une vie toute extraordinaire ; & il y en a tel qui faisant le foû y trouve mieux son compte que s'il faisoit le sage. Combien pensez-vous qu'il y a de gens dans Paris, qui ne seroient pas si bien venus chez les Grands, s'ils ne vivoient de quelque façon heteroclite ? L'un fait le galand, l'autre le desbauché, l'yvrogne, le lubrique, le bouffon & le medisant, & l'autre le Poëte ; Ils pourroient bien mourir de

¹ H. Merlin-Kajman, « Norme et ironie, bon usage et mauvais usage », dans D. Denis et A.-É. Spica (dir.), *Les Langages au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 50, 2004, p. 230.

² G. Canguilhem, *Le Normal et le pathologique* [1966], Paris, PUF, « Quadrige », 1999.

faim, s'il leur prenoit fantaisie de quitter ces habitudes-là ; L'on les chasseroit comme des hypocondriaques, & des gens qui ne seroient plus bons à rien.¹

Polyandre évoque ici une galerie d'originaux et de figures bizarres, qui s'approprient volontairement un type bien spécifique d'écart, afin d'en faire profession. Chez ces bouffons, qui officient auprès de grands seigneurs ou bien dans l'entourage du roi, se déploie une forme d'extravagance maîtrisée et quasi normée, fixée par la pratique quotidienne, qui tombe intégralement sous le joug du ridicule et du plaisant. À ce titre, les extravagants que nous avons étudiés dans le chapitre précédent rejoignent, comme nous le verrons, les représentations du fou de cour que la littérature des années 1620-1660 nous propose : loin du *fool* ou du *jester* anglais, loin du « morosophe » renaissant, cette figure évolue bien souvent vers la balourdise du valet grossier et sot. Si le fou de cour s'écarte de ce que la mesure exige, son comportement n'entraîne généralement aucune infraction transgressive. L'extravagance qu'il représente est donc maîtrisée, délimitée, circonscrite et neutralisée : elle perd tout pouvoir subversif sur le plan social et moral.

Toutefois, entre l'honnête homme et le bouffon ridicule, n'existe-t-il pas une faille comblée par un personnage bien plus inquiétant ? L'incertitude des limites entre extravagance involontaire et volontaire n'ouvre-t-elle pas le champ à des formes d'écart incontrôlables et incontrôlées ? Au moment même où les critères de la civilité se fondent, alors que les représentations du bouffon de cour se figent, se font jour des expériences nouvelles de décentrement, qui jouent de la difficile mesure de l'écart. Après avoir étudié l'extravagance maîtrisable et, somme toute, aisément identifiable, des types ridicules, au chapitre précédent, l'enjeu des pages à venir sera d'observer comment s'élabore parallèlement, dès les premières décennies du XVII^e siècle, une forme d'extravagance dynamique et consciente, qui intègre les mutations contemporaines, tout en édifiant, par un mode d'approche critique et distancié, sa propre voie.

Notre étude opposera deux modes d'approche de l'écart, liés par la figure du bouffon : le premier se laisse priver de tout pouvoir de transgression et vient se ranger sans résistance sous la coupe des règles de comportement autorisées dans l'espace aulique – il s'agit des représentations du fou de cour, que l'on trouve notamment au théâtre. Le second joue de ces premières représentations, sous la forme d'effets de dédoublement et de

¹ *Op. cit.*, L. II, p. 58. Polyandre ajoute à propos d'Orilan : « Neantmoins l'on peut croire que dans les autres choses, il n'a pas perdu entierement l'usage de la raison, & qu'entre les extravagances qu'il fait, il y en a beaucoup qu'il sçait bien n'estre pas fort utiles, & qu'il ne fait que pour ce qu'il void que l'on y prend plaisir. Tout ce qu'il raconte aussi de sa maniere de vivre, il le dit dans la mesme humeur, de sorte que par l'accoustumance qu'il à de faire le foû, il se pourroit bien rendre foû quand il ne le seroit pas » (*ibid.*, p. 59).

distanciation, tout en développant un rapport ambivalent à l'égard des règles de la civilité : les personnages de Francion et du « Gascon extravagant » nous serviront d'exemples privilégiés pour observer ces types d'écart innovants, qui s'appuient sur un terreau existant pour édifier leur propre mode de référence.

I. Le fou de cour ou l'extravagance sans transgression

Grâce aux travaux de Maurice Lever¹, nous savons que la coutume royale d'entretenir un ou plusieurs bouffons dans l'espace de la cour est une pratique très ancienne, qui date de l'Antiquité et qui possède même une transposition mythologique, au travers de la figure de Momus, fils de la Nuit, bouffon en titre de l'Olympe. En France, le roi Philippe V accorde aux fous de cour un statut administratif en créant pour eux un office en 1316 : son fol Geoffroy et ses successeurs seront désormais « fols en titre d'office ». C'est en effet au cours du Moyen Âge, à partir de la fin du XII^e siècle, que la fonction connaît un important essor et s'institutionnalise, avant d'atteindre son apogée entre le début du XIV^e et le début du XVI^e siècle². Loin de l'imagerie douloureuse et tragique édiflée au XIX^e siècle³, il peut s'agir d'une charge enviée, car le fou est souvent choyé par son maître : les registres de dépenses attestent les diverses gratifications qui leur sont octroyées, soit en nature (costumes, bijoux), soit sous la forme de pensions. *Le Fou raisonnable*, comédie de Poisson (1664), évoque de manière plaisante cet office : Dom Pedre s'est réfugié dans l'hôtellerie de Crispin, où loge également sa maîtresse Isabelle, promise à son cousin. Afin de pouvoir lui parler, malgré la présence de son père, il demande à Crispin de le faire passer pour son fils Alexandre, devenu si fou qu'il se prend pour l'empereur, tandis que son valet croit être Éphestion⁴. Ayant étudié les écrits des anciens, l'astrologie, la musique, le droit et la poésie, son fils aurait pu devenir l'un des plus grands savants d'Espagne, mais Crispin a préféré l'orienter sur la voie de la folie, susceptible de lui offrir une charge lucrative à la cour de Madrid. Comme il le fera dans

¹ *Le Sceptre et la marotte [...]*, *op. cit.*

² Voir M. Laharie, « Les fous de cour dans l'Occident médiéval (XI^e-XV^e siècles) : de la déviance psychopathologique à la déviance allégorique », dans M. Faure (éd.), *Conformité et déviances au Moyen Âge, Cahiers du CRISIMA*, n° 2, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 1995, p. 207-221.

³ Nous pensons par exemple au *Roi s'amuse* de Hugo, ou encore à *La Dame de Monsoreau* de Dumas.

⁴ « DOM PEDRE : Je n'ay pû concevoir rien de plus asseuré / Que de feindre auprès d'elle un esprit esgaré, / Faire l'extravagant. / CRISPIN : Mais vous l'estes peut-estre » (R. Poisson, *Le Fou raisonnable*, Paris, Guillaume de Luyne, 1664, sc. 1, p. 7).

Les Fous divertissants, Poisson s'inspire du rapport topique entre la mélancolie et l'excès d'étude, probablement sous l'influence de Beys, en montrant de façon comique que les fous réussissent souvent mieux que les lettrés auprès des Grands.

Nous avons déjà eu l'occasion de nous interroger sur l'authenticité de la pathologie des bouffons de cour historiques (voir chap. I, II-B). Selon M. Lever, les cas de folie simulée deviendraient majoritaires à la Renaissance¹ : à partir de cette date, le bouffon ne serait plus perçu comme une créature monstrueuse, entre l'homme et l'animal, mais plutôt comme une figure proche du bateleur, du bouffon et du comédien. À la fin du XVII^e siècle, dans l'article « Fou », Furetière définira en effet ceux que les princes prennent « auprès d'eux pour les divertir » comme « des gens qui font semblant d'estre *fous*, pour dire toutes sortes de plaisanteries en liberté ». Auprès du roi, son rôle est bien souvent complémentaire de celui des poètes et des musiciens qui vivent à la cour, ce qui entraîne rivalités et inimitiés : Brusquet, fou de Henri II, porte le titre de valet de chambre du roi, tout comme Marot, Bonaventure des Périers et Ronsard². La charge de bouffon implique de divertir et d'amuser le souverain par des bons mots, des réparties, des chansons et des vers, des danses et des acrobaties, etc. Ce statut, qu'il corresponde à une pathologie réelle ou qu'il soit un simple masque, confère à celui qui le détient une liberté de propos et une impunité dont ne disposent pas les autres domestiques du roi : les courtisans tolèrent de sa part, bon gré mal gré, des traits d'esprit parfois piquants. Selon M. Lever³, à partir de Chicot, fou de Henri IV, le bouffon devient même une sorte de conseiller politique et un partenaire privilégié du souverain. Pendant les repas pris par Louis XIV, L'Angélie se tenait derrière son fauteuil et déclamait des épigrammes contre les convives présents⁴.

Toutefois, cette liberté de parole est à nuancer : en aucun cas, on ne peut voir dans le « fol en titre d'office » l'incarnation d'un contre-pouvoir. Les vérités satiriques et critiques qu'il profère n'ont qu'une force transgressive limitée à l'égard du souverain : elles ne s'en prennent violemment qu'aux cibles désignées par celui-ci, avec son consentement. Si le bouffon outrepassé les bornes qui lui sont imparties, il prend alors le risque d'être délogé de son statut. La transgression, en étant ritualisée, théâtralisée, érigée

¹ *Op. cit.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ *Ibid.*, p. 296. Boileau évoque ce personnage dans ses *Satires* (dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 1985, I, v. 112, p. 70 et VIII, v. 101, p. 99). L'épître dédicatoire du *Fou raisonnable* est adressée « À Monseigneur le Marquis d'Angely, Chevalier » : « [...] Et si ce Fou, Monseigneur, l'est assez pour Vous plaire, il n'aura pas peu d'avantage de divertir celui qui fait aujourd'hui le divertissement du plus grand Monarque de la Terre » (*op. cit.*, n. p.).

en spectacle, légitimée, perd nécessairement de sa force. Le bouffon fait rire, parce que le roi et sa cour savent que sa fonction est contrôlée et qu'elle ne représente en rien une quelconque remise en cause du pouvoir. Elle en est au contraire l'un des attributs essentiels, dans la mesure où, par sa présence, elle assigne une place à la satire et contribue à exclure toute autre forme de subversion qui ne serait pas maîtrisée. Si le fou peut incarner une image renversée du pouvoir, une figure dérisoire du souverain, il le fait au sein d'un espace soigneusement délimité. Fait révélateur, au fil du temps, la portée satirique de sa parole sera de moins en moins générale et universelle, de plus en plus *ad hominem*. Ses traits mordants viseront des individus plutôt que la collectivité dans son ensemble¹.

Pour ce qui concerne ses représentations littéraires, on sait que le fou de cour connaît une fortune importante et durable dans le théâtre anglais, sous les traits du *fool*, aisément identifiable par son habit bariolé et ses attributs (le bonnet à oreilles d'âne, la marotte, etc.)². La scène espagnole fait elle aussi un riche usage de ce personnage, notamment dans les œuvres de Calderón et de Lope de Vega³. En France, les romans bretons des XII^e et XIII^e siècles, du *Conte du Graal* au *Tristan en prose*, voient apparaître le personnage de Dagueuet, fou du roi Arthur⁴. L'œuvre rabelaisienne popularise par la suite le personnage de Triboulet. Toutefois, le XVII^e siècle en fait un emploi parcimonieux. Au théâtre, on le trouve dans des comédies qui ont pour sources des *comedias* espagnoles, telles *La Bague de l'oubli* de Rotrou ou *Dom Japhet d'Arménie* de Scarron, ou encore dans une pièce polémique, écrite en référence à la querelle des *Lettres* de Balzac et inspirée de la *commedia dell'arte*, *La Comédie des Comédies* de Du Peschier. Il apparaît également dans des comédies-ballets de Molière, *La Princesse d'Élide* et *Les Amants magnifiques*, dans *Sir Politick Would-Be*, comédie de Saint-Évremond inspirée de

¹ M. Lever, *op. cit.*, p. 314.

² V. Bourgy cite notamment le personnage de Nought, dans *Mankynde*, moralité anonyme composée vers 1470, ou encore Fany et Foly, dans *Magnyfycence*, pièce allégorique de John Skelton datée de 1515 (*op. cit.*, p. 41-43). L'œuvre de Shakespeare fait un usage abondant du fou de cour : Touchstone, dans *As You Like It* ; Feste, bouffon d'Olivia, dans *Twelfth Night* ; Lavache, appelé « clown », dans *All's Well that Ends Well* ; Fool, dans *King Lear*. Voir S. Billington, *A Social History of the Fool*, Brighton-New York, Harvester Press-St. Martin's Press, 1984.

³ *La Sortija del Olvido* de Lope de Vega, source de *La Bague de l'oubli* de Rotrou, met par exemple en scène le bouffon Lirano. Voir M. Bigeard, *La Folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972 et M. Dunoyer, *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol et français du XVII^e siècle : Shakespeare, Calderón, Molière*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de P. Brunel, Université de Lille, 2000.

⁴ J.-M. Fritz mentionne que le fou en titre d'office fait son apparition dans les textes romanesques et les documents d'archives à partir du XII^e siècle : à sa connaissance, il est absent des chansons de gestes des XII^e et XIII^e siècles (*op. cit.*, p. 30-31).

Ben Jonson, déjà évoquée au chapitre I, et, sous la forme d'une supercherie et d'un déguisement, dans *Le Fou raisonnable*.

Dans le genre romanesque, le personnage intervient avant tout dans l'histoire comique, avec Collinet, dans *L'Histoire comique de Francion*, Guérinette, dans *Polyandre*, et, sous une forme particulière que nous étudierons longuement, le personnage du *Gascon extravagant*. Au-delà de cette relative rareté, la comparaison entre le *fool* ou le *jester* shakespearien, ou encore le bouffon rabelaisien, et son avatar du XVII^e siècle est susceptible d'entraîner une nouvelle déception. Tandis que le bouffon de la scène anglaise apparaît comme un personnage ambivalent, dont on ne sait véritablement s'il est fou ou bien s'il se sert de l'aliénation comme d'un masque, et dont la parole a une portée critique et symbolique forte, le fou de cour du théâtre français ne semble amuser qu'à ses dépens, par sa stupidité et ses maladresses d'homme rustre et grossier.

A. De la folie à la sottise : l'exemple de *Dom Japhet d'Arménie*

Dom Japhet d'Arménie fournit une illustration particulièrement remarquable de cette conversion de la folie de cour en sottise. Le personnage reprend certains des traits historiques du bouffon précédemment mentionnés. Comme eux, il porte un surnom : Japhet est l'un des fils de Noé, même si le fou affirme être le descendant du second de ses fils, Cham¹, tandis que l'Arménie fait référence à la célèbre Arche, qui aurait touché terre au mont Ararat. Cette lignée est bien entendu aussi absurde que fantaisiste, puisque, selon l'Ancien Testament, nous descendons tous de Noé. Japhet a appartenu à l'empereur Charles Quint, qui, de gueux, en a fait un être fort riche². Mais le souverain s'est lassé de sa présence et l'a chassé³. Malgré le titre de « fou de l'Empereur Charles Quint » qu'il porte dans la liste des personnages, c'est donc en tant que bouffon errant, à la recherche d'un maître, qu'il apparaît au début de la pièce, et qu'il tente, par l'intermédiaire de son valet Foucaral, de se fixer à la cour du Commandeur de Consuègre. Celui-ci accepte de le faire venir pour divertir son entourage et lui prépare une succession de tours comiques : un harangueur l'empêche d'abord de parler, puis on lui fait croire qu'il est devenu sourd (acte III, sc. 4) ; enfin, alors qu'il prétend épouser la nièce du Commandeur, Léonore, il se

¹ *Op. cit.*, I, 2, v. 63, p. 408.

² « L'Empereur[,] en vertu de son extravagance, / En a fait en deux ans un homme d'importance, / Et, d'un gueux mort de faim un fou très opulent » (*ibid.*, III, 2, v. 609-611, p. 443).

³ *Ibid.*, v. 615-616, p. 443.

trouve tour à tour bastonné au moment de lui donner une sérénade, arrosé à deux reprises par le contenu d'un pot de chambre, visé par des soldats qui feignent de le prendre pour un voleur, mis à nu, etc. (acte IV, sc. 3-7) ; lors du dernier acte, hors scène, il devra également combattre un taureau, en essayant vainement de le « tauricider¹ ».

Le personnage ne se revendique jamais comme un bouffon professionnel, sans que l'on sache s'il a conscience de sa folie : selon ses dires, il est le cousin « au deux mille huitantième degré² » de Charles Quint, parenté tout aussi absurde que celle de Noé. Il se dit aussi cousin du pape, et c'est à ce titre qu'il a côtoyé l'empereur, qui l'a d'ailleurs chassé par pure jalousie de sa gloire. Mais son valet Foucaral le présente bel et bien comme un « fol en titre d'office » aux seigneurs susceptibles de s'attacher ses services :

Monseigneur Dom Japhet, des hommes le plus rare,
Et le plus fou qui soit d'Angleterre au Japon,
M'envoie ici savoir si vous trouverez bon
Que sa digne personne et sa fine folie
Viennent chasser d'ici toute mélancolie.³

C'est donc à Foucaral qu'incombe le soin de révéler l'envers du rôle joué par son maître et de dévoiler son statut. Malgré sa passion pour Léonore, qui en fait le rival de Dom Alphonse, le fou dispose d'une utilité dramatique extrêmement réduite : l'intrigue sentimentale, constituée des obstacles que rencontre Dom Alphonse pour épouser la jeune fille, côtoie la dimension comique de la pièce, qui repose essentiellement sur le personnage du bouffon, sans jamais véritablement s'y mêler. Les saynètes qui contiennent les tours joués au fou apparaissent comme des « intermèdes⁴ », qui interrompent le cours de l'action et n'ont aucune conséquence sur elle. Le Commandeur ne prend bien entendu jamais sérieusement en compte les prétentions du bouffon sur sa nièce. Dom Japhet sert cependant d'adjuvant au héros, bien malgré lui, en l'engageant comme secrétaire et en lui permettant de gagner la cour de Consuègre en sa compagnie. Leurs « folies » sont à plusieurs reprises rapprochées : tous deux sont décrits comme fous d'amour à l'égard de Léonore. Mais, tandis que le trouble qui touche Dom Alphonse se limite à cette passion et à la témérité de

¹ *Ibid.*, III, 4, v. 875, p. 461.

² *Ibid.*, I, 2, v. 67, p. 408.

³ *Ibid.*, III, 2, v. 602-606, p. 443. Voir également ces propos de Foucaral adressés à Léonore : « De la part de Japhet[,] le Cacique des fous, / Je viens, plus fou que lui de servir un tel Maître, / Vous dire qu'à vos yeux il voudrait bien paraître » (*ibid.*, II, 1, v. 400-402, p. 431).

⁴ « [...] les interventions du héros burlesque se présentent, par rapport à l'histoire d'amour qui forme la trame de l'œuvre, comme des intermèdes qui en suspendent le déroulement. Par une convention très singulière, les personnages engagés dans l'action dramatique semblent toujours prêts – lors même que la situation s'approche le plus du tragique – à oublier un moment leurs soucis pour s'amuser de Dom Japhet [...] » (J. Scherer et J. Truchet, *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II, « Dom Japhet d'Arménie. Notice », p. 1436-1437).

la jeunesse, l'amour de Dom Japhet ne fait que renforcer sa folie de départ, fondée sur une trop forte présomption¹ : dépourvu de toute lucidité sur son statut et son mérite, il croit aux fausses déclarations passionnées de la jeune fille et ne voit pas que le Commandeur de Consuègre se moque de lui. De son côté, Dom Alphonse se contente de feindre la folie, afin de pouvoir parler à cœur ouvert à Léonore devant Rodrigue, l'envoyé du Commandeur (acte II, sc. 3).

La mise en parallèle des deux personnages oppose la parfaite connaissance que possède Dom Alphonse des usages de la cour à la parodie ridicule qu'en fait Dom Japhet : tandis que le jeune premier est décrit comme un courtisan de « fort bonne mine² », vaillant et valeureux au combat, le fou, qui apparaît comme son double dégradé, ne peut abuser par son galimatias que le seul bailli d'Orgas, « homme des champs³ » qui le prend pour « un des Grands de la Cour⁴ ». Le « bel usage » devient chez Dom Japhet un fatras burlesque de métaphores alambiquées, tandis que le lexique galant se transforme en vocabulaire injurieux, comme lorsque le fou traite Léonore de « sottie », terme qu'il glose par « friponne », dans la langue des « courtisans⁵ » : le bouffon rejoint en cela le type du pédant amoureux. Pourtant, si Dom Japhet est ridiculisé, sa parole n'atteint pas l'ambivalence satirique qu'elle possède chez certains de ses avatars français du Moyen Âge et du XVI^e siècle, ou encore chez les bouffons anglais. Même si les situations galantes deviennent grotesques lorsqu'il les expérimente (la sérénade, l'échelle au balcon), elles ne sont pas présentées comme comiques en elles-mêmes. Bien des traits du personnage se résument en fait à ceux de son modèle espagnol : le *gracioso*⁶.

Comme ses autres œuvres théâtrales, cette pièce de Scarron prend pour source une *comedia*, *Le Marquis de Cigarral* de Castillo Solórzano. Dom Japhet et Dom Alphonse s'opposent l'un à l'autre comme le *gracioso* s'oppose au *galàn* dans la *comedia* : là où le jeune premier apparaît comme un parfait amant, Dom Japhet est un fanfaron hâbleur et vaniteux, qui se révèle pleutre, grossier, lubrique et glouton. Son langage mêle de façon

¹ « Il est un peu plus fou qu'il n'était à la Cour, / Jugez ce qu'il doit être avec beaucoup d'amour[.] », annonce Foucaral au Commandeur (*op. cit.*, III, 2, v. 627-628, p. 444).

² *Ibid.*, I, 4, v. 225, p. 419.

³ *Ibid.*, I, 2, v. 87, p. 409.

⁴ *Ibid.*, I, 1, v. 52, p. 407.

⁵ *Ibid.*, II, 1, v. 405-406, p. 432.

⁶ Voir C. Dumas, *Du gracioso au valet comique : contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004 ; Ch. Couderc, *Le Système des personnages de la comedia espagnole (1594-1630) : contribution à l'étude d'une dramaturgie*, thèse dirigée par J. Canavaggio, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 1997 ; et K. Schoell, « Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français », dans Ch. Mazouer (dir.), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1991, p. 269-285.

burlesque les différents registres, les injures et les équivoques grivoises. Lorsqu'il courtise Léonore, il parodie un certain nombre de stéréotypes amoureux, ce qui aboutit à faire de lui un contre-modèle de galant homme :

Je suis de mon amour pressé cruellement ;
L'humide radical de mon cœur s'en dissipe,
Mon esprit s'en altère, et mon corps s'en constipe.¹

Dom Japhet possède les mêmes caractéristiques que les valets des autres comédies de Scarron, qui prennent eux aussi en charge la dimension comique des pièces, contrepoint aux aventures sentimentales de leurs maîtres. Si son statut particulier de fou de cour lui confère une importance scénique plus importante, on constate néanmoins que, tout comme Jodelet dans *Jodelet ou le Maître valet* ou *Jodelet duelliste*, il fait rire par sa très grande présomption, son aveuglement et les situations farcesques dans lesquelles il se trouve placé². La folie n'est pas un masque à visée critique : elle se définit ici comme une sottise ridicule, comme un état intellectuel quantitativement inférieur à celui des autres personnages (et des spectateurs). Avant d'être « mentale », son aliénation se définit d'abord comme « morale », née de son amour-propre excessif³. Outre le pédant, les fanfaronnades de Japhet, qui contrastent avec sa peur et sa lâcheté, convoquent également le personnage du capitain-matamore. Foucaral le rattache explicitement à la « folie de vaine présomption » :

[...] je ne pense pas
Qu'il soit encor[e] longtemps sans venir sur mes pas,
Tant sa présomption incessamment le presse
De venir s'installer aux pieds de sa Maîtresse,
Et de venir ici trancher du grand Seigneur ;
Car c'est là sa marotte.⁴

À ce titre, le fait de savoir si Dom Japhet est pathologiquement fou ou est un simple simulateur n'a pas vraiment d'importance : qu'il feigne d'entrer dans le jeu de ses interlocuteurs, ou bien qu'il adhère véritablement à leurs propos, dans les deux cas, il est

¹ *Op. cit.*, III, 4, v. 864-866, p. 461.

² La proximité que l'on relève entre cette conception du fou de cour et le *gracioso* explique le fait que l'on ait parfois considéré le personnage de Jodelet, dans *Le Gardien de soi-même* de Scarron (1655), comme un fou de cour, car il divertit l'entourage du roi de Naples par ses manières grossières et son langage burlesque ; mais, de même que dans *Le Geôlier de soi-même* de Th. Corneille, comédie adaptée de la même source espagnole (*El Alcayde de si mismo* de Calderón) et représentée la même année, il s'agit d'un rustre paresseux et parasite, que la Cour confond un temps avec le héros parce qu'il a revêtu son armure. Il ne s'agit pas d'un bouffon professionnel, dans la mesure où son identité n'est pas connue et fait l'objet d'un quiproquo comique.

³ Voir la distinction entre « folie mentale » et « folie morale » introduite par D. Froidefond, dans « Étude de trois personnages carnavalesques dans le *Francion* de Sorel : Valentin, Collinet et Hortensius », *Symposium*, vol. XLVIII, n° 3, automne 1994, p. 198.

⁴ *Op. cit.*, III, 2, v. 619-624, p. 444.

un extravagant chez qui l'écart, face à la mesure et au juste milieu, est devenu une profession.

D'autre part, le personnage est désigné comme un « second Dom Quichotte¹ », ce que l'on peut interpréter comme une référence aux différentes réécritures du héros espagnol orientant celui-ci vers la figure du capitán-matamore. Au contraire, lorsque le Harangueur raconte comment Dom Alphonse, surpris par le Commandeur dans la chambre de Léonore, s'est défendu avec vaillance, le jeune homme est comparé à « Roland », au « Cid », mais aussi à « Amadis de Gaule² » : même si l'excès de cette tirade, tout comme le ridicule de sa source d'énonciation, laisse percer une tonalité ironique, l'opposition qui sépare Dom Alphonse de Japhet n'est jamais remise en cause. Tout au plus la présence du fou sert-elle à apporter un contrepoint comique, visant à relativiser les aspects les plus excessifs des stéréotypes galants.

Avec Dom Japhet, le rôle du fou de cour perd donc toute dimension satirique et se réduit exclusivement à divertir, comme en témoignent les propos des autres personnages de la pièce : dès la première scène, Marc-Antoine s'offusque que son maître Dom Alphonse puisse servir un homme dont « le métier n'est que de faire rire³ » ; le Commandeur le fait venir à sa cour pour plaire à son entourage, et notamment à sa cousine, qui souffre de la disparition subite de son fils, qui n'est autre que Dom Alphonse. À l'inverse des mystifications effectuées par certains fous de cour historiques, Dom Japhet ne quitte jamais le statut de victime. Le bon tour attribué à Brusquet⁴, qui avait fait croire à la reine que son épouse était sourde et à son épouse que c'est la reine qui l'était, engendrant de ce fait un quiproquo comique entre les deux femmes, qui s'évertuèrent chacune à hurler plus fort que l'autre, est repris de manière inversée au cours de la pièce, lorsque l'on fait croire à Dom Japhet qu'il n'entend pas : le fou n'est plus alors qu'un bouffon qui se laisse berner passivement. Cette folie de cour n'est donc ni transgressive ni hors des normes sociales. C'est pourquoi le fou n'est ni enfermé ni puni pour ses propos : il a sa place dans la société curiale, comme source de divertissement et comme faire-valoir des courtisans, qui ont la possibilité de se distinguer en se raillant spirituellement de lui. Il ne constitue pas de contre-pouvoir, ni même de contre-nature dangereuse.

¹ *Ibid.*, v. 647, p. 445.

² *Ibid.*, V, 3, v. 1319 et 1322, p. 498.

³ *Ibid.*, I, 1, v. 26, p. 406. Dom Alphonse se réjouit de faire son « passe-temps d'un fou facétieux » (*ibid.*, v. 28).

⁴ M. Lever, *op. cit.*, p. 203. Dans ses « Remarques » sur le *Berger*, Sorel se réfère à cette anecdote à propos de l'épisode du livre XI au cours duquel les seigneurs de la Brie font croire à Adrian qu'il est devenu sourd (*op. cit.*, R. XI, p. 571).

L'on voit donc tout ce qui sépare Dom Japhet des personnages de Triboulet et de Panurge chez Rabelais. Triboulet, qui apparaît dans *Le Tiers Livre*, est doté d'une folie prophétique : en concluant la vaste quête menée par Panurge, son discours se pose comme le révélateur de la folie des harangues sérieuses et savantes prononcées antérieurement. Myriam Marrache-Gouraud rapproche également Panurge du type du fou de cour, dans la mesure où il joue le rôle d'amuseur auprès de Pantagruel : ravi de s'embarquer sur une nouvelle nef des fous et de voguer vers des territoires inconnus, il déploie une parole libre et critique en se couvrant du masque du gueux et du voleur *extra-vagant*¹. Son discours, parfois tautologique, incohérent ou contradictoire, s'en prend aussi bien aux pouvoirs en place qu'aux règles de la pudeur, sans contraintes ni menaces : contrairement au roi, Pantagruel ne risque pas de s'offenser et le laisse parler à sa guise. Mais Rabelais ne réduit pourtant pas le personnage au seul rôle d'amuseur officiel : en revêtant tour à tour les rôles de bouffon, de gueux, de couard, etc., Panurge apparaît comme un être inclassable, à la folie indécidable, qui profère le mensonge comme la vérité². C'est là toute la richesse du personnage³.

B. Une parole au service de la consolidation du pouvoir

1. LA BAGUE DE L'OUBLI DE ROTROU

Le rôle de Fabrice, dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou, pièce représentée en 1629 et publiée en 1635, corrobore l'évolution du fou de cour que nous venons de décrire. La comédie, fidèlement adaptée de *La Sortija del Olvido* de Lope de Vega, met en scène un personnage de « plaisant du Roi » qui se révèle lui aussi très proche du *gracioso*. Au début de la pièce, sa fonction de bouffon professionnel se résume à divertir le roi par des

¹ « L'utilité ultime du personnage de Panurge, dans la compagnie pantagruélique comme dans la fiction rabelaisienne, s'inscrit dans la faculté d'assumer un discours libre, tenu traditionnellement par le fou, sous le masque d'un voleur de grand chemin impertinent dont la parole est jugée peu fiable. Il est alors permis de lui reconnaître un rôle de fou de cour » (M. Marrache-Gouraud, « *Hors toute intimidation* » : *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003, p. 276). Voir également P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme [...]*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 312.

³ Un héritage du « morosophe » renaissant se trouve dans *La Comédie des comédies* de Du Peschier (1629), pièce composée en référence à la querelle des *Lettres* de Balzac. Si le Docteur précise que son fou le tire de son ennui, celui-ci, dans la longue tirade qu'il prononce en guise d'épilogue, révèle la folie de son maître. Voir Du Peschier, *La Comédie des comédies*, dans É. Fournier (éd.), *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* [1871-1873], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 572-574.

plaisanteries balourdes portant sur les amours galantes de son maître¹. Mais il fait également office de confident et de serviteur, notamment lorsqu'il travaille à faciliter les rencontres entre le roi et Liliane. Deux comploteurs, la sœur du roi et son amant Léandre, plongent le souverain dans la folie au moyen d'un sortilège dissimulé dans sa bague : les perturbations que cette folie fait naître dans les relations entre le roi et son bouffon troublent profondément Fabrice. Catherine Dumas a montré comment la force comique du plaisant devenait à partir de là involontaire² : d'une part, un comique de répétition se met en place dans les revirements successifs du roi, qui écrit et déchire à plusieurs reprises, selon qu'il porte ou non la bague, une ordonnance devant octroyer à Fabrice la somme de deux mille ducats. D'autre part, le bouffon amuse par son attitude d'incompréhension désabusée face à la situation : cupide et égoïste, il se désespère de la maladie de son maître, qui le prive de gratifications. Mais il profite aussi de l'égarement de celui-ci pour s'attribuer indûment une prestigieuse lignée et s'inventer des ancêtres dans la Rome antique.

Sa participation à la résolution de la pièce, bien que décisive, n'intervient que de manière indirecte : en tentant de profiter de la folie du roi pour s'emparer de ses bijoux, Fabrice lui retire sa bague et s'aperçoit ainsi que son mal provient du joyau. C'est alors qu'il va s'attacher à restaurer le pouvoir du souverain, de même qu'à rétablir la nature de leurs relations antérieures, en révélant à son maître l'origine de sa folie. Feignant d'être toujours sous le charme de la bague, le roi convoque Léandre et sa sœur, les confond et les châtie d'un bannissement (acte V, sc. 7-8). Mais ses brefs séjours répétés dans les terres de la folie, marqués par l'oubli de ses intérêts amoureux, de ses charges et de l'identité de son entourage, n'ont pas été sans conséquences : d'un dominant despotique et vicieux, faisant passer ses intérêts privés avant ceux du public, le roi est devenu un souverain juste et digne, clément à l'égard des traîtres et soucieux de prendre Liliane pour épouse, et non plus seulement pour maîtresse.

Or le ravalement temporaire du roi au rang de double dérisoire de son propre bouffon ne fait pas pour autant de Fabrice un personnage supérieur à lui intellectuellement : les manifestations de la folie du souverain n'ont pas la même portée

¹ « Avoir donné son cœur, c'est être en mauvais point : / Moi, j'ai besoin du mien, et ne le donne point » (J. de Rotrou, *La Bague de l'oubli*, dans *Théâtre complet* 9. « *La Bague de l'oubli* », « *La Clorinde* », « *La Belle Alphrède* », éd. N. Courtès, S. Berregard et J.-Cl. Vuillemin, Paris, STFM, 2007, I, 2, v. 101-102, p. 121). Le roi parle de « railleries » (v. 108), mais ces plaisanteries ne sont pas offensantes pour lui.

² C. Dumas, « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'Oubli* de Rotrou (1629) », *XVII^e siècle*, n° 215, 2002, p. 323-342.

comique que les réparties du plaisant. Bien plus, lorsque Fabrice teste sur lui les effets de la bague (acte V, sc. 5), afin de convaincre le roi du sortilège dont il est victime, il tombe dans le même oubli que le souverain, signe que sa folie de départ se définit davantage comme une balourdise ridicule, en grande partie volontaire et contrôlée, que comme une réelle pathologie. De même, c'est seulement lorsque le personnage porte la bague que sa parole devient véritablement offensante à l'égard du roi, qu'il chasse avec dédain et sans ménagement. En dehors de ce très bref épisode, sa charge de bouffon professionnel ne se caractérise jamais par une attitude ou un discours subversifs à l'encontre de son maître¹ : même s'il le fait avant tout pour servir ses intérêts, Fabrice prend grand soin de consolider le pouvoir et de ne jamais le critiquer dans ses fondements. Lors du dénouement, l'ordre hiérarchique est restauré et chacun retrouve son statut originel. Le rôle du plaisant de cour est donc fondamentalement comique et contribue à détourner la pièce du genre de la tragi-comédie vers celui de la comédie².

2. LE BOUFFON DANS LA COMÉDIE-BALLET : LA PRINCESSE D'ÉLIDE ET LES AMANTS MAGNIFIQUES

Les deux fous de cour mis en scène par Molière dans ses comédies-ballets relèvent du même type d'analyse : *La Princesse d'Élide*³, « comédie galante mêlée de musique et d'entrées de ballet », représentée dans le cadre des Plaisirs de l'Île enchantée, festivités offertes par Louis XIV à Versailles du 7 au 13 mai 1664, et *Les Amants magnifiques*⁴, comédie-ballet donnée à Saint-Germain-en-Laye en 1670, contiennent toutes deux des personnages de « plaisants » de cour, Moron et Clitidas, initialement joués par Molière lui-même.

Dans *La Princesse d'Élide*, c'est Moron qui, là encore, prend essentiellement en charge la portée comique de la pièce. Il possède bien des traits du *gracioso* de la *comedia* que Molière prend pour source, *Dédain contre dédain*, d'Augustin Moreto : il est paresseux (il fait la sieste au lieu de participer à la chasse), peureux (il fuit à toutes jambes

¹ « Fabrice n'est pas audacieux au point de dire la vérité sous couvert de sa folie, comme le bouffon du roi Lear, ni de lancer des critiques au travers d'allusions obscures ou d'énigmes, ce qui est le lot d'un bon nombre de *graciosos* de la dramaturgie du siècle d'or ou de *fools* du théâtre élisabéthain. Sa "folie" revêt les couleurs de la modération et de la soumission à son maître » (*ibid.*, p. 329).

² *La Bague de l'oubli* est considérée comme la première adaptation française d'une *comedia*. Il faut préciser que, dans la pièce de Lope de Vega, le *bufon* Lirano n'a pas davantage de rôle contestataire face au pouvoir (C. Dumas, *Du gracioso [...]*, *op. cit.*, p. 127 sq).

³ Molière, *La Princesse d'Élide*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 541-588. Toutes nos références à des pièces de Molière autres que *Le Misanthrope* renverront à cette édition.

⁴ Molière, *Les Amants magnifiques*, dans *op. cit.*, t. II, p. 951-995.

lorsqu'il se fait attaquer par un ours), fanfaron (il donne des coups à la bête tuée par des paysans, après s'être assuré qu'elle est bien morte), cupide (il accepte de l'argent pour servir les amours d'Euryale envers sa maîtresse), mais aussi bouffon par ses mimiques et ses plaisanteries. Le prince Euryale assure qu'il n'est pas fou et qu'il « a plus de bon sens que tel qui rit de lui¹ ».

Par ses bouffonneries, il s'est acquis une position privilégiée auprès de la Princesse, ainsi qu'une liberté de parole dont personne d'autre que lui ne dispose. Comme le *gracioso*, Moron apporte un contrepoint comique aux élans romanesques et sentimentaux des amants passionnés de la pièce. Mais il a également pour fonction de dire la vérité : ainsi, lorsqu'il suggère à sa maîtresse qu'elle est très certainement quelque peu amoureuse d'Euryale, alors qu'elle se défend d'aimer, celle-ci devient furieuse et le chasse. Elle s'aperçoit néanmoins qu'il a raison et ne proteste pas lorsque son père le rétablit dans ses fonctions, à la fin de la pièce. Moron promet alors de surveiller son langage : « Seigneur, je serai meilleur Courtisan une autre fois, et je me garderai bien de dire ce que je pense² ». Toutefois, la portée « iconoclaste » de sa parole se limite à cette révélation des sentiments amoureux de la Princesse. Moron n'est pas un meneur de jeu : c'est Euryale lui-même qui décide de feindre pour conquérir le cœur de la Princesse. Le « plaisant » se contente d'admirer cette stratégie sans y prendre part. Son statut n'outrepasse pas les bornes de celui de simple confident. Très présent dans la comédie comme dans les intermèdes, Moron a surtout pour rôle d'assurer le lien entre les deux plans, par le déploiement de sa verve bouffonne dans le monde des princes comme dans celui des bergers.

Par comparaison, le rôle de Clitidas, dans *Les Amants magnifiques*, apparaît légèrement plus développé. Même s'il se montre peureux et lâche devant le danger, comme l'était déjà Moron, c'est lui qui se définit cette fois-ci comme le meneur de jeu. Il aide le général d'armée Sostrate à conquérir la main de la princesse Ériphile :

Vous savez que je suis auprès d'elle en quelque espèce de faveur, que j'y ai les accès ouverts, et qu'à force de me tourmenter je me suis acquis le privilège de me mêler à la conversation, et parler à tort et à travers de toutes choses. Quelquefois cela ne me réussit pas, mais quelquefois aussi cela me réussit. Laissez-moi faire, je suis de vos amis, les gens de mérite me touchent [...].³

¹ *Op. cit.*, I, 1, v. 152, p. 548.

² *Ibid.*, V, 2, p. 587.

³ *Op. cit.*, I, 1, p. 954.

À la cour, il se moque ostensiblement de l'astrologue Anaxarque, qui trompe la mère d'Ériphile par ses stratagèmes et abuse de sa crédulité superstitieuse. En proclamant haut et fort qu'il s'agit d'un imposteur, il le pousse à se plaindre de sa liberté de parole :

Avec tout le respect, Madame, que je vous dois, il y a une chose qui est fâcheuse dans votre Cour : que tout le monde y prenne liberté de parler, et que le plus honnête homme y soit exposé aux railleries du premier méchant plaisant.¹

Mais Clitidas doit tout de même s'autocensurer, car il risque sa place en parlant aussi librement d'un personnage qui jouit des bonnes grâces de sa maîtresse. Les contemporains de Molière pouvaient sans doute identifier ici une attaque lancée contre l'astrologue Jean-Baptiste Morin, mort en 1656 : le récent décès de la Reine de Pologne, l'une de ses plus célèbres victimes, avait pu, en effet, raviver le souvenir de ce charlatan². Cette charge contre certaines pratiques superstitieuses contient d'autre part des arguments bien connus du public des courtisans : sa force polémique, dans l'entourage de Louis XIV, s'avère donc réduite.

D'autre part, auprès d'Ériphile, Clitidas défend Sostrate, qu'il considère comme un honnête homme, et fustige les courtisans hypocrites et beaux parleurs, que leur présomption fait paraître impertinents et fâcheux. Mais, si la portée satirique de ses propos est plus poussée que celle de Moron, nous restons là encore dans le champ d'une parole critique autorisée dans le cadre des divertissements de cour et dépourvue de toute force subversive³. Par comparaison, *Tartuffe*, pièce jouée quelques jours après *La Princesse d'Élide*, à la fin des Plaisirs de l'Île enchantée, et qui ne contient pas de personnage de fou de cour, aura une portée beaucoup plus incisive, comme le montrent les querelles et censures qui en découleront.

Parmi les pièces que nous avons mentionnées jusqu'alors, une comédie fait toutefois figure d'exception : *Sir Politick Would-Be*⁴. Sir Politick a servi pendant dix ans de bouffon à la cour d'Angleterre, mais sans en avoir conscience et sans se revendiquer comme un professionnel. Pour aider M. de Riche-Source à établir une circulation ininterrompue de l'or entre l'Occident et l'Orient, Sir Politick lui propose de mettre en place un système de communication par pigeons voyageurs entre le Grand Turc et la République de Venise, mais aussi une ambassade entre Paris, Londres et Venise, pour

¹ *Ibid.*, I, 2, p. 956.

² « *Les Amants magnifiques*. Notice », dans *ibid.*, p. 1682-1683.

³ Cette critique apparaît également dans la première comédie-ballet de Molière, *Les Fâcheux* (1661), que nous étudierons au début du chapitre VII.

⁴ *Op. cit.*, Cette pièce s'inspire d'une intrigue secondaire de *Volpone* de Ben Jonson.

obtenir des rois d'Orient et d'Asie la levée des obstacles à cette circulation. Là encore, la fonction de cet avatar de Don Quichotte est essentiellement comique et permet de satiriser des travers moraux, tels que la sottise présomption, l'imagination dérégulée, ou la mauvaise compréhension des livres.

Mais, comme le révèle Christian Biet¹, les folles paroles prononcées, tant sur les plans politique et économique que dans le domaine des mœurs – le projet de leurs deux femmes n'est autre que de libérer les Vénitiennes du joug de leur mari –, possèdent en réalité une dimension ambivalente : au-delà du ridicule des énonciateurs, les idées émises ne sont pas totalement hors de propos. Il ne s'agit rien moins que de promouvoir la paix entre les États, de même que la prospérité économique, grâce au libre-échange et au développement du commerce maritime vers l'Asie et l'Orient. D'un point de vue générique, la pièce se révèle également extravagante : Saint-Évremond joue à faire comme si la comédie pouvait parler de politique, sujet réservé au genre grave de la tragédie, tout en affirmant, par le ridicule des personnages, qu'il s'agit d'un simple jeu, qu'il convient de ne surtout pas prendre au sérieux. La comédie se présente ainsi comme une expérimentation théâtrale hybride, un « caprice » sans lendemain, mêlant les pratiques dramaturgiques anglaises et françaises, en les parodiant mutuellement, mais aussi le ballet et la danse. Néanmoins, il faut préciser que cette pièce, de par les circonstances de sa création, le cercle restreint auquel elle était destinée et son absence de représentations, bénéficie d'un statut à part dans la création théâtrale du temps et ne peut être considérée comme représentative des usages critiques de la folie de cour dans les années 1660.

Ainsi, avec le fou de cour, l'on assiste à une forme de neutralisation de l'extravagance, à l'intérieur de l'espace aulique, qui divertit sans effrayer. Voilà sans doute pourquoi, contrairement une fois encore au théâtre anglais, la tragédie française ne met pas en scène, à notre connaissance, ce type de personnage. Pour trouver des représentations du bouffon professionnel qui soient dotées d'un quelconque pouvoir transgressif, il nous faut donc nous tourner vers un autre type de textes : l'histoire comique, que sa relative liberté générique autorise à énoncer d'autres discours, beaucoup plus menaçants. C'est ainsi que nous consacrerons le deuxième temps de ce chapitre à l'étude de *L'Histoire comique de Francion* et du *Gascon extravagant*, et tout particulièrement aux personnages de fous ambivalents que ces œuvres contiennent : Collinet, relais de Francion, et le Gascon.

¹ « *Sir Politick Would-Be* [...] », art. cit., p. 87 sq.

II. Être honnête homme : les fragilités de l'application du modèle

À partir des années 1650, la pensée augustinienne, favorisée par l'essor du jansénisme, rejettera la conception humaniste de la *dignitas hominis*, principe fédérateur des théories de l'honnêteté depuis le XVI^e siècle. Chez Pascal et La Rochefoucauld, une distinction sera établie entre le véritable honnête homme, équivalent de l'homme de bien, et une forme de pratique sociale de ce modèle, fausse honnêteté servant à masquer le règne de l'amour-propre et de l'intérêt personnel¹ (voir chap. X). Mais il n'est pas nécessaire d'attendre la seconde moitié du siècle pour rencontrer de telles remises en question. L'honnêteté, bien qu'elle soit pensée comme une norme éthique et sociale de la part de ses théoriciens, n'en demeure pas moins un idéal fragile et perpétuellement menacé de corruption dans ses mises en pratique. Comme la civilité, elle se traduit en termes d'usages qui peuvent être aisément détournés. La littérature comique offre deux exemples particulièrement probants de la manière dont les perversions du modèle peuvent être dénoncées : *L'Histoire comique de Francion* et *Le Gascon extravagant*. Ces œuvres interrogent, dès les années 1620-1630, la viabilité des théories de l'honnêteté. Masque de toutes les présomptions, de toutes les lâchetés et de tous les défauts de mérite dans le monde, l'honnête homme peut-il s'incarner en véritable homme de bien ? Le fait que ces deux histoires comiques retravaillent la figure du bouffon de cour est un indice révélateur : c'est seulement par l'intermédiaire de la parole libre, voire libertine, du fou que l'essence d'une authentique civilité pourra être reconquise.

A. Francion ou le refus d'être un parfait courtisan

Dans la section intitulée « Des Livres pour la Conduite de la Vie dans le Monde » de sa *Bibliothèque française*², Sorel recommande la lecture de plusieurs traités de comportement, parmi lesquels figure le *Galatée*, ouvrage à parcourir en priorité³, avant de passer à ceux d'autres auteurs italiens et français, comme Castiglione, Guazzo, Grenaille, Faret, Bardin, Du Bosc, etc. Auteur polygraphe, Sorel montre par son œuvre littéraire, dans

¹ E. Bury, *op. cit.*, p. 135-136.

² *Op. cit.*, chap. V, p. 63-70.

³ « [...] ce Livre apprend encore à se bien comporter en toute sorte de rencontres ; Aussi chez quelques Nations, quand on voit un homme qui commet quelque incivilité, on dit ; Qu'il n'a pas leu le Galatée, ce qui est presque la mesme chose, que quand on disoit de quelqu'un d'Athenes, qu'il n'avoit pas sacrifié aux Graces » (*ibid.*, p. 64).

laquelle les traités prescriptifs et savants côtoient les fictions sentimentales et les histoires comiques, que les genres considérés comme bas ne sont pas inconciliables avec une réflexion élaborée sur les nouveaux modèles de civilité. Il marque par ailleurs son intérêt pour la notion d'honnêteté en publiant plusieurs ouvrages qui en abordent les problématiques, de manière parfois parodique et critique, comme dans *La Maison des jeux* (1642) et *Les Loix de la galanterie* (1644)¹.

Le protagoniste de *L'Histoire comique de Francion* est loin de rejeter les critères socioculturels qui sont encore en voie de définition, lorsque paraît la première édition de l'œuvre, en 1623 : il en intègre même parfaitement les codes et les valeurs. Toutefois, dans sa propre expérience de la vie curiale, il en rejette la tendance au conformisme social et moral, qu'il vit comme un véritable carcan, et en dénonce les compromissions visibles. Cette double appréhension de l'honnêteté l'amène à proposer son propre modèle de comportement, à travers l'expression d'une voie singulière.

1. DU PICARO À L'HOMME DE COUR

La lecture du *Francion* révèle en Sorel un fin connaisseur du *Livre du courtisan* et d'autres traités de civilité composés au début du siècle : le portrait du héros fait sans cesse référence au modèle du parfait homme de cour. Pourtant, la critique a plus souvent rapproché Francion du protagoniste des romans picaresques espagnols, notamment à partir du troisième livre de l'œuvre, lorsque celui-ci devient le narrateur intradiégétique et homodiégétique de sa propre existence : l'errance spatiale du personnage, de la Bretagne à Paris, puis de Paris vers la Bourgogne, son peu de fortune, son costume dépareillé et élimé, qui lui font connaître l'expérience de la faim, du déshonneur et du rejet social, ses séjours dans des auberges et la fréquentation du peuple qui en découle, en dépit de son refus de se mêler aux personnes viles, sont des éléments caractéristiques du cheminement du *picaro*.

La structure du livre peut elle aussi être placée sous le signe de cette parenté : la narration que fait le personnage de sa jeunesse, qui n'est interrompue que par de très brefs retours à la narration première et ne se termine qu'à la fin du sixième livre (qui devient la fin du septième livre à partir de l'édition de 1626), se présente comme un récit autonome à

¹ « Parodie des édits somptuaires », *Les Loix de la galanterie* brossent « chemin faisant un portrait du Galant destiné à former le contrepoint caustique des figures idéalisées du *Courtisan*, selon Castiglione, ou de *L'honnête homme*, cher à Faret » (D. Denis, « Charles Sorel et le "Parnasse galant" », dans E. Bury [dir.] et E. Van der Schueren [éd.], *Charles Sorel polygraphe, op. cit.*, p. 425).

l'intérieur de l'œuvre¹. À partir de l'édition de 1626, le héros affirme même avoir écrit un livre à part sur ce sujet, *La Jeunesse de Francion*, dont le titre deviendra *Les Jeunes Erreurs*, lors des retouches correctives de 1633² : cette importance accordée aux jeunes années, période de formation intellectuelle et sentimentale, s'accorde avec les thématiques récurrentes du récit picaresque. Raymond, destinataire interne du récit de Francion, compare par ailleurs ses aventures, que le héros désigne comme de « petites choses » et des « niaiseries », à « celles des gueux et des faquins³ » : un ajout de 1626 renvoie même explicitement à celles de « Guzman d'Alfarache et de Lazaril de Tormes⁴ », dont les ouvrages sont réimprimés à de nombreuses reprises au cours des vingt premières années du siècle.

Toutefois, comme le précise le seigneur bourguignon dans ce même passage, Francion n'est pas un gueux, mais bien au contraire un « Gentilhomme escolier, qui fait paroistre la subtilité de son esprit et la grandeur de son courage des sa jeunesse », et dont les « actions basses⁵ » ne sont dues qu'au fait que son père, un aristocrate breton nommé La Porte, ne jouissait pas d'une fortune conforme à son rang. Le train dont Francion bénéficiera par la suite lui proviendra, non de vols et de rapines, mais de sommes d'argent envoyées par sa mère⁶, ou encore de la position qu'il acquiert à la cour de Clérante. À l'inverse, Carmelin, qui fait également le récit de sa vie devant les seigneurs et les dames de la Brie, dans le *Berger*, a pour parents maître Alleaume et dame Pasquette, qui le laissent orphelin à l'âge de sept ans, ce qui le conduit, après avoir vécu auprès d'un oncle avaricieux, à adopter la condition de laquais. Ses aventures basses, elles aussi rapprochées par l'un des personnages du récit de celles des *picaros*, sont parfaitement conformes à sa condition⁷. Passant de maître en maître, jusqu'au moment où il rencontre Lysis, Carmelin ne cesse de rechercher des expédients pour satisfaire sa panse.

Ce n'est pas le cas de Francion, qui, même dans le dénuement le plus profond, songe avant tout à assurer sa formation intellectuelle, afin d'asseoir son indépendance et sa supériorité sociale. S'il fait preuve du même immoralisme que le héros picaresque, le vice

¹ Voir M. Rosellini, *Le « Francion » de Charles Sorel*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2000, p. 38-39.

² *Op. cit.*, L. XI, p. 437 et « Variantes » de la p. 437 [1633 a], p. 1323.

³ *Ibid.*, L. III, p. 180.

⁴ *Ibid.*, « Variantes » de la p. 180 [1626 a], p. 1279.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ *Ibid.*, L. V, p. 233.

⁷ *Op. cit.*, II, 8, p. 234-267. Voir ce que dit Clarimond de son récit dans le dernier livre de l'œuvre : « [...] Carmelin mesme voulant raconter sa vie, vous a donné un exemple de ces Romans Espagnols, où l'on void les friponneries des gueux & des valets » (*ibid.*, III, 14, p. 207-208).

et la bassesse le répugnent¹. D'autre part, malgré le rêve d'un monde où tous les hommes seraient égaux de condition, car dépourvus de parenté, qu'il énonce à l'occasion des festivités données chez Raymond², Francion garde une conception résolument élitiste de la société, dans laquelle les nobles, si leur rang correspondait systématiquement à leurs valeurs de mérite et de courage, ne pourraient jamais se mêler aux rustres.

Lorsque le héros parvient enfin à s'extraire de la misère de ses années de jeunesse, dont il est définitivement exempté en entrant à la cour de Clérante, ce n'est plus au personnage du *picaro* qu'il peut être apparenté, mais bien au contraire au modèle du parfait courtisan. Francion en possède en effet toutes les potentialités : sa noblesse ne fait que conforter la grâce constitutive de son *ingenium*³. Toutes les femmes, de la noble Naïs aux humbles bergères du village où il trouve refuge au livre IX, en passant par Diane, Luce et sa demoiselle nommée Fleurance, tombent sous le charme de sa beauté, que de méchants habits ne parviennent jamais totalement à dissimuler⁴. Bien plus, il sait si bien ajuster son vêtement de berger que les artifices des courtisans ne lui sont pas nécessaires pour séduire Joconde, la fille d'un riche marchand :

Il se tenoit si propre avec son meschant habit, qu'il ne laissoit pas de paroistre de bonne mine, tellement qu'elle conceust presque autant d'affection pour lui que s'il eust esté couvert des plus beaux vestemens que les Courtisans portent.⁵

Sa « bonne mine » n'est que le reflet de ses qualités intellectuelles et morales : dès sa plus tendre enfance, il se montre digne de sa noble lignée en faisant preuve d'une grandeur d'âme et d'une générosité innées, qui se traduisent par le mépris des comportements vils⁶. À sa sortie du collège, après la mort de son père, le héros obtient de sa mère la permission de s'établir à Paris, afin d'entrer au service d'un prince, malgré les

¹ « La condition sociale de Francion engage une orientation de son histoire qui se distingue radicalement de celle du roman picaresque : son itinéraire, à la différence de celui du héros gueux, n'est pas soumis à la recherche d'expédients de survie, mais d'instruments de connaissance et d'action sur le monde. D'autre part, sa perspective n'est pas celle du salut, mais celle de l'émancipation » (M. Rosellini, *op. cit.*, p. 39). Francion refuse par exemple de devenir tire-laine, car il juge cette condition infâme.

² *Op. cit.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 315-316.

³ « Je veux donc que le Courtisan, outre la noblesse, soit fortuné en ce qui concerne les dons naturels, et ait par nature non seulement l'esprit et une belle forme de corps et de visage, mais aussi une certaine grâce, et, comme on dit, un air qui de prime abord le rende agréable et aimé de tous ceux qui le voient » (B. Castiglione, *op. cit.*, I, 14, p. 39).

⁴ Alors qu'il est devenu berger, la première « brunette » qu'il séduit juge qu'il a « le visage extrêmement beau » (*op. cit.*, L. IX, p. 370) : « Il n'y avoit point de villageoise qui ne fust charmée tant par sa beauté que par sa galanterie qu'elle reconnoissoient malgré la stupidité de leurs entendements » (*ibid.*, p. 371). Voir également au livre I : « Comme il fut couché, le genti-homme [Raymond] luy fit sçavoir que sa bonne mine qu'il avoit remarquée où il esclattoit je ne sçay quoy de noble et de non vulgaire estoit un charme qui l'avoit invité a luy faire un nombre infini d'offres de service » (*ibid.*, p. 93).

⁵ *Ibid.*, L. X, p. 384.

⁶ *Ibid.*, L. III, p. 169.

mises en garde de ses beaux-frères, qui tentent de le prévenir contre les revirements de fortune que la vie à la cour ne manque pas d'entraîner. Francion s'attache alors à corriger l'éducation qu'il a reçue de la part des pédants en apprenant à jouer du luth, à danser et à manier les armes. Le soin tout particulier qu'il souhaite apporter à son costume, en refusant de quitter sa chambre lorsque celui-ci est dépareillé et élimé, ou encore en sélectionnant précisément les couleurs qu'il porte, s'accorde avec les prescriptions des traités de civilité : l'homme de cour se doit en effet d'adopter un équipement et un vêtement conformes à son rang¹.

Mais Francion met aussi à profit cette période d'isolement loin du monde, que lui impose le mauvais état de sa fortune, pour parfaire sa culture d'homme de cour, sans pédantisme : les livres de philosophie et de morale, de même que les autres ouvrages qu'il découvre alors, dissipent les erreurs que ses années de collège ont accumulées dans son esprit². Contrairement à certains courtisans qui méprisent les lettres, le héros de Sorel oppose l'importance des livres aux superstitions et aux sottises populaires. Il s'adonne également avec soin à l'écriture et à la poésie³. Grâce aux qualités de sa conversation, il devient très rapidement une fréquentation prisée et parvient, comme le parfait courtisan se doit de le faire, à se faire précéder de sa bonne réputation, lorsqu'il pénètre pour la première fois dans le salon de Luce⁴. C'est également parce qu'il lui a révélé son esprit que Clérante le fait entrer dans sa maison, non en tant que simple serviteur, mais en tant que gentilhomme, qu'il traite en égal.

Mais le personnage n'a pas pour autant, comme on l'a vu, délaissé les armes. Même s'il ne suit pas son prince sur le champ de bataille, il montre sa valeur lors du duel qui l'oppose à Bajamond. Castiglione condamne ce type de combats singuliers, mais commande à l'homme de cour de faire preuve de valeur lorsque son honneur l'oblige à y

¹ Les devisants du *Livre du courtisan* recommandent de se vêtir de couleurs sombres, mais surtout de proscrire la bigarrure du bouffon (*op. cit.*, II, 27, p. 140-142). Sous le règne de Louis XIII, le noir est avant tout porté par la bourgeoisie de robe et de finance ; les nobles peuvent arborer des couleurs vives, comme le fait le héros lorsqu'il se fait tailler un habit vert naissant afin de séduire Diane (*op. cit.*, L. V, p. 237).

² « [...] par mon travail je me rendis assez instruit en chaque science, pour un homme qui ne voulait faire profession d'aucune particulièrement » (*ibid.*, L. IV, « Variantes » de la p. 214, [1633 a], p. 1282).

³ Dans la pièce liminaire « À Francion », ajoutée à l'édition de 1633, l'auteur présente son héros comme son meilleur lecteur car il sait « toutes les règles qu'il faut observer pour bien écrire » (*ibid.*, « Variantes », p. 1266).

⁴ « [...] chaque fois qu[e notre Courtisan] ira dans un lieu où il sera nouveau et inconnu, qu'il fasse en sorte que la bonne opinion de lui y parvienne avant sa personne, et que l'on sache qu'en d'autres lieux, auprès d'autres seigneurs, dames et chevaliers, il est tenu en grande estime [...] » (B. Castiglione, *op. cit.*, II, 32, p. 148). Clérante souhaite rencontrer Francion « [...] car, disoit il, j'ay ouy dire que ce jeune gentil homme fait extremement bien des vers, a les pensées les plus belles, le langage le plus poly, et les pointes les plus vives du monde » (*op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 248).

participer¹ : c'est le cas de Francion, contraint de se battre contre le baron, qu'il a offensé en révélant sans le savoir ses amours ridicules, mais qui parvient à le vaincre avec bravoure, sans jamais s'écarter des règles de l'honnêteté, malgré les multiples lâchetés et trahisons du fanfaron². Francion, qui, contrairement à Clérante, n'apprécie pas la fréquentation des hommes rustres et grossiers, accepte tout de même de se déguiser et de le suivre à une noce paysanne, pour lui permettre de se divertir³. En cela, il respecte le précepte selon lequel l'homme de cour se doit de plaire à son seigneur en participant aux divertissements qu'il a choisis, sauf si ceux-ci s'écartent démesurément des lois de la vertu et de l'honneur. C'est bien ce rôle de compagnon privilégié que Francion remplit auprès de Clérante : il est à la fois son partenaire de jeux et de plaisirs, son confident amoureux – notamment lorsqu'il l'aide à obtenir les faveurs de Luce, ou encore celles de la paysanne – mais aussi son conseiller, allant même jusqu'à lui souffler certaines des réponses qu'il doit tenir à ceux qui lui adressent des récriminations.

Mais le personnage correspond tout particulièrement au parfait courtisan de Castiglione lorsque, bien loin de tomber dans une flatterie excessive, qui deviendrait désobligeante à force d'être hyperbolique, il n'hésite pas à reprendre avec douceur l'attitude de Clérante⁴. Le trattatiste italien rapproche l'idéal de l'homme de cour de celui du bon conseiller, figure topique des ouvrages politiques antiques et modernes, ou encore du philosophe, dont le rôle auprès du prince est avant tout pédagogique : par ses avis empreints de sagesse morale, il l'aide à progresser sur la voie de la vertu⁵. S'il doit veiller à ne jamais déplaire au prince, le parfait courtisan ne doit pas l'aveugler par ses louanges mensongères ; de même, l'espoir d'obtenir des faveurs ne doit pas le détourner de la critique, lorsque celle-ci est nécessaire⁶.

Francion remplit mieux encore cet office d'allié précieux du prince lorsqu'ayant suivi Clérante à la cour, il devient l'un des favoris du roi, qui, même s'il n'est pas

¹ *Op. cit.*, I, 21, p. 47-48.

² « D'un autre costé l'on fit beaucoup d'estime de moy, (je le puis dire sans vanterie) et l'on admira la courtoisie dont j'avois usé envers mon ennemy [...] » (*op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 302).

³ *Ibid.*, L. VI [L. VII, éd. 1626-1633], p. 270. *Le Livre du courtisan* ne cautionne pas l'avilissement que représente pour un gentilhomme le fait de se mêler à des conditions sociales viles et basses : « Ensuite il doit bien considérer en la présence de qui il se montre, et quels sont ses compagnons de jeu, parce qu'il ne serait pas convenable qu'un gentilhomme allât honorer de sa personne une fête de village, où les spectateurs et compagnons seraient de basse extraction » (*op. cit.*, II, 9, p. 118).

⁴ « Clerante mesme ne pouvoit éviter ma censure, qui estoit si douce neantmoins qu'elle ne l'offençoit aucunement, joint qu'elle ne se faisoit qu'en secret » (*op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 252-253).

⁵ Selon M. Magendie, chez Castiglione, « le courtisan devient le Mentor de son Roi » (*op. cit.*, p. 315).

⁶ B. Castiglione, *op. cit.*, IV, 5-10, p. 328-334.

explicitement nommé, renvoie à cette date à Louis XIII¹. Il est révélateur que la faveur que le souverain accorde au héros augmente précisément à l'occasion d'une conversation sur « la gentillesse », « la courtoisie » et « l'humilité² » : interrogé sur le comportement d'un seigneur de la cour, Francion ose présenter avec douceur un avis contraire à celui du roi et de ses courtisans, en dévoilant l'affectation de cet homme qui, n'ayant pas su atteindre l'idéal de la *sprezzatura*, dissimule mal à ses yeux son excessive présomption. Le héros manie également la fine raillerie, en taçant, en présence du roi et avec son accord tacite, les sottises conduites et paroles de certains de ses courtisans. Toutefois, Castiglione recommande de ne pas pousser la satire moqueuse trop loin, sous peine de se créer de puissants ennemis³. Francion expérimente malgré lui les dangers de cette parole trop franche lorsqu'il offense Bajamond, même si l'épisode se conclut par le blâme public du matamore, qui va jusqu'à recevoir une réprimande de la part du roi. À la suite de cette aventure, la liberté de propos du héros s'accroît encore davantage :

Le Roy m'affectionna plus que jamais pour ceste occasion, et prisa davantage ce qui venoit de moy que ce qui venoit des autres. Il trouvoit tres bons les discours que je faisois en sa presence, et me donnoit la licence de parler, soit en bien soit en mal, de qui je voudrois, sçachant bien que je ne blasmerois personne, qui ne meritast de l'estre.⁴

Cette position privilégiée de Francion auprès de Louis XIII apparaîtra par la suite bien imprudente aux yeux de Sorel : dans l'édition de 1626, l'allusion au monarque sera remplacée par la figure imaginaire du prince Protogène. Il n'en demeure pas moins que le portrait du héros en parfait homme de cour se retrouve jusque dans les derniers livres de l'œuvre, lorsque, grâce à l'ensemble de ses qualités, innées comme acquises, Francion parvient à épouser Naïs :

Il avoit bonne façon : il chantoit bien : il jouoit de plusieurs instrumens de musique : il estoit d'une humeur la plus douce et la plus complaisante du monde : il estoit grandement sçavant, parloit extremement bien, et escrivoit encore mieux, et ce n'estoit point sur un seul

¹ « [Clérante] procuroit tant qu'il pouvoit mon advancement, et m'avoit rendu agreable au Roy, qui me cognoissoit des long temps. J'avois aydé a l'entreprise, en tenant ordinairement a ce Monarque des discours où il remarquoit une certaine pointe d'esprit, qui luy donnoit beaucoup de delectation » (*op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 289). Voir G. Cazenave, « L'image du Prince dans les premiers romans de Charles Sorel », *XVII^e siècle*, n° 105, 1974, p. 19-28.

² *Op. cit.*, p. 303. À l'inverse du courtisan évoqué, Francion prend bien soin de préciser que sa position privilégiée auprès du monarque ne lui donne nul orgueil (*ibid.*, p. 289-290).

³ Il faut « se garder d'être trop piquant » (*op. cit.*, II, 50, p. 172). « J'estois marry de m'estre embarrassé dans cette querelle par une trop grande liberté de parler, car il n'y a homme si foible et impuissant qui ne puisse beaucoup nuire, s'il a le courage mechant et traistre : de sorte que je connus bien des lors que pour se mettre l'esprit en repos, il faloit tascher de ne desobliger personne, et se rendre d'une humeur douce et complaisante, principalement a la Cour où il y a des esprits mutins qui ne sçauoient souffrir que l'on leur dise leurs veritez » (*op. cit.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 300 [1633 a], p. 1309).

⁴ *Ibid.*, p. 302.

sujet, mais sur tous. [...]. L'on en void assez qui ont quelqu'une de ces perfections, mais où sont ceux qui les ont toutes, et encore en un degré eminent, comme il les avoit ?¹

Homme d'esprit, de bonne mine et de jugement, doué pour la musique, la danse, les jeux de société, les plaisirs de la conversation, d'humeur enjouée et plaisante, empreint d'un savoir livresque, bon orateur et bon scripteur... Francion réunit tous les éléments du parfait homme de cour². Naïs, belle de corps et d'esprit, qui comprend le français et dont la conversation raffinée prouve qu'elle a su sélectionner les « bons livres », recommandés pour son sexe, afin de parfaire son jugement, s'accorde pleinement avec le héros en incarnant la parfaite dame du palais³. Comme le révèlent les adverbes intensifs utilisés (« bien », « grandement », « extrêmement »), de même que les tournures superlatives, chez le héros, les traits du parfait homme de cour se trouvent même exprimés dans leur degré le plus haut, à tel point que le narrateur soulève ici la même question que se posent les personnages du traité italien⁴ : peut-on vraiment rencontrer une telle perfection dans la réalité ?

Le doute existe bel et bien, dans la mesure où Francion, malgré ses capacités de parachever le portrait du parfait courtisan, fait tout pour fuir l'espace aulique. Lorsque s'ouvre le récit, le héros vient de quitter la cour du Roi et la position prestigieuse qu'il y détenait, afin de suivre Laurette, une simple courtisane – le jeu sur l'étymologie de ce terme n'étant pas fortuit –, mariée au sot Valentin. Déguisé en humble pèlerin, voyageant en charrette, il a brutalement renoncé au rang prestigieux qu'il possédait et n'affiche aucune volonté de le réintégrer après avoir obtenu les faveurs de la jeune femme⁵. De même, à la fin des festivités orgiaques données au château de Raymond, alors que Francion pourrait retourner auprès de Clérante, il choisit de partir seul, en compagnie de ses gens, à la recherche de Naïs, dont il ne connaît que le portrait. Déjà, auprès de celui-ci, il avait absolument tenu à conserver son indépendance, en refusant le titre de serviteur. Il n'avait

¹ *Ibid.*, L. XI, p. 434.

² Son mérite s'étend même auprès des courtisans étrangers : « Il fit des courses de bagues, il dança des ballets, et donna des collations, et par tout il se monstra si magnifique qu'il charma le cœur de tous les Italiens. Les beaux esprits de Rome l'alloient visiter » (*ibid.*, p. 435).

³ « Bien souvent elle permettoit qu'il entrast dans son carosse, et s'amusoit a discourir avec luy de diferentes choses où Francion cognoissoit toute la vivacité de son esprit qui par la lecture des bons livres, s'estoit garanti des tenebres de l'ignorance » (*ibid.*, L. IX, p. 359). Lors de leur rencontre, Naïs apparaît à Francion « comme la plus parfaite Dame dont il avoit jamais eu cognoissance » (*ibid.*, p. 356).

⁴ C'est par exemple le constat que fait Laurent le Magnifique : « [...] je ne suis pas en effet comme le comte et messire Federico, qui, par leur éloquence, ont formé un Courtisan qui n'a jamais existé et qui, peut-être, ne peut exister » (*op. cit.*, II, 100, p. 226).

⁵ Un ajout de 1633 condamnera par ailleurs ce revirement du héros : « En tout cela l'on void clairement que ses mœurs estoient fort perverties, et qu'il se laissoit merueilleusement emporter aux delices, et que neantmoins il estoit trompé par de faux charmes [...] » (*op. cit.*, L. I, « Variantes » de la p. 99 [b], p. 1272).

pas hésité à faire passer la satisfaction de ses propres désirs avant ceux de son protecteur, en obtenant les faveurs de Luce, sous couvert de la courtiser de la part de Clérante¹.

Cette posture libre, constitutive de l'*ethos* du jeune seigneur libertin, rend plus sensible encore l'affront reçu auprès de Praxitèle, l'un des favoris du roi, que le héros tente vainement de servir en lui offrant ses écrits². Francion découvre à cette occasion qu'il ne peut s'accommoder d'un tel asservissement, incompatible selon lui avec une naissance illustre et noble. Le portrait du personnage en parfait homme de cour, s'il est bel et bien lisible en creux au cours de l'œuvre, reste donc à l'état de pure potentialité. Les qualités qu'il possède ne rencontrent pas l'écrin qui leur permettrait de s'épanouir : au parfait homme de cour, ne répond pas une cour parfaite. *L'Histoire comique de Francion* développe ainsi une satire anti-courtisane à la tonalité amère, lorsque le héros constate que seuls les plus sots et les plus démeritants réussissent :

Je voyois bien que pour obtenir alors quelque chose dans le monde, il n'y avoit rien qui y fut moins utile que de le meriter, et je remarquois que pour se mettre en bonne estime, il valoit mieux faire profession de bouffonnerie que de sagesse. Je ne savois ni contrefaire les orgues, ni chiffler, ni faire des grimasses, parties fort nécessaires ; et quand je l'eusse sceu, je n'eusse pas eu l'ame si vile que de me vouloir avancer par là. J'ay tousjours bien aimé la gausserie, et les bons mots qui tesmoignent la pointe de l'esprit, mais non pas ces tours de basteleux et d'escornifleur que les sots Courtisans admirent [...].³

Praxitèle, qui vaut bien moins que Francion, ne mérite pas qu'il devienne son esclave. La cour de Clérante l'exempte au contraire du souci de flatter des hommes vils. Ce refus de la servitude vaut également pour le domaine des lettres : après avoir en vain tenté de dédier un livre qu'il vient d'imprimer au seigneur Philémon, trahi par l'une de ses connaissances qui devait l'aider dans cette approche, Francion choisit de ne plus écrire que pour lui seul, « sans vouloir aller gagner du rheume a attendre les Seigneurs a leurs portes [...]»⁴. S'il se retient de déchirer l'épître dédicatoire qu'il avait placée à son attention en tête de l'ouvrage, c'est qu'il est certain que le peuple la lira au second degré, comme une lettre pleine de moqueries. Comme Praxitèle, Philémon, malgré son rang et son prestige à la cour, ne possède pas les qualités spirituelles aptes à lui permettre d'apprécier les écrits que l'on compose pour lui. De la vision idéalisée d'une cour raffinée, telle qu'on la trouve dans *Le Livre du courtisan*, l'on passe donc à un tableau plus sombre de celle-ci, conçue comme un lieu corrompu, dans la veine de la conception qu'en donneront, au cours du XVII^e siècle, les traités espagnols de Gracián et de Guevara.

¹ *Ibid.*, L. VI, p. 266.

² *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 269 [1626 a], p. 1304-1305.

³ *Ibid.*, p. 1305.

⁴ *Ibid.*, L. V, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1294.

2. DE L'IDÉAL DE L'HOMME DE COUR AUX BOUFFONNERIES DU BATELEUR

Comme son père, réfugié dans ses terres de Bretagne après les désillusions essuyées à la cour¹, Francion expérimente l'univers des courtisans comme un monde renversé, où l'on récompense et estime les hommes en fonction de leur degré de sottise. Après ses années de collège, alors qu'il est contraint de sortir dans les rues de Paris en habits misérables, indignes de sa condition, le héros devient la cible des brimades des pages et des laquais. Un jour, dans la cour du Louvre, ces viles créatures croient l'insulter en le traitant de « Bourgeois² ». Mais il ne s'agit là que de « bestes brutes », trop ignorantes et « privées de raison³ » pour qu'il juge nécessaire de les châtier. Pourtant, leur grossièreté a pour pendant la brutale animalité des Grands qui sont leurs maîtres et qui dérogent à leur condition : les brimades des laquais, dans leur « rage aveugle et insensée », sont encouragées par un gros baron en « habit de satin bleu passementé d'or⁴ ». Une telle noblesse, ravalée au statut de brute, se montre indigne de son rang et vaut bien moins que les bourgeois de bon jugement que le héros admettra par la suite dans la bande des braves et généreux. Le geste de Collinet, qui, en voyant un courtisan solliciter Clérante, transpose la scène en appâtant un petit chien au moyen d'un biscuit, est donc révélateur⁵ : si son stratagème conduit son maître à accorder la requête de celui qui le supplie, le ravalement du courtisan au rang de bête domestique, tel le chien de la fable de La Fontaine, dont le cou garde la trace indélébile du collier qu'il porte (« Le Loup et le Chien », I, 5), témoigne de sa dépendance servile et de la perte d'une partie de sa dignité humaine.

D'autre part, comme le montre l'exemple du baron richement vêtu, l'importance sociale accordée au costume se trouve pervertie : au lieu de n'être qu'une constituante des attributs de la noblesse, l'habit se substitue à la grâce préconisée par les devisants du *Livre du courtisan*, ou encore à l'esprit. Mal vêtu, Francion se trouve privé de la parole : son méchant manteau attire inmanquablement le mépris sur les facultés de son esprit. Lorsqu'il tente d'offrir des vers à la reine, à l'occasion du ballet donné au Petit-Bourbon, son apparence misérable l'empêche de tirer de l'honneur de son travail, ou bien encore d'obtenir une pension⁶. Ce lieu dédié aux merveilles de la musique et de la danse est marqué par le règne de courtisans qui rejettent en bloc le savoir. Grâce à l'argent que lui

¹ *Ibid.*, L. III, p. 156.

² *Ibid.*, L. IV, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Il hausse son bras tant qu'il peut, et avec une voix extravagante, s'escrie a tout coup : Que gagnes tu de me faire feste, tu ne l'auras pas » (*ibid.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 257).

⁶ *Ibid.*, L. V, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1291-1292.

envoie sa mère, le héros peut enfin améliorer son apparence et faire son entrée dans le monde : mais il n'est pas pour autant dupe des sottes coutumes vestimentaires introduites par la vanité des hommes¹. L'affectation des courtisans, qui dilapident leur fortune pour assurer leur train, au lieu de la mettre au service du roi, s'oppose en tout point à la *sprezzatura* du héros sorélien, qui ne sort jamais d'une conduite mesurée, loin des deux extrémités de la parade excessive et de la grossièreté².

Le « beau monde » que Francion découvre, plein de fanfarons aussi ignorants et pleutres que Bajamond, correspond de ce fait davantage aux austères tableaux qui sont alors dressés de la cour qu'à l'espace raffiné et intime que Castiglione décrit avec nostalgie dans son traité³. Après avoir tant cherché à entrer dans les salons et les cercles mondains, le héros se déclare prêt à donner « tout ce que l'on eut voulu, pour estre dehors⁴ ». C'est ainsi que la métaphore simiesque, qui sert la satire de ce lieu, traverse l'ensemble de l'œuvre, depuis les seigneurs « contraints de s'asseoir sur leur cu comme des singes⁵ », dans la salle du ballet, aux « simagrées⁶ » des courtisans qui visitent le salon de Luce. Pour plaire à ces singes, il faut donc se faire singe soi-même et délaissier le modèle du parfait homme de cour pour revêtir le déguisement du bouffon.

Les théoriciens italiens du XVI^e siècle mettaient précisément en garde le *cortegiano* contre le risque de devenir un grossier bateleur, s'abaissant à faire rire au moyen de tours et d'acrobaties dignes des foires et des tréteaux⁷. Mélibée, que la jeune Diane préfère au héros, est l'exemple type du vil amuseur qui multiplie les traits inconvenants. Alors que ce musicien professionnel ne joue pas mieux du luth que l'amateur Francion, il est parvenu à décrocher une pension royale par la seule vertu de son « impudence », en s'adressant

¹ *Ibid.*, p. 234.

² Dans le récit de Francion, on rencontre de nombreuses fois les syntagmes « sans vanité » et « sans vanterie ». Voir par exemple *ibid.*, L. IV, p. 220 et L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 302.

³ Voir notamment *Le Misaule ou haineux de Cour*, attribué à Chappuis (1584).

⁴ *Op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 247.

⁵ *Ibid.*, L. V, « Variantes » de la p. 233 [1626 a], p. 1290.

⁶ *Ibid.*, p. 247. Ces allusions font également écho à l'épisode au cours duquel un singe rend visite à Francion enfant et se joue de lui comme d'une poupée (livre III). Sur ce motif, voir W. De Vos, *Le Singe au miroir : emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

⁷ « [...] faire rire n'est pas toujours convenable au Courtisan, ni aussi d'employer la manière qui est celle des fous, des ivrognes, des imbéciles stupides, et même des bouffons ; et bien qu'il semble que ces sortes de gens soient requises dans les cours, ils ne méritent pourtant pas d'être appelés Courtisans, mais chacun par son nom, et ils doivent être estimés pour ce qu'ils sont » (B. Castiglione, *op. cit.*, II, 46, p. 167). Della Casa rejoint ce type de prescriptions dans le *Galatée* : « [...] il te faut tempérer et ordonner tes façons de faire non pas selon ta fantaisie, mais selon le plaisir de ceux que tu fréquentes, qui doit te servir de règle ; et cela doit se faire avec modération, car celui qui dans sa conversation et ses usages se plaît trop à suivre le plaisir d'autrui, ressemble plutôt à un bouffon ou à un bateleur, ou peut-être à un flatteur, qu'à un gentilhomme bien éduqué (*op. cit.*, II, p. 54-55).

directement au souverain : impressionnés, les seigneurs de la cour lui ont chacun offert un instrument de musique¹. Mélibée participe amplement au dévoiement du monde des courtisans, en se préoccupant uniquement de son costume et de son train, aux dépens des qualités de son esprit. Auprès de Diane, il pastiche la rhétorique et les gestes galants comme un pantin ridicule. Le héros sait par ailleurs que ses intentions envers elle ne sont pas honnêtes et qu'il risque de la prostituer auprès d'un puissant seigneur : « [...] c'est une chose certaine que les bouffons, les Poètes et les Musiciens que je range sous une mesme categorie, ne s'avancent point a la Cour que par leurs maquerellages² ». Diane est néanmoins coupable de préférer les vantardises du bouffon au mérite humble et authentique de Francion. Heureusement pour elle, son père choisira de la marier à un « Advocat assez riche et assez honneste homme³ ». Le héros saura par ailleurs se venger de son ancien rival en le faisant publiquement railler par Collinet.

Le livre XII fait intervenir un personnage voisin de Mélibée, quoique moins vil et ridicule : le « Seigneur Bergamin », dont Francion apprécie la conversation et les tours plaisants. Ancien comédien, le personnage tente de subsister en faisant office de bouffon auprès des courtisans italiens⁴. Refusant de s'« asservir⁵ » à une condition ou à un puissant en particulier, Bergamin ne dîne qu'en fonction du bon vouloir des Grands. Sa liberté est par ailleurs toute relative, puisqu'il ne peut se défaire de son humeur plaisante sans risquer d'être mal reçu ; c'est également afin de servir les intérêts d'Ergaste qu'il est impliqué dans le complot qui vise à faire échouer le mariage de Francion. En définitive, la seule punition qu'on lui infligera sera de le laisser à sa misère⁶.

Francion, né dauphin de carnaval⁷, dans la mesure où sa mère venait de tirer la fève lorsqu'elle le mit au monde, occupe assez brièvement dans le récit la posture de railleur de cour, auprès de Clérante et du roi. Mais il s'aperçoit rapidement de l'inefficacité d'une parole qui, bien que juste et pertinente, ne peut être comprise de ceux à qui elle s'adresse :

Neanmoins leur ignorance estoit si grande, que pour la pluspart ils n'en estoient point picquez, ne les pouvans ordinairement entendre, ou bien s'en prenant a rire comme les

¹ *Op. cit.*, L. V, « Variantes » de la p. 240 [1626 a], p. 1295.

² *Ibid.*, p. 1294.

³ *Ibid.*, p. 1297.

⁴ « [...] c'estoit tout son deduit que de hanter les courtisans, et visiter tantost l'un et tantost l'autre, pour faire devant eux mille bouffonneries, et se donner du plaisir tandis qu'il en donnoit aux autres [...] » (*ibid.*, L. XII, p. 463).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 526.

⁷ *Ibid.*, L. III, p. 164.

autres, parce qu'ils avoient opinion, tant ils estoient sots, que ce que j'en disois n'estoit pas tant pour les retirer de leurs vices, que pour leur bailler du plaisir.¹

À l'exception de Bajamond, piqué par susceptibilité plutôt que par sagesse, la plupart de ses cibles se contentent de rire sans effectuer de retour réflexif sur elles-mêmes. Nul ne se révèle capable de prendre conscience de ses travers et de s'en corriger : Francion satiriste et moraliste risque donc de se voir métamorphosé en vulgaire bateleur de cour. Dès le livre III, le récit du songe du héros laissait préfigurer cet échec : parvenu dans un champ peuplé de monstres, dont certains possèdent une tête d'âne et un corps de bouc, et qui ne peuvent s'exprimer qu'au moyen de cris épouvantables, Francion devient le plaisant de leur maître. Il lui suffit de rire très fort et de formuler des plaisanteries scatologiques pour les faire rire à leur tour. Mais lorsqu'il tente de les faire pleurer en évoquant leur monstruosité de brutes, il ne parvient à déclencher que de nouveaux éclats de risées et passe à leurs yeux pour un « insensé² ». Il les quitte alors aussi brutalement qu'il avait fuit la cour du roi de France, avant que ne s'ouvre le récit.

Cette incapacité à pratiquer une parole franche et correctrice au sein de l'espace aulique plonge le héros dans la mélancolie, brisant par ce biais les règles de bonne humeur qui sont prescrites au parfait homme de cour³ : s'ensuit une inversion des rôles, où Clérante se charge à son tour de le distraire de sa tristesse, en le menant à la campagne. L'entrée en scène de Collinet, dans la seconde moitié du livre V, apparaît donc comme un passage de témoin entre le héros et le personnage du bouffon : Francion, refusant le rôle que la cour voudrait lui imposer, semble se dédoubler, en déléguant cette fonction à celui-ci⁴. Fait révélateur, lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois, loin de découvrir immédiatement sa folie, il le prend pour un « honnête homme⁵ ». Mais ses gestes extravagants, de même que l'apparente incongruité de ses propos, dévoilent par la suite à Clérante le trouble de son esprit. Le personnage s'inscrit ainsi d'emblée dans la tradition des fous par intervalles, qui révèlent leur égarement au moment où l'on s'y attend le moins, mais aussi dans la topique du fou-sage renaissant, dont l'incohérence verbale masque un sens qui échappe à la portée des sots. Le fait qu'il s'agisse d'un homme licencié en droit, devenu insensé après avoir

¹ *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 290.

² *Ibid.*, L. III, p. 147.

³ « [...] il ne sera jamais devant le Prince de mauvaise humeur, ni mélancolique ni taciturne [...] » (B. Castiglione, *op. cit.*, II, 18, p. 129).

⁴ Face à Mélibée, les deux personnages joueront par exemple un seul rôle, preuve de ce dédoublement (*op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 257 [1626 a], p. 1299).

⁵ *Ibid.*, p. 253.

perdu un procès qui engageait toute sa fortune, le rattache également au personnage type du plaideur fou.

Collinet se fait le relais de la critique anti-courtisane développée par Francion : comme lui, il s'érige en censeur de l'hypocrisie des courtisans qui entourent son maître ; il n'hésite pas davantage à reprendre Clérante, comme lorsqu'il lui reproche sa dureté à l'égard de ceux qui lui quémangent des faveurs, dans le passage précédemment cité. Sa folie démystifie les conventions sociales et atteint même une portée libératrice lorsqu'elle se met à déchiffrer le véritable langage du corps : chez Luce, constatant que son maître tente en vain d'apercevoir la gorge de celle-ci, Collinet coupe les cordons de son mouchoir de col afin de laisser libre cours à ses désirs sensuels. Il enchaîne par un contre-blason qui satirise les stéréotypes de la langue galante, mais qui dénonce également la brutalité des mœurs de la cour, que l'instauration des préceptes de civilité a seulement dissimulée, sans la faire disparaître :

Si vous voulez, malgré Roland et Sacripant, vous serez mon Angelique, et je seray vostre Medor, car il n'y a point de doute que la plus part des Seigneurs sont plus chevaux que leurs chevaux mesmes. Ils ne s'occupent a pas un exercice de vertu, ils ne font que remüer trois petits os quarrez dessus une table, et je ne dy pas tout. Dernierement avec une lunette d'Amsterdam, je vis jusqu'à une Isle où vont les ames de tous ces faquins metamorphosées en monstres horribles : quant aux Demoiselles, elles se font fretin-fretailier sans songer a penitence.¹

C'est effectivement ce que fera Luce, en se livrant à Francion, puis à Clérante. La fin de cette tirade de Collinet se perd dans des chansons populaires, entraînant la majorité des courtisans à rire de ses paroles, malgré les vérités qu'elles contiennent. Telle Guérinette punissant la présomption du galant Néophile, qui pense obtenir aisément les faveurs d'Aurélie, en lui tenant des discours scatologiques et en lui donnant des soufflets², Collinet révèle que la pudeur des discours mondains n'est qu'un voile bien hypocrite, qui ne fait que gazer le désir charnel, sans l'annihiler, lorsqu'il demande franchement à Hélène, qui n'est venue chez Raymond que dans ce but, si elle aime à se faire culbuter³.

Mais Collinet s'inscrit également dans ce que Pierre Ronzeaud a nommé la « polyphonie libertine⁴ » du roman : par-delà l'héritage du *morosophe* rabelaisien, le fou de Clérante prend le contrepied des dogmes religieux contemporains. Si son délire verbal amuse au premier abord, notamment lorsqu'il entre pour la première fois dans l'hôtel du

¹ *Ibid.*, p. 260-261.

² *Op. cit.*, L. I, p. 25 sq.

³ *Op. cit.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 312.

⁴ P. Ronzeaud, « Parole libertine et discours de fou : le rôle de Collinet dans le *Francion* de Charles Sorel (1623) », dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 141.

jeune seigneur, il masque en réalité un héritage philosophique empreint de la pensée de Diogène, qui apparaît comme éminemment blasphématoire. Le flot de paroles qu'il déverse à cette occasion se déchiffre en réalité comme un vaste processus de destruction des croyances religieuses établies, celles de la culpabilité, de la soumission à la transcendance, ou encore de l'Apocalypse, décrite par une succession d'images triviales et burlesques¹ :

Il vint un grand tonnerre qui troubla toutes choses, le Soleil cheut dedans la mer, avec cinquante estoilles, qui luy servoient de Pages. Il fut tant bû qu'en moins d'un rien l'on les vit a sec dessus le sable, et ce fut de ce lieu là que depuis on receut leur lumiere ; en apres je jettay mon bonnet par dessus les moulins.²

Celui qui ne fait que rire de sa harangue, en la prenant pour une pure logorrhée dépourvue de signification, fait grandement erreur :

Ayant enfilé ceste belle Harangue, il se prit a rire tant qu'il pût, et vous pouvez croire que ceux qui l'escoutoient, ne s'oublierent pas a en faire de mesme. L'homme de Chambre rioit plus fort que pas un, et avec un si grand esclat, que l'Advocat l'ouit, et luy ayant baillé deux ou trois coups de poing, il luy dit, Ne veux tu pas te taire, ignorant, penses tu que je sois venu icy pour te faire rire ?³

D'où la stratégie de prudence que Sorel adoptera dans ses corrections de 1626 et de 1633, en accumulant les anecdotes facétieuses pour banaliser le délire verbal du fou : Collinet deviendra majoritairement le répondant de Mélibée, version veule et stupide du bouffon, manière d'atténuer les aspects les plus subversifs de son discours. Lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le récit, Francion vient lui-même de se comparer à Diogène s'offrant, à celui qui voudrait l'acheter sur le marché aux esclaves, comme un maître en philosophie, plutôt que comme un vulgaire domestique⁴. Relais de la parole railleuse du héros, Collinet l'est aussi de sa philosophie libertaire.

Le fou, que Clérante laisse libre d'aller où bon lui semble, habillé aussi richement qu'un baron, jouit donc d'un statut privilégié. Toutefois, les vérités délivrées sous le couvert de ses propos extravagants ne semblent avoir de réelle portée que sur la seule personne de son maître : tandis que celui-ci tient compte des conseils qu'il lui donne – notamment lorsqu'il abandonne le projet de partir à la guerre⁵, ou bien encore lorsqu'il

¹ *Ibid.*, p. 142-143.

² *Op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 255.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ « Encore que Clerante tournast en risée tout ce discours a l'heure, si est ce que depuis il en fit son profit, comme d'un secret advertissement, que luy donnoit le Ciel par un homme qui au milieu de sa frenesie avoit des raisons aussi preignantes que celles des plus profonds Philosophes » (*ibid.*, p. 259).

s'efforce de devenir « bon mesnager¹ » –, les autres seigneurs brocardés par ses traits se contentent d'en rire, semblables en tous points aux monstres auxquels Francion parlait de leur laideur. Le titre de fou de cour joue donc un rôle ambivalent : d'une part, il prévient Collinet contre le risque d'enfermement ou de représailles, dans la mesure où le fait de se venger de la parole de l'insensé risquerait, de la part de ses cibles, de passer pour une marque de susceptibilité ridicule et hors de propos. Mais, d'autre part, ce statut invite les courtisans raillés par le fou à ne pas tenir compte de ses propos et à ne pas leur accorder la moindre valeur. Personne ou presque n'ose se fâcher de ses procédés à partir du moment où sa folie est reconnue de tous². Ceux qui tentent de l'attaquer l'accusent de feindre la folie et de l'utiliser comme un masque pour parler en toute impunité³. Certaines de ses victimes ont beau être brocardées, voire recevoir des coups, ces châtimens corporels valent comme punitions, mais n'entraînent aucune amélioration morale de leur part.

En outre, bien souvent, c'est Francion lui-même qui est le véritable instigateur des paroles critiques émises par le fou, signe que la morosophie se sépare en deux figures, celle du fou-sage et celle du sage qui passe pour un fou. Le héros se sert en effet de l'impunité de Collinet pour se venger de ses propres ennemis, allant parfois jusqu'à le tromper sur l'identité des cibles qu'il lui demande de châtier. Il se retranche derrière le *topos* de la folie universelle pour masquer ses propres attaques :

Collinet me servoit ainsi a punir plusieurs faquins qui se venoient plaindre en vain de luy a Clerante, car ils n'avoient autre responce sinon, qu'il ne falloit pas prendre garde aux actions d'un insensé. [...] je luy dis [à Clérante] : Monseigneur, quoy que l'on vous die, n'enfermez jamais vostre fou que chacun ne soit sage ; il sert merveilleusement a combattre l'orgueil de tant de viles ames qui sont en France, et lesquelles il sçait bien cognoistre par une faculté que la nature a imprimée en luy.⁴

De même que le « Gascon extravagant » de Claireville jouera à revêtir le masque du fou, Francion se cache derrière Collinet pour se protéger : mais il le guide aussi comme un pantin bouffon, signe que le fou de cour n'est pas totalement une figure autonome, qui détiendrait l'intégralité des clés de ses propos. Le personnage demeure lui aussi, somme toute, une figure simiesque, à laquelle le héros apprend toute sorte de « singerie[s]⁵ ». La relative rareté de ses apparitions dans l'œuvre – après avoir joué un rôle très succinct au

¹ « Celui qui faisoit alors la cour a Clerante, estoit il pas bien obligé a ce maistre fou, qui fut cause que son maistre sçachant qu'ordinairement les insensez prophetisent, fit beaucoup d'estime de son advertissement et devint extremement bon mesnager » (*ibid.*, p. 258).

² Luce et Hélène, informées de l'humeur du personnage, lui pardonnent toutes les deux immédiatement.

³ *Ibid.*, p. 260.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ *Ibid.*, p. 256. Lorsque Clérante l'introduit chez Luce, il lui fait auparavant boire « d'un vin de singe » (*ibid.*, p. 259).

moment des festivités données chez Raymond, il disparaît à la fin de l'édition de 1623 –, montre que Collinet est conçu comme l'un des relais, certes essentiels, mais éphémères, de la parole du héros. Le fait que le fou accorde sa préférence à Francion et l'appelle « son bon Maître », quand il appelle seulement Clérante « son bon Prince¹ », apporte la preuve que la relation qui les unit est établie sur une solide complémentarité : au lieu d'être un vulgaire amuseur du prince, le fou s'établit comme le truchement de la philosophie transgressive de son maître.

Comme le montre l'épisode au cours duquel Hortensius est couronné roi des fous, quand Francion et ses amis lui font croire qu'il a été élu souverain de Pologne, les liens entre le carnavalesque et la folie de cour sont prégnants dans le récit². Le pédant revêt un costume fantaisiste pour plaire aux ambassadeurs de son nouveau pays et acquiert d'emblée les services d'un historiographe. Il prend ceux qui le raillent, comme le fait Du Buisson, pour ses bouffons, manière d'intégrer leurs moqueries dans le cadre de la satire tolérée par la cour :

Mais voyez ce petit fripon, dit Hortensius, lors qu'hier Messieurs les Polonois que voicy m'eurent appris que leurs compatriotes m'avoient donné leur sceptre, je crûs qu'il ne me manquoit plus que les bouffons pour estre Roy, mais a ce que je vois je n'en manqueray pas.³

Aveuglé par la présomption, le personnage neutralise la portée des piques qui le visent en les attribuant à une source d'énonciation bouffonne, tolérée dans le cadre de l'entourage d'un roi. Même une fois la mystification terminée, il ne perçoit toujours pas qu'il a été la cible d'une bourle : il accepte les explications qu'on lui propose selon lesquelles il aurait offensé les faux ambassadeurs et ne désespère pas que l'on revienne le chercher un jour pour le couronner réellement. L'aventure de sa fausse élection ne le guérit pas de son extravagance.

Dans *Polyandre*, Guérinette, avatar féminin de Don Quichotte, inverse également les hiérarchies à l'intérieur de la demeure d'Aurélie, en considérant celle-ci comme sa femme de chambre et en se prenant elle-même pour une impératrice ou une reine⁴. Comme Hortensius, Guérinette se mêle de faire de nouvelles lois ; elle lève également

¹ *Ibid.*, p. 256.

² D. Froidefond rappelle à ce titre que Bakhtine fait de l'élection d'Hortensius comme roi de Pologne un élément essentiel du jeu carnavalesque. L'ouverture du récit, qui met en scène Valentin sous un déguisement ridicule, en relève également (« Étude de trois personnages carnavalesques [...] », art. cit., p. 198). Voir également A. Thiele, « L'émergence de l'individu dans le roman comique », dans W. Matzat et H. Stenzel (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 251-261.

³ *Op. cit.*, L. XI, p. 448-449.

⁴ *Op. cit.*, L. III, p. 137.

d'imaginaires armées de mascarade pour partir en guerre contre des pays voisins. Chez le pédant comme chez la folle, si les rôles sociaux sont chamboulés, ils ne le sont que de manière temporaire, ou bien illusoire : si Guérinette n'est pas tout à fait traitée comme les autres domestiques, au sens où on ne lui attribue pas de charge, elle n'occupe pas pour autant la position de maîtresse de maison ; son statut demeure un rôle d'exception, à part. Polyandre met également en valeur les limites de cette fonction à propos d'Orilan, qui fait office de « bouffon ordinaire » auprès de Néophile :

[...] à quoy l'un & l'autre pouvoient gagner, Neophile y prenant du plaisir, & Orilan faisant souvent avec luy de tres-bon repas. Ce qu'il y avoit à reprendre, c'est qu'à dire la verité, l'utilité que Neophile en retiroit, n'estoit que pour son divertissement, & d'un autre costé cela luy faisoit perdre des heures qu'il eust pû employer à de meilleures occupations, mais de telles pensées luy venoient fort peu dans l'esprit.¹

L'office de simple amuseur auprès des Grands apparaît donc comme une version dégradée du réel pouvoir que peut détenir la parole du fou. Pourtant, Collinet lui-même, malgré la portée transgressive de ses harangues, ne cesse jamais d'agir et de parler dans le cadre de son statut de fou en titre d'office². Francion ne peut se contenter d'utiliser cette parole affûtée, mais qui n'est pas tout à fait libre. Il lui faut trouver une troisième voie, qui sache concilier la portée démystificatrice du discours du fou et la noble générosité du parfait courtisan.

3. VERS LA DÉFINITION D'UN AUTRE MODÈLE : L'HOMME LIBRE ET *LIBERTIN*

Après avoir expérimenté les désenchantements du monde, Francion apprend dans un premier temps à porter un masque et à faire preuve d'une hypocrisie pragmatique³. La rencontre de Clérante va lui permettre d'échapper à cette conduite incompatible avec son naturel d'homme libre. Selon ce que lui commande son nom, qui renvoie à la franchise, Francion accepte de vivre auprès d'un seigneur à « l'humeur franche⁴ », et non auprès d'un courtisan indigne de commander. La place qu'il lui confère à ses côtés, celle d'un

¹ *Ibid.*, L. II, p. 62.

² « Il faut faire comme ce rusé Courtisan qui avoit veu qu'il n'y avoit que des bouffons qui fussent bienvenus auprès d'un certain Roy de l'antiquité, tellement qu'il estoit repoussé toutes les fois qu'il s'en vouloit approcher avec une contenance modeste. Il s'habilla enfin en bouffon de comedie, & apres avoir esté receu avec force risees, comme il vid que le Roy prestoit l'oreille à quelques sornettes qu'il contoit, il proposa tout de suite quelques conseils salutaires qu'il avoit à luy donner. La honte en est grande pour les hommes d'aujourd'huy, s'il est besoin de se deguiser si prodigieusement pour leur faire connoistre la verité, & s'il faut paroistre bouffon devant eux au lieu de paroistre Philosophe » (Ch. Sorel, *Le Berger [...]*, *op. cit.*, R. XIV, p. 802).

³ « Je m'estudiy a faire dire a ma bouche le contraire de ce que pensoit mon cœur, et a donner les compliments et les loüanges a foison, aux endroits où je voyois qu'il seroit necessaire d'en user, gardant tousjours neantmoins ma liberté de mesdire de ceux qui le meritoient [...] » (*op. cit.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 245).

⁴ *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 270.

gentilhomme ami qui lui est égal, voire supérieur en noble générosité, à défaut de le valoir en fortune, lui ôte le souci de devoir flatter qui ne le mérite pas¹. Toutefois, même si Clérante définit lui aussi la cour comme un monde épuisant où règne l'artifice, son ambition le pousse à briguer les plus hautes charges auprès du roi et, après un bref séjour à la campagne, à s'y réinstaller définitivement. La relation instaurée entre les deux hommes ne peut donc être que temporaire, le héros sorélien privilégiant sa liberté avant toute chose².

C'est donc de façon autonome que Francion va progressivement élaborer les préceptes d'une véritable philosophie de l'honnêteté, qui intègre la maîtrise extérieure de l'apparence sociale, mais en la soumettant à une exigence morale tout intérieure de grandeur d'âme. Loin des considérations qui seront celles d'auteurs issus de la bourgeoisie et de la petite noblesse, tels Faret ou Grenaille, le héros sorélien fait passer la liberté d'action et l'indépendance d'esprit, fondements du mérite et du cœur, avant le souci de trouver sa place auprès des puissants. Les principes de cette philosophie sont exprimés avant même sa rencontre avec Clérante, lorsque Francion fonde la compagnie des « braves et genereux », qui regroupe des hommes pour qui le mérite est la plus haute des vertus, qu'ils soient bourgeois ou gentilshommes. Changeant de chef tous les quinze jours, faisant régner la solidarité entre ses membres, cette petite académie se donne pour visée de châtier la sottise et la vaine présomption de ceux « qui croient estre quelque chose a cause de leurs richesses ou de leurs ridicules Offices³ ». Le plus prestigieux titre de noblesse n'est que vanité s'il ne s'appuie sur l'aristocratie du cœur, qu'un méchant habit ne pourra jamais dégrader : « Je suis ce que vous ne serez jamais [...] et que vous ne desirez pas possible d'estre, d'autant que vous n'avez pas assez de courage pour le faire⁴ », lance ainsi Francion aux laquais de la cour du Louvre, dont il subit les brimades.

Même après la dissolution de la compagnie, qui évolue progressivement vers une débauche dépourvue d'esprit ne pouvant satisfaire le héros, celui-ci gardera pour visée de punir les hommes qui n'ont « d'humain que la figure » :

Les gens de Justice, de Finances, et de Traficq passoient journellement par mes mains, et vous ne sçauriez imaginer combien je prenois de plaisir a bailler des coups de baston sur le satin noir ; ceux qui se disoient nobles et ne l'estoient pas, ne se trouvoient non plus

¹ *Ibid.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 251.

² C'est ce que proclame Francion, déguisé en charlatan, aux paysans venus l'écouter, dans un village proche de Lyon : « Si je voulois, je ne bougerois d'aupres des Roys, mais liberté vaut mieux que richesse [...] » (*ibid.*, L. X, p. 397).

³ *Ibid.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 241.

⁴ *Ibid.*, L. IV, p. 219.

exempts de ressentir les justes effets de ma colere. Je leur apprenois qu'estre Noble, ce n'est pas sçavoir bien picquer un Cheval, ny manier une espée, ny se pannader avec de riches accoustremens, et que c'est avoir une ame qui resiste a tous les assauts que luy peut livrer la fortune, et qui ne mesle rien de bas parmy ses actions. Il me sembloit que comme Hercule, je ne fusse né que pour chasser les monstres de la terre [...].¹

Francion substitue donc, au modèle social de l'honnête homme, celui, philosophique et moral, de l'homme de mérite, qui, loin du vil courtisan, fait preuve d'une force d'esprit qui le rapproche du libertin érudit. Cette philosophie profondément individualiste, qui vise à ériger chacun en être digne et généreux, ne peut s'épanouir dans l'espace aulique, où les exigences du parfait homme de cour commandent de vivre soumis, en dissimulant ses talents et en prenant soin de ne pas afficher ses vellétés de distinction. Lorsque Francion tente de l'enseigner aux galants qui le fréquentent, certains esprits « barbares et stupides » le taxent de « folie² » : son indépendance d'esprit est ramenée à la singularité incontrôlable de l'insensé. Ce rejet conduit le héros à quitter définitivement la cour de France pour refonder, à Rome, une communauté de généreux autour de Raymond, Dorsini, Du Buisson et Audebert. Ce n'est que lorsqu'il est seul, sur le chemin de l'Italie, que Francion parvient véritablement à réformer la noblesse des êtres vicieux qu'il croise, en leur enseignant à vivre conformément à leur rang : il prend notamment le temps de s'installer chez le père de son nouvel ami Du Buisson, afin de le faire sortir de son avarice obsessionnelle³.

L'honnêteté telle que la pratique le héros se caractérise également par le fait qu'elle ne fait jamais l'économie des plaisirs du corps. C'est ainsi que Francion ne manque pas l'occasion d'obtenir les faveurs de Luce, même s'il courtise celle-ci de la part de Clérante : les exigences individualistes de sa morale lui commandent de faire passer son contentement avant ceux de quiconque⁴. Les réalités du désir sensuel trouvent un écho dans la grande place que le récit confère à la grossièreté, à l'obscénité et, plus généralement, au bas corporel : Jean Serroy a montré comment cette grossièreté, bien loin d'être intégralement effacée par les corrections de 1626 et de 1633, était sublimée par une théorie à la fois musicale et verbale que le héros expose, en chantant accompagné de son luth, lors

¹ *Ibid.*, [L. VI éd. 1626-1633], p. 252.

² *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 269.

³ Un ajout de 1633 va jusqu'à comparer le héros aux chevaliers errants admirés de Don Quichotte, « lesquels alloient de province en province, pour reparer les outrages, rendre la justice a tout le monde et corriger les vicieux » (*ibid.*, L. IX, « Variantes » de la p. 351 [a], p. 1320).

⁴ « Si quelque Réformé m'entendoit, il diroit que j'estois un perfide, de jouïr ainsi de celle dont j'avois promis a Clérante de gagner la volonté pour luy, mais quelle sottise eussé je faite, si j'eusse laissé échapper une si rare occasion ? J'eusse merité d'estre mocqué de tout le monde ; mon plaisir ne me devoit il pas toucher de plus pres que celuy d'un autre ? » (*ibid.*, L. VI, p. 266).

des festivités données chez Raymond¹. À l'encontre de son hôte qui se plaît à parler de « foutre² », Francion défend l'invention d'une langue raffinée et subtile pour parler des plaisirs de l'amour, qui serait propre à distinguer deux types de conduite en ce domaine : celle des êtres vils, qui font l'amour comme des brutes, et celles des êtres nobles, qui, sans occulter leurs instincts naturels, les transcendent en des pratiques spirituelles et délicates. C'est ainsi que Sorel adopte dans l'œuvre une écriture qu'il qualifie de « naïve », mais qui ne se résorbe pas dans une grossièreté gratuite et sans fondement :

Enregistrant à sa manière la grande mutation qu'entraîne, dans les comportements comme dans l'expression, l'avènement de la civilisation des mœurs, il réussit à la fois à ne pas se couper de la grossièreté héritée de la tradition, car il ne réfute pas la liberté naturelle dont elle est porteuse, et à donner au nouvel idéal de civilité et de délicatesse qui se met en place une valeur idéologique qui lui conserve tous ses liens avec une réalité naturelle dont il entend ne pas la couper.³

Son écriture parfois crue et scatologique ne contrevient donc pas aux préceptes d'une honnêteté conçue comme une exigence philosophique et morale. Francion, en fusionnant la liberté de parole et l'individualisme du fou avec l'exigence de générosité et de grandeur d'âme propre aux nobles, édifie donc, après avoir montré les failles de l'honnêteté entendue comme précepte social, les bases d'un nouveau modèle philosophique, voué à assurer la distinction de la personne en fonction de son mérite, et non de son apparence extérieure.

Cette conception philosophique de l'honnêteté est étroitement liée à l'émergence de la subjectivité individuelle : dans le sillage de Montaigne, Francion nous offre l'exemple et le modèle d'un sujet libre, autonome et indépendant (voir chap. VI). C'est cette franchise perpétuellement revendiquée qui l'amène à ne jamais s'établir durablement dans un lieu, à ne jamais se fixer, à se lancer dans une *extravagance topographique*, dans une quête d'expériences et de plaisirs sans cesse démultipliés et renouvelés. Seul ce mode de conduite l'amène à s'exposer aux topiques du récit picaresque – errance, manque de fortune – que nous évoquons au seuil de cette étude. Or, par opposition aux formes d'extravagance ridicule mises au jour dans notre chapitre IV, l'écart dynamique que suit Francion, qui s'affranchit moins de l'honnêteté qu'il ne s'en réapproprie les codes, n'est jamais désigné par le terme *extravagance* dans le récit : si le héros peut être traité de fou, comme nous l'avons vu, l'émergence du *moi* singulier qu'il incarne est soigneusement distinguée, dans le lexique de Sorel, de l'extravagance du pédant Hortensius, du poète

¹ J. Serroy, « La grossièreté dans le *Francion* de Charles Sorel », dans P. Debailly et Fl. Dumora-Mabille (dir.), *Charles Sorel. « Histoire comique de Francion », Cahiers textuels*, n° 22, 2000, p. 13-27.

² *Op. cit.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 320.

³ *Art. cit.*, p. 26.

Musidore, du fanfaron Bajamond, ou même du bouffon Collinet. En lui déléguant la parole afin qu'il fasse lui-même le récit de ses aventures, du livre III au livre VI, le narrateur du récit premier participe par ailleurs à l'affirmation de ce *moi*. Ce même enchâssement d'un récit second à la première personne, à l'intérieur du récit premier, se retrouve dans *Le Gascon extravagant*.

B. *Le Gascon extravagant* : le détournement des stéréotypes comiques

1. LE GASCON COMME BOUFFON

Pour moy je trouvois ses saillies quelque-fois fort à propos, et rarement nous le voyons sortir de son discours sans dessein de nous donner à rire, et je pense, qu'il le faisoit exprés pour me faire davantage desirer sa compagnie.¹

Le gentilhomme anonyme qui prend en charge la narration du récit premier énonce ici un constat proche de celui que Polyandre effectuait à l'égard d'Orilan : face à un personnage qui alterne les extravagances et les remarques à propos, il garde une position prudente et refuse de trancher entre folie feinte et folie véritable. Au contraire de Francion, le « Gascon extravagant » choisit volontairement d'adopter le masque du bouffon divertissant, en séjournant temporairement chez de grands seigneurs afin d'y trouver le couvert et le logis. Mais, plus encore que sa subsistance, la folie assure sa protection : elle lui permet de déployer une parole provocatrice, puis de se retrancher sous le voile de la déraison, afin d'en éviter les conséquences les plus fâcheuses. En outre, le personnage revêt un autre masque, complémentaire de celui du bouffon : l'origine gasconne.

L'incipit de l'histoire comique commence par reprendre les différents *topoi* de la caricature du Gascon : dès que le narrateur l'aperçoit, le personnage apparaît comme un avatar parodique de Don Quichotte, informé sur le modèle du capitain-matamore. Il est « armé de bourguignotte, de corselet, et de tassettes² » ; malgré son air « furibond » et sa « posture fanfaronne³ », son accoutrement guerrier se trouve décrédibilisé par les exercices de pique, qu'il pratique avec une gaule, mais aussi par le fait qu'il chemine à pied, sans monture. De même, les admonestations épiques que le héros adresse au narrateur sont rendues bouffonnes par la langue gasconne utilisée, difficilement compréhensible de son

¹ O. de Claireville, *op. cit.*, L. III, p. 180.

² *Ibid.*, L. I, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 58. Voir J.-P. Cavaillé, « L'extravagance gasconne [...] », art. cit., § 28.

interlocuteur. Tout au long du récit, le personnage oscille de la même façon entre déclarations martiales, réactions vives et enflammées et déconvenues comiques : lors du premier repas partagé avec le gentilhomme et le religieux, le personnage, tel Roquebrune, leur conte en détail son illustre généalogie, ainsi que ses nombreux faits d'armes¹. Par la suite, reprenant les mêmes allusions mythologiques que Matamore et Artabaze, il s'érige au rang des « ames heroïques », supérieures au commun des mortels et « destinées aux plus glorieuses actions de la Nature² ». Il se compare aux illustres guerriers de l'Antiquité et prétend même surpasser le dieu Mars :

Je disois mesme que si j'eusse esté au monde au temps que Mars y vivoit, j'eusse bien empesché qu'il n'eust esté deifié, car ma valeur, et la victoire que j'eusse emporté dessus luy, m'eust investi de la divinité qu'on luy attribue. Je sçay bien qu'il n'y a point encore de si vaillant guerrier à qui je ne fisse confesser qu'Hector, Achille, et Agamennon, n'estoient que les ombres, dont je suis le veritable corps. Lors que je suis en colere, quiconque s'oposeroit à ma furie, seroit assure qu'il se verroit la teste separée des épaules par le vent de mon acier.³

Sa supériorité s'étend également sur les Amadis et les personnages de romans héroïques. À la suite de sa mésaventure amoureuse avec Dorphise, lorsque la sœur de celle-ci, aidée de son amant, lui prend ses vêtements, le narrateur l'habille avec le costume d'un ancien chevalier, qui lui sied parfaitement⁴.

Sa nature de bravache est confirmée par ses fréquents emportements : le Gascon menace d'en venir aux mains avec l'ermite et effraie également ceux qui l'entourent, lorsque, revenu de son ivresse, après s'être donné en spectacle en compagnie d'un prêtre errant, il prononce une série de « fanfaronnades⁵ » obscures, truffées de mots techniques. Dans le domaine amoureux, le héros fait preuve de violence dès qu'il repense à Floricée, première de ses désillusions sentimentales. Le narrateur constate que l'amour, la jeunesse et le climat se conjuguent pour expliquer la fougue du Gascon⁶. Dans le récit qui met en scène la passion nourrie à son égard par Clémante et Félicée, celui-ci narre comment les deux jeunes filles en sont venues à se battre en duel et à se blesser pour lui, sans que l'on puisse savoir si cette histoire est inventée de toutes pièces ou non⁷. Pourtant, ses aventures sentimentales ne sont qu'une suite d'échecs. De même, malgré ses vantardises, le seul véritable combat qu'il mène, contre le narrateur, se solde par la victoire de ce dernier : le

¹ *Op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, L. V, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 278-279.

⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁶ *Ibid.*, L. I, p. 66.

⁷ « Ce combat fit que je les quitté, et me mist en telle reputation, que je n'osois plus sortir de crainte que les Dames m'enlevassent » (*ibid.*, L. III, p. 194).

gentilhomme le frappe dans les dents pour le punir d'une « rodomontade insupportable¹ ». Blessé, le Gascon se lance dans une longue plainte lyrique et feint de vouloir partir à la guerre.

L'origine sociale du personnage conforte également cette caricature : né en Aquitaine d'un capitaine ayant « pour parens les plus illustres Seigneurs de Gascogne² », il se retrouve dépourvu de lignée à la suite d'un duel malheureux, au cours duquel son père fait preuve de trahison en assaillant son adversaire par derrière. Après avoir vécu quelques années avec un vigneron, le Gascon n'hésite pas à adopter les plus basses conditions, comme celles de palefrenier et de laquais, pour l'amour de Félicée. Ses aventures amoureuses le laissent continuellement sans fortune et, comme le héros picaresque, il doit se mettre en route pour assurer sa subsistance. Pourtant, il se définit lui-même comme « naturel Gascon, plus jaloux d'acquiescer de l'honneur que tous les biens du monde. Obé joi certes³ » : cette soif de gloire est perçue par le gentilhomme-narrateur comme une « extravagance⁴ ». C'est pourquoi le Gascon décide de gagner Paris pour embrasser la carrière des armes ; mais sa pauvreté le pousse à s'arrêter en chemin pour vivre d'expédients et d'escroqueries. L'éloge des protestants que le personnage réalise, ainsi que sa connaissance des préceptes de cette religion, laissent penser qu'il n'est pas catholique romain⁵. Le personnage s'invente par ailleurs une généalogie ambiguë, en se disant fils d'un guerrier valeureux nommé Léon, qui, bien que cavalier héroïque, n'en demeure pas moins décrit comme un homme de basse condition, prêt à s'engager aux côtés de pirates, infidèle en amour, et qui aurait conçu le héros en payant pour obtenir les faveurs de sa mère ! Toutefois, le héros ne perd pas l'espoir de le rejoindre en Farsalie, royaume dont il a épousé la princesse, dans l'espoir d'être fait grand seigneur⁶.

Mais, plus que tout autre élément, c'est la langue gasconne qui est présentée comme le support de la bouffonnerie du héros : lorsqu'il entre dans l'un de ses « essort[s]⁷ », le recours à son langage maternel semble intervenir comme un automatisme. Le narrateur et le religieux sont contraints de lui demander de revenir au français afin de

¹ *Ibid.*, L. I, p. 101.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, L. III, p. 161 *sq.*

⁷ *Ibid.*, L. I, p. 67.

pouvoir l'entendre. Selon l'expression de Jean-Pierre Cavaillé, le gascon apparaît donc comme la « langue de l'extravagance¹ ».

L'origine gasconne du personnage s'accompagne de réguliers manquements aux usages de la civilité. Au début du livre II, après être entré dans la chambre du gentilhomme, le Gascon se lance dans un long compliment hyperbolique, qui relève de la flatterie la plus fâcheuse, par son excès, d'une part, mais aussi parce qu'elle accable celui qu'elle devrait combler. Le narrateur se voit alors obligé d'interrompre le héros pour lui faire cesser ce « mauvais² » discours. Celui-ci récidive au livre IV, lorsqu'il fait son entrée dans le château de Mileran, ami du gentilhomme : pour saluer les dames qui s'y trouvent, le Gascon se lance dans un long compliment qui tient du galimatias hétéroclite, mêlant lexiques galant et scientifique, et du discours de matamore, par ses hyperboles martiales³. Il fait par la suite tant de cérémonies pour s'installer sur le siège qu'on lui avance qu'il en devient incivil. De même, à plusieurs reprises, le Gascon renonce à divertir le narrateur par ses entretiens plaisants, afin de contenter ses appétits corporels, en consommant du vin et des aliments rustiques⁴, ce qui constitue un autre manquement aux règles de la politesse. Le fait même de parler gascon apparaît comme une faute blâmable, dans la mesure où, contrairement à l'italien et à l'espagnol, cette langue régionale ne s'est pas imposée, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, comme une « langue de la civilité⁵ ».

Toutefois, son origine gasconne fait aussi l'objet d'une valorisation qui permet de mettre en valeur l'ambivalence du type (voir chap. IV, II-C). Le héros de Claireville semble parfois aller dans le sens de la caricature la plus manichéenne en dénigrant sa patrie. Ainsi, lorsqu'il se présente aux demoiselles du château de Mileran, il sous-entend que les habitants de la Gascogne sont d'humeur trop glorieuse pour servir les dames avec humilité :

[...] encore que je sois Gascon de nation, je ne laisse pas d'estre homme connu et plus vostre tres-affectionné et tres-obeyssant que les autres, voire tres-humble, jusques aux dernieres cataractes.⁶

Mais cette première déclaration est suivie d'un long éloge de sa nation, dans lequel les travers que l'on reproche traditionnellement aux Gascons – le sens exacerbé de l'honneur, l'intransigeance, l'arrogance – se renversent en autant de vertus estimables,

¹ Art. cit., § 32.

² *Op. cit.*, L. II, p. 111.

³ *Ibid.*, L. IV, p. 229-231.

⁴ *Ibid.*, L. III, p. 161.

⁵ J.-P. Cavaillé, art. cit., § 40.

⁶ *Op. cit.*, L. IV, p. 231.

telles que la grandeur d'âme, le sentiment de l'honneur, ou encore le respect indéfectible à l'égard des dames, selon une conception du type plus conforme à celle de la fin de la Renaissance et des premières années du XVII^e siècle. Pays peuplé uniquement de « bons esprits¹ », la Gascogne vit selon les règles de courtoisie les plus strictes :

Nous y naissons libres de condition, et d'humeur : Mais nous y sommes nourris avec certaines maximes que nous ne violons jamais, et quiconque auroit passé outre les Loix que la bien-seance nous y propose, il seroit censuré, et dans la reprobation de tout le peuple : principalement à l'endroit des Dames, qu'on nous commande dès l'enfance d'honorer [...].²

C'est cette origine gasconne qui le pousse, y compris lorsqu'il se trouve dans la situation la plus impécunieuse, à ne jamais renier sa condition de gentilhomme et à faire le choix d'une carrière aristocratique³. De même, lors de son premier échec sentimental auprès de Félicée, alors qu'il est condamné aux étrivières et maltraité par tous dans la maison, il affronte ce revers avec « courage » et « constance⁴ », vertus que lui a enseignées l'un de ses oncles. Le Gascon témoigne donc bien de la générosité et de la bravoure communément associées aux gens de son pays. Mais il mène aussi, comme nous l'avons vu, l'existence du *picaro*, qui ne se caractérise pas par de semblables vertus. En choisissant pour but ultime la gloire – notion ambivalente, qui peut s'entendre de manière méliorative ou péjorative –, il manie les deux pans complémentaires et réversibles de l'ethnotype.

2. LE DÉTOUR PAR LA GASCOGNE OU L'HONNEUR RETROUVÉ

Le héros a en réalité tout à fait conscience de jouer avec les différents traits associés à son origine géographique. Le narrateur constate dès le début de l'ouvrage qu'il s'exprime en « fort bon Gascon⁵ » : pour le lecteur d'aujourd'hui, les passages en cette langue nécessitent effectivement une traduction, que fournit Felicità Robello, et l'on peut supposer que tous les lecteurs contemporains de l'œuvre, qui n'avaient pas accès à une version française, n'étaient pas à même de comprendre les propos du Gascon. Pourtant, dès que celui-ci repasse au français, il s'exprime tout aussi « parfaitement⁶ ». Il précise même que la langue française lui est « plus naturelle que le Gascon¹ », signe que le recours à cette

¹ *Ibid.*, p. 232.

² *Ibid.*, p. 233.

³ « [...] c'est une lacheté de courage de perdre le rang, où l'honneur esleve ceux que la fortune favorise » (*ibid.*, L. II, p. 138). Il souhaite dans un premier temps rallier à Paris le régiment des Gardes, qui accueille déjà de vaillants Gascons (*ibid.*, L. I, p. 74).

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

langue régionale, que l'on aurait pu prendre pour un automatisme de la part d'un natif, n'est que pur artifice.

Un autre passage du récit pris en charge par le personnage nous aide à comprendre comment il se situe par rapport à l'ethnotype qu'on lui associe : après sa mésaventure avec la servante Lyliante, le héros se retrouve de nouveau sans emploi, sur les routes, en quête d'une situation. Il décide de se faire passer pour précepteur, alors même qu'il vient d'opter pour une carrière aristocratique, preuve que cette fonction ne représente pour lui qu'un nouveau masque. Comme pour le type du Gascon, le personnage connaît parfaitement les traits stéréotypiques de la figure du pédant et s'emploie à en jouer, en les reprenant tout d'abord exhaustivement² : s'inscrivant dans la satire humaniste du personnage, tels les premiers précepteurs de Gargantua, il n'enseigne que des évidences, apprend à son élève la paresse, se comporte en véritable tyran et favorise son propre profit. Même *a posteriori*, face au gentilhomme-narrateur, il révèle qu'il en maîtrise parfaitement le langage. C'est alors le latin, formant une triade avec le français et le gascon³, qui vient se mêler de manière hétéroclite à son discours :

En fin j'alleguois toujours une autorité, encore qu'on die que cela n'est plus à la mode, et que c'est ressembler aux pedans : mais pour moy je tiens que *Quisque exerceat artem* : Car il est bien vray que toujours, *tractant fabrilia fabri*. / Si par hazard je me rencontrois avec des Dames, où il fallut parler phoebus, et periphraser, j'avois des termes choisis et des parolles si ampouees, que je charmois toutes les oreilles de ceux qui m'entendoient.⁴

C'est donc un jeu de second degré que le Gascon pratique avec les types comiques traditionnels, celui du Gascon, du pédant, mais aussi du capitain-matamore. Il en est de même lorsqu'il s'applique à passer pour un homme incivil. Plusieurs indices permettent de voir que le personnage maîtrise parfaitement les codes de l'honnêteté. Lorsqu'il embrasse l'emploi de précepteur, il précise par exemple qu'il apprend à son élève « la civilité⁵ » afin de le faire passer pour un jeune gentilhomme momentanément dans le besoin. Comme Francion, ses qualités innées sont déchiffrables, pour les gens de mérite, dans sa bonne mine. Ainsi, lors de son séjour en prison et du procès qu'on lui intente, certains de ses juges, « dépouillez de passion et sans interests », lui trouvent des circonstances atténuantes,

¹ *Ibid.*, L. II, p. 138.

² « [...] j'estois plus eloquent que le curé de Pas-de-jeu : je sçavois escrire comme les clerks de Montreuil, et dicter mieux qu'un regent de classe. Pour la disposition du corps, et l'institution des bonnes mœurs, j'y excellois sans hyperboles à faire des reverences, j'estois souple comme un vigneron, je dansois mieux qu'un gaigne petit, sautois aussi bien qu'un elephant, et courois plus vite qu'une tortue » (*ibid.*, p. 139). Avec toutes ces « qualités », le Gascon est aussi propre que le pédant à enseigner la civilité puérile.

³ Sur le « triangle diglossique » formé par le latin, le français et l'occitan, voir F. Garavini, *Itinerari a Montaigne*, Florence, Sansoni Editore, 1983, p. 37-49.

⁴ *Op. cit.*, p. 154-155.

⁵ *Ibid.*, L. III, p. 195.

étant informés « par le raport de ceux qui m'avoient conneu, que j'estois homme qui portois la mine d'estre sorty de bon lieu, qui avois de l'esprit, et des qualitez qui n'estoient pas communes à beaucoup de personnes [...] »¹. Au moment où il se lance dans des compliments et des cérémoniaux déplacés, à l'adresse des filles de Mileran, il leur prescrit la lecture de *L'Honneste femme*, de l'abbé Du Bosc, qu'il juge « plus agreable que pas une autre »². Le tableau qu'il dresse de la Gascogne, où règnent l'amour et le respect du sexe féminin, fait implicitement référence, comme le note J.-P. Cavaillé, au modèle passé de la civilité courtoise et à la poésie amoureuse des troubadours³. Mais le Gascon ne renvoie-t-il pas également à une conception idéalisée de l'honneur et de l'honnêteté, perçue comme plus authentique et plus attachée à la vertu que les gestes et les paroles auxquels on attend qu'il se soumette dans le monde, et qui ne sont qu'artifices ?

En détournant les figures figées que sont celles du Gascon, du pédant, du capitamamatamore et de l'honnête homme, le héros de Claireville fait signe vers d'autres modèles, qui visent à régénérer les premiers ; mais chacun d'entre eux n'est pas traité sur le même plan. Pour ce qui concerne l'origine gasconne, le masque extravagant a pour effet de renvoyer la soi-disant folie des habitants de ce pays à ceux qui les raillent⁴ : la Gascogne apparaît, au contraire du stéréotype que l'on veut lui imposer, comme une terre de vertu et d'honneur. Le stéréotype du pédant, quant à lui, n'est pas inversé : Claireville reprend la satire traditionnelle qui est faite de cette figure depuis le siècle précédent. Mais le décalage que le héros introduit aboutit à poser le modèle d'un savoir sans artifice, qui puise dans l'expérience et dans la connaissance des travers sociaux, et qui permette seul d'en faire la critique. Enfin, le détournement des codes de l'honnêteté aboutit à les redéfinir, en prenant pour idéal une civilité ancrée dans une authentique politesse du cœur, qui privilégie la nature de l'être plutôt que le paraître. Pollux, surnom du fils de Mileran, qui devient l'ami intime du Gascon-Castor, est ainsi le seul à pouvoir déchiffrer les apparences :

Il le faisoit si habilement et avec une dexterité d'esprit si grande qu'il n'y avoit personne qui n'eust creu qu'elle venoit du deffaut de la Nature, et qu'il estoit blessé dans la partie de son entendement, qui devoit estre la plus saine : et quoy que ceux qui s'attachoient à le considerer de plus prés le soupçonnassent de ruse et d'artifice : Pollux toutefois estoit le

¹ *Ibid.*, L. IV, p. 224.

² *Ibid.*, p. 235.

³ Art. cit., § 40.

⁴ « Ici l'extravagance intermittente du gascon (le narrateur parle de "fièvre intermitante"), du seul fait d'ailleurs qu'elle est sans cesse contredite par la présence dans sa bouche de propos réfléchis et relevés, montre l'extravagance et l'inconséquence des écrits et des discours qui reconduisent la caricature outrée du type gascon, l'extravagance du type même du gascon extravagant » (*ibid.*, §. 20). Ce jeu avec le stéréotype du « Gascon extravagant » va dans le sens, selon J.-P. Cavaillé, de l'attribution de l'œuvre à un auteur qui n'est pas lui-même gascon (*ibid.*, § 27).

seul qui sçavoit certainement que Castor n'estoit extravagant qu'alors qu'il vouloit faire paraistre qu'il estoit Gascon [...].¹

À ce titre, Mileran et son entourage se montrent moins fins que Pollux lorsqu'ils pensent pouvoir faire du Gascon leur bouffon personnel : malgré son absence apparente de maîtrise des codes de la conversation galante, il saura prendre Mileran au piège en séduisant sa fille Dorphise et en obtenant les faveurs d'une autre de ses filles. Le seigneur, se croyant au faite de l'honnêteté et de la politesse, est alors puni pour sa médisance et pour la supériorité socioculturelle qu'il pensait indûment posséder sur le Gascon².

Dans la perspective qui est celle du roman de Claireville – prendre discrètement parti dans le conflit qui oppose les partisans des thèses possessionnistes à leurs adversaires (voir chap. II, I-B) –, la langue gasconne, définie au départ comme celle de l'extravagance, subit elle aussi un renversement en devenant un idiome de démystification et de révélation. Plusieurs passages de l'œuvre montrent que le gascon n'est pas toujours employé par le héros dans les moments où il veut faire preuve d'extravagance. Dès la rencontre initiale des personnages, le cavalier bravache prouve qu'il peut aussi adopter la langue de sa patrie d'origine pour défendre la thèse naturelle d'une maladie mélancolique :

Cependant le cavalier, de qui j'espérois de bonnes pieces, s'ennuyoit, et soutenoit contre nous, que les actions de cette femme étoient fadézes, et nous disoit en un langage que nous n'entendions pas trop bien, qu'il avoit veu des choses bien plus extraordinaires en plusieurs personnes de tout âge et de tout sexe. [...] quoy qu'il parlât en fort bon Gascon je ne laissois pas pourtant de l'entendre avec des raisons, qui me sembloient plus pertinentes, que ses premieres paroles ne m'avoient paru extravagantes.³

Cette langue, qui obscurcit la communication, apparaît clairement ici comme une stratégie de prudence de la part du héros, dont les propos sont rapportés indirectement par le narrateur. Le verbe *entendre* signifie alors, de manière polysémique, comprendre une langue, mais aussi comprendre la portée des paroles qui sont prononcées. De même, lorsque Segna fait le récit de son rêve infernal et se met brusquement à chanter une chanson populaire, produisant ainsi un effet de décalage burlesque, le Gascon, qui l'a écoutée sans peur, à la différence du gentilhomme, se met à rire et à parler gascon, ce qui interrompt la possédée et déclenche la colère du religieux⁴. Si le gascon peut être la langue de la vérité, cela signifie à l'inverse que le personnage peut être extravagant lorsqu'il parle français, ce qui est le cas lorsqu'il prend subitement le parti de l'ermite à la fin de

¹ *Op. cit.*, L. IV, p. 244-245.

² « Mileran qui avoit accoustumé de rire aux depends des autres, estoit lors muet, et n'osoit plus parler du cavalier extravagant. Il fut puny d'un chastiment bien deu à sa medisance, et son plus grand dépit estoit de se voir dupé par un homme, dont il avoit pensé tirer son passe-temps » (*ibid.*, L. IV, p. 255).

³ *Ibid.*, L. I, p. 63.

⁴ *Ibid.*, L. II, p. 150.

l'œuvre... Le jeu de fausse dichotomie entre l'emploi du français et du gascon est à rapprocher de la façon dont la parole est déléguée dans le roman : les vérités les plus dangereuses sont placées dans la bouche d'un « Gascon extravagant », tandis que le gentilhomme-narrateur, qui reste anonyme, et vit dans un château qui n'est pas le sien, se garde bien de prendre parti, sauf au moment du brutal et surprenant dénouement de l'œuvre.

Le Gascon extravagant propose ainsi une utilisation tout à fait singulière du personnage du fou de cour : le protagoniste en déploie toute l'ambivalence, en maintenant tout au long du récit l'ambiguïté sur l'authenticité de sa folie. Mais, si le masque du bouffon a une fonction éminemment protectrice, il montre, comme pour Collinet, ses limites. L'extravagance du Gascon apparaît certes comme le moyen d'énoncer des thèses dangereuses dans le contexte des débats entre possessionnistes et antipossessionnistes ; mais, en empruntant le détour de la parole du bouffon, elle perd de sa force et de son acuité. Malgré tout, si, face au religieux, le Gascon n'emporte pas officiellement la partie, le lecteur qui sait lire entre les lignes comprend ce qu'il doit en penser.

* * * * *

Au cours des années 1620-1630, des liens tout à la fois étroits et complexes se nouent entre les nouvelles théories de l'honnêteté et ce que les contemporains entendent par la notion d'extravagance. L'écart que celle-ci implique trouve une application dans le champ socioculturel et renvoie, chez les trattatistes de la civilité comme chez les moralistes et les auteurs comiques, à une série de comportements et de propos discordants face aux usages qui s'instaurent parallèlement. Toutefois, l'honnêteté, si elle tend à être pensée par ses théoriciens comme une norme, au sens étymologique de règle communément reçue, demeure éloignée de cette fixité protectrice dans ses applications : la civilité est un modèle fragile, contestée dès l'époque de son apparition. De ce fait, comportements honnêtes, polis et civils relèvent pour une grande part du je-ne-sais-quoi, dont le respect demande un art consommé, et dont le non-respect n'est pas toujours sévèrement puni.

Si les personnages extravagants peuvent paraître clairement délimités lorsqu'il s'agit de figures identifiées par tous, si la folie peut être soigneusement maîtrisée lorsqu'elle s'incarne sous les traits du bouffon de cour, d'autres formes d'extravagance,

plus subtiles et indéfinissables, surgissent au cours des mêmes décennies : elles indiquent que les pratiques de l'honnêteté sont très souvent corrompues et qu'il faut prendre garde aux menaces qui pèsent sur ce modèle. Elles permettent également d'exprimer d'autres définitions possibles de l'honnêteté, plus proches des concepts d'honneur, de mérite, mais également liées à des modes de comportement affranchis, libertins (au sens étymologique du terme) et, de ce fait, non maîtrisables, car non théorisables.

La difficulté que rencontrent les théories de la civilité à imposer cette notion comme norme socioculturelle tient en grande partie au fait que le savant mélange d'uniformité et de distinction qu'elles prônent émerge concomitamment à l'essor du concept d'individualité. Conquérant progressivement une autonomie nouvelle, le *moi* doit trouver le juste milieu entre le respect des règles communément suivies et l'imposition d'une place qui lui soit propre. Honnêteté, civilité, urbanité... l'ensemble de ces notions concerne aussi bien la personne sociale que le *moi* de l'auteur : le *je* doit s'exprimer, mais aussi écrire, en honnête homme. Comme l'indique Antoine Dubreton, dans la préface de sa traduction du *Prince* d'Isocrate (1642), à propos de l'urbanité :

Elle est si rare qu'on ne la trouve qu'en fort peu d'écrivains tant Anciens que Nouveaux : et dégénère facilement en bouffonnerie, et en extravagance, si elle n'a pour guides la prudence et le jugement. Parmi les Anciens, Cicéron, Virgile, Horace et Ovide : et entre les Nouveaux, Malherbe, Balzac et Renier, sans oublier les excellents Pères de *L'honnête homme* et de *L'honnête fille*, sont à mon gré les plus parfaits modèles de l'une et de l'autre urbanité.¹

Dubreton esquisse ici une autre définition de l'extravagance que nous n'avons pas encore abordée jusqu'à présent : celle du *moi* de l'auteur qui, en s'affranchissant des règles, s'engage sur la voie d'une singularité qui heurte les usages de l'honnêteté. Le chapitre suivant se donnera précisément pour objet d'étude les rapports entre individualité et extravagance, de même que la question de l'honnêteté auctoriale.

¹ Cité par A. Vizier, « Présentation », dans Fr. de Grenaille, *L'Honnête fille [...]*, *op. cit.*, p. 20.

CHAPITRE VI

Les extravagances du *moi* : Vers la conquête d'un territoire singulier

La fin de la Renaissance et le début de l'âge classique constituent un tournant majeur au niveau de la perception du *moi*¹. Même s'il serait bien trop schématique de considérer son avènement comme un processus linéaire, et non composé d'étapes et de fluctuations, il est vrai que la place du *moi* évolue de manière déterminante entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle. Plusieurs facteurs historiques, politiques, idéologiques et socioculturels aboutissent à remettre en cause la conception du *moi* comme la partie non autonome d'un tout. Les guerres de religion fragilisent l'image d'un corps politique qui réunisse les particuliers dans un ensemble uni sous le regard de Dieu ; l'avènement de l'absolutisme, à l'issue des troubles civils, achève de transformer la place de l'homme dans la société. Dans le domaine philosophique, le *moi* traverse des territoires mouvants : considéré comme l'enveloppe sociale hypocrite du sujet intérieur, il est rejeté comme « haïssable » par Pascal et le courant de pensée augustinien. Mais les mutations qui touchent la subjectivité se retrouvent également dans les représentations du *je* auctorial. Montaigne, au seuil des *Essais*, place le sujet intérieur au centre de l'*inventio* de son livre. Mais il fait de ce projet un choix par défaut et souligne tout ce que la nouveauté bizarre de celui-ci peut avoir de choquant pour le lecteur :

Et puis me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute autre matière, je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et pour sujet. C'est le seul livre au monde de son espèce, d'un dessein farouche et extravagant. Il n'y a rien aussi en cette besogne digne d'être remarqué que cette bizarrerie : car à un sujet si vain et si vil, le meilleur ouvrier du monde n'eût su donner façon qui mérite qu'on en fasse compte.²

L'ensemble de ces fluctuations n'aboutit pas à former un sujet stable, dont l'autonomie serait solidement établie : labile et friable, évanescent, difficile à saisir, le *moi* est encore loin de se superposer à l'individu moderne tel que nous l'envisageons

¹ Voir, entre autres, E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [1927], trad. P. Quillet, Paris, Minuit, 1983 ; I. Meyerson (dir.), *Problèmes de la personne*, Paris, ÉPHÉ, 1973 ; Ch. Taylor, *Sources of the Self* [1989], trad. Ch. Mélançon, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 1998 ; G. M. Cazzaniga et Y. Ch. Zarka (dir.) *L'Individu dans la pensée moderne. XVI^e-XVIII^e siècles*, Pise, Edizioni ETS, 1995, 2 vol. ; J. Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002 ; O. Pot (éd.), *Émergence du sujet. De l'Amant vert au Misanthrope*, Genève, Droz, 2005.

² *Op. cit.*, II, 8, p. 85. Voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

aujourd'hui, comme relié à l'idée d'une conscience de soi. Il reste « toujours et partout en état insurrectionnel, en situation d'émergence(s) ou de surgissement(s) [...] »¹.

Depuis les travaux d'Hélène Merlin-Kajman², auxquels nos propres recherches sont considérablement redevables, nous savons que les mutations de la perception du *moi* sont liées aux évolutions que subissent les notions de *public* et de *privé* à la suite des guerres de religion : l'avènement de l'absolutisme royal met fin à la mystique d'un corps politique dont tous les membres seraient unis sous l'égide du souverain. La sphère publique, entièrement régie par le pouvoir du roi, se sépare de celle du particulier : les sujets se trouvent de ce fait contraints de se retirer des affaires publiques pour se replier vers le domestique. Le début du siècle marque ainsi le rejet de la position *zélée*, celle du martyr qui assimilait le particulier de sa propre personne aux intérêts de la chose publique et qui, par voie de conséquence, concevait le tyrannicide comme un acte légitime. Les nobles sont tout particulièrement tenus de se *dés-intéresser* de la chose publique, dont les rouages seront notamment confiés, sous le règne de Louis XIV, à des représentants de la haute bourgeoisie aisée. Par compensation, la sphère du particulier, tout en conservant les modes de pensée utilisés dans le domaine politique avant et pendant les guerres civiles de religion, déplace ses préoccupations vers le domaine de la littérature, alors en pleine expansion : ce transfert explique que l'opinion publique, à partir de cette implication du particulier, se soit constituée dans ce nouveau domaine, et plus spécifiquement dans le bouillonnement réflexif qui entoure, à partir des années 1620, le monde théâtral.

Parmi les causes de l'évolution du *moi*, il convient également de citer l'émergence du modèle mondain de l'honnêteté (voir chap. IV). Dans son sens restreint, l'adjectif *mondain* qualifie les règles de vie de l'homme dans la *polis*, et plus particulièrement celles des membres des deux classes sociales privilégiées, la haute bourgeoisie et l'aristocratie, unies au sein d'une (illusoire ?) communauté. Par rapport à leurs modèles italiens et espagnols, l'une des spécificités des traités de civilité français est d'envisager très tôt la notion d'honnêteté hors du cadre clos de la cour et des rapports qui lient l'honnête homme à la figure du prince. Tout en conservant les analyses d'H. Merlin-Kajman comme socle

¹ O. Pot, « Le sujet dans tous ses états. État des lieux », dans *Émergence du sujet [...]*, *op. cit.*, p. 259.

² Voir *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; *L'Absolutisme dans les lettres [...]*, *op. cit.* ; *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001. Parmi les articles d'H. Merlin-Kajman, nous pouvons également citer « Le moi dans l'espace social. Métamorphoses du XVII^e siècle », dans L. Kaufmann et J. Guilhaumou (dir.), *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2003, p. 23-43 et « Extraordinaire, extrémisme et modération dans les *Mémoires* du Cardinal de Retz », dans V. Feuillebois, A.-C. Michel, É. Montel et F. Poulet (dir.), *Hors Norme, La Licorne*, à paraître en 2012.

fondamental de nos travaux, c'est hors de ses relations hiérarchiques au pouvoir politique que nous aborderons les évolutions de la place du *moi* – et ses *extravagances* – au cours des années 1620-1660 : cette perspective immanente et horizontale n'envisagera que de manière secondaire la question des liens entre personne privée et charges publiques.

Les nouveaux modèles de civilité, qui s'instaurent en France à partir de la fin des années 1620, jouent un rôle ambivalent dans le processus d'individuation qui leur est contemporain. D'une part, ils contribuent à déplacer l'attention du tout à la partie, du groupe à l'individu, en définissant l'honnête homme en fonction de critères socioculturels et moraux¹. D'autre part, en diffusant des codes communs, ils suggèrent que l'honnête homme ne peut se conduire selon ses propres règles, en suivant une mode qu'il aurait lui-même instaurée. Le fait de s'écarter de la coutume, de se vêtir et de vivre selon d'autres lois que celles qui sont majoritaires dans le lieu où l'on se trouve apparaît comme une offense faite à autrui. À ce titre, l'honnêteté ne peut-elle pas être conçue comme une nouvelle forme de moule social, qui enfermerait les hommes et les femmes de bonne condition dans une communauté, non plus religieuse, mais mondaine ? C'est effectivement à la refondation d'une nouvelle collectivité, qui n'est plus politique ou religieuse, mais sociale et morale, que l'on assiste à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, autour des valeurs d'humanisme et d'universalité, notamment dans l'œuvre de Montaigne. Dès la première moitié du siècle suivant, certaines représentations dégradées de la communauté des honnêtes gens se font jour : le *moi* social n'est-il pas contraint de se couler à l'intérieur des bornes fixées par les traités de politesse et de civilité, sans véritablement disposer de marges de manœuvre ? La singularité du sujet intérieur, en butte aux exigences de mesure et de juste milieu, se doit une fois encore de s'effacer derrière un *moi* social, afin de respecter la cohésion du collectif. Les nouveaux modèles de civilité peuvent-ils laisser place à l'expression du particulier ?

La notion de *distinction* figure pourtant au cœur de cet idéal anthropologique² : si l'honnête homme doit savoir s'effacer devant son interlocuteur, surtout si celui-ci occupe un rang plus élevé que le sien, s'il doit veiller à ne « se piquer de rien », si la discrétion et le respect des bienséances ne doivent jamais cesser de guider sa conduite, de telles

¹ « La diffusion de ces textes, qui ne sauraient être identifiés au produit d'une simple construction idéologique bourgeoise, aurait favorisé la mise en place de processus d'individuation d'une toute autre ampleur que ceux promus durant le Moyen Âge » (A. Vizier, « Présentation », dans Fr. de Grenaille, *L'Honnête fille [...]*, *op. cit.*, p. 12-13).

² Voir M.-Ch. Natta, « Distinction », dans A. Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné [...]*, *op. cit.*, p. 271-303 et A. Faudemay, *La Distinction à l'âge classique : émules et enjeux*, Paris, Champion, 1992.

exigences peuvent néanmoins être renversées en occasions de s'illustrer. Afin de valoriser sa personne, l'honnête homme ne cherchera pas à s'écarter des règles pour en constituer l'exception ; il visera au contraire la réalisation la plus accomplie possible de celles-ci. La distinction ne peut donc être incluse que dans le cadre même de l'honnêteté : elle repose paradoxalement sur une conformité poussée à son degré le plus haut. Elle se définit comme une supériorité puisée à l'intérieur même du modèle, et non comme une séparation ou une différence :

La supériorité de l'honnête homme n'est ni banale ni spectaculaire : elle consiste à se maintenir parfaitement dans les limites de la médiocrité, du juste milieu, à se garder de tout excès, en particulier de celui dans lequel les passions peuvent nous entraîner.¹

Cultivée avec excès, l'honnêteté peut devenir fâcheuse². Au contraire, la notion de *sprezzatura* s'inscrit pleinement dans la valorisation en creux que doit viser l'honnête homme : il faut parvenir à cacher que l'on excelle, à nier ses talents, tout en réalisant la prouesse d'attirer comme malgré soi l'attention sur ses qualités. En définitive, l'honnête homme ne peut se distinguer que par certaines propriétés qui tiennent de l'imperceptible, de l'indéfinissable, du je-ne-sais-quoi, autant de mystères hermétiques pour les non-initiés. Aussi apparaît-il plus aisé de se distinguer négativement, à la façon des extravagants que nous avons étudiés précédemment, que d'atteindre cette valorisation du modèle. Toutefois, la recherche de cette distinction positive ne risque-t-elle pas de se résorber en un pur paraître social ? Le *moi* social de l'honnête homme ne court-il pas le danger d'éclater en une multiplicité de facettes artificielles³ ?

Ce principe d'une distinction en creux, procédant d'un effacement apparent et partiel du *moi*, rejoint les analyses développées par H. Merlin-Kajman à propos de l'avènement de l'absolutisme : contre l'image antérieure des membres du corps politique unis au sein d'un tout et appelés à y participer, les sujets doivent se dépassionner de la scène publique, c'est-à-dire atteindre une maîtrise d'eux-mêmes dans le contrôle absolu de leurs passions. Au cours du XVII^e siècle, il semble qu'une partition s'opère entre deux formes de distinction. D'une part, le pouvoir cherche à renforcer les termes d'une valorisation extérieure, ostensiblement affichée par le rang, les titres et les charges de la noblesse. Une fois la cour définitivement installée à Versailles, à partir des années 1680,

¹ M.-Ch. Natta, art. cit., p. 277.

² « [...] car à la fin, à force d'être trop honnête, [l'honnête homme] pourrait devenir importun » (N. Faret, *op. cit.*, p. 63).

³ « Humanisme de salon, l'honnêteté vise essentiellement le moi social ; c'est pourquoi l'honnête homme ne recherche pas l'être mais le paraître. Prisonnier de sa *persona*, soucieux avant tout de plaire et de l'effet qu'il produit, son moi finit par se fragmenter dans le jeu mondain » (J.-P. Dens, *op. cit.*, p. 139).

Louis XIV ne cessera d'inventer de nouvelles préséances et faveurs au cours des cérémonies entourant son lever, son coucher et ses repas, ou encore au moment de ses séjours à Marly, afin de consolider son pouvoir par ces partitions infinies de l'aristocratie. Les nombreuses lois somptuaires promulguées au cours du siècle, si elles visent d'abord à empêcher les nobles de se ruiner par le souci de leurs costumes, parviennent au même résultat : la longueur du vêtement, le nombre et la nature des ornements témoignent du rang de celui qui les porte. Mais cette première forme de préséance extérieure et sociale sert en fait à masquer la disparition progressive d'une seconde forme de distinction intérieure et morale, celle qui consiste à s'illustrer par son mérite et sa gloire et à s'ériger en personnage héroïque à l'intérieur du royaume, ce qui ne se révélera encore possible que dans le domaine militaire.

Une même maîtrise de soi est exigée de l'honnête homme, qui doit savoir maîtriser les mouvements passionnels auxquels le soumettent ses humeurs et qui associe à la possibilité d'une distinction intérieure une clause de discrétion absolue. La naissance de l'honnête homme ne semble donc pas s'accompagner du droit pour le sujet de se positionner à l'écart de la communauté, ni d'exposer son particulier dans ce qu'il peut avoir de singulier. Néanmoins, il serait trop réducteur de réduire le *moi* social de l'homme du premier XVII^e siècle à l'intériorisation passive de règles mondaines et morales, sans résistance de son sujet intérieur. Engagé dans un long processus d'individuation, celui-ci traverse à cette époque une étape cruciale : celle de son *extravagance*. Comme ce chapitre tentera de le montrer, l'histoire de la diffusion des nouveaux modèles de civilité est indissociable de l'expression concomitante d'une singularité. Çà et là, des poches de résistance se font jour, qui participent à la constitution du sujet moderne, sans pour autant la réaliser pleinement. L'extravagance désigne cette étape essentielle au cours de laquelle le sujet intérieur tente de s'opposer à la standardisation honnête du *moi* social.

Le personnage d'Alidor, héros de *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant* de Corneille, en fournit une riche illustration, par sa revendication d'une liberté subjective : il refuse de plier sous le joug de la servitude amoureuse, dût-il pour cela renoncer au titre d'honnête amant. Cette hypertrophie de la subjectivité est à de multiples reprises raillée sous la figure du capitaine-matamore, ce qui constitue l'une des raisons du succès rencontré par le personnage dans la littérature comique de la première moitié du siècle. Le fanfaron sera également régulièrement convoqué par les écrits pamphlétaires et satiriques lors des grandes querelles littéraires de cette période, à propos d'auteurs accusés d'avoir enfreint

les lois de la modestie. Les décennies 1620-1630, animées tout d'abord par de vives polémiques autour des *Lettres* de Guez de Balzac, puis autour de la tragi-comédie du *Cid*, peuvent légitimement prétendre au titre de période extravagante : les reproches adressés aux deux auteurs, selon des modalités que nous développerons ci-après, se cristallisent autour d'une mise en question de l'éloge de soi. A-t-on le droit de faire son propre éloge et, si oui, en quels termes ? L'amour-propre, que nous distinguerons de l'amour de soi¹, n'est-il pas condamnable, non pas en tant que péché devant Dieu, mais parce qu'il remet en cause les fondements de la république des auteurs, communauté égalitaire largement fantasmée au cours de ces années ? Mais cette passion ne marque-t-elle pas également une étape fondamentale dans le processus d'individuation ?

L'éloge de soi a dû constituer une expérience première et capitale dans le procès de subjectivation tel qu'il se déroule au XVII^e siècle. Ou encore : le *moi* s'est en effet présenté sous la forme extraordinaire d'une vraie extravagance – comme pour Alidor, l'amoureux extravagant de *La Place royale*.²

Poussé à se détacher de l'espace public pour se recentrer sur son intérêt particulier, l'homme du premier XVII^e siècle se voit proposer deux types de corps formant des collectivités nouvelles et dont les fondations sont en voie d'instauration : en tant qu'honnête homme, il se doit d'adopter les codes de la communauté civile et polie des honnêtes gens ; en tant que *moi* auctorial, il se trouve confronté aux frontières d'un groupe *a priori* égalitaire dont les règles – celles qui s'appliquent aux œuvres comme celles qui concernent leurs auteurs – sont précisément en train de s'édifier. La communauté des auteurs fonde ses lois autour des principes mêmes de l'honnêteté, ce qui permet de voir dans ces deux corps les deux faces d'un même tout : l'honnête auteur est celui qui respecte les règles prescrites, dans ses œuvres comme dans sa conduite, au sein de la république des lettres. Dans les deux cas, pour le *moi* extravagant, il s'agit de conquérir un espace particulier « encore théorique, encore virtuel au début du XVII^e siècle, aux confins indéterminés sinon sa frontière avec la volonté politique [...] »³. Tout l'enjeu sera alors de dépasser cette extravagance première pour conquérir une nouvelle place, celle de l'*extraordinaire*, qui n'est séparée du désordre et du chaos que par des frontières très

¹ L'amour de soi est une passion naturelle qui pousse l'être à assurer sa propre conservation. Il ne devient une passion mauvaise que lorsqu'il se corrompt en amour-propre : « [...] Aussi pour la tromper [la passion de l'amour], il a falu que le peché ait déreglé nostre nature, & qu'il ait converti l'amour naturel en amour propre, faisant de la source de tous nos biens, l'origine de tous nos maux : Car pendant l'estat d'innocence, l'homme ne s'aimoit que pour Dieu, & la nature estoit si bien temperé avec la grace, que toutes ses inclinations estoient saintes ; En cette heureuse condition, la Charité estoit confonduë avec l'Amour propre, et l'homme ne craignoit point qu'en s'aymant soy-mesme, il fist tort à son prochain [...] » (J.-Fr. Senault [le P.], *De l'usage des passions* [1641], Lyon, Jean Molin, 1669, p. 205).

² H. Merlin-Kajman, « Desmarets et quelques figures du "moi" », art. cit., p. 811.

³ *Ibid.*

ténues. Comme la distinction honnête, cet extraordinaire ne devra pas être *exceptionnel* – il ne devra pas prendre le contrepied des règles imposées : il devra les transfigurer pour en faire à la fois une matière singulière et sublime.

Dans la continuité de nos précédentes analyses consacrées au personnage de Francion, dont la posture constituait dès l'édition de 1623 une mise en question de certaines formes corrompues de civilité, l'objet de ce nouveau chapitre sera donc d'explorer les extravagances du *moi* face à l'honnêteté, entendue comme concept socioculturel et littéraire. Les polémiques des décennies étudiées ont pour enjeu de circonscrire les formes de l'extravagance, terme que les camps adverses se renvoient pour se discréditer mutuellement. Pourtant, à l'issue de cette période, les frontières de l'extravagance et de l'extraordinaire ne suivront toujours pas un tracé précis : les querelles n'auront pas eu pour conséquence d'instaurer de franches dichotomies. L'extravagance ne sera pas définitivement résorbée à l'issue des années 1630. Reprenant les acceptions spatiales du mot, nous nous proposons donc d'explorer les territoires inconnus – extraordinaires – qu'arpenne le *moi* extravagant, pour mieux les conquérir.

I. « Il fait mesme des regles à sa mode¹ » : le *moi* au-dessus des règles

Les dictionnaires du XVII^e siècle, à l'entrée « Mode », rendent compte d'une polysémie beaucoup plus vaste que celle que connaît le terme en français moderne. Emprunté au latin *modus*, qui, au sens de « manière de vivre », interfère avec *mores* (« les mœurs »), le substantif de genre féminin s'applique à l'ensemble des coutumes propres à un pays, ou bien à la façon de vivre d'une personne ou d'un groupe d'individus en particulier² : il renvoie certes à une manière de se vêtir, de se coiffer, de se parer, acception que la langue moderne a principalement conservée, mais aussi et plus généralement à une manière de vivre, de penser, de se comporter, dans des domaines aussi divers que le langage, les œuvres littéraires, les jeux de société, la morale et la religion. C'est ainsi que l'ouvrage de Grenaille intitulé *La Mode* est sous-titré *ou Caractere de la religion. De la Vie. De la Conversation. De la Solitude. Des Complimens. Des Habits, Et du Style du*

¹ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, *op. cit.*, « Argument », p. 197.

² « MODE, subst. fem. Coûtume, la maniere de vivre, de faire les choses. Toutes les nations ont des *modes*, des manieres de vivre differentes » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Mode »).

Temps. Le premier sens de *modus*, celui de mesure et de modération, a en revanche déjà disparu en français classique. *Mode*, comme substantif masculin, est réintroduit en français au XVI^e siècle : il prend en charge les acceptions techniques dérivées de *modus*, notamment en philosophie, en logique, en grammaire et en musique. Au féminin, la mode est définie comme un principe éphémère et changeant, en perpétuelles mutations : *Le Thresor de la langue française* de Nicot mentionne par exemple les expressions *à la nouvelle mode*, *à la mode d'autruy*, *à ma mode*, ou bien encore *à sa mode*.

L'honnête homme est par excellence un être *à la mode*, qui suit les modes du monde social auquel il appartient, car il est celui qui *sait bien son monde*. Sans ostentation ni excès, il accorde son vêtement selon le goût majoritaire du moment, parle et écrit selon le « bel usage », sans employer d'expressions ni de termes vieillis ; il lit les œuvres les plus appréciées, propose les divertissements de société qui ont les faveurs de l'ensemble du groupe. Celui qui ne suit pas la mode, ou bien qui suit une « vieille mode », une mode « passée¹ » – l'adjectif *démodé* n'apparaîtra qu'au XIX^e siècle –, peut à bon droit être taxé d'extravagance :

MODE, se dit aussi de tout ce qui change selon les temps, & les lieux. Voilà un mot à la *mode*, qui est nouveau, qui a du cours dans le beau monde. Les gros Romans, les vers burlesques, les pointes ne sont plus à la *mode* ne sont plus en vogue. Les compliments ne sont plus à la *mode* que chez le[s] Provinciaux.²

L'extravagant se distingue précisément en ce qu'il ne suit pas la mode, que cet écart soit ou non délibéré³.

Qui crée la mode ? Le *Dictionnaire de l'Académie* en attribue l'origine à « de certaines choses qui dépendent de l'institution & du caprice des hommes » : les modes dépendent de l'institution dans le domaine du langage, de la morale et de la religion ; elles naissent en revanche de la fantaisie des hommes dans le domaine du vêtement et des comportements mondains. Si l'honnête homme peut tenter de lancer une mode, en arborant un accessoire nouveau, en employant un mot inusité, il joue là un jeu dangereux. Le *Dictionnaire* de Furetière est formel sur ce point : pour le vêtement, « [l]es plus extravagants sont ceux qui inventent les modes ». L'Académie rapporte le proverbe suivant : « On dit prov. que *Les fous inventent les modes, et que les sages les suivent* ». Il

¹ Voir le *Dictionnaire de l'Académie* : « Nouvelle mode. vieille mode. mauvaise mode. mode ridicule, extravagante. cela estoit autrefois à la mode. la mode en est passée. la mode n'en est plus. [...] ».

² Furetière, *Dictionnaire*, art. « Mode ».

³ Le « dom Quixote Gascon » du comte de Cramail bâtit sa demeure en « dispos[ant] tout à sa mode, sans user d'autre architecture, n'y d'autre mesure, que de celle de ses disproportionnées imaginations » et en prenant pour modèles « tous ces veritables, ou fabuleux edifices que les historiens & les Romans nous representent en leurs discours » (*op. cit.*, p. 62-63).

faut donc distinguer l'extravagant, qui agit à *sa* mode, de l'honnête homme, qui suit *la* mode. Prétendre inventer une mode est un pari risqué : si celle-ci ne prend pas, l'on sera inmanquablement condamné comme bizarre et ridicule. L'honnête homme ne doit pas se faire excessivement remarquer par son vêtement ; il ne doit pas s'ériger en spectacle. Le type extravagant du poète impécunieux s'oppose précisément à ce modèle en ce qu'il dépense le peu de fortune qu'il possède pour se vêtir : Musigène, au début du livre III de *Polyandre*, se fait arrêter par des sergents parce qu'il enfreint les lois somptuaires¹ ; il porte notamment un cordon d'or et son habit est rehaussé de passement. Mais le poète se caractérise par une double extravagance, puisqu'il n'est en fait qu'un faux brave : son cordon d'or n'est que de la paille dorée, tandis que son habit le plus « neuf » est si vieux que son tailleur a depuis lors perdu ses mesures.

Partant du postulat que le monde, comme les créatures qui l'habitent, est perpétuellement changeant et que seul Dieu est immuable, Grenaille fait de la mode le principe même de l'instabilité, « l'effet formel de tous les autres changements² ». Elle constitue le reflet de la nature humaine et de son goût pour le caprice, le bizarre et l'invention nouvelle. Mais la passion de la mode traduit davantage encore l'inconstance du sexe féminin, chez qui elle se transforme en véritable « maladie³ ». Si chaque mode naît d'un caprice singulier, Grenaille distingue néanmoins celle qui devient un agrément communément reçu des sages et qui peut recevoir le qualificatif de bienséante, de celle qui, accueillie favorablement des fous, demeure de l'ordre de la bizarrerie blâmable⁴. Toutefois, une condamnation trop sévère de la mode, notamment vestimentaire, risquerait de contredire une partie du mythe national véhiculé tout au long du siècle : celle qui fait de la France la patrie de l'élégance et du raffinement vestimentaire. Contrairement aux Espagnols, qui ne changent jamais de mode et conservent perpétuellement leurs grandes fraises, les Français sont admirés de toutes les autres nations européennes pour leur gentillesse et leur bon goût⁵.

¹ *Op. cit.*, p. 127 sq.

² *La Mode [...]*, *op. cit.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ Grenaille fait sur ce point allusion à la figure de Don Quichotte : « Ces grandes fraises semblent estre le monument éternel de ce fameux Moulin à vent, que cét autre Hercule de leur nation vainquit comme un Monstre furieux qui aiant des ailes ne bougeoit toutesfois d'un lieu » (*ibid.*, p. 122). Voir également le *Dictionnaire* de Furetière : « Les François changent tous les jours de *mode*. Les estrangers suivent la *mode* des François, à la reserve des Espagnols, qui ne changent jamais de *mode* ».

Cette distinction entre bonne et fâcheuse mode vient en réalité du fait qu'il existe des domaines dans lesquels de nouvelles modes peuvent s'imposer – ceux de la vie mondaine – et d'autres où toute nouveauté est fondamentalement exclue – les domaines religieux, politique et juridique en fournissant les exemples les plus probants¹. Nouveauté, *dé-règlement*, caprice, mode singulière sont des termes qui entrent dans le champ sémantique du libertinage². Grenaille attaque ainsi quatre espèces de « dogmatistes³ » : les hérétiques, qui ne croient pas en Dieu « comme il faut », les athées, qui ne croient pas du tout en Lui, les esprits forts, qui « pechent par une présomption sçavante », et les esprits faibles, qui font preuve d'une « ignorance présomptueuse⁴ ». En matière de religion, on ne peut « suivre la mode » sans tomber dans une impiété sacrilège : les dévotions à la mode sont nécessairement illusoires et hypocrites. Les lois divines sont immuables et constantes ; elles ne changent pas en fonction des siècles et ne peuvent se plier aux caprices des esprits bizarres, qui prétendent inventer des préceptes religieux à leur guise et qui sont des impies et des fous⁵ :

Attaquons donc maintenant les esprits forts & les esprits foibles, qui ayant deux genies bien differents, s'accordent neantmoins en ce qu'ils se forgent une croyance à leur Mode, & qu'ils ne tiennent pas pour article de foy ce qu'ils doivent, mais ce qu'ils veulent tenir.⁶

L'extravagant, qui se conduit selon les termes d'une mode singulière et bizarre, et qui fait de son particulier une monstruosité au sein de l'espace social, côtoie à ce titre la figure du libertin : tous deux suivent leurs propres règles. Tout l'enjeu sera pour eux d'imposer leurs propres modes à la communauté qui est la leur, de faire passer le caprice du statut de nouveauté repoussante à celui de nouvelle mode ou coutume communément admise. L'extravagant, et dans une moindre mesure le libertin, se lancent donc à la conquête de territoires extraordinaires. Loin de parcourir l'ensemble de l'historiographie du libertinage, ce que les bornes de notre étude ne nous permettraient pas de réaliser, c'est sous l'angle de la mode, de la nouveauté bizarre, mais aussi de la singularité et du rapport au *moi*, que nous aborderons cette question⁷.

¹ « Il nous est bien permis de faire de nouveaux habits, mais non pas de nouvelles loix » (Fr. de Grenaille, *op. cit.*, p. 110).

² « Les Libertins veulent vivre à leur *mode*, n'estre point gesnés en leur maniere d'agir » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Mode »). Nous retrouvons là le lexique employé par le P. Garasse, dans sa *Doctrине curieuse* (voir chap. III, I-B).

³ *Op. cit.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷ « Le libertin, c'est celui qui ne prend pas en charge d'idée du Tout, qui ne se croit pas "né pour le public", né pour l'Un ; celui qui se place résolument dans l'optique de cette scission du public et du particulier – de

A. « Les plus extravagants sont ceux qui inventent les *modes*¹ » : un *moi* à la volonté d'expansion démesurée

« J'ai l'esprit assez fort pour combattre un visage² » : le fait qu'Alidor, l'« amoureux extravagant » de *La Place Royale*, se trouve par ce vers inclus dans la catégorie des « esprits forts » apparaît comme l'illustration de nos précédentes remarques. Vivre en étant « à soy mesme et son juge et sa loy³ » est également la principale revendication de Criton, « l'esprit fort » de Claveret (1637). Alidor se définit en ce sens comme un libertin, non pas au sens théologique ou philosophique du terme, mais au sens étymologique de *libertinus* : dans sa volonté de se libérer de la domination d'Angélique, il se compare à l'esclave affranchi de ses chaînes. La conquête dans laquelle il s'engage est celle d'un territoire susceptible d'accueillir, sans contraintes extérieures, son libre particulier :

Alidor [...] se compte parmi les esprits « extraordinaires », c'est-à-dire au-dessus des « règles » : *extraordinaire, extravagance, absolutisme vont de pair*.⁴

Hélène Merlin-Kajman a parfaitement montré comment le libertinage du héros ne devait pas être interprété comme un « emportement passionnel », mais, au contraire, comme la caractéristique de « l'être solipsiste qui fait de son *moi* à la fois son propre sujet et son propre souverain [...] »⁵. Alidor rompt avec Angélique, car celle-ci, trop parfaite et absolue, ne lui offre pas la possibilité de fonder, par leur union, l'accord de deux souverainetés, qui conserveraient chacune leur liberté.

Cette conquête d'un territoire extraordinaire pour le *moi* caractérisait déjà le mode de vie revendiqué par Francion (voir chap. V, II-A) : contre une vision de l'honnêteté

l'éclatement du corps politique – et qui donc va cultiver cet espace du particulier, mû par un esprit de curiosité » (H. Merlin-Kajman, « Conjuré la passion de l'Un », dans *Passions et politiques, Rue Descartes*, n° 12-13, mai 1995, p. 46-47).

¹ Furetière, *Dictionnaire*, art. « Mode ».

² *Op. cit.*, IV, 1, v. 990, p. 132.

³ J. Claveret, *L'Esprit fort*, éd. C. Scherer, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1997, III, 3, v. 878, p. 113. À la scène 3 de l'acte V, Alidor utilisera de nouveau ce syntagme, mais de manière négative, pour désigner ses aspirations à la liberté : « Je ne m'obstine plus à mériter sa haine, / Je me sens trop heureux d'une si belle chaîne, / Ce sont traits d'esprit fort que d'en vouloir sortir, / Et c'est où ma raison ne peut plus consentir » (*op. cit.*, v. 1374-1377, p. 151).

⁴ H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres [...]*, *op. cit.*, p. 223.

⁵ *Ibid.*, p. 226. H. Merlin-Kajman cite un passage des *Remarques nouvelles sur la langue française* de P. Bouhours (1675), dans lequel on trouve une définition du terme *libertin* qui, bien que postérieure à notre corpus, correspond à l'acception que nous retenons : « Il signifie quelquefois une personne qui hait la contrainte, qui suit son inclination, qui vit à sa mode, sans néanmoins s'écarter des règles de l'honnêteté et de la vertu. Ainsi, on dira d'un homme de bien, qui ne saurait se gêner, et qui est ennemi de tout ce qui s'appelle servitude ; *il est libertin ; il n'y a pas un homme au monde plus libertin que lui*. Une honnête femme dira même d'elle, jusqu'à s'en faire honneur ; *je suis née libertine*. *Libertin et libertine* en ces endroits ont un bon sens, et une signification délicate » (*ibid.*, p. 226-227). Cette acception permet de conserver la double axiologie possible, positive ou négative, du terme.

sociale qui ne permettait pas au libre particulier de trouver sa place, contre une conception dénaturée des honnêtes gens aux masques hypocrites et aux fausses vertus, le personnage de Sorel en venait à quitter l'espace aulique pour arpenter seul – ou bien en compagnie d'une société restreinte et choisie – des lieux laissant toute liberté à son mérite de s'exprimer. Alidor rencontre lui aussi un problème de « place », symbolisé par le titre de la pièce : face aux lois de l'honnête passion, face au rôle d'honnête amant que son milieu social semble lui imposer inéluctablement, il tente de poser les frontières d'un *moi* souverain, d'un *moi dé-lié* de toute chaîne¹. Ce sont les termes de ce nouvel espace, mais aussi les motifs du semi-échec du personnage, que nous nous proposons d'analyser à présent.

1. ALIDOR OU LA CONQUÊTE D'UNE « PLACE » POUR LE *MOI*

Marc Fumaroli a montré comment, dans l'œuvre comique de Corneille, *La Place Royale* marquait une rupture avec les « pastorales urbaines » antérieures². La pièce s'ouvre sur un état de « bonheur pastoral³ », étape qui n'était atteinte qu'au dénouement des comédies précédentes : Alidor et Angélique s'aiment d'un amour réciproque et rien – pas même les rivaux du héros, qui n'ont pas le pouvoir de toucher le cœur de sa maîtresse – ne s'oppose à leur union. C'est Alidor lui-même, figure de l'élus de la grâce amoureuse, comme l'étaient avant lui Tircis dans *Mélite*, et Philiste dans *La Veuve*, qui va se révolter, dans un élan de liberté, contre la passivité inhérente à ce statut, en prenant la décision de rejeter ce bonheur amoureux auquel il semble voué⁴. De ce fait, l'intrigue de la comédie ne repose pas sur les vaines tentatives effectuées par les exclus de la grâce amoureuse, tel Éraste, pour rompre la quiétude du couple d'élus : l'obstacle, qui mènera cette fois-ci à la séparation définitive des amants, provient d'Alidor lui-même, qui s'érige paradoxalement en adjuvant de son rival Cléandre. Le rôle d'Alidor se trouve ainsi dédoublé, dans la mesure où le personnage assume à la fois la place de l'élus et de l'exclu. Comme dans *Mélite*, de fausses lettres sont utilisées pour convaincre Angélique de la trahison de son amant, mais celles-ci sont composées par le héros lui-même. Après avoir tenté tout au long

¹ *Ibid.*, p. 225-226.

² M. Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996, p. 36-45.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ M. Fumaroli rapproche à ce titre *La Place Royale* de *Médée* : « [...] jusqu'alors objets passifs, chacun à sa manière, de l'irrésistible grâce amoureuse, l'élus et l'exclu deviennent des héros de la révolte et de la liberté : l'un, Alidor, contre cette toute-puissance qui le vouait au bonheur, l'autre, Médée, contre cette même toute-puissance qui la vouait à l'humiliation et au malheur » (*ibid.*).

de la pièce de conserver sa place d'élue, en se montrant prête à pardonner les torts de son amant, quelles que soient les humiliations reçues, Angélique se résout à son tour, au moment du dénouement, à assumer son rôle d'exclue, mais radicalement, voire sublimement, en se retirant dans un couvent.

Ce dédoublement du héros ne se fait pas sans revirements ni dilemmes, comme en témoigne le nombre élevé des monologues qui lui sont attribués : Alidor, présent dans treize scènes, se parle à lui-même à six reprises¹ ; le dénouement, comme celui de *La Suivante*, est constitué des stances du personnage, resté seul sur le plateau, après le départ de son ancienne maîtresse et de ses amis. De structure délibérative, pour les plus longs d'entre eux, à l'exception des stances de la dernière scène, tous mettent en balance l'amour que le héros ressent pour Angélique et son désir de la quitter pour recouvrer sa liberté. L'enchaînement de ces monologues montre à quel point la décision prise par Alidor de se libérer reste toujours précaire, prête à être abandonnée au moindre revirement de situation : résolu, dans la troisième scène de l'acte V, à reconquérir le cœur de sa maîtresse, après que les feux de Cléandre se sont tournés vers Phylis, Alidor se déclare immédiatement après, lors de la scène finale, soulagé de la retraite au couvent de celle-ci.

Au niveau de leur microstructure, au lieu d'être fondés sur une progression en trois étapes – l'exposition des deux points de vue alternatifs menant vers une prise de décision ferme –, ces monologues sont marqués par une succession de revirements emblématiques de l'indécision inhérente au caractère du personnage. La prise de parole d'Alidor qui ouvre l'acte IV est par exemple construite en quatre temps : d'abord soulagé de permettre l'enlèvement d'Angélique par Cléandre et de quitter une servitude amoureuse qui justifie la trahison commise à l'égard de celle-ci (v. 934-954), le héros est à nouveau dominé par la passion amoureuse et pense avec angoisse aux tourments de la jalousie qu'il lui faudra éprouver (v. 955-973) ; ne sachant plus s'il doit trahir la parole donnée à son ami ou à sa maîtresse, il traverse alors une phase d'irrésolution absolue (v. 974-980), dont il s'abstrait en ranimant ses velléités de lutter contre le sentiment amoureux qui l'opprime (v. 981-1001), avant d'être interrompu par l'approche de Cléandre. Mais cette résolution, qui semble alors si ferme, faiblit à nouveau à la scène 5 de ce même acte, après l'enlèvement supposé de la jeune fille par son ami – à la faveur de la nuit, c'est en réalité Phylis qui a été enlevée.

¹ Alidor monologue à la fin de la scène 4 (v. 757-764) et de la scène 6 (v. 904-907) de l'acte III, aux scènes 1 (v. 934-1001) et 5 (v. 1051-1088) de l'acte IV, aux scènes 3 (v. 1339-1397) et 8 (v. 1562-1601) du dernier acte, soit un total de 211 vers sur les 1601 vers que compte la pièce.

Ces incessants dilemmes jettent le soupçon sur les stances finales d'Alidor : malgré son soulagement de se voir définitivement libéré de l'emprise d'Angélique, mais aussi épargné par la passion jalouse qu'il aurait ressentie si elle s'était unie à Cléandre ou à Doraste, la forme poétique adoptée par le monologue, celle des strophes hétérométriques, est liée à une tonalité mélancolique sous-jacente dans les propos du personnage, dont la victoire s'exprime en demi-teinte. Ne risque-t-il pas de regretter la perte irréversible d'Angélique ? Le dénouement ne permet pas de répondre à cette question. En définitive, malgré l'affirmation, omniprésente au cours de la pièce, de sa libre volonté, qui fait basculer Alidor du statut passif d'élus de la grâce amoureuse à celui d'exclu actif, le héros retombe dans sa passivité première, en ce qu'il semble privé malgré lui de son bonheur d'amant. C'est en ce point que l'« amoureux » apparaît bel et bien « extravagant » : le *moi* du héros évolue sans cesse entre une volonté de distinction exceptionnelle et la crainte de s'exclure de la communauté sociale, hésitation qui le prive d'assises stables. Cette indécidabilité, qui forme l'essence même du personnage, a parfois désarçonné la critique littéraire, partagée entre deux positions antithétiques, l'une faisant d'Alidor un « jaloux extravagant » et un égoïste, l'autre valorisant au contraire la quête d'un *moi* héroïque, chez un héros exceptionnel et extraordinaire¹. C'est dans ce mystère du personnage, dont personne ne détient véritablement la clé, que réside selon nous son extravagance.

a) L'honnête passion : la quête d'un juste milieu amoureux

Le sous-titre de la pièce désigne explicitement Alidor comme un « amoureux extravagant ». Pourtant, le fait que l'épître dédicatoire accompagnant la première édition de 1637 soit adressée à un destinataire anonyme va de pair avec le jugement duel et quelque peu embarrassé que l'auteur établit sur son héros. Si Corneille refuse de nommer son dédicataire – manière bien paradoxale de lui rendre publiquement hommage –, c'est parce que, selon lui, la mauvaise conduite d'Alidor vis-à-vis des dames risquerait de brouiller son « protecteur² » avec celles-ci, trop prompts à voir en lui le modèle du personnage. Pourtant, Corneille reconnaît que le projet de son héros de n'aimer que volontairement, en gardant la maîtrise de sa passion, selon une maxime également revendiquée par son destinataire, se définit comme un art d'aimer honnête et mesuré :

¹ Voir par exemple H. R. Allentuch, « Alidor Narcissus », dans J. Macary (éd.), *Actes de Fordham*, 14^e colloque de la NASSCFL, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL, « Biblio 17 », 1983, p. 57-74 ; M. Bertaud, « *La Place Royale* ou le jaloux extravagant », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 325-342 ; S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1963, p. 59-83.

² *Op. cit.*, « [Épître dédicatoire] À Monsieur *** », p. 79.

C'est de vous que j'ai appris que l'Amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire, qu'on ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas ; que si on en vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug, et qu'enfin la personne aimée nous a beaucoup plus d'obligation de notre Amour, alors qu'elle est toujours l'effet de notre choix, et de son mérite, que quand elle vient d'une inclination aveugle, et forcée par quelque ascendant de naissance à qui nous ne pouvons résister.¹

Ce long développement en faveur du personnage est brusquement interrompu par les dénégations de Corneille se défendant de vouloir justifier sa conduite. L'épître s'achève en rappelant, à l'adresse des dames, que le héros est péjorativement qualifié d'« extravagant » par le sous-titre de la comédie². Alidor échoue, non pas en visée, mais bien en actes, à se conduire en honnête homme à l'égard des femmes. Plutôt que les termes *fou* ou *insensé*, *extravagant* s'applique en 1637 à ce caractère contradictoire du personnage, dont le projet de départ est noble et réfléchi, mais qui commet des erreurs dans l'application qu'il tente d'en faire. Dans son « Examen » de la pièce, publié vingt-trois ans plus tard, même si Corneille ne développe plus les préceptes sur lesquels s'appuie la conduite de son héros, la formule employée reste ambiguë : Alidor est doté d'un « esprit extravagant » qui « se trouve incommodé d'un amour qui l'attache trop [...] »³. C'est cet excès de passion, auquel s'ajoute l'intérêt exagéré qu'il porte à son ami Cléandre, sentiment que l'auteur juge démesuré par rapport au contrôle qu'il souhaite exercer sur son amour, qui le pousse à rompre avec Angélique et à la trahir.

La modération des passions occupe, comme on l'a vu, une place importante parmi les recommandations des traités de civilité. Du point de vue médical, la passion excessive risque, comme chez Don Clarazel et Lysis, de dégénérer en mélancolie érotique, qui peut pousser le malade au suicide. Alidor, heureux amant d'une maîtresse constante et fidèle, perçoit cet amour comme une passion aliénante pour sa liberté. En témoigne le lexique de l'asservissement, récurrent tout au long de la comédie :

Je veux que l'on soit libre au milieu de ses fers.
Il ne faut point servir d'objet qui nous possède,
Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède,
Je le hais s'il me force, et quand j'aime je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
Que je puisse à mon gré l'augmenter, et l'éteindre,
Et toujours en état de disposer de moi,
Donner quand il me plaît, et retirer ma foi.⁴

¹ *Ibid.*, p. 79-80.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, « Examen », p. 73.

⁴ *Ibid.*, I, 4, v. 212-220, p. 91-92.

Ces maximes, énoncées devant Cléandre lors de la première apparition du héros dans la pièce, ne font somme toute que reformuler les propos tenus par Corneille dans son « Épître dédicatoire ». Alidor ne refuse ni l'amour ni le mariage : mais il souhaite que ces deux dons de soi – don spirituel, don civil et religieux – se fassent en fonction d'une libre volonté. Aux vers 215-216, le rejet de la complétive complément de « je veux » crée l'impression d'un emploi absolu du verbe *vouloir*, dont l'écho, au travers des répétitions (« je veux », v. 212 et 215), des polyptotes (« volonté », v. 216), de l'allitération en [v] et des homophonies (« vœux », v. 216), se répand sur l'ensemble des vers et en fait le maître-mot de la tirade. Le premier vers cité renvoie une fois encore au *libertinus*. Corneille a donc raison de parler, dans son « Épître », d'un amour digne d'un honnête homme : Alidor défend là la définition d'un juste milieu, d'une mesure savamment contrôlée entre la passion excessive et l'indifférence. Ce choix s'appuie sur le constat à la fois lucide et désespéré que le monde est instable : Angélique, en vieillissant, peut cesser de lui plaire, ou bien son amour pour elle, dont il est bien difficile de garantir l'éternité, peut s'amoindrir au fil du temps. Par crainte du change¹, l'amant préfère anticiper son inconstance en en prévenant les effets. Ainsi, à la manière du sage stoïcien, Alidor cherche à se « guérir² » de cette maladie qu'est l'amour, afin d'assurer la tranquillité de son âme, dût-il souffrir immédiatement avec intensité pour mieux se garantir de mille maux à venir.

Les deux extrêmes auxquels s'oppose le héros – l'amour excessif et l'indifférence – sont tous deux incarnés par les personnages féminins de la pièce. Angélique, aveuglée par son « fol amour³ », abdique toute volonté face à son amant, dont elle subit les trahisons faute d'être capable de les analyser avec lucidité et clairvoyance. Chez cette maîtresse désespérée, la passion l'emporte sur le témoignage des sens et de la raison : elle l'entraîne à accepter par dépit de s'engager avec Doraste, puis à mettre en péril son honneur lorsqu'elle accepte le projet d'enlèvement d'Alidor. En définitive, même son renoncement définitif à toute forme d'amour mondain pour se tourner vers le seul amour de Dieu, à la fin de la pièce, apparaît comme une décision excessive et brutale, qui sort de la mesure. Alidor souffre de cet excès de passion, qui devient incommode à force de perfection. Elle

¹ Voir J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1953, p. 206-210.

² *Op. cit.*, I, 4, v. 256, p. 93.

³ *Ibid.*, II, 1, v. 317, p. 97.

« aim[e] trop » Alidor, elle est « trop belle¹ » et trop constante pour ne pas donner l'impression de dominer tyranniquement son amant :

Je sens de ses regards mes plaisirs se borner,
Mes pas d'autre côté ne s'oseraient tourner,
Et de tous mes soucis la liberté bannie
Fait trop voir ma foiblesse avec sa tyrannie [...].²

Dès la première scène de la pièce, Angélique, dont toute la personne se résume aux sentiments qu'elle éprouve pour Alidor, révèle qu'elle se pique trop d'aimer pour aimer honnêtement³ : en ce sens, le dénouement malheureux de ses amours peut se lire comme la légitime punition de son orgueil. Phylis définit en effet la passion excessive, également illustrée par l'amour que Cléandre prétend lui porter, comme une forme d'amour-propre qui ne dit pas son nom : prétendre que l'objet aimé vive « à [n]otre mode⁴ » et vouloir lui imposer sa loi signifient s'aimer soi-même plutôt qu'autrui. Dans l'« Examen » de la pièce, Corneille jugera sévèrement son héroïne sur le plan des règles dramatiques : le « caractère d'Angélique » sort en effet des bienséances externes « en ce qu'elle est trop amoureuse, et se résout trop tôt à se faire enlever par un homme qui lui doit être suspect⁵ ». En cela, elle ne doit surtout pas servir d'exemple aux jeunes filles.

Doraste et Cléandre incarnent quant à eux deux pendants masculins d'Angélique, souffrant tous deux d'une passion non payée de retour : le premier, qui s'est déclaré, est fui par la jeune fille, tandis que le second feint d'aimer Phylis afin de cacher à son ami Alidor qu'il est son rival. Toutefois, les deux personnages montreront moins d'obstination aveugle dans leur passion que ne le fait Angélique : Cléandre, comprenant que celle-ci ne sera jamais à lui, transforme sa feinte passion pour Phylis en amour authentique, tandis que Doraste, malgré le renouvellement de ses promesses de mariage, renonce à elle faute de pouvoir lui accorder sa confiance, décision qu'Angélique ne parvient que difficilement à prendre à l'égard d'Alidor.

La passion absolue incarnée par Angélique a pour extrême opposé la gaie indifférence de Phylis. Comme Alidor, celle-ci part du constat que le monde est changeant et qu'il faut s'en accommoder. Mais, au lieu de faire le choix d'une passion mesurée,

¹ *Ibid.*, I, 4, v. 195 et 221, p. 91-92.

² *Ibid.*, v. 223-226, p. 92. C'est en « esclave » (mot qui remplace « foiblesse » dans les variantes de 1660-1682) qu'Alidor prétend se libérer de ses « chaînes » (*ibid.*, v. 230).

³ La pièce s'ouvre sur une *disputatio* rhétorique entre la constante Angélique et l'inconstante Phylis. « Voistu, j'aime Alidor, et cela c'est tout dire [...] », affirme la maîtresse du héros (*ibid.*, I, 1, v. 34, p. 85), ce qui déclenche les moqueries de son amie : « Fasse état qui voudra de ta fidélité, / Je ne me pique point de cette vanité [...] » (*ibid.*, v. 47-48).

⁴ *Ibid.*, II, 7, v. 557-560, p. 110.

⁵ *Ibid.*, « Examen », p. 74.

toujours soumise au contrôle de la volonté, la jeune fille préfère ouvrir son cœur à chacun de ceux qui se réclameront ses amants, tout en se gardant bien de le livrer à quiconque exclusivement¹. Cette conception tranquille de la relation amoureuse l'amène à rire de l'amour non payé de retour de son frère Doraste, ou bien des infidélités supposées d'Alidor avec Clarine, et à ne jamais souffrir de la moindre passion jalouse, même lorsqu'elle perçoit, à la fin de l'acte II, que Cléandre lui préfère Angélique. Comme Alidor, Phylis refuse une passion qui la ferait basculer sous le joug d'un maître, asservissement d'autant plus grand pour la femme qu'elle se trouve soumise à l'autorité de son père, avant de passer sous celle de son mari. Jean Rousset fait du personnage un « Hylas féminin² », dans la lignée des inconstants de la pastorale :

L'éloignement d'aucun ne saurait m'affliger,
Mille encore présents m'empêchent d'y songer,
Je n'en crains point la mort, je n'en crains point le change,
Un monde m'en console aussitôt, ou m'en venge [...].³

Cette joie inaltérable, que Phylis conserve tout au long de la pièce, conduit Jean Serroy à identifier en elle le véritable personnage comique de la pièce : la jeune fille justifie davantage qu'Alidor l'étiquette générique de celle-ci⁴. Pourtant, la philosophie de Phylis peut aussi s'interpréter comme un stoïcisme poussé dans ses retranchements les plus excessifs : contrairement à Alidor, le contrôle qu'elle souhaite exercer sur elle-même se résorbe en une indifférence qui semble exclure toute possibilité de sentiment amoureux. C'est pour des motifs bien pragmatiques qu'elle accepte d'épouser Cléandre :

Sachez que mes désirs toujours indifférents
Iront sans résistance au gré de mes parents [...].
Le monde vous croit riche, et mes parents sont vieux.⁵

En définitive, plutôt que de rapprocher Alidor de Phylis, pour mieux les opposer tous deux à Angélique, il semble plus juste de considérer que le héros s'efforce d'incarner un juste milieu entre deux postures amoureuses aussi excessives l'une que l'autre : aussi le dénouement ne consomme-t-il ni le mariage d'Alidor avec Angélique, ni son union avec Phylis. À ce titre, le moment choisi pour la première entrée en scène du héros est significatif : après une première scène de confrontation entre Phylis et Angélique, suivie de deux scènes donnant la parole à Doraste puis Cléandre, Alidor arrive sur le plateau à la

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 63-84, p. 86.

² *Op. cit.*, p. 207.

³ *Op. cit.*, v. 75-78, p. 86.

⁴ J. Serroy, « Préface », dans P. Corneille, *La Place Royale*, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2006, p. 22.

⁵ *Op. cit.*, V, 1, v. 1308-1309 et 1313, p. 148.

scène 4 en vue d'opérer la synthèse, mais aussi le dépassement, des quatre formes de passion exposées précédemment.

Si le personnage franchit les limites de l'amour honnête, c'est donc moins par son projet initial que par la manière qu'il a de le mettre en œuvre. Dans son « Épître », Corneille relève à juste titre que sa conduite risque de déplaire aux dames : ses tromperies successives à l'encontre d'Angélique – la fausse lettre adressée à Clarine, le projet d'enlèvement destinée à la remettre à Cléandre, pour lequel Alidor lui donne une lettre signée du nom de son ami en la faisant passer pour sienne – sont indignes d'un honnête amant, tout comme les railleries ironiques et le cruel mépris qu'il lui oppose au début de l'acte II, en justifiant le fait qu'il la quitte par ses défauts physiques et son manque d'esprit. Dans ces scènes, le héros excelle en matière de feinte verbale et de mensonge¹ : il contrevient en cela aux règles de l'honnête conversation, dont le langage doit toujours être naturel et bienséant, et où le souci de l'interlocuteur – et plus encore de l'interlocutrice – doit dominer. Le héros en vient même à faire pleurer la jeune fille, lorsqu'elle comprend qu'il ne l'enlèvera pas et l'abandonnera à Doraste². Alidor commet la faute de faire passer ses intérêts propres avant ceux des autres : Angélique apparaît à ses yeux comme un objet dont le sacrifice est nécessaire à l'avènement de sa liberté. Il est même prêt à la rendre coupable de l'année de servitude amoureuse qu'elle vient de lui infliger pour mieux se disculper de toute faute morale à son égard :

Ce trait est un peu lâche, et sent sa trahison,
Mais cette lâcheté m'ouvrira ma prison,
Je veux bien à ce prix avoir l'âme traîtresse,
Et que ma liberté me coûte une maîtresse.
Que lui fais-je après tout qu'elle n'ait mérité
Pour avoir malgré moi fait ma captivité ?
Qu'on ne m'accuse point d'aucune ingratitude :
Ce n'est que me venger d'un an de servitude [...].³

Dans ce monologue, le héros instaure un dialogue fictif qui l'oppose à de potentiels accusateurs, indirectement désignés par l'emploi du pronom indéfini *on*, signe qu'il manque de fondements stables sur lesquels asseoir sa doctrine. En dépit de l'« Examen », qui juge qu'« Alidor est sans doute trop bon ami pour être si mauvais Amant⁴ », le personnage ne se conduit pas de manière plus honnête dans le domaine de l'amitié. Il a

¹ « Que ne peut l'artifice, et le fard du langage ! » (*ibid.*, III, 6, v. 905, p. 127).

² « ANGÉLIQUE, *en pleurant*. / Mais enfin Alidor, tes gens se sont mépris ? » (*ibid.*, IV, 6, v. 1126, p. 139).

³ *Ibid.*, IV, 1, v. 943-950, p. 130.

⁴ *Ibid.*, « Examen », p. 74.

beau affirmer que Cléandre est son *alter ego* et que son bonheur implique le sien¹, une fois encore, les intérêts de son seul *ego* occupent toute la place :

Je vais faire un ami possesseur de mon bien :
Aussi dans son bonheur je rencontre le mien,
C'est moins pour l'obliger que pour me satisfaire,
Moins pour le lui donner qu'afin de m'en défaire.²

La seconde tromperie qu'il tente contre Angélique, afin de la détourner d'une union avec Doraste, si elle se justifie par son désir de voir son ancienne maîtresse possédée par son ami Cléandre, plutôt que par le frère de Phylis, peut aussi être interprétée comme un nouveau revirement du héros, partagé entre l'envie de reconquérir la jeune fille et la volonté de se défaire d'elle. C'est ainsi que, lorsqu'Alidor apprend que Cléandre épouse Phylis, il exprime du soulagement plutôt que de la déception : « Tu me la rends enfin ?³ ». La désignation de son ami, dans le premier acte, par la formule « un autre moi-même⁴ », prend alors tout son sens : ce don d'Angélique à Cléandre, qui lui sert de double, présente l'avantage de lui laisser l'illusion de conserver l'amour de la jeune fille. En amour comme en amitié, c'est par le filtre de son *moi* que le personnage perçoit autrui. Cette subordination exacerbée du souci de l'autre au profit de son intérêt propre est incompatible avec les principes d'une honnête amitié. Enflé à l'excès et toujours prêt à éclater, le *moi* extravagant d'Alidor part à la conquête d'un territoire nouveau, susceptible d'accorder une libre expression à son caractère extraordinaire, hors des contraintes de l'amour et de l'amitié.

b) « Moi, dis-je, et c'est assez⁵ » : bonne et mauvaise distinction

Selon le sévère jugement que M. Magendie porte sur Alidor, le personnage se singularise par « une déplaisante affectation d'originalité » : sa revendication de liberté, loin d'être un signe de noblesse, le conduit à agir en « vieux garçon égoïste⁶ ». Il y a fort à parier que ces déclarations rejoignent en partie l'opinion des honnêtes gens ayant assisté aux premières représentations de *La Place Royale* :

Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires ?
Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ?
Les règles que je suis ont un air tout divers [...].⁷

¹ « [...] Je ne puis être heureux, si Cléandre ne l'est » (*ibid.*, III, 4, v. 732, p. 119).

² *Ibid.*, IV, 1, v. 939-942, p. 130.

³ *Ibid.*, V, 2, v. 1332, p. 149.

⁴ *Ibid.*, I, 4, v. 282, p. 94.

⁵ P. Corneille, *Médée*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., I, 4, v. 317, p. 551.

⁶ *La Politesse mondaine [...]*, *op. cit.*, p. 430.

⁷ *Op. cit.*, I, 4, v. 209-211, p. 91.

Sans faire la moindre référence au modèle de l'honnête homme, Alidor se pique d'un caractère *extra-ordinaire*. Pire, il revendique l'invention de ses propres « règles » : il s'exclut d'un espace social défini par sa cohésion pour vivre à *sa mode*. S'il entend se distinguer, ce n'est pas par sa capacité à exceller dans le respect des règles communément admises, mais bien au contraire par le choix de suivre ses propres préceptes, indépendamment de l'opinion commune : en ce sens, sa distinction bascule dans la bizarrerie et aboutit à le bannir de la communauté des honnêtes gens. Ce caractère exceptionnel fait de lui un extravagant, un être qui sort de l'ordinaire, mais en empruntant un chemin interdit : aussi Cléandre qualifie-t-il son humeur d'« étrange¹ ».

En cela, Alidor apparaît bel et bien comme un personnage ridicule et comique. Chez lui, la distinction propre à l'honnête homme se résorbe en pure affirmation orgueilleuse de soi. Le héros emploie à vingt-trois reprises le pronom *moi*, contre quinze occurrences pour Angélique, huit pour Phylis, cinq pour Cléandre et trois pour Doraste. Souvent placée en fin de vers ou d'hémistiche, la forme disjointe du pronom est martelée tout au long de la pièce :

Il ne sera pas dit qu'un homme tel que moi
En dépit qu'il en ait obéisse à ta loi.

Je sais trop maintenir ce que je me propose,
Et souverain sur moi rien que moi n'en dispose.

Je cesse d'espérer, et commence de vivre,
Je vis dorénavant puisque je vis à moi,
Et quelques doux assauts qu'un autre objet me livre,
C'est de moi seulement que je prendrai la loi.²

Cette enflure excessive du *moi* peut être rapprochée de celle du capitain-matamore, dont les prises de parole consistent presque exclusivement à repousser les limites de sa propre personne. La rime entre « moi » et « loi » est en ce sens révélatrice : c'est bel et bien sur ses propres lois que le personnage entend se régler. La distinction visée par le personnage est tout entière destinée à lui assurer un mode de vie autotélique et autocentré. Coupable d'un amour de soi démesuré³, Alidor s'expose ainsi à la condamnation de l'orgueil exprimée de manière virulente tant par les traités de civilité que par les œuvres de morale.

¹ *Ibid.*, v. 257, p. 93. Ce vers fait écho au v. 29, dans lequel Phylis accusait Angélique de vivre « d'un air étrange, et presque insupportable » (I, 1, p. 84), signe que l'étrangeté et la bizarrerie ne se trouvent pas unilatéralement du côté d'Alidor.

² *Ibid.*, IV, 1, v. 995-996, p. 132 ; IV, 5, v. 1084-1085, p. 137 ; V, 8, v. 1578-1581, p. 159.

³ H. R. Allentuch préfère parler de narcissisme plutôt que d'égoïsme ou d'amour-propre chez Alidor. Elle voit en lui « a figure of ridicule, a caricature, *avant la lettre*, of the tragic Cornelian protagonist [un personnage ridicule, une caricature, *avant la lettre*, du héros tragique cornélien] » (art. cit., p. 58).

Toutefois, cette revendication d'un *moi* supérieur n'interroge-t-elle pas la place que l'honnêteté est prête à accorder à l'*ethos* héroïque ? Serge Doubrovsky voit dans le personnage d'Alidor une préfiguration des grands héros tragiques cornéliens : expression d'un moment de synthèse dans l'œuvre du dramaturge, Alidor marque selon lui, avant même l'entrée en scène de Rodrigue, « la naissance de l'héroïsme », l'étape au cours de laquelle « l'esprit aristocratique prend pleinement conscience de lui-même¹ ». L'amour d'Angélique, qui prône « l'union de deux âmes », contrevient à la « théologie » du héros, qui se définit comme « essentiellement monothéiste² » et ne peut réserver de place qu'au culte de lui-même. À ce titre, S. Doubrovsky refuse d'assimiler l'éthique du personnage à celle du stoïcien : le héros de Corneille ne cherche pas à s'isoler du monde pour puiser le repos de son âme dans le repli sur soi, « loin du monde et du bruit » ; il postule au contraire la présence d'autrui comme condition *sine qua non* de reconnaissance de sa supériorité. Le « projet aristocratique » dépasse et sublime le « projet stoïcien » :

[...] loin d'ignorer le monde et de se refermer sur soi, c'est par rapport à l'Autre et aux dépens de l'Autre que le Moi alidorien prétend s'affirmer. Dans son essence, le projet aristocratique de supériorité n'est pas, tel le projet stoïcien, supériorité à l'événement, mais implique la présence d'un autrui humain à qui être supérieur.³

Si Alidor bascule finalement dans « l'extravagance », c'est qu'il ne parvient pas à dépasser le stade de la réflexion théorique. Le personnage a compris que son pouvoir de maîtrise passait par l'affirmation de sa supériorité à l'égard d'autrui : or, au lieu de se contrôler lui-même afin de pouvoir dominer l'autre, étape fondamentale du projet aristocratique, il tente jusqu'au dénouement d'être quitté par Angélique, sans avoir le courage de la quitter de lui-même⁴. Il ne parvient donc pas à fonder sa liberté dans le dépassement de sa propre personne. Les reproches que lui adresse la jeune fille font de lui un personnage antithétique du Cid, ne parvenant pas à concilier le « courage » et l'« amour⁵ ».

¹ *Op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ Voir *ibid.*, p. 71.

⁵ « Tu manques de courage aussi bien que d'amour, / Et tu me fais trop voir par cette rêverie / Le chimérique effet de ta poltronnerie » (*op. cit.*, IV, 6, v. 1148-1150, p. 140). O. Nadal lit toutefois une preuve d'amour héroïque dans l'élan qui pousse Alidor à se libérer de cette passion aliénante, mais aussi à en libérer sa maîtresse : « Il y a dans cette façon d'aimer une grandeur et une pureté peu communes. C'est déjà, et plus qu'une ascèse amoureuse, une volonté de faire remonter l'amour à sa source, de lui restituer sa gratuité absolue. Alidor annonce Rodrigue, Polyeucte, Suréna » (*Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948, p. 111). Mais le personnage retombe dans l'égoïsme faute de se soustraire au calcul et de parvenir à concilier la liberté et l'amour.

À la suite de Lanson, Doubrovsky convoque l'intertexte du *Traité des passions*, composé quelques années plus tard, dans lequel Descartes distingue le « généreux », dont la volonté vise à toujours utiliser son libre-arbitre en vue de faire le bien, dans une perspective universelle, et l'« orgueilleux », chez qui la volonté est tout entière au service de l'amour-propre et ne pense qu'à écraser autrui¹. Bien qu'il prétende agir avec la force du « généreux »², Alidor correspond davantage à la seconde de ces figures : chez lui, la revendication de liberté est conçue comme devant servir la singularité du héros, et non l'universel, ce que Doubrovsky identifie comme un « *Cogito aristocratique* », et non « *bourgeois*³ ». Peut-être recoupe-t-il également, sous cette étiquette péjorative, le modèle socioculturel de l'honnêteté, en grande partie théorisé par des auteurs non issus de l'aristocratie (voir chap. IV). Le personnage d'Alidor pourrait là encore être rapproché de Francion, qui fonde précisément la communauté des « braves et généreux » : héros aux aspirations nobles et aristocratiques, soucieux d'accorder en tout point leur grandeur d'âme à leur rang, tous deux souffrent d'être exilés dans un lieu – la cour pour le personnage de Sorel, un quartier à la mode pour celui de Corneille – qui ne leur confère pas de place répondant à leur mérite.

Préférant employer les termes de souveraineté et d'absolutisme, Hélène Merlin-Kajman voit dans le libertinage d'Alidor une forme de maîtrise de soi dépourvue de dépassement politique : s'il est maître de lui, le personnage n'est pas encore « maître de l'univers », comme le sera Auguste⁴. Son héroïsme ne s'appuie sur aucune charge publique ni aucun honneur politique. S'il quitte la « place » privée que symbolise le cœur d'Angélique pour conquérir une autre place, publique cette fois-ci, la « place Royale », qu'il reste seul à occuper lors du dénouement, il s'installe dans un « lieu de déliaison qui est le lieu même de l'absolutisme⁵ » et qui concrétise l'image de son moi *délié*. Mais cette place, qui doit permettre au personnage de poser les fondements de sa souveraineté

¹ *Op. cit.*, p. 65 sq.

² Ainsi, lorsqu'Alidor s'apprête à céder Angélique à Cléandre, il attribue ce geste à un « effet de générosité » (*op. cit.*, IV, 1, v. 991, p. 132).

³ *Op. cit.*, p. 68.

⁴ *L'Absolutisme [...]*, *op. cit.*, p. 225-226. Voir ces vers d'Alidor, dans la sc. 1 de l'acte IV : « Amour, que ton pouvoir tâche en vain de paraître ! / Fuis, petit insolent, je veux être le maître [...] » (*op. cit.*, v. 993-994, p. 132).

⁵ H. Merlin-Kajman, « Le lieu de la scène », dans E. R. Koch (dir.), *Classical Unities : Place, Time, Action*, Actes du 32^e congrès annuel de la NASSCFL (Tulane University, 13-15 avril 2000), Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2001, p. 24. Ainsi, le reproche adressé par Claveret à Corneille, au moment de la querelle du *Cid*, d'avoir intitulé sa comédie *La Place Royale*, et non *La Place Dauphine*, uniquement pour lui voler un titre qu'il avait déjà utilisé, ne peut être considéré comme légitime (*Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille, soi-disant auteur du Cid*, dans J.-M. Civardi [éd.], *La Querelle du « Cid »*, *op. cit.*, p. 540).

absolue, se révèle instable. De plus, elle n'a de « royale » que le nom, puisqu'aucun pouvoir politique ne l'habite :

Tout le scandale d'Alidor est là : il ne se dégage pas d'une passion amoureuse pour se consacrer à une passion plus haute, c'est-à-dire au *public*, contrairement à ce que fera Tite dans *Tite et Bérénice*, par exemple. Au contraire, il *sort de tout lien*, il voit se déployer à la fin de la pièce l'espace particulier dans toute sa virginité – page blanche, terrain vague où s'ériger héros sans objet héroïque, où écrire ses aventures, des aventures qui pourraient bien croiser celles de Dom Juan [...].¹

À moins que le personnage n'annonce plutôt l'« Amoureux universel » Orilan, qui, dans *Polyandre*, court après toutes les filles à marier de Paris ? La quête d'identité que poursuit incessamment le héros menace effectivement l'équilibre de sa raison :

Mais mon esprit s'égaré, [...]
Suis-je encore Alidor après ces sentiments ?
Et ne pourrai-je enfin régler mes mouvements ?²

La question du « qui suis-je » ne cesse alors plus de se poser³. Égaré dans l'espace du libre particulier, sans rapport au public, Alidor ne trouve pas davantage sa place au sein de la communauté des honnêtes gens.

Ce *dé-placement* du personnage peut se lire sur le plan socioculturel, mais aussi dramaturgique. Comme le montraient les analyses de Marc Fumaroli précédemment citées, Corneille interroge ici les limites du système comique qu'il a lui-même progressivement mis en place depuis *Mélite*, au début des années 1630. Le *moi* d'Alidor ne tient plus dans les bornes de l'espace réservé au héros de ces pastorales urbaines, promis, après la levée de l'obstacle qui constitue le nœud de la pièce, à un bonheur amoureux parfait. Mais, s'il ne s'apparente plus aux amants des comédies antérieures, son orgueil, non tourné vers une quête honorifique et glorieuse, ne lui permet pas davantage d'apparaître comme un héros de tragédie. Alidor est donc un personnage hors-genre, dont l'*ethos* ne s'accorde pas, selon la bienséance, avec la comédie dans laquelle il évolue.

Le dénouement de la pièce s'écarte des fins traditionnelles de comédies. Alidor entend bien rester dans le monde qu'il a fréquenté jusqu'alors ; mais la tonalité de ses stances finales, l'emploi même de cette forme poétique souvent associée à un lyrisme méditatif et non triomphant⁴ (voir chap. III, II-B), ainsi que la solitude du héros sur le

¹ H. Merlin-Kajman, « Conjurer [...] », art. cit., p. 46.

² *Op. cit.*, IV, 5, v. 1069 et 1075-1076, p. 136.

³ « Suis-je plus Alidor ? vos feux sont-ils éteints ? » (*ibid.*, V, 7, v. 1508, p. 156).

⁴ Voir J. Scherer, *La Dramaturgie [...]*, *op. cit.*, p. 285-297. Ces « stances en forme d'épilogue » constituent un type de dénouement très rare dans le théâtre classique français : J. Scherer n'en relève que quatre occurrences, dont trois successives chez Corneille (*La Suivante*, *La Place Royale* et *Médée*), la dernière étant *Bajazet*.

plateau, alors que le dénouement comique rassemble traditionnellement le plus grand nombre de personnages, brouillent le message d'autosatisfaction qu'il proclame. Le parallèle que l'on peut établir avec la fin de *La Suivante*, comédie qui n'est que de quelques mois antérieure à *La Place Royale*, renforce cette impression : tous les personnages ayant quitté la scène pour préparer les noces de Daphnis et Florame, et de Géraste et Florise, Amarante reste seule sur le plateau en déplorant son statut d'exclue. En maniant l'artifice et la feinte, Alidor a lui aussi rompu les lois de la civilité : sa place dans son monde de référence, celui de la jeunesse parisienne de bonne condition, est mise en péril ; il apparaît alors en partie comme le personnage perdant de la pièce, ostracisé par ses compagnons. Les derniers vers qu'il prononce surprennent par leur tonalité en demi-teinte :

Ravi qu'aucun n'en ait ce que j'ai pu prétendre
Puisqu'elle dit au monde un éternel Adieu,
Comme je la donnais sans regret à Cléandre,
Je verrai sans regret qu'elle se donne à Dieu.¹

« Dieu », dernier mot de ces stances, résonne étrangement dans cette comédie. Le fait que *La Place Royale* soit l'une des rares pièces jamais citées dans les *Trois discours* de Corneille révèle que, dans sa théorisation des genres dramatiques, l'auteur ne pouvait en faire une œuvre exemplaire pour la comédie².

Comme le montrait d'emblée l'épître dédicatoire, aucune interprétation unilatérale d'Alidor n'est donc possible. La dualité d'action de la pièce, pour laquelle Corneille présentait son *mea culpa* dans son « Examen »³, reflète ainsi les revirements d'un personnage lui-même duel, que l'on ne peut saisir dans une quelconque unité : ce n'est qu'en avançant l'argument de la vraisemblance éthique, en fondant le caractère d'Alidor sur l'inégalité, que l'auteur parvient à justifier la structure de sa pièce. En extravagant, le héros de *La Place Royale* prétend faire bouger les « places⁴ » que la société des honnêtes gens attribue d'avance à l'honnête amant, à son honnête maîtresse, de même qu'à leurs potentiels adjuvants et rivaux. Il soustrait son *moi* aux liens que tisse autour de lui le modèle social, moral et amoureux de l'honnêteté. De ce fait, il est possible d'interpréter la

¹ *Op. cit.*, V, 8, v. 1598-1601, p. 160.

² *Op. cit.*, « Index des pièces de Corneille », p. 325.

³ « Ces deux desseins [la fausse lettre et l'enlèvement], formés ainsi l'un après l'autre, font deux actions, et donnent deux âmes au Poème, qui d'ailleurs finit assez mal par le mariage de deux personnes Épisodiques, qui ne tiennent que le second rang dans la Pièce » (*op. cit.*, « Examen », p. 73). Voir la « Présentation » de M. Escola p. 34-40.

⁴ H. Merlin-Kajman montre comment le titre complet de la pièce, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, « fait jouer ensemble de façon *a priori* énigmatique non pas un, mais deux signifiés spatiaux, en associant contradictoirement au sens propre d'un "lieu fermé", le sens figuré ou moral d'une excentricité divagante [...] » (« Le lieu de la scène », art. cit., p. 20).

pièce comme la mise en scène du conflit opposant le sujet intérieur au *moi* social imposé par les nouvelles règles de conduite mondaine : la comédie interroge la possibilité d'une liberté subjective, dans un espace à part, définie selon ses propres règles, sur le mode de l'écart. L'incertitude qui pèse sur la stabilité de la place acquise par Alidor à la fin de la pièce montre que ce territoire n'est pas encore solidement conquis : le *moi* en est toujours au stade de son extravagance. Plus qu'une place souveraine, l'espace occupé par le héros au moment du dénouement apparaît davantage comme un lieu « déserté », préfiguration du dénouement futur du *Misanthrope*.

Conformément à la définition du personnage extravagant que nous avons établie dans notre première partie, Alidor est un personnage qui se distingue par sa bizarrerie raisonnée. Dans la comparaison qu'il effectue entre *La Place Royale* et *Le Misanthrope*¹, Boris Donné constate en effet que Corneille et Molière ne fondent pas le comique de leur pièce sur des types ignorants et sots, mais, au contraire, sur deux héros chez qui la raison excède ses propres limites et finit par tourner à l'aberration. Lecteurs extravagants, Alidor et Alceste sont entêtés d'ouvrages de philosophie morale, ce qui les conduit, non pas à confondre le monde de l'imaginaire avec celui de la réalité, mais à vouloir substituer la théorie à la pratique. Les deux auteurs dramatiques dénoncent ainsi deux sortes de « quichottisme philosophique² ». Les personnages, dont nous poursuivrons le parallèle au chapitre suivant, ont pour point commun de poser, avec hésitation et maladresse, les premières pierres d'une singularité exceptionnelle. Les deux interprétations de leur extravagance, péjorative et méliorative, sont donc complémentaires et ne s'excluent pas.

Sans remettre en cause la légitimité du modèle social et éthique de l'honnête civilité, dont Corneille a fait le fondement du renouveau d'un genre théâtral, celui de la comédie, *La Place Royale* lui permet ainsi, à l'issue de ses cinq premières pièces comiques, d'interroger la place que ce modèle laisse à l'expression du particulier. Alidor n'est pas partagé entre un *moi* privé et un *moi* public, comme le seront Chimène, Horace, ou, hors de la fiction, le cardinal de Retz, qui, pendant la Fronde, jouera son rôle public de manière à servir les intérêts propres de sa personne et empruntera la voie risquée de

¹ B. Donné, « D'Alidor à Alceste : *La Place Royale* et *Le Misanthrope*, deux comédies de l'extravagance », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 156.

² *Ibid.*, p. 173. Doubrovsky avançait pour sa part : « Rien de moins extravagant [...] que le personnage d'Alidor, malgré l'épithète que l'auteur croit devoir lui décerner pour apaiser la gent féminine. Ou plus exactement rappelons-nous que l'extravagance, comme la folie, ne vient pas ici d'une absence mais d'un excès de logique » (*op. cit.*, p. 59). Pour nous, cet « excès de logique » est la définition même de l'extravagance du personnage.

l'*extrémité*, pour conquérir un territoire *extraordinaire*, apte à favoriser le déploiement de son jugement héroïque¹. Au contraire, le coup d'essai que tente Alidor pour se détacher, pour exister en tant qu'individu, s'effectue à l'intérieur d'une même catégorie sociale non hiérarchisée, à l'abri du pouvoir politique, et n'implique l'adoption d'aucun rôle public. Cette tentative n'en dessine pas moins les frontières d'un nouvel État pour le *moi*. À ce titre, le capitain-matamore représente lui aussi, en tant que type comique, une étape fondamentale dans l'extravagance du sujet.

2. LE CAPITAN-MATAMORE : OCCUPER TOUTE LA PLACE

a) *De l'éloge de soi...*

Comme Alidor, le personnage du capitain-matamore se trouve en porte-à-faux avec le genre de la comédie, dans la mesure où il excède les limites du genre. L'enflure de son *moi* contrevient aux principes de modestie et de discrétion prescrits par les traités de civilité (voir chap. IV, II-A). Cette boursofflure n'a pas pour objet de conquérir une charge publique, ni même une entière liberté, comme le héros de Corneille, mais plutôt de se constituer en personnage épique : le *moi* a pour ambition de s'ériger en héros mythologique et légendaire. La dimension publique de sa conquête est tournée vers les illustres figures de l'histoire antique, ou bien vers les héros des grandes épopées littéraires. C'est ainsi qu'Artabaze se présente, dans la tirade liminaire des *Visionnaires*, comme un double de Mars (son père) et qu'il se dit supérieur à Hercule. Il admet par la suite que l'empereur Alexandre avait « quelque légère idée² » de sa valeur. Les multiples dénombrements de ses exploits introduisent, par un effet de décalage héroï-comique, le lexique épique dans l'univers de la comédie :

Je pris, s'il m'en souvient, l'Europe en quatre jours ;
Et sans de ma victoire interrompre le cours,
Je fis voile en Asie, & passant le Bosphore
En six jours je domptay les peuples de l'Aurore. [...]
De là passant les flots de la mer Atlantique
Je conquis les climats de nouveau découvrir,

¹ « Mais s'il est vrai que le "moi" est de formation récente dans la première moitié du XVII^e siècle, l'exemple de Retz nous montre qu'on pourrait plutôt le définir comme le résultat extraordinaire (extravagant, extrême) des discordances qui affectent la représentation de soi en raison notamment de la faille ouverte entre le public et le particulier : de ce point de vue, il n'y a pas de différences structurelles importantes entre Retz, Chimène ou la Princesse de Clèves. Les dévots ne s'y sont pas trompés en poursuivant de leurs foudres son "libertinage" : le moi est en effet l'effet d'un détachement, vécu intensément et même cultivé, de l'individu, ou d'une partie de l'individu, des voies que l'ordre strictement social lui avait tracées » (« Extraordinaire, extrémisme [...] », art. cit., à paraître). Voir également *L'Absolutisme [...]*, op. cit.

² Op. cit., III, 3, v. 852, p. 246.

Et fus au bout du mois maistre de l'Univers.¹

Comme pour Alidor, la discordance suscitée par le capitain-matamore peut donc s'interpréter d'un double point de vue socioculturel et métalittéraire. Les conquêtes géographiques que le personnage s'arroge – il découvre des territoires toujours plus excentriques par rapport à l'Europe – sont autant d'extravagances spatiales : elles emblématisent virtuellement la domination universelle d'un *moi* qui polarise tout ce qui se trouve autour de lui, sans aucune limite. C'est pourquoi Artabaze affirme être devenu amoureux de Mélisse au moment où celle-ci, découvrant qu'il n'est pas le véritable Alexandre, se met à lui retrancher, par le mépris qu'elle fait de lui, une part de son pouvoir².

Toutefois, dans la dernière scène, comprenant qu'il prend le risque de lier son *moi* par le nœud conjugal, le capitain revient sur la promesse donnée à Alcidon et se déclare « seulement amoureux de [lui]-mesme³ ». On ne peut définir plus clairement le personnage du capitain-matamore comme la figure même de l'amour-propre. Les deux vers conclusifs de la pièce, énoncés par le raisonnable Lysandre, feront de nouveau rimer, à propos d'Artabaze, « valeur extremesme » et « amoureux de luy mesme⁴ » : l'amour-propre, tel qu'il est exprimé par le capitain-matamore, apparaît bel et bien comme une passion *extrême*, *extravagante*, qui pousse, hors de toute modération, à tenter l'entreprise folle d'enserrer le monde à l'intérieur de son *moi*. Au lieu d'apprendre à vivre dans le monde, en respectant les règles et les modes instaurés par le plus grand nombre, ce personnage entend faire vivre les autres « à sa mode⁵ ».

L'éclatement des limites du sujet est particulièrement mis en valeur dans *Polyandre*, à propos de personnages tout aussi extravagants que le capitain-matamore : les alchimistes Héliodore et Artéphius. Lorsque Mélinte et son père font la connaissance d'Héliodore, celui-ci décrit le couple qu'il forme avec Artéphius comme un duo interchangeable, formé d'un seul individu :

L'on m'apelle ordinairement Heliodore, respondit-il, mais je suis autant Artephius qu'Heliodore, & Artephius est autant Heliodore qu'Artephius. En voicy le secret ; C'est

¹ *Ibid.*, IV, 7, v. 1612-1616 et 1620-1622, p. 288.

² « Mon cœur luy fait present de sa noble franchise, / Car je fuy qui me suit, j'aime qui me mesprise. / Nul ne sçauroit plus haut porter l'ambition / Que d'oser renvier sur ma presumption [...] » (*ibid.*, IV, 7, v. 1587-1590, p. 286).

³ *Ibid.*, V, 9, v. 2002, p. 307.

⁴ « [...] Et l'autre plus heureux que tous les Conquerans, / Demeure satisfait de sa valeur extremesme, / Et soit jusqu'au trespas amoureux de luy mesme » (*ibid.*, v. 2020-2022, p. 308).

⁵ Voir les propos de Matamore dans *L'Illusion comique* : « Vous avez, Dieu me sauve, un esprit à ma mode [...] » (*op. cit.*, II, 4, v. 433, p. 79).

que nostre amitié nous rend si semblables, que nous croyons n'estre qu'une mesme personne, tellement qu'en ce qui est de nos discours reciproques, Artephius m'appelle souvent Artephius comme luy, & moy je l'appelle Héliodore, croyant que ce soit un autre moy-mesme. Que si le reste du temps nous nous appellons Freres, ce n'est que faute de trouver un nom qui exprime mieux nos affections.¹

Héliodore, qui prendra par la suite le nom de Théophraste, se révèle maître dans l'art de revêtir des identités multiples. Pourtant, cette interchangeabilité est d'emblée présentée comme une supercherie, puisque l'alchimiste se plaint que leurs travaux soient ralentis par les amours d'Artéphius, qui passe le plus clair de son temps chez la dame qu'il aime, au lieu d'accomplir les tâches qu'ils se sont proposé de réaliser ensemble. Lors de la seconde visite des deux hommes, Héliodore se trouve seul confronté à la foule de ceux qu'ils ont trompés, tandis qu'Artéphius a déjà fui hors de la ville pour se mettre à l'abri. Son *alter ego*, que Mélinte et son père ne rencontrent pas directement, apparaît comme son double fantôme. Par la suite, sa mort n'aura pas pour conséquence de limiter l'extension du *moi* d'Héliodore, qui, à la manière du pouvoir absolutiste souverain, utilisera le *nous* de majesté pour s'adresser à Péralde². Outre une pluralité d'identités, Héliodore-Théophraste revendique également le don d'ubiquité. Pénétrant sans se faire voir dans la demeure d'un « melancholique curieux³ », il se fait passer pour l'un des frères de la Rose-Croix, « lesquels se trouvent en un moment en tous les pays ou ils veulent estre » :

[...] Car nous nous transportons par tout en un clin d'œil, quoy que les portes soient closes, & nous nous rendons invisibles quand nous voulons.⁴

L'alchimiste s'arroge ici, devant un interlocuteur trop crédule, une maîtrise totale de l'ensemble des territoires géographiques. Cette puissance se définit également en termes chronologiques : cherchant en vain à faire croire au sage Péralde qu'il possède le secret de repousser la mort, il affirme avoir « sept-vingt-quatre années [...] trois mois deux jours six heures, & quinze minuttes [...] »⁵ ; il s'apprête en outre à retrouver une éternelle jeunesse. Le *moi* de Théophraste, par une folle présomption qui l'amène à se croire essentiel au bon fonctionnement du monde⁶, a pour prétention d'occuper toute la place, tant socialement que spatialement et temporellement.

Envahir le monde est aussi la menace que fait peser sur autrui le *moi* du parasite Gastrimargue. Ce glouton vorace, dont le nom réunit les termes *ventre* (*gaster*) et *folie*

¹ *Op. cit.*, L. IV, p. 222.

² *Ibid.*, p. 247-248.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁶ « Peralde dit la dessus qu'il ne s'estimoit pas assez pour croire qu'il fust si necessaire au Monde [...] » (*ibid.*, p. 249).

(*margos*)¹, semble prêt à engloutir le monde : obsédé par la nourriture, bien que fort avare, il passe sa vie à chercher des expédients pour manger aux dépens d'autrui. Le récit de son enfance, narré par Musigène, présente bien des similitudes avec la première tirade d'Artabaze : Gastrimargue se trouve lui aussi privé de nourrice, non pas pour l'avoir tuée, mais parce que sa puissante mâchoire, dotée de dents dès sa naissance, a fait craindre qu'il ne la dévore plutôt qu'il ne la tête². Comme le capitain des *Visionnaires*, le parasite est parodiquement comparé à Hercule étranglant dans son berceau les serpents envoyés par Héra. Mais, tandis qu'Artabaze avait supprimé sa nourrice par pur « caprice », afin de faire la démonstration gratuite de sa force, Gastrimargue étrangle toutes les bêtes de la basse-cour pour les dévorer, sans même prendre la peine de les plumer ni des les cuire³ : il régresse à un stade animal, antérieur à la civilisation. Les exploits d'Hercule se trouvent donc burlesquement rabaissés au rang de réflexes bestiaux voués à satisfaire des appétits élémentaires. Une fois devenu adulte, Gastrimargue instaure avec les seigneurs dont il fréquente les tables un pacte fondé sur une relation de service inégalitaire : tandis qu'il se rassasie des viandes qu'on lui offre, il prétend lui-même repaître les oreilles de ses hôtes par ses propos de pédant. « Ainsi son avarice estoit excusée par son arrogance & sa presumption⁴ » : comme pour le type du capitain-matamore, l'amour-propre offre encore une fois la clé du personnage. C'est cette passion qui le pousse à écraser autrui sous la satisfaction égoïste des intérêts de son *moi*.

Aussi le personnage extravagant représente-t-il une véritable menace dans l'espace social, conçu comme une république égalitaire où la liberté de chacun s'arrête où commence celle d'autrui. Dans *Polyandre*, il ne sera toutefois pas donné au personnage de Gastrimargue de prendre directement la parole pour réaliser son propre éloge, dans un récit enchâssé à la première personne, ce qui le distingue du personnage théâtral d'Artabaze, prolix à parler favorablement de lui, mais aussi amateur de flatteries :

FILIDAN
 Hélas ! Roy des vaillans, vous ne m'entendez pas.
 ARTABAZE
 Ce titre me plaist fort.⁵

Comme le montre l'article d'H. Merlin-Kajman consacré à Desmarets de Saint-Sorlin, l'énonciation du capitain-matamore met en question la possibilité de l'éloge de soi,

¹ *Ibid.*, « Notes », n. 6, p. 384.

² *Ibid.*, L. II, p. 104.

³ « Au reste il ne se monstra pas moins courageux qu'Hercule, qui estrangla deux serpens au berceau » (*ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Op. cit.*, III, 1, v. 737-738, p. 239.

problématique fondamentale dans le contexte des années 1630-1660, dont les enjeux concernent l'ensemble des personnages extravagants¹.

b) ...à l'énonciation de cet éloge

La question de l'éloge de soi introduit une ligne de partage entre *extravagance* et *extraordinaire*. Le fait de définir et de dire le *moi* dans l'éloge passe pour le signe d'un amour-propre exacerbé et fou. Pourtant, le *moi* a besoin, pour être exposé dans son caractère exceptionnel, d'être dit par une parole encomiastique². Comme l'indique H. Merlin-Kajman dans ce même article, la différence entre extravagance et extraordinaire réside dans la source d'énonciation de cet éloge : la Folie d'Érasme, faisant son propre éloge, apparaît bel et bien extravagante, de manière parodique et plaisante, dans la mesure où il est contraire aux bienséances d'exposer soi-même ses qualités exceptionnelles. Ce reproche sera adressé beaucoup plus sérieusement à Guez de Balzac, au moment de la querelle des *Lettres*.

Pour se définir véritablement comme extraordinaire, l'éloge du *moi* doit donc être produit par une source d'énonciation autre que celle du sujet lui-même. C'est l'une des interprétations que l'on peut donner de la première tirade d'Artabaze, qui est postérieure à la querelle des *Lettres* et contemporaine du début de la querelle du *Cid*³ : faire son propre éloge, c'est également faire l'impasse sur la figure de Richelieu, comme le fera Corneille dans son *Excuse à Ariste*, ou encore mettre son propre *moi* sur le même plan que celui du cardinal-ministre, accusation portée contre Balzac. Le type du capitain-matamore permet donc de poser la question de la place du *moi* – notamment celui du *je* écrivain – par rapport au centre de référence que constitue, pour tout auteur des années 1620-1630, la personne de Richelieu. Si l'amour de soi apparaît comme légitime, en tant que juste reconnaissance d'une valeur authentique, il s'oppose à l'amour-propre, passion condamnable d'un point de vue social, moral et religieux, dont se rendent coupables Balzac, Corneille et tous les capitans-matamores.

La perspective de l'honnêteté, que nous avons retenue, permet de lier les deux plans du public et du particulier. C'est ce qu'exprime Musigène à propos de Gastrimargue :

¹ « Desmarets et quelques figures du "moi" », art. cit.

² « Est folie cette spécularité du *moi*, mais le *moi* n'est rien d'autre que cette spécularité : le *moi* se révèle dans l'éloge, son genre consacré. En fait, amour-propre et *moi* sont, dans cette perspective, coextensifs : le *moi* est et n'est que la somme de ses illusions » (*ibid.*, p. 800).

³ *Ibid.*, p. 801.

La haine que je porte à ce personnage, ne fait pas seulement une partie de la hayne publique ; J'ay encore ma passion particuliere, qui a une legitime cause.¹

Dans l'espace social, les préceptes de l'honnêteté réunissent la haine ou l'estime sur les plans du public comme du particulier. Le *moi* privé doit s'avancer sans masque hypocrite sur la scène du monde. La modestie qu'il affiche doit être l'image extérieure d'une mesure intérieure, d'un sujet qui ne prétend pas annihiler l'existence de l'autre derrière ses intérêts propres. À l'encontre de cette règle, Gastrimargue affiche sur la place publique une subjectivité intérieure brute, ni polie ni raffinée. Il alterne les fanfaronnades, qui visent à le mettre en valeur, et les flatteries à l'égard des seigneurs qui le nourrissent : si de telles impertinences peuvent divertir dans un premier temps, comme les marques du ridicule de ce type comique, elles lassent très vite par le désordre qu'elles introduisent dans l'espace civil.

Les traits blâmés chez le capitain-matamore et le pédant parasite vont trouver un fort écho, au cours de ces décennies, sur la scène littéraire, et notamment théâtrale. Tout en recevant des bases théoriques fondées sur les règles des trois unités, les bienséances et l'exigence de vraisemblance, le genre du théâtre se conçoit sur le modèle des principes de l'honnêteté : les concepts de mesure, d'équilibre et d'ordre, le bannissement de l'excès et de l'enflure, caractérisent aussi bien le *moi* social que l'œuvre littéraire. C'est ainsi que la querelle des *Lettres* de Balzac, ou encore la querelle du *Cid*, auront pour principal enjeu la question de la place du *moi* auctorial. Balzac et Corneille, comme Artabaze et Matamore, marquent par leur œuvre une étape fondamentale dans l'émergence du sujet : celle de son extravagance. *La Place Royale*, publiée en 1637, et la querelle du *Cid*, qui s'étend sur l'ensemble de cette même année, posent toutes deux à leur manière la question de la possibilité, pour le *moi*, de convertir l'extravagance en extraordinaire. Il s'agit, pour le sujet, de trouver sa place en dépassant l'ambivalence sémantique du terme *extraordinaire*, dont les acceptions peuvent être mélioratives – « un génie extraordinaire » – mais aussi péjoratives – « une humeur bizarre & extravagante² ».

¹ *Op. cit.*, L. V, p. 313.

² Voir la définition du *Dictionnaire de l'Académie* déjà citée, art. « Extraordinaire ».

B. Les querelles littéraires des années 1620-1630 : convertir l'extravagance en extraordinaire

Le XVII^e siècle ne marque pas l'invention de la « subjectivité littéraire¹ ». En revanche, depuis les travaux d'Alain Viala, on date de cette période la « naissance de l'écrivain² » : tout au long du siècle, marqué par l'essor des académies, des relations de clientélisme et de mécénat, mais aussi par de grandes querelles demeurées célèbres, le champ littéraire conquiert progressivement son autonomie : il en vient à former un espace distinct qui constitue un « premier champ littéraire³ ». Au sein de celui-ci, plusieurs trajectoires d'écrivains se dessinent⁴ : celle des auteurs « occasionnels », qui n'écrivent qu'épisodiquement et participent peu aux institutions de la vie littéraire ; celle des « écrivains sans carrière » ou « amateurs très éclairés », aristocrates lettrés qui se refusent à passer pour des auteurs de profession ; enfin, celle des écrivains professionnels, qui suivent une « stratégie de la réussite », consistant à gravir chaque étape du *cursus honorum* et à respecter les normes nouvellement fixées par les institutions, ou bien qui s'inscrivent au contraire dans une « stratégie du succès », tournée vers une conquête immédiate de notoriété.

Corneille fait partie des auteurs qui ont fait le choix de cette seconde stratégie plus risquée⁵. Le début de sa carrière est marqué par des participations multiples au clientélisme, au mécénat – il est rapidement pensionné par Richelieu, qui n'est certainement pas étranger aux lettres de noblesse accordées par Louis XIII à son père au début de l'année 1637 –, et, dans une moindre mesure, aux salons et aux recueils collectifs de poésie. Pourtant, dans ses rapports aux institutions, Corneille prend toujours soin de préserver une certaine part d'autonomie : s'il fait, à partir de 1647, pleinement partie du réseau institutionnel ayant assuré sa renommée, en devenant membre de l'Académie, son rapport à celui-ci reste toujours distancé. En privilégiant le théâtre, genre dont les conditions de représentation ménagent une place importante à l'expression du jugement des spectateurs, qui peuvent siffler ou applaudir directement une pièce, il vise à plusieurs reprises au cours de sa carrière l'adhésion du public, avant même de rechercher celle des doctes qui dirigent les institutions littéraires, telle la toute jeune Académie française. Dans

¹ Voir M. Zink, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985 et J. Lecointe, *L'Idéal [...]*, *op. cit.*

² *Op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 13 sq.

⁴ *Ibid.*, p. 178-185.

⁵ A. Viala, « Corneille et les institutions littéraires de son temps », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, *op. cit.*, p. 197-204.

l'épître dédicatoire de *La Suivante*, comédie publiée en même temps que *La Place Royale*, au beau milieu de la querelle du *Cid*, et qui est elle aussi présentée à un dédicataire anonyme, le dramaturge déclare adopter la position de Térence, ce qui lui permet de placer sa stratégie sous une autorité antique :

Cependant mon avis est celui de Térence. Puisque nous faisons des Poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la Cour et au Peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux Savants, et recevoir un applaudissement universel, mais surtout gagnons la voix publique : autrement, notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au Théâtre, les Savants n'oseront se déclarer en notre faveur, et aimeront mieux dire que nous aurons mal entendu les règles, que de nous donner des louanges quand nous serons décriés, par le consentement général de ceux qui ne voient la Comédie que pour se divertir.¹

Par opportunisme apparent, Corneille affirme chercher à plaire avant tout à ceux qui ne vont au théâtre que pour se divertir. Mais le raisonnement qu'il suit va plus loin : en visant le plaisir du public, il prétend imiter l'attitude des doctes, qui n'osent contredire l'opinion des spectateurs, notamment lorsqu'elle est négative. En évoquant la cour, le peuple et les savants, le dramaturge fait référence à la pluralité des catégories qui composent le public de théâtre, instance sociale très hétérogène : celui du parterre, qui, généralement peu éduqué, ne connaît pas les règles ; celui de la cour, public lettré qui a connaissance des débats théoriques du temps mais privilégie son propre plaisir de spectateur ; celui des doctes enfin, qui occupent les institutions et veillent, à partir de la victoire des partisans des règles, au bon respect de celles-ci. A. Viala forge également l'expression de « public élargi² » pour évoquer une strate intermédiaire entre le public du parterre et celui qui détient le pouvoir, tant politique que littéraire : celle des nobles et des riches bourgeois qui prétendent imiter les doctes, mais qui rejettent néanmoins toute forme de pédantisme et qui n'accordent pas la même importance qu'eux au respect des règles.

Dans cette épître, Corneille ne justifie le respect absolu des règles qu'afin de ne pas offenser le public des doctes. Celles-ci ne possèdent donc aucune espèce de valeur ou de légitimité en elles-mêmes : elles apparaissent seulement comme le moyen de se concilier les suffrages des institutions. Bien plus, l'auteur dramatique réclame explicitement le droit de les délaïsser lorsqu'il en va du plaisir du « public élargi » : il revendique la liberté de se différencier de la « règle collective³ » afin de suivre ses propres règles. De ce fait, sa posture à l'écart peut être caricaturée par ses adversaires comme une prise de distance

¹ P. Corneille, *La Suivante*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, « Épître », p. 387-388.

² Op. cit., p. 145-146.

³ « Au total, la stratégie du succès est un accomplissement de la multiple alliance tout différent du cursus : celui-ci supposait que l'individu se plie à la règle collective ; celle-là opère une modulation des règles selon les actions et les bénéfices des individus » (*ibid.*, p. 220).

extravagante. L'on pense à Amidor, dans *Les Visionnaires*, dont l'« Argument » nous précise qu'« il fait mesme des regles à sa mode¹ » : grand admirateur de la Pléiade, le poète se fait le porte-parole, face à Sestiane, des arguments du parti des « Irréguliers ». En revendiquant une relative marge de liberté, Corneille n'embrasse pas pour autant cette cause : il demande le droit de s'approprier les règles en les adaptant, ce qui peut paradoxalement apparaître comme la position du juste milieu. L'on pense également à Ragotin, qui s'exclame, dans *Le Roman comique* : « Un homme comme moi peut faire des règles quand il voudra [...] »². L'extravagance, dans l'espace social comme à l'intérieur de ce premier champ littéraire, caractérise donc ceux qui entendent inventer leurs propres modes, posture sévèrement condamnée par les lois de la république des lettres en train de se former. L'écrivain, comme l'honnête homme, ne doit pas chercher à se distinguer de manière trop ostentatoire.

1. « [...] CE N'EST PAS À L'EXTRAVAGANCE QU'IL APPARTIENT DE JUGER D'UN OUVRAGE RÉGULIER³ » : LA QUERELLE DES RÈGLES THÉÂTRALES

À partir du milieu des années 1620, les auteurs dramatiques prennent l'habitude de placer des épîtres au lecteur, des avertissements et des préfaces, au seuil de leurs pièces ou de celles de leurs pairs, afin d'attester leur valeur, ou bien encore de prendre position dans les débats théâtraux contemporains⁴. Ces réflexions théoriques, dont la naissance est parallèle à la redécouverte des genres antiques, dans la seconde moitié du siècle précédent, mettent en concurrence plusieurs genres autour de la question des règles. Entre 100 et 150 tragédies, le plus souvent irrégulières, sont composées à partir de 1550, année qui marque la renaissance du genre, jusqu'à 1610⁵. Toutefois, l'hostilité du pouvoir politique face à des œuvres qui abordent fréquemment l'histoire contemporaine au travers de leurs sujets antiques, bibliques ou mythologiques, la violence et la cruauté du spectacle offert, la lourdeur des ornements de l'*elocutio*, surchargée de maximes et de sentences didactiques, détournent progressivement le public de la tragédie, qui connaît une nouvelle période d'éclipse dans les premières décennies du XVII^e siècle. Les faveurs des auteurs et des spectateurs se reportent sur la pastorale dramatique et la tragi-comédie, genres jugés plus

¹ *Loc. cit.* Amidor, qui ne défend pas les mêmes positions que Corneille, n'est pas la caricature directe de celui-ci. On sait toutefois que la pièce contenait une référence à la querelle du *Cid*, très tôt supprimée (J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, « Présentation générale », p. 29).

² *Op. cit.*, I, 10, p. 80.

³ Fr. de Grenaille, *L'Honneste garçon [...]*, *op. cit.*, vol. I, « Avertissement », n. p.

⁴ Voir G. Dotoli (éd.), *Temps de préfaces [...]*, *op. cit.*, p. 17.

⁵ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p. 195.

spectaculaires et divertissants que la tragédie et la comédie des auteurs humanistes. Mais la tragi-comédie, comme la tragédie, fait l'objet d'ardents débats de la part des partisans des règles et des Irréguliers.

Les chercheurs spécialistes de cette période¹ ont montré comment les partis adverses traitaient tous deux, en s'appuyant notamment sur la *Poétique* d'Aristote, redécouverte au début du XVI^e siècle en Italie, de la nature de l'imitation dramatique et du plaisir procuré par le spectacle. Comme l'indique en 1628 la « Préface » de François Ogier à *Tyr et Sidon*, tragi-comédie de Jean de Schélandre, l'un des principaux manifestes en faveur d'un théâtre irrégulier, l'imitation qui prétend se restreindre à une durée de vingt-quatre heures, à un seul lieu et à une action unique, bâtie sur un seul registre comique ou tragique, renvoie nécessairement une image tronquée de la réalité, qui ne peut refléter la diversité de « la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupées [*sic*] de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune² ». Se fondant sur une définition hédoniste du plaisir théâtral, Ogier considère la variété des épisodes représentés comme la condition *sine qua non* de l'agrément des spectateurs³. De ce point de vue, le respect de l'unité de temps peut avoir deux conséquences toutes deux problématiques : soit l'ennui du public, face à une pièce au sujet extrêmement restreint, ou bien encombrée de récits de messenger qui se substituent à l'action, soit, comme l'ont fait les anciens, une surcharge invraisemblable d'événements dans une durée limitée à vingt-quatre heures. Dans les deux cas, l'illusion théâtrale est rompue, le public ne pouvant adhérer sans distance critique au spectacle qui se déroule sous ses yeux.

Préfigurant la position des Modernes de la fin du siècle, Ogier se prononce en faveur d'un respect dépourvu de servilité à l'égard des anciens, dont les règles et les préceptes exigent d'être adaptés au goût nouveau du siècle. Dans la « Préface » de *La Généreuse allemande*⁴, autre paratexte fondamental pour le parti des Irréguliers, composé à

¹ Voir, entre autres, R. Bray, *La Formation [...]*, *op. cit.* ; G. Forestier, *Passions tragiques [...]*, *op. cit.* et « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, 1990, p. 187-202, repris dans *Passions tragiques [...]*, *op. cit.*, p. 73-117 ; P. Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995 ; H. Baby, *La Tragi-comédie [...]*, *op. cit.* ; A. Duprat, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.

² F. O. P. [François Ogier Parisien], « Préface au lecteur », dans G. Dotoli (éd.), *op. cit.*, p. 189.

³ « La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre, n'est faite que pour le plaisir et le divertissement, et ce plaisir ne peut procéder que de la variété des événements qui s'y représentent [...] » (*ibid.*, p. 184).

⁴ A. Mareschal, « Préface » de *La Généreuse allemande, ou le triomphe d'amour*, dans *ibid.*, p. 218-225.

la fin de l'année 1630, André Mareschal s'affranchit lui aussi du respect tutélaire voué aux anciens, en louant les auteurs italiens du *cinquecento*, inventeurs de la tragi-comédie, genre moderne qui vise selon lui le seul plaisir du public : la revendication de la liberté artistique, contre la tyrannie exercée par les unités, figure en effet au cœur de l'argumentaire des Irréguliers. Comme Ogier, Mareschal rejette également les unités de lieu et de temps au nom du principe de la vraisemblance.

La tragi-comédie, dans laquelle les registres et les styles se mêlent, apparaît tout naturellement, à partir de la fin des années 1620, comme le genre de prédilection des Irréguliers. Pourtant, Jean Mairet, influencé par le milieu italianisant de Chantilly, qui le protège, propose au cours de ces mêmes années des tragi-comédies dans les règles, telle *La Sylvanire* (1630). Mais, une fois que le camp adverse se sera définitivement approprié ce genre, c'est vers la tragédie qu'il se tournera, afin d'expérimenter le théâtre régulier, avec notamment *La Sophonisbe*, pièce considérée comme la première tragédie française régulière (1634). N'en déplaise à Honoré d'Urfé, qui distinguait le rôle du prédicateur (instruire) de celui du poète (plaire)¹, les partisans des règles se démarquent de la conception hédoniste du plaisir exprimée par les Irréguliers. Conçu comme essentiellement moral, le plaisir qui doit naître du spectacle dramatique se définit par son utilité : dans le droit fil de la *catharsis* aristotélicienne, il doit purger l'esprit du spectateur, par la crainte et la pitié, des mauvaises passions qu'il peut nourrir.

La Lettre sur la règle des vingt-quatre heures de Jean Chapelain (1630) est très claire à ce sujet : la *catharsis* a pour condition la perfection de l'imitation et, de ce fait, la vraisemblance. Aucun obstacle ne doit empêcher le spectateur de croire à la représentation effectuée sous ses yeux². C'est pourquoi l'unité de temps doit être respectée, car le poète ne pourrait, sans sortir de la vraisemblance, proposer au spectateur une action dont la durée excédât de beaucoup le temps de la représentation. De ce fait, même si Chapelain ne l'évoque pas ici directement, l'unité de lieu s'impose d'elle-même, puisque l'on ne peut adhérer à un spectacle qui montrerait des personnages changeant de lieux et parcourant

¹ H. d'Urfé, « Au lecteur » de *La Sylvanire ou la morte-vive. Fable bocagère* [1627], dans *ibid.*, p. 175-176.

² « Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous Poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents ; chose qui, régnant par [tous] les genres de la poésie, semble particulièrement encore regarder la scénique en laquelle on ne cache la personne du Poète que pour mieux surprendre l'imagination du spectateur et pour le mieux conduire sans obstacle à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté » (J. Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, dans *ibid.*, p. 227).

parfois de très grandes distances, alors même que la représentation se déroule dans un lieu unique et dans une durée limitée à trois ou quatre heures.

Enfin, il importe de ne pas surcharger l'esprit du spectateur ni d'encombrer sa mémoire par une multitude d'épisodes : l'unité d'action vient donc logiquement apporter le troisième terme de la triade régulière. À même de s'identifier au spectacle représenté, sans mouvement de distance réflexive suscité par une invraisemblance synonyme de mensonge, le spectateur se trouve plongé dans une illusion propice à la *catharsis* et au plaisir moral propre à l'art dramatique. Même en faisant l'hypothèse que le plaisir pourrait être séparé de l'utilité morale, Chapelain ne peut concevoir qu'il puisse être associé au désordre et à l'irrégularité :

[...] s'il y pouvait avoir [un plaisir] dans la confusion et dans l'affaiblissement du Théâtre, ce serait un plaisir extrêmement rustique et du tout incapable de toucher les esprits nés à la politesse et à la civilité. Je veux des spectacles, mais non pas des embarras ; je veux que le poète s'accommode à l'inclination de l'assistance mais non pas à son vice et ne conseillerai jamais à mon ami de se faire Tabarin plutôt que Roscius, pour complaire aux idiots et à cette Racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut.¹

Le débat entre Réguliers et Irréguliers, dont le climax sera atteint dans la décennie 1630², est donc bien parallèle à l'émergence du modèle de l'honnêteté et au processus de revalorisation du théâtre aux yeux du public des honnêtes gens, qui s'opère au cours de ces mêmes années : les domaines socioculturel et théâtral ont pour point commun la dimension morale de leurs différents modèles.

Ainsi, à la distinction entre un plaisir hédoniste et un plaisir moral, correspond une opposition entre deux conceptions de l'imitation : l'une, celle des Irréguliers, juge qu'il faut tenter de reproduire la variété du monde sur la scène du théâtre. *Le Discours à Cliton*, que G. Dotoli attribue à Durval, se dit certain que, si les différents éléments de la pièce sont bien proportionnés, l'imagination du spectateur recevra le spectacle pour vraisemblable : aussi l'« objet de la Poésie Dramatique » est-il « d'imiter toute action, tout lieu et tout temps [...] »³. Au contraire, l'autre conception de l'imitation, telle que Chapelain la définit dans sa *Lettre*, prétend être une imitation parfaite, non pas de la réalité

¹ *Ibid.*, p. 233-234.

² G. Dotoli fait tout particulièrement de l'année 1630-1631 une « année clef, charnière irremplaçable du Grand Siècle » (dans *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1987, « L'année théâtrale clef : 1630-1631 », p. 169).

³ J.-G. Durval, *Discours à Cliton sur les Observations du Cid, Avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique et de la prétendue Règle de vingt-quatre heures*, dans G. Dotoli (éd.), *Temps de préfaces [...]*, *op. cit.*, p. 280. P. Pasquier formule quant à lui l'hypothèse que ce texte serait de Mareschal (« Une brillante critique du modèle classique : le *Discours à Cliton* », *RHT*, n° 2, 1992, p. 145).

elle-même, mais des « règles de la nature¹ ». G. Forestier a montré comment la revendication, exprimée dans cette lettre, d'une imitation « si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite », et l'affirmation contenue dans *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, texte en grande partie composé par Chapelain, selon laquelle l'auteur de la pièce aurait dû préférer le vraisemblable au vrai, ne sont paradoxales qu'en apparence² : pour amener le spectateur à croire en ce qu'il voit, à oublier qu'il se trouve au théâtre, condition indispensable pour que la pièce puisse susciter en lui un plaisir moral, le poète doit placer sous ses yeux, non pas la réalité elle-même, mais une représentation vraisemblable de celle-ci³. Pour Chapelain comme pour le parti des Réguliers, ce n'est pas la représentation de la totalité du réel qui peut amener le spectateur à oublier qu'il assiste à un spectacle illusoire, mais bien plutôt les conditions mises en place pour créer un spectacle vraisemblable, y compris si le poète doit, pour y parvenir, s'écarter du vrai⁴.

Dans l'ensemble de ces textes liminaires, le terme *extravagance* et sa famille lexicale font l'objet de multiples emplois polémiques : ils deviennent des mots d'injure que chaque camp adresse à l'adversaire pour mieux le discréditer. En marge de la querelle sur les règles, le conflit opposant Alexandre Hardy, poète sur le déclin, à ses jeunes rivaux Pierre du Ryer et Jean Auvray, dont les pièces triomphent à l'Hôtel de Bourgogne, voit ainsi fréquemment revenir l'accusation de folie :

Il a peut-être lu qu'on voit rarement un grand esprit sans quelque mélange de folie, et par cette raison il a pensé donner une marque du sien dans son extravagance [...].⁵

Je m'étais imaginé jusques ici que la vieillesse ne consumait les forces du corps qu'à dessein de donner à l'esprit celles que la jeunesse lui refuse contre l'atteinte des passions ; mais ce vieux Auteur, de qui la plume et les actions se conduisent au gré de l'Envie, m'en fait trouver une expérience contraire dedans l'excès de ses folles extravagances, où j'apprends que les racines d'un poil grison sont vertes bien souvent. Cette maladie est quelquefois incurable, et sa médecine est en la raison qu'elle ne peut souffrir. Toutefois qu'y ferait-on, s'il est extravagant ou fol, cela lui vient de la Nature, de qui les défauts et les vices sont plus forts que toutes sortes de remèdes.⁶

¹ G. Forestier, « Imitation parfaite [...] », art. cit., p. 191.

² Art. cit., p. 187-202.

³ « C'est dans ce *faire croire* que réside le point de fuite du paradoxe. Il faut amener le public à prendre l'action théâtrale non pour une fiction, mais pour la vérité ; il faut créer une illusion de vérité. Pour cela, le public doit oublier qu'il est au théâtre » (*ibid.*, p. 193).

⁴ Voir également ce que dit Mairet, dans sa « Préface, en forme de discours poétique, À Monsieur le comte de Cramail », au seuil de *La Silvanire* (1631) : « [...] la Comédie est une active et pathétique représentation des choses comme si véritablement elles arrivaient sur le temps, et de qui la principale fin est le plaisir de l'imagination » (dans G. Dotoli [éd.], *op. cit.*, p. 243).

⁵ P. du Ryer et J. Auvray, *Lettres à Poliarque et Damon, sur les médisances de l'auteur du théâtre. Lettre à Poliarque*, dans *ibid.*, p. 192.

⁶ *Lettre à Damon*, dans *ibid.*, p. 197.

Hardy, qui n'est désigné qu'indirectement dans ces deux lettres, attaque ses rivaux en des termes similaires : dénonçant les « extravagances fabuleuses » de leurs pièces, « qui ne disent rien et détruisent plutôt qu'elles n'édifient les bonnes mœurs¹ », il invite le lecteur à se détourner des « inventions bizarres et chimériques à la mode » produites par ces « faibles cervelles », qui l'ont « autrefois condamné en l'accès de leur frénésie² ». Dans *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne*, il juge leur folie tout à fait « digne des petites Maisons³ ».

De telles expressions, utilisées ici dans le cadre de la satire *ad hominem*, se rencontrent également dans les textes qui composent la querelle des règles. Au début de sa « Préface », Ogier présente le parti des Irréguliers, qui est le sien, comme celui qui a choisi d'emprunter une voie extravagante – mais sans employer cet adjectif péjoratif –, par rapport au droit chemin suivi par les partisans des règles : c'est afin « d'éclaircir chacun pourquoi nous nous sommes jetés à quartier du chemin ordinaire, pour tenir une route particulière⁴ » qu'il se lance dans la rédaction de ce texte. C'est là le signe qu'après avoir été majoritaires pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, les Irréguliers sont en train de perdre du terrain.

Gombauld, dans la « Préface » de sa pastorale intitulée *L'Amaranthe* (1631), désigne les détracteurs des règles comme des « esprits gaillards », qui ne produisent que des « caprices » et des « boutades⁵ ». Une fois que la tragi-comédie sera associée au parti des Irréguliers, celle-ci apparaîtra également comme le genre de la profusion dérégulée. Dans *Les Visionnaires*, Amidor s'en fait le porte-parole extravagant, en décrivant les « crottesques chimères » des partisans des « règles austères⁶ » : il défend une liberté totale au niveau de l'*inventio* et de la *dispositio* et oppose aux arguments des Réguliers, que Sestiane lui rapporte, le plaisir hédoniste qui naît de la diversité⁷. Il prend immédiatement pour exemple un sujet débordant d'épisodes, dont la représentation impliquerait de

¹ A. Hardy, « Au lecteur », préface au vol. V de son *Théâtre* (1628), dans *ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*

³ A. Hardy, *La Berne des deux rimeurs de l'Hôtel de Bourgogne, en forme d'apologie contre leurs impostures* (1628), dans *ibid.*, p. 207. « [...] Ainsi l'affection que je porte à l'Auteur du Théâtre m'anime contre ces deux Cercopes qui réveillent un Hercule à force d'injures atroces et sanglantes en leurs lettres, ou plutôt libelles diffamatoires, l'appelant frénétique, furieux, ivrogne, mercenaire, Pédant, chien enragé, fol, extravagant, et tout ce qu'une manie de colère a pu suggérer à leur brutalité, sans autre sujet ou prétexte que de deux mots proférés par l'oracle de la vérité [...] » (*ibid.*, p. 209).

⁴ « Préface au lecteur », dans *ibid.*, p. 182.

⁵ J.-O. Gombauld, « Préface » à *L'Amaranthe. Pastorale*, dans *ibid.*, p. 257.

⁶ *Op. cit.*, II, 4, v. 565-566, p. 230.

⁷ « L'esprit avec ces loix n'embrace rien de grand. / La diversité plaist, c'est ce qui nous surprend » (*ibid.*, v. 599-600, p. 231).

s'affranchir des unités de temps, de lieu et d'action, mais aussi de briser le respect de la vraisemblance et des bienséances¹. Desmarets caricature ici, par l'outrance et l'hyperbole, les principaux arguments des Irréguliers et les discrédite en leur attribuant une source d'énonciation extravagante.

Les années 1628-1637 représentent donc une période cruciale au cours de laquelle chaque camp tente d'imposer sa propre définition de la norme théâtrale et de faire basculer l'irrégularité du côté de l'adversaire. Pourtant, à l'issue de cette décennie, l'extravagance tend de plus en plus à être associée à la volonté, revendiquée par les Irréguliers, de créer de nouvelles modes. Durval, dans *Le Discours à Cliton*, réclame pour sa part le droit d'adapter les préceptes des anciens à la mode française des premières décennies du XVII^e siècle ; mais il entend en revanche leur redonner la priorité lorsque les modernes prennent des libertés excessives par rapport à leurs écrits et basculent de ce fait dans l'extravagance².

Toutefois, plus qu'une franche dichotomie, on observe entre les deux camps des frontières souvent poreuses. Certains dramaturges, tout en appartenant à la même clientèle, soutiennent des partis contraires, tels Scudéry et Mairet, tous deux protégés par le comte de Belin. D'autres changent de position au cours des années 1630, comme Scudéry encore, qui, après avoir revendiqué la pleine liberté du poète dramatique dans l'épître « À qui lit », placée au seuil de sa tragi-comédie *Ligdamon et Lidias* (1631)³, sera le premier à attaquer *Le Cid* sur le plan des règles, au début de l'année 1637. Dans ses *Observations* sur la pièce, Scudéry emploiera, pour définir l'unité d'action, l'image évocatrice d'un cercle dont le centre fait se rejoindre toutes les lignes⁴ : pour lui, l'écart face aux règles apparaît bel et bien comme une *ex-centricité*.

D'autres auteurs dramatiques essaient également de tenir des positions intermédiaires. Au cours de ses expérimentations sur les genres de la tragi-comédie, de la pastorale et de la tragédie, Mairet tente ainsi de théoriser un juste milieu qui tienne compte à la fois de l'utilité du plaisir moral de la *catharsis* et de l'agrément du plaisir pur, défendu

¹ Ce sujet a pu être rapproché de *L'Amant libéral* de Scudéry (*ibid.*, « Introduction », p. 165).

² « Aussi quand nos modernes prennent l'essor et qu'ils s'égarerent en des extravagances, je commence à les quitter, mais quand ils me découvrent un nouveau fonds de Poésie, et des élégances de leur invention, je laisse les anciens derrière sans perdre de vue les uns ni les autres » (*op. cit.*, p. 277). Il est toujours bon d'inventer de nouvelles modes (*ibid.*, p. 282).

³ G. de Scudéry, « À qui lit », préface de *Ligdamon et Lidias ou la Ressemblance, tragi-comédie* [1631], dans G. Dotoli (éd.), *ibid.*, p. 261.

⁴ G. de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, dans J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du « Cid »*, *op. cit.*, p. 373.

par les adversaires des règles. Mais cette « voie moyenne¹ » ne trouve que peu d'écho chez ses contemporains. Pendant la querelle du *Cid*, Corneille empruntera pour sa part une voie médiane toute personnelle, passant par la prise en compte des règles, mais aussi par leur appropriation critique et distanciée. Reflet de l'honnête distinction, qui suppose une sublimation subjective des préceptes suivis par le commun, cette voie aurait pu incarner une juste mesure entre deux positions toutes deux excessives, celles des Réguliers et des Irréguliers : elle sera toutefois rejetée comme extravagante, comme nous aurons l'occasion de l'étudier plus en détail dans les pages suivantes.

Comme le note Hélène Merlin-Kajman², la querelle du *Cid*, qui s'étend sur l'ensemble de l'année 1637 et le début de 1638, n'introduit pas de questions nouvelles par rapport aux débats antérieurs sur les règles. Cet épisode marque même l'acmé des réflexions théoriques sur les règles et l'héritage des anciens. Son dénouement se soldera par la victoire du parti des Réguliers, que nous serons amenée à nuancer. Mais, au-delà de la définition d'un théâtre régulier, l'une des problématiques débattues au moment de la querelle du *Cid* sera celle de la place de l'auteur ; cette question avait déjà été posée de manière cruciale lors de la querelle des *Lettres* de Balzac. Corneille se verra reprocher sa prétention d'écrire à sa mode, sans observer la déférence nécessaire à l'égard de ses prédécesseurs antiques ou italiens, et sans davantage respecter les doctes qui tiennent à la même époque un discours normatif sur le théâtre. Derrière les attaques visant ceux qui entendent « suivre leur mode », apparaît la dénonciation d'une vanité d'auteur, qui consiste à emprunter sa voie propre et à cheminer hors des sentiers communs.

2. LA QUERELLE DU *CID* : DÉFINIR LE PUBLIC DES HONNÊTES GENS

a) *Portrait de Corneille en Matamore*

Et certainement, comme je n'ayme point cette guerre de plume, j'aurois caché ses fautes, comme je cache son nom & le mien, si pour la reputation de tous ceux qui font des vers, je n'avois cru que j'estois obligé, de faire voir à l'Auteur du CID, qu'il se doit contenter de l'honneur, d'estre Citoyen d'une si belle Republique, sans s'imaginer mal à propos, qu'il en peut devenir le Tiran.³

La fin des *Observations sur le Cid*, premier texte majeur de la querelle, composé par Georges de Scudéry au début du mois d'avril 1637, condense les éléments d'une topique convoquée de manière récurrente au cours de cet épisode : le champ littéraire

¹ G. Forestier, « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », dans A. Viala (dir.), *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 116-118.

² H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 154.

³ G. de Scudéry, *Observations sur le Cid*, dans J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du « Cid »*, *op. cit.*, p. 430.

forme une république secouée par une guerre civile, menée par les citoyens des lettres contre l'un d'entre eux, qui a prétendu s'arroger le pouvoir en tyran¹. Scudéry, comme les autres citoyens de la république des lettres, affiche ses réticences à s'engager dans cette guerre – d'où la circulation tout d'abord anonyme de son libelle ; mais son devoir le pousse à protéger et à défendre l'honneur de son État.

L'expression de « république des lettres » ne date pas de l'époque de la querelle : elle est apparue dès le XV^e siècle chez certains auteurs italiens². Pourtant, au moment où Scudéry s'y réfère, elle possède une existence encore nettement virtuelle et, de ce fait, fragile : seule la fondation de l'Académie, deux années auparavant, commence à lui donner un premier cadre institutionnel officiel³. Cette république, fondée sur un modèle politique, fonctionne selon les mêmes préceptes que ceux qui régissent la « Place Royale » fréquentée par Alidor et les honnêtes gens du Marais : ce sont entre autres ceux de la civilité et de l'urbanité nouvellement définies. L'écrivain honnête homme ne doit pas se conduire comme un tyran qui, dans le domaine politique, usurpe illégitimement la « place royale » ; il doit veiller au bon équilibre de l'espace partagé par les citoyens. L'on retrouve alors, autour de la notion de distinction littéraire, la même ambiguïté que l'on avait pu relever dans le champ socioculturel : si l'écrivain peut emprunter sa voie propre, distincte de la voie ordinaire, il doit le faire dans les limites qui lui sont imparties, à la fois par le pouvoir politique, par les institutions littéraires, mais aussi par ses pairs.

L'immense succès remporté par la tragi-comédie du *Cid* n'est pas directement à l'origine de la querelle. Si les dramaturges concurrents de Corneille furent certainement jaloux de voir l'un des leurs emporter à ce point les suffrages du public, leur fureur fut plutôt déclenchée par la parution de l'*Excuse à Ariste*, que Jean-Marc Civardi date de la fin de l'hiver 1637, tout en suggérant que le texte aurait circulé avant sa publication⁴. L'*Excuse* apparaît comme le développement sous forme d'amplification des vers prononcés par Alidor à la fin de l'acte I : « Comptes-tu mon esprit entre les ordinaires ? / Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ?⁵ ». Comme l'ont déjà bien montré les chercheurs qui se sont intéressés à ce texte⁶, Corneille fait son entrée sur la scène littéraire

¹ Dans *L'Épistre familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid*, on trouve également l'expression de « belle guerre Académique » (dans *ibid.*, p. 808).

² *Ibid.*, p. 354.

³ H. Merlin-Kajman, *Public [...], op. cit.*, p. 196.

⁴ *Op. cit.*, « Présentation générale », p. 27.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ Voir les ouvrages et articles d'H. Merlin-Kajman déjà cités, ainsi que J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, « Présentation générale », p. 97-105.

seul face au public et s'en vient justifier scandaleusement l'énonciation de l'éloge de soi à la première personne :

Nous nous aimons un peu, c'est nostre foible à tous,
Le prix que nous valons qui le sçait mieux que nous ?
Et puis la mode en est, & la Cour l'autorise,
Nous parlons de nous mesme avec toute franchise [...].¹

Comme chez Théophraste, le *nous* de modestie se transforme ici en *nous* de majesté, indûment employé par un tyran qui s'est arrogé le trône sans y avoir été appelé par ses pairs pour prix de ses qualités. Pire, Corneille justifie l'expression ostentatoire de son amour-propre par l'affirmation qu'il s'agit d'une mode, qui serait de surcroît reconnue et légitimée par le pouvoir royal. Ses adversaires ne manqueront pas de redonner à cette mode prétendument partagée la place qu'elle mérite : selon eux, dans cette *Excuse*, Corneille écrit à *sa* mode, et non selon *la* mode de la république des lettres. Il est intéressant de souligner que le poète justifie ses propos en s'inscrivant dans une historicité : si la « fausse humilité » était de mise au temps où celui-ci était révérend pour ses vers, elle « ne met plus en crédit² » à présent que les plus grands artistes ne sont plus reconnus comme tels et que tout le monde se mêle de versifier, sans toujours disposer du talent nécessaire.

Énoncer son propre éloge relève à ce titre de la même revendication qui forme l'objet général de l'épître : celle de s'exprimer et d'écrire en toute liberté. Si Corneille prend soin de présenter ses « excuses » au musicien Ariste, destinataire non identifié, c'est que la musique forme selon lui un cadre trop contraignant pour qu'il puisse composer la chanson que celui-ci lui a commandée. Le « feu » de sa Muse a au contraire besoin de cheminer librement :

En fin ceste prison desplaist à son genie,
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie,
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.³

Il n'est pas étonnant que cette revendication de liberté s'accompagne du choix de se consacrer exclusivement au genre dramatique, alors que les auteurs contemporains ont plutôt tendance à pratiquer la polygraphie : le théâtre, genre dont les règles ne sont pas encore définitivement établies, jouit d'une toute nouvelle reconnaissance et accorde au

¹ P. Corneille, *Excuse à Ariste*, dans J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, v. 31-34, p. 319-320.

² « Le Parnasse autrefois dans la France adoré / Faisoit pour ses mignons un autre aage doré, / Nostre fortune enflloit du prix de nos caprices, / Et c'estoit une Blanque à de bons benefices : / Mais elle est espuisée [...]. / La fausse humilité ne met plus en crédit [...] » (*ibid.*, v. 23-27 et 35, p. 318-320).

³ *Ibid.*, v. 13-16, p. 317.

dramaturge une part de liberté¹. Ce n'est que lorsque Corneille jouit de cette franchise qu'il parvient à gagner les cieux – territoires extraordinaires – et qu'il peut considérer de haut ses rivaux².

L'importance accordée à la liberté de l'artiste rappelle l'un des principaux arguments des Irréguliers. Mais la posture de Corneille n'est pas réductible à ce parti. Une fois encore, la revendication d'une place à part pour le *moi* s'énonce en termes spatiaux : le sujet de l'écriture a besoin de se libérer de toute contrainte extérieure pour conquérir son espace propre, supérieur à celui des autres poètes car situé au firmament, loin de ceux qui ne peuvent quitter la terre. C'est cette position extraordinaire qui lui donne toute légitimité d'énoncer son propre éloge. Corneille poète est donc un *moi* « délié », libertin : il se donne à lui-même ses propres règles. Mais le passage que nous venons de citer convoque également le vocabulaire politique de la tyrannie. Le « génie » cornélien ne souffre la concurrence d'aucun autre pouvoir :

Je sçay ce que je vaux, & croy ce qu'on m'en dit :
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ay peu de voix pour moy, mais je les ay sans brigue,
Et mon ambition pour faire plus de bruit
Ne les va point quester de Reduit en Reduit,
Mon travail sans appuy monte sur le Theatre,
Chacun en liberté l'y blasme ou l'idolatre,
Lâ sans que mes amis preschent leurs sentiments
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements, [...]
Je satisfaits ensemble & peuple & courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans
Par leur seule beauté ma plume est estimée
Je ne dois qu'à moy seul toute ma Renommée,
Et pense toute fois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traittant d'égal [...].³

L'ordre des propositions du premier vers est révélateur : le jugement que porte Corneille sur sa personne part d'abord de lui-même avant de se fier à l'avis d'autrui. Le *moi* constitue son premier et principal observateur, le plus fidèle et le plus fiable. Toute forme d'asservissement, qui passerait par le respect de chacune des étapes du *cursus honorum* (la « ligue », la « brigue », la quête d'appuis) est catégoriquement rejetée. Mairet et Scudéry, tous deux protégés du comte de Belin, pouvaient très certainement ici se sentir visés. Mais cette liberté du *moi* auctorial est indissociable de la liberté du public : « peuple » et « courtisans » – on remarque ici l'absence des doctes – sont libres d'applaudir ou non, en fonction de la « seule beauté » des vers, et non de leur respect des

¹ « Les normes sont en cours d'élaboration et laissent donc une part de liberté d'innover » (A. Viala, « Corneille et les institutions [...] », art. cit., p. 202).

² *Excuse à Ariste*, op. cit., v. 17-20, p. 317-318.

³ *Ibid.*, v. 36-44 et 47-52, p. 320-323.

règles. L'on perçoit parfaitement tout ce que cette *Excuse* pouvait avoir de scandaleux pour les pairs de Corneille : l'épître trace un nouvel espace, hors du contrôle des institutions politiques et littéraires, où se déploient, en toute liberté, les vers du poète, pour le seul plaisir du public du parterre et des honnêtes gens de la cour. Corneille a parfaitement conscience de tenir ici une position extravagante :

Mais insensiblement je baille icy le change,
Et mon esprit s'égaré en sa propre loüange,
Sa douceur me seduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moy mesme au lieu de m'excuser.¹

L'espace du libre éloge de soi est un lieu où l'on s'égaré, où l'on s'engage sur le mauvais chemin. L'*Excuse*, en tant qu'épître auto-laudative, apparaît donc comme un texte capricieux. Le *moi* auctorial conquiert son espace propre sur des sentiers pierreux et arpentés, sur lesquels seul le public non docte peut le suivre :

N'y penses plus, Ariste, une telle injustice
Exposeroit ma Muse à son plus grand supplice,
Laissez la tousjours libre agir suivant son choix,
Ceder à son caprice, & s'en faire des loix.²

La loi perd ici toute force de contrôle ou de menace puisqu'elle varie au gré des caprices de celui qui l'édicte. La réunion des termes *caprice* et *loi* apparaît même antithétique : aucune norme ne peut dépendre d'une volonté par nature dérégulée.

H. Merlin-Kajman a parfaitement éclairé le fait que cette « déclaration absolutiste », qui signifie « je suis au-dessus des règles », constitue « une espèce d'*anti-épître dédicatoire*³ ». Tandis que de tels paratextes liminaires sont d'ordinaire centrés sur l'éloge de la personne à qui l'œuvre littéraire est offerte, l'*Excuse* est adressée au mystérieux personnage d'Ariste, présenté comme un ami artiste n'occupant pas un rang social supérieur à celui du poète : elle laisse alors place libre à l'éloge de l'auteur lui-même, qui se présente sans intermédiaire face au public. D'autre part, contrairement aux pièces d'escorte qui accompagnent la publication de *La Veuve* en 1633, l'éloge du poète n'est pas justifié par une source d'énonciation autre, celle de ses pairs, garantissant une reconnaissance extérieure de son succès⁴.

¹ *Ibid.*, v. 53-56, p. 323.

² *Ibid.*, v. 101-104, p. 326.

³ Corneille y « fait l'ellipse pure et simple de la figure de Richelieu et place son *moi* extraordinaire directement vis-à-vis de son destinataire, public extraordinaire de *moi*, ordinaires ou extraordinaires, peu importe [...] » (H. Merlin-Kajman, « Desmarets [...] », art. cit., p. 811).

⁴ « L'*Excuse* se présente comme la perversion de ce système. Discours d'un "poète qui se loue", il supprime la médiation d'une énonciation autre, annulant le *jeu* de l'éloge, sa valeur d'échange. L'hyperbole prend par conséquent une *littéralité inhabituelle* [...] » (H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, op. cit., p. 160-161).

Le vers « Je ne dois qu'à moy seul toute ma renommée », qui déclencha des réactions particulièrement hostiles pendant la querelle¹, « oublie » notamment une figure contemporaine incontournable : celle de Richelieu. Corneille entretient depuis le début de sa carrière des relations ambivalentes avec le cardinal-ministre : d'abord admis parmi les Cinq Auteurs, en compagnie de Boisrobert, Colletet, l'Estoile et Rotrou, avec lesquels il compose *La Comédie des Tuileries* (1635) et *La Grande Pastorale* (1637), il est par la suite exclu, pour des motifs restés obscurs, de ce groupe mettant sa plume au service de Richelieu². Les premières représentations du *Cid* semblent avoir été favorablement accueillies par celui-ci. Lorsqu'elle est imprimée, la pièce est par ailleurs dédicacée à Mme de Combalet, nièce du cardinal-ministre. Il est donc probable que le revirement de Richelieu ait été déterminé par la réception houleuse de l'*Excuse*.

Scudéry, dans l'épître « À qui lit » de sa tragi-comédie *Ligdamon et Lidias*, publiée en 1631, faisait lui aussi son propre éloge, mais en le présentant précisément comme un énoncé extravagant :

Je m'en vais te prier d'excuser des fautes que je ne crois pas qui soient en mes ouvrages, et me donner moi-même une louange, que je devais attendre de toi. J'espère que cette extravagance ne t'étonnera point, parce qu'elle est ordinaire : et qu'aujourd'hui tous nos Écrivains sont des Espagnols Français en rodomontades, ou par leur humilité étudiée, de ces Philosophes qui font rapetasser leurs habits neufs à dessein de paraître pauvres.³

Le discours laudatif sur l'œuvre doit avoir pour source d'énonciation son destinataire, son lecteur, qu'il soit ou non également auteur. Lorsqu'il est formulé par celui-là même qui est à l'origine du texte, il se définit comme une « extravagance ». Si Scudéry allègue lui aussi la mode, il en attribue péjorativement l'origine à des auteurs qui s'expriment en matamores⁴. La fin de l'épître convoque également le monde du théâtre en liant les propos du dramaturge à la *parte* qu'il vient de jouer, celle du capitaine de la *commedia dell'arte*, exprimant, par son emphase verbale coutumière, l'« amour déréglé » qu'il nourrit à l'égard de lui-même :

¹ Voir le titre complet du premier libelle de la querelle, attribué à Mairet, la lettre de *L'Auteur du vray Cid Espagnol à son Traducteur François, sur une Lettre en vers, qu'il a fait imprimer Intitulée* (« Excuse à Ariste ») ou *après cens traits de vanité, il dit parlant de soy-même* : « Je ne dooy qu'à moy seul toute ma Renommée » (dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 333).

² Voir G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, *op. cit.* et Fr. Lasserre, « Introduction », dans Les Cinq Auteurs, *op. cit.*, p. 54-60. Sur le rôle joué par le pouvoir politique, et notamment par Richelieu, dans l'institution du théâtre comme un art majeur, à partir des années 1630, voir D. Blocker, *Instituer un « art » [...]*, *op. cit.*

³ G. de Scudéry, « À qui lit », dans G. Dotoli (éd.), *Temps de préfaces [...]*, *op. cit.*, p. 260.

⁴ La vanité est une passion traditionnellement associée à la nationalité espagnole (voir chap. II). L'auteur du *Souhait du Cid en faveur de Scudéry : une paire de lunettes pour faire mieux ses Observations* le rappelle par une série de combles rhétoriques : « On trouvera plutost un Singe sans malice, un oyseau sans plumes, un poisson sans escailles qu'un Espagnol sans vanité » (dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 676).

Jusqu'ici, mon Lecteur, j'ai joué le personnage d'un Poète ; je recommence, en finissant, celui d'un homme plus raisonnable, pour t'assurer que tant s'en faut que je participe à cet amour déréglé qu'ils témoignent pour les productions (je ne dis pas de leur esprit, car ils n'en ont point), mais de leurs fantaisies, qu'au contraire, je te proteste que si je connais quelque dégoût au public, que la première partie de mes Œuvres sera la dernière de mes folies.¹

La référence théâtrale permet de mesurer la part d'autodérision que Scudéry intègre à ce texte, même si l'estime qu'il accorde à sa propre personne n'est sans doute pas totalement feinte. L'image du capitain-matamore fait en effet partie intégrante de sa posture d'auteur, *ethos* consacré à la fois par ses propres déclarations, par le jugement de ses contemporains² et par les écrits de la postérité³. Homme de lettres attaché à sa lignée, revendiquant fréquemment l'ancienneté de sa noblesse, assimilant la plume à l'épée, Scudéry s'est bâti la réputation d'un bravache prodigue en rodomontades. Cet *ethos* de capitain-matamore, qui se déploie dans le cadre d'une *captatio benevolentiae*, instaure donc ici une relation de complicité avec le lecteur⁴.

Au contraire, l'*Excuse* de Corneille ne contient aucune part de dérision, aucune référence à un quelconque rôle théâtral que le scripteur se plairait à jouer afin de divertir son destinataire. Non adressée à un lecteur, elle n'attend aucune reconnaissance extérieure à l'égard de celui qui en est l'auteur. Le poète ne fait par ailleurs aucune référence au capitain-matamore. Ses rivaux s'en chargeront pour lui. L'un des principaux enjeux des libelles composés contre lui sera précisément de dévoiler la véritable figure de l'énonciateur de l'épître, assimilable à Matamore, dans *L'Illusion comique*, ou encore à Don Gomès, dans *Le Cid*. Scudéry, dans ses *Observations*, déclare n'avoir conçu aucune jalousie à l'égard du succès de la pièce : se présentant « sans vanité » comme « bon & genereux », tout au contraire de son auteur, il s'est abstenu d'en publier les défauts, malgré la perception lucide qu'il en avait. C'est lorsqu'il s'est aperçu que Corneille était bien loin de garder la même modération que lui qu'il a décidé de prendre la plume :

[...] quand j'ai veu [dis-je] qu'il se Deifioit d'autorité privee ; qu'il parloit de luy, comme nous avons accoustumé de parler des autres ; qu'il faisoit mesme imprimer les sentimens avantageux qu'il a de soy ; & qu'il semble croire qu'il fait trop d'honneur aux plus grands

¹ G. de Scudéry, *op. cit.*, p. 262.

² Tallemant des Réaux, dans l'« historiette » qu'il consacre à Scudéry et à sa sœur, fait de lui un « visionnaire », mais attribue un caractère vain aussi bien à Georges qu'à Madeleine (*op. cit.*, t. II, « Scudery et sa sœur, et Madame de Saint-Ange », p. 684-696).

³ « Un grotesque ? Un fantoche ? Un matamore ? Sans doute... Mais, dans son outrance même, un type bien latin. Moustache de chat, feutre emplumé, fou comme don Quichotte, fier comme Bragance et vantard comme Tartarin, ce bohème des lettres d'autrefois a des titres à notre indulgence. On l'oublie, on l'ignore, on ne le comprend plus. Après tout, c'est peut-être dommage... » (Ch. Clerc, *Un Matamore des Lettres : la vie tragi-comique de Georges de Scudéry*, Paris, Éd. Spes, 1929, p. 247). Voir également É. Dutertre, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988.

⁴ H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, p. 420-421, n. 14.

Esprits de son Siecle, de leur presenter la main gauche : j'ay creu que je ne pouvois sans injustice & sans lascheté, abandonner la cause commune [...].¹

C'est parce que l'auteur du *Cid* a adopté une attitude extraordinaire et a enfreint les règles communes qu'il s'autorise à faire entendre une voix discordante. Pire encore que le tyran, Corneille a usurpé la place de Dieu, ce qui le rend coupable d'un blasphème épouvantable. Il ne s'est pas contenté, dans l'espace social, de s'arroger la parole d'autrui, en se glorifiant lui-même : il a rendu cette autopromotion publique par la voie de l'imprimé. À ce titre, Corneille est aussi peu honnête homme que le comte de Gormas, « Capitan ridicule », orgueilleux et fanfaron, auquel Scudéry donne le titre de « Capitaine Fracasse² » :

Je croirois assurément qu'en faisant ce roolle, l'Autheur auroit cru faire parler Matamore & non pas le Comte ; Si je ne voyois que presque tous ses personnages ont le mesme stile : & qu'il n'est pas jusqu'aux femmes, qui ne s'y piquent de bravure. [...] Les Espagnols sont nos ennemis (il est vray) mais on n'est pas moins bon François, pour ne les croire pas tous hipocondriaques.³

En niant qu'il existe des Espagnols honnêtes gens, Corneille s'est montré désobligeant envers la patrie de la reine Anne d'Autriche. Sur le plan générique, en ne peuplant sa pièce que de personnages farcesques, il a également enfreint les codes de la tragi-comédie, dont le personnel dramatique mêle d'ordinaire les rois et les princes aux êtres de conditions plus basses.

Dans sa *Lettre apologitique*, Corneille retournera à Scudéry son accusation de présomption, en lui rappelant les propos de son « À qui lit »⁴ ; mais la confrontation de cette épître avec l'*Excuse* a permis de montrer que la posture des deux auteurs n'était pas identique. *Les Sentiments de l'Académie française* reprendront eux aussi les allégations de Scudéry, mais en les nuanciant : contrairement au « Capitan de la farce », les exploits dont se targue Don Gomès ne sont pas purement imaginaires ; leur réalité n'est pas seulement verbale. Pourtant, même s'il a fait preuve d'un authentique courage, ce qui le distingue du capitan de comédie, du fait de ses vantardises excessives et de l'arrogance ingrate qu'il affiche devant le roi, il mérite tout de même le nom de « fanfaron » :

¹ G. de Scudéry, *Observations [...]*, *op. cit.*, p. 371.

² *Ibid.*, p. 389.

³ *Ibid.*, p. 391.

⁴ « Quand vous m'avez reproché mes vanitez, et nommé le Comte de Gormas, un Capitan de Comedie, vous ne vous estes pas souvenu que vous avez mis un, *A qui licet*, au devant de Ligdamon, ny des autres chaleurs Poëtiques & militaires, qui font rire le Lecteur, presque dans tous vos livres » (*Lettre apologitique du sieur Corneille*, dans *ibid.*, p. 513-514).

Et en effect il le merite si nous prenons ce mot dans l'autre signification, où il est receu parmy nous, c'est à dire d'homme de cœur, mais qui ne fait de bonnes actions que pour en tirer avantage, & qui mesprise chacun, & n'estime que soy-mesme.¹

La fin du passage fait allusion de manière transparente à Corneille, qui s'est abondamment flatté de ses succès théâtraux². Pour la majorité des libelles composés contre le poète dramatique, il s'agit pourtant de montrer que celui-ci mérite d'être appelé « fanfaron » dans la première acception du terme : comme le capitaine de comédie, il se targue de hauts faits imaginaires afin de mieux masquer son incapacité à composer des pièces dans les règles. Dès *L'Authent du vray Cid Espagnol*, premier texte connu de la querelle, Mairet, sous le pseudonyme de Don Baltazar de la Verdad, présenté comme le véritable auteur de la pièce, fait de Corneille un plagiaire s'attribuant indûment les exploits d'autrui :

Je parle à toy vanteur, dont l'audace achevée,
S'est depuis quelques jours dans le Ciel eslevée.
Au mepris de la Terre, & de ses Habitans,
A toy dont l'insolence en tes escrits semée
Et bien digne du fast des plus fous Capitans,
Soustient que ton merite a fait ta renommée.³

Mairet développe la même attaque dans son *Épître familière*, publiée cette fois-ci sous son véritable nom, en rendant, comme l'avait fait Scudéry, la vanité de Corneille responsable de la querelle⁴. Pour l'auteur de *L'Acomodement du Cid & de son censeur*, l'*elocutio* de la pièce est trop faible pour légitimer les louanges que Corneille s'adresse dans l'*Excuse*⁵. D'autres arguments renforcent les accusations morales portées contre lui : les toutes récentes lettres de noblesse accordées par Louis XIII à son père dans les premiers mois de la querelle, le 24 mars 1637, de même que son attitude irrévérencieuse envers les

¹ *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans *ibid.*, p. 969.

² « En fin nous trouvons que cet insulte bien que fait en colere et en desordre n'est pas ~~entierement~~ inutile, et qu'il pourra au moins servir de frein a ceux qui se laissent aller trop facilement aux flatteries de l'amour propre et qui sont trop enclins a s'enfler de leurs bons succes » (*ibid.*).

³ *L'Authent du vray Cid Espagnol [...]*, dans *ibid.*, p. 332.

⁴ « On vous eut encore pardonné si comme ces vaillans fanfarons, vous eussiez au moins soustenu vostre braveure : mais il se treuve qu'apres avoir faict le Rodomont à tour de bras, vous ne vous estes deffendu qu'en Capitain [...] » (*Épître familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid*, dans *ibid.*, p. 807).

⁵ « Vous ne sçauriez nier que [...] vous ne soyez extrêmement plat & fade dans vos Vers, pour estre si presomptueux, si foible & si extravagant en l'Epistre d'Ariste, qu'on ne peut comprendre quel mouvement vous l'a dictée. Mais si l'on vous reproche qu'en vostre Lettre Apologitique au S^r SCUDERI, l'on ne sçaurait deviner si vous voulez passer pour Vaillant, pour Poltron, pour Ecolier, ou pour Maistre : Et qu'on doute si vous connoissez vous mesme ce que vous estes (si ce n'est un Suppliant qui voudroit bien faire le Rodomont) [...] » (*L'Acomodement du Cid & de son censeur*, dans *ibid.*, p. 531-532).

comédiens du Théâtre du Marais, lésés par la publication précoce du *Cid*, dès le 23 mars, signe d'une avarice indigne d'un homme anobli¹.

*La Lettre à *** sous le nom d'Ariste* oppose Homère, Virgile, Ronsard et Malherbe, qui se sont parfois laissé aller à parler avantageusement d'eux-mêmes, mais dont les propos étaient légitimés par leur réputation publique, à Corneille, dont les vantardises constituent autant de discours mensongers, qui ne trouvent aucun écho hors de ses propres énoncés². Lorsque Claveret entre à son tour dans la querelle, après avoir vu son nom raillé par l'auteur du *Cid* dans sa *Lettre apologitique*, il accuse celui-ci d'avoir une nouvelle fois enfreint les règles de la république des lettres, en faisant bassement publier sa prétendue supériorité dans des libelles lus sur le Pont-Neuf, mais aussi en brisant lâchement l'amitié qui le liait à l'un de ses pairs³. Là encore, l'attaque porte sur la question de l'énonciation. Claveret reproche à Corneille d'avoir signé son apologie de sa main : « Ces termes si pleins de vanité, & dont vous vous servez vous-mesme pour embellir vostre apologie, devoient (ce me semble) estre escrits d'une autre main que de la vostre [...] »⁴. Balzac avait quant à lui emprunté le nom d'Ogier pour signer son propre texte apologétique⁵. Du fait de ce comportement malhonnête, Corneille ne peut prétendre être reconnu comme le plus illustre des citoyens de la république des lettres et peut encore moins s'arroger ce rang de lui-même⁶.

Le *moi* cornélien est donc jugé extravagant dans la mesure où il est accusé de s'attribuer, sans y avoir été autorisé ni par Richelieu ni par ses pairs, un caractère exceptionnel : sa tentative de distinction, trop brutale et trop ostentatoire, est perçue comme une posture blâmable. *La Réponse à l'amy du Cid sur ses invectives contre le Sieur Claveret* établit une relation de complémentarité entre les termes *extravagance* et *présomption*, ces deux travers apparaissant comme les mêmes symptômes d'un défaut de

¹ *Ibid.*, « Présentation générale », p. 26-28. *La Réponse à l'amy du Cid* attribue le succès de la pièce au seul talent des acteurs et notamment de Montdory (*ibid.*, p. 817).

² *Lettre à *** sous le nom d'Ariste*, dans *ibid.*, p. 733.

³ « J'advoüe que [...] je n'attendois pas d'un homme, qui faisoit avec moy profession d'amitié, une si ridicule extravagance, que celle qui vous fait dire à l'observateur du *Cid* (au lieu de vous defendre contre luy par de bonnes raisons) *Il n'a pas tenu à vous que du premier lieu ou beaucoup d'honnestes gens me placent, je ne sois descendu au dessous de Claveret* » (*Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille, soi-disant auteur du Cid*, dans *ibid.*, p. 537).

⁴ *Ibid.*

⁵ Fr. Ogier, *Apologie pour Monsieur de Balzac* [1627], éd. J. Jehasse, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.

⁶ H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 164-165.

jugement¹. L'adjectif *extravagant* est à entendre ici au sens fort de *folie* : l'auteur du *Cid* est un visionnaire qui vit dans l'illusion laudative qu'il a lui-même édifiée de toutes pièces. Corneille veut convaincre ses rivaux qu'il est un « homme hors du commun² » :

Donnons toutesfois ces fumees à l'amour que ce Narcisse a pour soy-mesme, & venons à ceste lettre Apologetique, où il se met la Couronne sur la teste où il se dresse un trosne, d'où il regarde ceux à qui il avoit faict auparavant l'honneur de s'esgaller au dessous de son marchepied, & où il dit par une presumption qui degene en folie *qu'il ne tient pas à son observateur [...] [qu'] il ne l'ait fait descendre au dessous de Claveret [...]*.³

Corneille apparaît ici en tout point semblable aux mélancoliques imaginatifs et aux « illustres fous » de Beys. *Le Souhait du Cid en faveur de Scudéry* réclame en effet pour lui une place à « l'hospital des fous incurables⁴ », tandis que *La Suite du Cid en abrégé* le désigne par l'appellation de « Messire Mathurin Corneille, / sur-nommé Le Noble à la Rose⁵ ».

Ces accusations de folie ne sont pas que de purs procédés rhétoriques. Claveret rappelle ainsi que Corneille promenait avec lui la réputation de ne pas être un exemple de parfait honnête homme dans le monde : manquant de talent pour la conversation, incapable de rendre un entretien vif et plaisant, le dramaturge, rabaisé au rang de poète impécunieux colportant sa vile marchandise, type comique complémentaire de celui du capitán-matamore, passait, selon son rival, pour un « impertinent » et un être « ridicule⁶ ». L'auteur de *L'Apologie pour M. Mairet* lie significativement ses manquements aux usages mondains – Corneille ne maîtrise pas les codes de la raillerie honnête – aux dérèglements d'humeur qui perturbent sa physiologie : le dramaturge est tantôt dominé par la bile jaune, lorsqu'il se met subitement en colère, tantôt par le flegme, comme le révèlent ses froids écrits et « plus visiblement encore [...] cette indeficiente roupie qui distille en toutes saisons de l'alambic de [son] nez⁷ ». Pire, rejetant les lois du monde qui l'entoure, il cherche à instaurer « une nouvelle morale avec des vers qui demandent l'aumosne, & le chemin des petites maisons [...] »⁸. L'auteur du *Cid* est donc transformé en fou atrabilaire.

¹ « L'extravagance & la presumption mal fondée, estant en luy deux deffaux de Nature, que l'Art ny le temps ne pourront jamais corriger, principalement s'il a beaucoup d'Amis qui le flattent laschement comme vous faites » (*La Réponse [...]*, dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 812).

² *Lettre à *** sous le nom d'Ariste*, dans *ibid.*, p. 732.

³ *Ibid.*, p. 733-734.

⁴ *Ibid.*, p. 733.

⁵ *Ibid.*, p. 898.

⁶ « Ce sont des veritez qui seront tousjours confirmees parmy les plus honnestes gens de Paris, de l'un & de l'autre sexe, où l'on debite des Histoires de vostre mauvaise grace, à faire rire la melancholie mesme, & pour lesquelles vous avez raison de vous enfuir dés que vous avez vendu vos denrees Poétiques » (*Lettre du sieur Claveret*, dans *ibid.*, p. 542).

⁷ *Ibid.*, p. 887.

⁸ *Ibid.*, p. 885.

Mais ce portrait polémique frappe également son principal adversaire, l'auteur des *Observations* :

Je fis jugement que cette œuvre estoit la descharge de sa melancolie, me persuadant par la suite de son discours que le grand esclat de l'ouvrage fait pour LE CID, avoit produit sur l'ame de ce personnage ce que le soleil fait quand il est joint à la canicule à l'endroit de nos corps qu'il desseiche & recuit, & faisant bouillir au dedans la melancolie, rend la ratte où elle se retire fort dure & importune.¹

Idéal de mesure, l'honnêteté a pour pendant physiologique l'équilibre des quatre humeurs. Pourtant, plus encore que le modèle médical, un autre domaine se révèle éclairant pour comprendre les enjeux de la querelle : celui du théâtre et, plus généralement, du spectaculaire.

b) Une querelle spectaculaire

Assimilé au visionnaire qui se prend pour un roi (celui de la république des lettres), comparé au fou qui, persuadé d'être le plus illustre des poètes, est digne des Petites-Maisons², Corneille est érigé par ses adversaires en bouffon de carnaval. Tel Hortensius, il pense que la valeur de ses écrits lui octroie une domination tout à fait méritée sur ses pairs et qu'il peut légitimement devenir le souverain d'une nation. C'est ainsi que les différentes instances qui prennent part à la querelle bâtissent progressivement une véritable scène de théâtre sur laquelle défilent des types comiques – capitans-matamores, pédants, poètes fous –, comme dans une galerie, pour le plus grand plaisir du public. Cette dimension spectaculaire est visible dès la parution des *Observations* de Scudéry, dont l'énonciation, fortement théâtralisée³, donne le ton des libelles qui vont suivre.

Jean-Marc Civardi nous invite à ne pas accorder une gravité excessive à la querelle⁴ : le fait que la plupart des libelles composés à cette occasion aient été imprimés sur des feuilles volantes tend à prouver que la foule des Parisiens considérait cet épisode comme un fait-divers parmi d'autres, dont on pouvait percevoir des échos sur le Pont-Neuf et dans d'autres lieux de la capitale, au milieu des colporteurs, des charlatans et des

¹ *La Défense du Cid*, dans *ibid.*, p. 458. J.-M. Civardi attribue ce texte à Camus (*ibid.*, « Présentation générale », p. 31).

² « [...] mais j'ay esté encore d'autant plus porté à vous faire ceste Lettre, que j'ay pensé, que tant s'en faut qu'il fallust essayer de diminuer vostre vanité, qu'au contraire il estoit bon de l'augmenter, et que comme aux Petites-Maisons, celui qui est le mieux persuadé d'estre ou Jupiter, ou le dieu Mars, ou l'Empereur, ou quelque autre Monarque, en faisant pitié, ne laisse pas de divertir le mieux ceux qui l'entendent. Aussi ce ne sera pas un petit plaisir pour le monde, si vous continuez à vous persuader d'estre si grand Poëte [...] » (*Lettre du sieur Claveret [...]*, dans *ibid.*, p. 826).

³ H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 158.

⁴ *Op. cit.*, « Présentation générale », p. 62.

arracheurs de dents¹. Plus précisément, cet épisode littéraire fut surtout vécu comme un spectacle divertissant par les cercles restreints des honnêtes gens de la Ville et de la Cour. Tandis que la querelle des *Lettres* de Balzac avait impliqué l'Église et le milieu des doctes, la querelle du *Cid*, parce qu'elle concerne un genre à la mode, touche davantage le public des honnêtes gens, qui se réunissent dans les ruelles et ne s'isolent pas dans les cabinets savants. C'est pourquoi ni les défenseurs, ni les adversaires de Corneille n'utilisent le latin ; les libelles échangés privilégient également une brièveté qui en facilite la lecture². J.-M. Civardi rattache par ailleurs l'ensemble de ces remarques à la pratique de l'anonymat ou du pseudonyme : si de nombreux opuscules taisent le nom de leur auteur, ce n'est pas par peur d'une quelconque répression de la part du pouvoir, mais parce que l'identité de leur scripteur importe moins que le milieu littéraire et mondain qui leur a donné naissance³.

Dans un premier temps, le pouvoir se divertit, de concert avec les cercles des honnêtes gens de la capitale, de cette mascarade de carnaval, qui multiplie les brimades contre celui qui en porte le titre de roi. Toutefois, comme l'indique la missive adressée par Boisrobert à Mairet le 5 octobre 1637, lorsque le jeu menace de dégénérer, Richelieu se décide à le faire cesser :

Tant qu'elle [Son Éminence] n'a connu dans les écrits des uns et des autres, que des contestations d'esprit agréables, & des railleries innocentes, je vous avouë qu'elle a pris bonne part au divertissement ; mais quand elle a reconnu que de ces contestations naissoient enfin des injures, des outrages, & des menaces, elle a pris aussi-tôt résolution d'en arrêter le cours.⁴

Le porte-parole du cardinal-ministre juge lui-même que « le pauvre M. Corneille » a été « suffisamment puni [...] de ses vanités⁵ ». Stigmatisé comme fanfaron, le *moi* de Corneille devient spectacle, scène de théâtre, sur laquelle ses adversaires et ses défenseurs se livrent combat. Tel Matamore dans *L'Illusion comique*, il se métamorphose en la figure allégorique d'un théâtre dérégulé, anarchique et, à ce titre, devenu archaïque en 1637. Désigné à plusieurs reprises comme un être « capricieux » et « extravagant⁶ », Matamore, en convoquant, comme le veut son personnage, le lexique de l'épopée au sein de la comédie, reflète l'univers débridé de la tragi-comédie : les exploits guerriers qu'il

¹ Au début de *La Défense du Cid*, l'auteur se dit irrité par les *Observations*, qui ont été relayées par la gazette et ses colporteurs sur le Pont Neuf (*ibid.*, p. 457).

² *Ibid.*, « Présentation générale », p. 69.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ Lettre de M. l'abbé de Boisrobert à M. Mairet, dans *ibid.*, p. 907-908.

⁵ *Ibid.*, p. 908.

⁶ Clindor déplore de se trouver « réduit à flatter le caprice arrogant / Et les vaines humeurs d'un maître extravagant » (*op. cit.*, II, 5, v. 499-500, p. 84). À l'acte IV, Lyse utilise à nouveau le terme *caprice* en parlant à Matamore : « Votre caprice est rare à choisir des montures » (*ibid.*, IV, 4, v. 1177, p. 130).

s'attribue, tout comme les multiples conquêtes amoureuses qu'il s'invente dans des contrées exotiques, sont typiques de ce genre qui subit un progressif essoufflement au cours des années 1630. *Le Cid*, désigné comme une tragi-comédie en 1637, sera en effet attaqué pour ses manquements aux règles et pour l'inconvenance de son histoire d'amour.

Les Observations sur le Cid, en s'appuyant scrupuleusement sur la *Poétique* d'Aristote, dressent la liste des attaques qui seront développées par les libelles ultérieurs. *A posteriori*, il s'agit de rassembler les arguments du réquisitoire afin de gagner un procès qui porte d'abord, comme nous l'avons vu, sur la posture d'auteur de Corneille, et qui ne vise la pièce que de façon secondaire¹. Passant en revue l'ensemble de l'œuvre presque scène par scène, Scudéry en souligne les différentes fautes sur les plans de l'*inventio*, de la *dispositio*, puis de l'*elocutio*. Tout d'abord, le rival de Corneille reproche au sujet d'être extrêmement prévisible : dès la mort du comte, le spectateur à l'esprit le moins prompt devine l'intégralité de ce qui va se produire. Incapable de créer le moindre effet d'attente, ce sujet, sans « diversité » ni « nœud », « ne vaut rien du tout² ».

Ce défaut s'accompagne d'un ensemble de manquements à la vraisemblance, sans laquelle l'illusion dramatique et, de ce fait, la *catharsis* ne peuvent se produire : Chimène, cette parricide impudique, est une « fille desnaturée³ », un « Monstre⁴ », une « prostituée⁵ », une « criminelle », une « furie », aux discours « extravagant[s]⁶ », etc. Son personnage n'est pas vraisemblable : ce constat aurait dû conduire Corneille à abandonner ce sujet, car le poète, contrairement à l'historien, doit renoncer au vrai lorsqu'il n'est pas vraisemblable⁷. Plus généralement, la conduite de l'ensemble des personnages choque les bienséances car elle n'est pas conforme à leur *ethos* : en faisant passer les intérêts de l'amour avant ceux de leur devoir, en faisant l'apologie du vice, ils transforment cette pièce en œuvre pernicieuse pour les âmes. L'horreur de Scudéry atteint son comble lorsqu'il aborde l'acte III et l'entrée de Rodrigue dans les appartements de Chimène, l'épée encore fumante du sang de son père :

¹ « Publications également intempestives, elles [*L'Excuse* et *Le Cid*] témoignent, aux yeux des adversaires de Corneille, d'une même usurpation d'un *public*, espace et instances, *correspondant en droit à la république des lettres*. Tel est le fond du problème. C'est dans cette logique qu'il faut comprendre l'intervention d'un nouvel argument : celui des autorités et des règles » (H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 165).

² G. de Scudéry, *Observations [...]*, dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 384.

⁴ *Ibid.*, p. 387.

⁵ *Ibid.*, p. 402.

⁶ *Ibid.*, p. 395.

⁷ *Ibid.*, p. 379-380.

[...] par cette extravagance si peu attenduë, il donne de l'horreur à tous les judicieux qui le voyent, et qui scavent que ce corps, est encor dans la maison. Cette espouvantable procedure, choque directement le sens commun : & quand Rodrigue prit la resolution de tuer le Comte, il devoit prendre celle de ne revoir jamais sa fille.¹

Le terme *extravagance* s'applique ici à un passage de la pièce – la rencontre entre un meurtrier et la fille de sa victime, mais aussi entre un amant et sa maîtresse – qui heurte les lois de la vraisemblance et de la bienséance, tant moralement que visuellement, puisque le public a sous les yeux l'arme du crime. Ces fautes contre la vraisemblance se retrouvent sur le plan de la *dispositio* : Scudéry relève une trop grande concentration d'événements pour une durée de vingt-quatre heures. Il mentionne également l'inutilité dramatique du personnage de l'Infante Uraque, qui entraîne une rupture de l'unité d'action ; le rôle de Don Sanche est lui aussi sujet à caution. Quant à l'unité de lieu, étant donné que l'on ne sait jamais où se trouvent les personnages, on ne peut affirmer avec certitude qu'elle soit respectée². Scudéry termine ses *Observations* par de longues remarques consacrées à l'*elocutio*, dans lesquelles il critique les nombreuses pointes galimatiesques que compte la pièce et condamne l'obscurité d'un certain nombre de vers. Il développe également l'accusation de plagiat déjà formulée par le premier libelle de Mairet :

Après ce que vous venez de voir, jugez (Lecteur) si un Ouvrage dont le sujet ne vaut rien, qui choque les principales regles du Poeme Dramatique, qui manque de jugement en sa conduite, qui a beaucoup de meschants vers, & dont presque toutes les beautez sont desrobees, peut legitimement pretendre, à la gloire de n'avoir point esté surpassé, que luy attribue son Auteurs, avec si peu de raison ?³

Au terme des *Observations*, Scudéry affirme avoir gagné cette guerre littéraire en ayant rempli son dessein : montrer que Corneille est bel et bien un capitaine-matamore, et non un fanfaron comme Rodomont, et que ses vantardises n'ont aucun fondement.

La querelle du *Cid* apparaît donc comme un divertissement proposé aux honnêtes gens, friands de comédies qui, à la même époque, mettent en scène des contre-modèles d'honnêtes hommes et d'honnêtes femmes. Mais cette catégorie socioculturelle, à laquelle on assimile de plus en plus le public de théâtre, reçoit des contours plus ou moins extensifs selon le parti qui la convoque. Le scandale suscité par l'*Excuse* résidait précisément dans le fait que Corneille offrait directement ses œuvres au public des honnêtes gens, en évacuant le jugement des doctes et en évitant toute référence au pouvoir. À la suite de ce texte, les libelles qui prennent le parti de l'auteur du *Cid* s'appuient sur le goût de ce « public élargi », qui comprend les bourgeois éclairés du parterre, la haute bourgeoisie et

¹ *Ibid.*, p. 396-397.

² *Ibid.*, p. 404.

³ *Ibid.*, p. 429-430.

l'aristocratie qui occupent les loges et les galeries, mais surtout, les courtisans et les grandes dames de la cour. *La Voix publique*, texte anonyme qui se donne pour source d'énonciation fictive l'ensemble des honnêtes gens, définis comme une catégorie strictement superposable à celle du public, rappelle à l'auteur des *Observations* qu'il est tout à fait inconvenant de mépriser une pièce qui a eu « l'honneur de plaire au Roy & aux grands Esprits du Royaume¹ ». Du point de vue de l'honnêteté mondaine, les allégations de Scudéry sont unanimement condamnées. C'est l'argument que retenait déjà la *Lettre apologitique du sieur Corneille*, également adressée à Scudéry :

Ne vous estes-vous pas souvenu que le Cid a esté représenté trois fois au Louvre, & deux fois à l'Hostel de Richelieu : Quand vous avez traicté la pauvre Chimene d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre ; Ne vous estes vous pas souvenu, que la Reyne, les Princesses, & les plus vertueuses Dames de la Cour et de Paris, l'ont receuë & caressée en fille d'honneur [...].²

L'*Excuse* et les libelles qui soutiennent par la suite le parti de Corneille font donc du public des honnêtes gens la seule instance décisionnelle capable d'acter la souveraineté d'un auteur³.

Pourtant, cette catégorie socioculturelle forme une instance réceptrice problématique : en tant qu'ensemble hétérogène, aux goûts et aux intérêts parfois divers, davantage guidé par le plaisir que par le souci du strict respect des règles, ses critères de jugement ne peuvent être entièrement régis par les traités prescriptifs des doctes. Un point essentiel unifie toutefois ce public : le goût du juste milieu, de la mesure, plutôt que de la polémique injurieuse et excessive. *Le Jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse*, que J.-M. Civardi attribue à Sorel, affirme ainsi exprimer le point de vue des honnêtes gens, point médian entre l'éloge hyperbolique et la satire caricaturale⁴. *L'Inconnu et véritable ami de messieurs de Scudéry et Corneille*, désireux de réconcilier les deux partis, décrit le monde des honnêtes gens comme un univers pacifique, dont les excès polémiques sont bannis⁵.

Les libelles opposés au *Cid* donnent d'autres limites que celles de Corneille au public des honnêtes gens. *Les Observations sur Le Cid* invitent cette catégorie à délaisser la pièce pour privilégier les œuvres d'autres poètes dramatiques comme Mairet, Rotrou, Tristan, Du Ryer et Scudéry lui-même. Mais les honnêtes gens sont clairement distincts du

¹ *La Voix publique à Monsieur de Scudéry sur les Observations du Cid*, dans *ibid.*, p. 526.

² *Ibid.*, p. 513.

³ H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 171.

⁴ J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, p. 786. Sur l'attribution de ce texte à Sorel, voir « Présentation générale », p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 551.

peuple grossier et ignorant qui envahit le parterre. Ce texte se donne donc pour enjeu de rétablir une disjonction entre le jugement des Grands de la cour et le mauvais goût du vulgaire :

Aussi ne m'estonnay-je pas beaucoup, que le peuple qui porte le jugement dans les yeux, se laisse tromper par celui de tous les sens, le plus facile à decevoir : Mais que cette vapeur grossiere, qui se forme dans le Parterre, ait pu s'eslever jusqu'aux Galleries, & qu'un fantosme ait abusé le sçavoir comme l'ignorance, & la Cour aussi bien que le Bourgeois, j'avoüe que ce prodige m'estonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre evenement que je trouve LE CID merveilleux.¹

Scudéry s'inspire ici de l'image du corps mélancolique : l'adustion de bile noire, qui se produit sous l'estomac, dans la région des hypocondres, engendre des fumées nocives qui montent en direction du cerveau et obscurcissent le jugement. Le peuple, réduit aux réactions instinctives du corps, perturbe ainsi le public des galeries, qui seul prend en charge les facultés raisonnantes de l'âme. Sur le modèle de l'apologue des membres et de l'estomac, l'image scudérienne fait du parterre l'équivalent des viscères et situe les honnêtes gens au niveau de l'entendement ; mais ces deux localisations somatiques ne fonctionnent pas de manière complémentaire, le bas du corps perturbant le fonctionnement de la tête. *L'Épître familière du sieur Mairet* rapproche quant à elle la pièce de Corneille du théâtre déréglé de Lope de Vega : ce « monstre plein d'apparences » n'a pu toucher que « le peuple, & les femmes », et non les « habiles » spectateurs, « dont le nombre est assez mediocre² ».

L'auteur des *Observations* exprimera à nouveau cette conception élitiste d'une partition du public de théâtre, dans son *Apologie du théâtre*, publiée en 1639. Reprenant la même image médicale, Scudéry refuse d'assimiler la fonction sociale des poètes au rôle physiologique de la rate ou de certaines veines chargées de purger l'humeur mélancolique³ : les œuvres théâtrales visent le *docere*, et non le vil et sot plaisir du peuple. L'auteur divise le public théâtral en trois groupes⁴ : les « savants », dont les auteurs doivent respecter à la lettre les jugements ; les « precupez », qui jugent témérairement des pièces et des auteurs, sans avoir conscience de leur vision déformée, et qui menacent de contaminer l'opinion des gens de qualité⁵ ; enfin, les « ignorans », qui se séparent à leur

¹ G. de Scudéry, *Observations [...]*, dans *ibid.*, p. 368.

² *Épître familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid*, dans *ibid.*, p. 810. Sur la notion de *monstre*, voir H. Merlin-Kajman, « Où est le monstre ? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », *RSH*, t. LIX, n° 188, oct.-déc. 1982, p. 179-193.

³ *Op. cit.*, « Préface », n. p.

⁴ *Ibid.*, p. 89 sq.

⁵ « [...] les precupez doivent apprendre à ne juger point temerairement : car il est certain que ce vice change l'objet en apparence, comme si l'on voyoit les choses, à travers un verre coloré. Cette maladie aproche fort

tour en deux sous-catégories, les « ignorans des Galleries » et les « ignorans du Parterre ». Scudéry conseille à quelques jeunes gens de la cour, qui, tels les marquis du *Misanthrope*, prétendent s'y connaître en matière de dramaturgie, mais révèlent bien vite leur méconnaissance des règles, de se taire et de se reporter à *La Poétique* de La Mesnardière pour devenir plus savants¹. Quant à « cet animal à tant de testes & à tant d'opinions, qu'on appelle Peuple² », le théâtre s'en porterait mieux si le parterre pouvait s'en trouver expurgé :

Et de la vient qu'une partie de cette multitude ignorante, que la farce attire a la Comedie, escoute avec si peu d'attention, les Poèmes qu'on represente : par ce que ce luy est un obstacle, qui l'empesche d'arriver plustost a la fin, que sa stupidité s'est proposée. Et de la procedent ces risées impertinentes, qui souvent naissent, de la plus grave, de la plus serieuse, & de la plus importance action d'une Tragedie. Mais puisque ces Centaures demi hommes & demi chevaux, ou comme dit un Italien, *Mezo huomo, mezo capra, è tuto bestia*, ne sont pas capables de gouter les bonnes choses ; qu'ils imitent au moins les Oyes, qui passent sur le Mont Taurus, ou les Aigles ont leurs Aires, c'est a dire qu'ils portent une pierre au bec, qui les obligent au Silence.³

L'instance réceptrice privilégiée est donc celle des doctes ou, à défaut, la partie la plus érudite du public des galeries. Issu du double domaine des armes et des lettres, c'est toutefois sous l'*ethos* du savant que Scudéry a choisi de se présenter au moment de la querelle du *Cid*. L'allusion aux jugements des « savants », qui doivent immanquablement servir à réformer les défauts des pièces, quel que soit leur succès, est à ce titre transparente : en 1639, Scudéry en veut encore à Corneille d'avoir raillé ses *Observations* et de s'être montré si peu empressé de tenir compte des avis exprimés par l'Académie.

Dans l'« Argument » des *Visionnaires*, contemporain de la querelle du *Cid*, Desmarets s'accorde avec Scudéry pour séparer le public des honnêtes gens des ignorants du parterre, hydre monstrueuse qui se vautre dans le bizarre et le grotesque et loue ce qu'elle n'entend pas⁴. Les bons auteurs s'adressent aux « premiers esprits de l'Europe⁵ » et se soucient peu de savoir comment les ignorants se saisissent des miettes qu'ils leur laissent. Ils ont compris que seuls les doctes pouvaient décider de la valeur immortelle de

de celle que les Medecins nomment hictérique, & que le peuple appelle jaunisse ; qui fait croire au malade, que la couleur de ses yeux, est aux objets de dehors : & qui ne le laisse juger sainement de rien » (*ibid.*, p. 92).

¹ *Ibid.*, p. 94 sq.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ « Ceux qui ne composent des ouvrages que par un honeste divertissement, ne doivent avoir pour but que l'estime des honestes gens ; & c'est à leur jugement qu'ils adressent toutes leurs inventions & leurs pensées. Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant, qu'il n'ayme que des nouveautez grotesques. Il courra bien plustost en foule pour voir un monstre, que pour voir quelque chef-d'œuvre de l'art, ou de la nature. Je croy mesme qu'il y a des Poètes, qui pour contenter le vulgaire, font à dessein des pieces extravagantes, pleines d'accidens bijarrs, de machines extraordinaires, & d'embrouillemens de Scenes, & qui affectent des vers enflez & obscurs, & des pointes ridicules au plus fort des passions : pourveu que les accidens soient estranges » (*op. cit.*, p. 200).

⁵ *Ibid.*

leurs ouvrages. Chez Desmarets et Scudéry, les honnêtes gens forment une catégorie plus restreinte que chez Corneille et ses défenseurs : elle correspond à la frange éclairée du public des galeries qui ne se laisse pas corrompre par les vapeurs montées du parterre.

Au-delà de cette délimitation somme toute assez floue du public des honnêtes gens, extensive ou non selon le parti qui la convoque, c'est bien la question de la réception du spectacle et de la nature du plaisir théâtral qui est en jeu. Tandis que Scudéry et Desmarets dénoncent comme extravagant le goût portant une certaine partie du public vers le territoire monstrueux du *hors règle*, l'épisode de la querelle du *Cid* dévoile les conditions d'un autre mode possible de satisfaction du « public élargi » : un plaisir à la fois hédoniste et moral, qui, sublimant les prescriptions des doctes, marque la découverte d'une voie *extraordinaire*.

c) Entre règle et hors règle : l'extravagance plutôt que le caprice

Le plaisir théâtral, qui dépend du goût des honnêtes gens, et non du strict respect des règles d'Aristote, est précisément l'argument avancé par le « marguillier » de Paris qui signe *Le Jugement du Cid*. Reconnaisant le bienfondé des reproches que les doctes peuvent faire à la pièce, l'auteur de ce texte en situe la valeur et l'intérêt dans son extravagance même :

Il est certain que le sujet n'en est agreable qu'en sa bizarrerie, & son extravagance (comme les spectacles des Gladiateurs, qui, bien que cruels, ne laissoient pas de donner grand plaisir au peuple) & que c'est tout ce qui donne ceste grande attention. [...]

[Je] luy conseille de les faire [ses pièces] tousjours de la sorte, pour ce qu'elles seront infailliblement couruës principalement de nous autres qui sommes du peuple, & qui aymons tout ce qui est bizarre & extraordinaire, sans nous soucier des regles d'Aristote.¹

L'auteur convoque de manière provocatrice les termes « bizarre », « extravagance » et « extraordinaire », que les doctes entendent péjorativement ; mais il s'en sert pour qualifier des pièces qui, tout en péchant, du point de vue de ceux-ci, sur les plans de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, privilégient la production d'effets captivants et la fascination du public, touché au niveau du cœur, et non de l'esprit.

¹ *Le Jugement du Cid* [...], dans J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, p. 786 et 790. *La Responce à l'Amy du Cid sur ses invectives contre le Sieur Claveret* utilisait déjà les mêmes termes : « Il ne faut pas estre fort entendu dans le mestier pour observer, que c'est un sujet bizarre jusques à l'extravagance que par la surprenante nouveauté de ses incidents extraordinaires, de qui les principaux ne devoient point arriver à treuver le secret de plaire à ceux qui ne vont à la Comedie que pour se divertir simplement, sans vouloir pretendre garde de si prés à la vray-semblance des effects, qui causent leur attention, non plus qu'à la bien-seance des actions & des discours, choses neantmoins qui sans le secours ny la lumiere de l'art d'Aristote doivent servir de regles naturelles à l'esprit du Poëte, & de l'Auditeur naturellement judicieux [...] » (*ibid.*, p. 817).

Toutefois, le goût de l'extravagance ne caractérise pas seulement le peuple grossier du parterre. On se souvient du sentiment horrifié de Scudéry, dans ses *Observations*, à l'égard de l'épée sanglante introduite par Rodrigue chez Chimène, après le meurtre de son père. Or Corneille, dans l'« Examen » du *Cid*, témoignera avoir perçu chez le public, au moment des deux entretiens réunissant les amants (acte III, sc. 4 et acte V, sc. 1), un « certain frémissement » de « curiosité merveilleuse » et de « redoublement d'attention¹ ». Il est vrai que Chimène, par bienséance, aurait dû refuser de parler à Rodrigue. Mais l'auteur avance deux arguments pour justifier ces scènes : en premier lieu, l'assentiment de la quasi totalité des spectateurs, emportés par la beauté des deux passages² ; en second lieu, l'autorité d'Aristote, affirmant que certaines « absurdités » peuvent être conservées « quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues », à condition, dans ce cas, que le poète sache « les couvrir de tant de brillants, qu'elles puissent éblouir³ ». Ces arguments ont tous deux pour fondement le jugement des auditeurs, que Corneille prend toujours à témoin et auquel il se rend afin de savoir s'il a effectivement rempli la condition fixée par l'auteur de la *Poétique*, dans les deux scènes en question. Le dramaturge met également en avant sa source espagnole, qu'il dit avoir traduite et imitée, même s'il confesse que de telles scènes ne seraient plus au goût du public des années 1660.

Dès le début de l'« Examen », Corneille prend en effet pour principal critère de référence le plaisir des auditeurs⁴. Il avance pour expliquer le succès de la pièce non pas sa stricte soumission à « la dernière sévérité des Règles⁵ », mais bien l'éclat de son *inventio* et de son *elocutio*. Ce trop plein de lumière a empêché les spectateurs de voir, au sens propre du terme, les défauts de la *dispositio*, ou encore de faire réflexion sur les manquements aux bienséances et à la vraisemblance. Au contraire, ils se sont laissé emporter par le ravissement. Aussi Corneille ne se repent-il pas d'avoir passé sous silence les circonstances des funérailles du comte et d'avoir laissé incertain le lieu des quatre premières scènes de l'acte I :

[...] la plupart des Spectateurs, laissant emporter leurs esprits à ce qu'ils ont vu et entendu de Pathétique en ce Poème, ne se sont point avisés de réfléchir sur ces deux considérations.⁶

L'auteur semble ici prendre en compte, comme les Irréguliers, une conception hédoniste du plaisir des spectateurs. Les autres problèmes de la *dispositio* sont

¹ P. Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, « Examen », p. 702.

² « [...] tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent [...] » (*ibid.*).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 699.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 706.

majoritairement dus aux contraintes dramaturgiques imposées par la représentation. Corneille ne manque pas de souligner, comme il le fait à la même époque dans ses *Discours*, que le strict respect des unités de temps et de lieu – qui définissent en partie ce qu’il appelle le *nécessaire* – entre fréquemment en concurrence avec les intérêts de la vraisemblance du sujet, en obligeant l’auteur à concentrer un nombre excessif d’événements dans un cadre spatio-temporel restreint :

Bien que ce soit celui de tous mes Ouvrages Réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s’attachent pas à la dernière sévérité des Règles [...].¹

Corneille reconnaît, certes, avoir pris quelques libertés à l’égard de la *Poétique* et s’être davantage fondé sur ce qu’Aristote désigne comme des exceptions que sur les règles générales. Pourtant, le dramaturge ne prend à aucun moment le parti opposé à celui des Réguliers, en faisant de la diversité et de la variété les deux ingrédients du plaisir du spectateur. L’origine de cette émotion est plus complexe et, de ce fait, plus délicate à créer. Si *Le Cid* a eu tant de succès, ce n’est pas parce que l’ouvrage s’affranchissait radicalement des préceptes aristotéliens, mais, au contraire, parce qu’il a su les amener à leur point de perfection :

Aussi a-t-il les deux grandes conditions que demande Aristote aux Tragédies parfaites, et dont l’assemblage se rencontre si rarement chez les Anciens ni chez les Modernes. Il les assemble même plus fortement et plus noblement que les espèces que pose ce Philosophe.²

Chimène et Rodrigue, chez qui s’affrontent le sentiment du devoir le plus vertueux et la passion amoureuse la plus forte, ont été davantage capables de susciter l’identification compatissante du spectateur que les personnages ordinaires de la tragédie et leur « médiocre bonté³ ». C’est ainsi que, dans l’« Avertissement » publié en 1648, lors de la réédition de la pièce, qui prend alors l’étiquette de « tragédie », Corneille se désolidarise de ceux qui ont défendu *Le Cid* en affirmant qu’Aristote avait écrit pour d’autres temps et d’autres mœurs. Là encore, plutôt que de revendiquer un affranchissement des règles, il explique l’extraordinaire réussite de son ouvrage par l’accomplissement des deux « maîtresses conditions⁴ » fixées par Aristote pour le genre de la tragédie, accomplissement si délicat à exécuter que seul *Œdipe*, dans l’Antiquité, serait parvenu à le réaliser : la première concerne le héros, qui, « plus vertueux que méchant⁵ », tombe par une faiblesse toute humaine dans un malheur qu’il ne mérite pas ; la seconde implique que le péril

¹ *Ibid.*, p. 699.

² *Ibid.*, p. 700.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, « Avertissement », p. 696.

⁵ *Ibid.*

auquel il est confronté provienne, non d'un ennemi, mais d'une personne à laquelle il est lié par un amour réciproque. « Plaisir hédoniste » et « plaisir moral » fusionnent pour créer l'agrément extraordinaire engendré par la pièce. Corneille ne prend pas parti pour une forme de plaisir aux dépens de l'autre : il parvient à en cumuler les effets¹.

Le poète dramatique réalise donc avec *Le Cid* la même prouesse que l'honnête homme dans le domaine socioculturel : s'il parvient à se distinguer, c'est en portant à un degré proche de la perfection les règles que fixe Aristote à la tragédie, genre dans lequel il classe sa pièce à partir de 1648 ; s'il parvient à se singulariser, ce n'est donc pas en empruntant un chemin contraire à la voie commune, mais en sublimant les contraintes imposées à tout auteur de théâtre. La marge de liberté qu'il se donne n'est jamais totale. S'il reconnaît parfois ses prises de distance face aux règles suivies par ses pairs, lorsqu'il privilégie par exemple le vrai sur le vraisemblable, ou encore lorsqu'il adopte une conception élargie de l'unité de lieu, Corneille se fonde toujours sur les ambivalences interprétatives que soulève la *Poétique* et avance dans la majorité des cas la caution d'Aristote, qui autorise quelques « absurdités ».

En aucun cas, le dramaturge ne cherche à imposer *sa* mode à ses rivaux ; comme dans le domaine de l'honnêteté, la distinction à laquelle il parvient se définit comme un je-ne-sais-quoi qui ne peut être imité. Il crée sa voie propre, une voie moyenne, entre le souci excessif des règles et l'affranchissement tout aussi exagéré du parti des Irréguliers. Aussi la seule pièce du *Cid* n'a-t-elle pas suffi à déclencher la querelle : les rivaux de Corneille ont été bien plus offensés par l'*Excuse*, dans laquelle il affichait sa distinction avec ostentation, que par la pièce elle-même, où cette distinction empruntait les voies subtiles et discrètes du je-ne-sais-quoi. Le « libertinage² » de Corneille ne renvoie donc pas à une attitude iconoclaste face aux écrits des doctes, anciens et modernes, mais à un savant dosage entre le respect et l'appropriation, à la fois personnelle et distanciée, des règles :

Pour l'ordre de la pièce, je ne l'ai mis ni dans la sévérité des règles, ni dans la liberté qui n'est que trop ordinaire sur le théâtre français : l'une est trop rarement capable de beaux effets, et on les trouve à trop bon marché dans l'autre, qui prend quelquefois tout un siècle pour la durée de son action, et toute la terre habitable pour le lieu de sa scène. Cela sent un peu trop son abandon, messéant à toutes sortes de poèmes, et particulièrement aux

¹ Comme l'écrit G. Forestier, ce que les doctes reprochent à Corneille, c'est d'être parvenu à réaliser la fin idéale du poème dramatique, telle que Chapelain la définit dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, mais en empruntant d'autres chemins que ceux qu'ils indiquaient : « [...] en somme *Le Cid* réussissait par des moyens inadéquats, donc non reproductibles, à susciter ce "déportement" du public hors de soi que postule la théorie classique de la représentation. La "faute" de Corneille était d'avoir atteint l'effet esthétique primordial dont rêvait Chapelain non selon les règles générales de la vraisemblance, mais par accident [...] » (« Imitation parfaite [...] », art. cit., p. 198-199).

² Voir l'« Examen » de *Clitandre* déjà cité (dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 104).

dramatiques, qui ont toujours été les plus réglés. J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du temps, et me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés. [...] Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement ; mais j'interprète la dernière à ma mode ; et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette pièce.¹

En digne honnête homme, Corneille a cherché le juste « milieu » entre deux extrémités qu'il juge toutes deux fâcheuses, la « sévérité » et la « liberté » ou l'« abandon » : seule cette position intermédiaire lui permet de fonder « [s]a mode ».

Dans sa célèbre lettre de réponse à Scudéry, Balzac justifie le succès du *Cid* par son éclat inimitable et définit l'art de son auteur comme un art magique : entre composer une pièce en tout point régulière et présenter une œuvre qui plaise au plus grand nombre, la balance ne peut pencher qu'en faveur du second terme de l'alternative². Scudéry a emporté le parti de la raison, en recueillant l'assentiment des académiciens ; mais il n'a pas gagné la bataille du cœur, celle qui touche secrètement, comme malgré eux, jusqu'aux détracteurs de la pièce. Il a beau, avec Desmarets, mépriser une partie du public, celle des sots et des ignorants, il ne peut empêcher que la pièce emporte l'assentiment général, du parterre aux galeries. Par son art, Corneille a réussi à créer l'œuvre *géniale*, celle qui enthousiasme son public, celle qui atteint le sublime³. Les accusations de sortilège et d'enchantement proférées par Scudéry valent peu devant la « conquête⁴ » qu'un tel art représente. Son *Amour tyrannique*, tragi-comédie qu'il compose en réponse au *Cid*, respectera davantage les règles ; mais il n'aura pas le même succès que la pièce de Corneille.

Ces propos de Balzac doivent toutefois être nuancés. En 1637, la tragi-comédie du *Cid* n'apparaît pas comme un pur caprice⁵, si l'on entend ce terme au sens que lui donne Furetière, celui d'une œuvre qui ne suit pas la voie tracée par les anciens : « se dit aussi des pièces de Poésie, de Musique, & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du génie, que par l'observation des règles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain » (voir chap. III, I-

¹ P. Corneille, *La Veuve*, dans *ibid.*, t. I, « Au lecteur », p. 203.

² « Considérez néanmoins, Monsieur, que toute la France entre en cause avecque luy, & que peut-estre il n'y a pas un des Juges dont vous estes convenus ensemble, qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il condamne. De sorte que quand vos argumens seroient invincibles & que vostre adversaire y acquiesceroit, il auroit tousjours dequoy se consoler glorieusement de la perte de son procès, & vous pourroit dire que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un Royaume, que d'avoir fait une pièce reguliere » (*Lettre de M. de Balzac à M. de Scudéry*, dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 1093).

³ Sur la notion de sublime, voir S. Hache, *La Langue du ciel et le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.

⁴ *Lettre de M. de Balzac [...]*, *op. cit.*, p. 1095.

⁵ Voir la thèse de G. Peureux, *Le Rendez-vous des Enfants sans soucy [...]*, *op. cit.* et le numéro de *La Licorne* qu'il a dirigé : *Le Caprice*, *op. cit.*

B). De même que *L'Illusion comique*, pièce pourtant qualifiée de « capricieuse¹ » par Corneille, il ne s'agit pas d'une œuvre hors règles ou hors normes, qui suivrait la libre inspiration de son auteur, inventerait une forme d'art dramatique inouïe et serait, de ce fait, inclassable génériquement. *L'Illusion comique* pouvait être jugée *bizarre* dans son double enchâssement d'une pièce intérieure, mais surtout dans son adoption de plusieurs genres. Toutefois, malgré cette structure irrégulière du point de vue des doctes, la pièce atteint son climax dans l'éloge final qu'elle énonce d'un théâtre moderne et policé, conçu comme le divertissement privilégié des honnêtes gens (voir chap. VIII, I-A). Comme nous l'avons vu, Matamore, par sa démesure ridicule, peut être vu comme le symbole d'une forme de théâtre archaïque, celle que prônaient les Irréguliers et qui est sur le point de laisser place à un nouveau théâtre. Néanmoins, s'il s'agit bien d'un personnage *capricieux*, au sens où son humeur brusque et changeante traduit son extravagance, il n'a pas pour pendant l'esthétique capricieuse de la pièce.

Comme *L'Illusion comique*, *Le Cid* apparaît comme une pièce de transition. Les deux œuvres ne sont pas des hapax, de pures fantaisies sans passé ni lendemain : si elles surprennent, voire offensent, par la nouveauté des chemins qu'elles empruntent, elles n'en ouvrent pas moins la voie à une définition de l'art dramatique qui deviendra la conception dominante de la décennie suivante. C'est ainsi qu'en 1648, *Le Cid* sera sans scandale rebaptisé « tragédie », dans le sillage de *Cinna*, pièce qui inaugure, six ans plus tôt, la tragédie à dénouement heureux. Au cours des années 1630, Corneille invente ainsi une catégorie de pièces que l'on peut qualifier d'*extravagantes*, plutôt que de *capricieuses*, même si les deux adjectifs peuvent partager les sèmes de *génie*. Sans s'affranchir totalement des règles, elles prennent des chemins de traverse, ouvrent des voies nouvelles, sur lesquelles il n'est pas toujours aisé de les suivre². Mais le résultat qu'elles atteignent n'échappe pas à toute catégorisation. À l'inverse des caprices poétiques du XVII^e siècle, elles ne s'inscrivent pas hors de tout horizon d'attente et de contraintes génériques³.

¹ *Op. cit.*, « À Mademoiselle M. F. D. R. », p. 45. Voir G. Peureux, « *L'Illusion comique*, "une pièce capricieuse" : les ruses d'un dramaturge », dans J.-Y. Vialleton (dir.), *Lectures du jeune Corneille*, Rennes, PUR, 2001, p. 17-27.

² C'est ce que constate Corneille dans l'« Examen » de *L'Illusion* (« Tout cela cousu ensemble fait une Comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne serait pas sûr de prendre exemple. Les caprices de cette nature ne se hasardent qu'une fois ; et quand l'original aurait passé pour merveilleux, la copie n'en peut jamais rien valoir », *op. cit.*, p. 48), de même que dans l'« Examen » du *Cid* : « Toutes les deux ont fait leur effet en ma faveur ; mais je ferai scrupule d'en étaler de pareilles à l'avenir sur notre Théâtre » (*op. cit.*, p. 702).

³ « Enfin, si le lecteur du XVII^e siècle appréhende un sonnet, une ode ou une épître avec un certain nombre d'attentes suscitées par les codes du genre ou de la forme en question, ce n'est pas le cas pour le caprice

Dans la lettre qu'il adresse à Scudéry, Balzac se réfère à une conception moderne du plaisir théâtral, que l'on trouve notamment exposée chez Ogier¹. Toutefois, la position de l'épistolier, qui n'embrasse pas pour autant le parti des Irréguliers, se révèle proche de celle que Corneille expose dans les épîtres dédicatoires de *La Suivante* et de *Médée*. Face au plaisir pur comme face aux règles, le dramaturge recherche une voie moyenne. À la manière du parfait honnête homme, qui invente les termes d'une distinction personnelle, sans prétendre adopter une posture normative contraignante pour autrui, Corneille n'entend pas imposer ses règles à ses pairs. Contrairement à l'attitude de Mairet au début des années 1630, il ne se lance dans aucune entreprise théorique ; la synthèse de ses travaux ne paraîtra qu'en 1660, dans les « Examens » et les « Discours » accompagnant la publication de ses œuvres complètes. Au moment de la querelle, il ne songe à devenir le chef d'aucun parti. Ce constat désamorce l'accusation de tyrannie formulée à son encontre : l'*Excuse* est bien l'affirmation d'une posture personnelle et non d'une prétention à régir la république des lettres. Corneille réitérera cette position dans le premier de ses *Trois Discours* :

Je tâche de suivre toujours le sentiment d'Aristote dans les matières qu'il a traitées, et comme peut-être je l'entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu'un autre l'entende à la sienne.²

Les libelles qui prennent parti pour *Le Cid* s'empressent de renvoyer l'idée d'un pouvoir tyrannique dans le camp des détracteurs de la pièce, en ciblant la toute nouvelle Académie. *Les Sentiments* tentent de se prémunir contre cette attaque, en opposant deux postures : celle des académiciens, qui se contentent d'exposer un jugement sur la pièce, sans aucunement forcer autrui à penser selon leur mode³, et celle de Corneille, qui s'est indûment emparé de l'esprit de ses auditeurs, en leur retirant toute liberté de pensée et en les maintenant sous son asservissement⁴. Au lieu de les tromper par une fiction utile, l'auteur du *Cid* leur a obscurci l'entendement par un plaisir fallacieux.

puisque celui-ci désigne en premier lieu un mode d'inspiration qui se caractérise par la diversité et l'apparence de l'improvisation. Autrement dit, le lecteur risque d'être dérouter, et l'auteur de se confronter à un "genre" pour lequel il semble n'avoir qu'une contrainte : n'en avoir pas, hormis celles, fondamentales, de la mise en œuvre – les vers, les strophes, les rimes, etc. – qui font qu'il s'agit de poésie. Se présentant comme impromptu, et pour cela libéré de toute contrainte, le caprice poétique s' imagine comme exclusivement lié à la personne de son auteur plutôt qu'à une imitation » (G. Peureux, « Le caprice dans la poésie française du XVII^e siècle : un Panorama », dans *Le Caprice, op. cit.*, p. 116).

¹ Voir G. Forestier, « Du côté du plaisir : la naissance de la critique dramatique moderne au XVII^e siècle », dans P. A. Jannini, G. Dotoli et P. Carile (dir.), *Storiografia della critica francese nel Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986, p. 16 sq.

² *Op. cit.*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », p. 93.

³ *Les Sentiments [...]*, dans J.-M. Civardi (éd.), *op. cit.*, p. 1031.

⁴ « Cette mesme raison leur dira ce que nous leur disons, si tost qu'elle pourra reprendre sa premiere liberté : & secouant le joug, qu'elle s'estoit laissé mettre par surprise, elle esprouvera qu'il n'y a que les fausses & imparfaites beautés, qui soient proprement de courtes tyrannies » (*ibid.*, p. 1032).

Néanmoins, l'image qui domine, au cours de la querelle, est bien celle d'une institution constituée de censeurs, voire d'inquisiteurs, dont la seule visée est d'imposer à l'ensemble du royaume des lois qui n'ont pour fondement que leur caprice¹. Leurs prescriptions normatives visent les œuvres littéraires aussi bien que la langue, comme en témoigne *La Défense du Cid*, qui, à propos de la querelle du *car*, accuse les académiciens de réduire le lexique de manière proportionnellement inverse à l'extension géographique du royaume entreprise par le roi². L'Académie est fréquemment définie, pendant la querelle, comme un instrument mis en place par Richelieu pour asseoir la mainmise du pouvoir politique sur la littérature et la langue.

Au début de l'année 1638, alors que la querelle du *Cid* s'achève à peine, circule clandestinement une courte pièce intitulée *La Comédie des Académistes*, attribuée à Saint-Évremond et au comte d'Ételan³. Différents académiciens, tels Chapelain, Godeau, Gombauld, l'Estoile, Boisrobert ou encore Colletet, sont caricaturés sous les traits comiques de pédants ou de poètes vaniteux. Toutefois, les derniers vers de la pièce, prononcés par le Chancelier Séguier, définissent bel et bien l'institution comme une menace rappelant le pouvoir despotique exercé par l'Inquisition :

Voici ce qu'à peu près nous voulons réformer ;
Soit nommé libertin qui le voudra blâmer ;
Qui ne reconnaîtra la troupe académique
Soit estimé chez nous pire qu'un hérétique.⁴

Le terme « libertin » introduit l'idée d'un dogmatisme politique et religieux, ce que confirme le dernier mot de la pièce, « hérétique ». Les académiciens sont perçus comme les membres d'une assemblée égalitaire, à l'image du Sénat républicain⁵, chargée d'exercer la censure dans tous les domaines, littéraire, linguistique, rhétorique, mais aussi politique et théologique, pour le compte du cardinal-ministre et du pouvoir royal. *Les Observations sur les Sentiments de l'Académie française*, l'un des derniers libelles de la querelle du *Cid*, prétendent ainsi, au nom du public, opérer un renversement des pouvoirs : puisque les académiciens se sont permis d'être les censeurs du *Cid*, à son tour, le public deviendra le censeur des *Sentiments*. Ce texte met en doute l'autorité de l'institution : jugeant des livres

¹ *Épître aux poètes du temps sur leur querelle du Cid*, dans *ibid.*, p. 649.

² *La Défense du Cid*, dans *ibid.*, p. 474.

³ J.-M. Civardi date la composition de cette pièce de l'automne ou de l'hiver 1637, c'est-à-dire avant la publication des *Sentiments*, dont elle ne fait pas mention (« *La Comédie des Académistes*. Théâtre et polémique : Saint-Évremond contre les fils d'Apollon », dans S. Guellouz [éd.], *Saint-Évremond [...]*, *op. cit.*, p. 49).

⁴ Saint-Évremond, *La Comédie des Académistes*, dans *Théâtre français du XVII^e siècle*, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, V, 2, v. 813-816, p. 530.

⁵ J.-M. Civardi, art. cit., p. 58.

par orgueil, l'Académie s'appuie sur des règles dépourvues de légitimité. Dans un monde renversé, où les institutions chargées de fixer des règles équitables ne gouvernent que selon leur caprice, l'exemple de l'Académie autorise tout un chacun à examiner les ouvrages qu'elle produit à *sa mode*, selon « les règles de sa propre raison¹ ».

Si l'épisode de la querelle du *Cid* constitue une étape fondamentale dans l'émergence d'un *moi* auctorial, elle ne représente pas pour autant un moment de rupture absolue. À une époque où l'auteur dramatique a peu d'autres choix que celui d'entrer au service d'une troupe comme poète à gages, de s'introduire dans la clientèle d'un Grand du royaume, ou bien d'obtenir une pension de la part d'un illustre mécène, Corneille incarne la revendication originale d'une position d'écrivain relativement autonome, qui, sans renoncer au service de plume, conserve une charge dans la magistrature, tout en militant pour que les droits de l'auteur d'une pièce soient reconnus². Au contraire, la publication des *Sentiments de l'Académie* procède à une « minoration complète de l'auteur³ ».

Hélène Merlin-Kajman résume ce double mouvement nuancé en évoquant l'émergence de deux schèmes : le « schème absolutiste-volontariste », qui met en avant la souveraineté de l'auteur, celle de Corneille, fondée par celle du public qui le soutient de ses faveurs, s'oppose au « schème naturaliste-rationaliste », notamment défendu par Chapelain et Scudéry, qui soumet la liberté de l'auteur aux règles énoncées⁴. La querelle, malgré son intensité spectaculaire, ne freine ni n'impose complètement cette posture singulière d'auteur. Corneille conserve par la suite une attitude nuancée par rapport aux écrits des doctes, qu'il appréhende dans une perspective d'imitation inventrice, mais aussi par rapport à Richelieu. En témoigne l'épître dédicatoire d'*Horace*, adressée au cardinal-ministre, dont l'interprétation a suscité de riches débats⁵. Sans pour autant revendiquer l'appui des seules faveurs du parterre et du public mondain, en restant un « électron libre »,

¹ « [...] puis que sans autorité ils exercent une espèce d'inquisition sur les lettres, il est bien Juste que ceux qui en font commerce soient aussi les Inquisiteurs de Leurs Jugements, qu'ils corrigent Leurs corrections, et qu'ils fassent voir à ces nouveaux Critiques que Leur Censure même n'est pas exempte de reprehension » (*Observations sur les Sentiments de l'Académie française*, dans J.-M. Civardi [éd.], *op. cit.*, p. 1042).

² « La querelle du *Cid* se situe bien à un moment où l'écriture hésite entre l'autonomisation ou au contraire le service de plume au profit du monarque ou d'un grand du royaume » (*ibid.*, « Présentation générale », p. 145). En 1643, Corneille proposera au roi un projet de « lettres patentes », visant à obliger les troupes de comédiens à obtenir l'autorisation préalable de l'auteur avant de jouer une pièce et à payer une forme de « droits d'auteur » à celui-ci ; mais ce projet ne sera pas accepté.

³ H. Merlin-Kajman, *Public [...]*, *op. cit.*, p. 231.

⁴ *L'Absolutisme [...]*, *op. cit.*, p. 83 sq.

⁵ Voir H. Merlin-Kajman, « L'auteur et la figure absolutiste : Richelieu, Balzac et Corneille », dans *Auteur, autorité sous l'Ancien Régime*, *RSH*, n° 238, avril-juin 1995, p. 85-96 et « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, n° 182, janv.-mars 1994, p. 121-134. Voir également Ch. Jouhaud, « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *XVII^e siècle*, n° 182, janv.-mars 1994, p. 135-142 et *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2000, p. 292-307.

Corneille tempèrera son « audace¹ » en se référant aux institutions, de manière à éviter un net rejet de leur part.

3. « VOUS AVEZ, DIEU ME SAUVE, UN ESPRIT À MA MODE² » : CORNEILLE HÉRITIER DE BALZAC ?

Bien des similitudes rapprochent la querelle du *Cid* de la querelle des *Lettres* de Balzac, qui avait opposé, au cours de la décennie précédente (1624-1630), l'épistolier et ses défenseurs au parti du P. Goulu. De mêmes accusations sont portées contre les deux auteurs : on leur reproche d'enfreindre les règles du genre auquel se rattachent leurs écrits – les codes stylistiques, rhétoriques et génériques de l'éloquence pour Balzac, les préceptes du théâtre régulier pour Corneille –, mais aussi et surtout de se glorifier de leurs talents d'auteur, alors que leur vanité, comme chez le capitain-matamore, ne trouve aucune légitimation dans le contenu de leurs œuvres. De même que Corneille, l'épistolier est désigné comme un plagiaire et, conséquence logique de cette première attaque, comme un écrivain au souffle court. Tous deux reçoivent par ailleurs de leurs adversaires le surnom de Narcisse³ et sont considérés comme des fous à enfermer, du fait de leur présomption⁴.

Une référence commune permet de situer les deux postures de Balzac et de Corneille dans l'histoire de la subjectivité littéraire : celle des *Essais*. Étrangement, malgré les débats ayant porté, au cours des premières décennies du XVII^e siècle, sur la vanité de Montaigne⁵, le nom de l'essayiste est très peu convoqué par les adversaires de Balzac et n'apparaît pas davantage dans les libelles composés contre *Le Cid*. Pas plus que Montaigne, Balzac n'élude, dans ses *Lettres*, l'importance de son corps et de ses perceptions sensorielles dans le quotidien de son existence. Il évoque les troubles engendrés par les maladies, bénignes ou plus sérieuses, qui l'atteignent ; il décrit les

¹ A. Viala, *op. cit.*, p. 217.

² P. Corneille, *L'Illusion comique*, *op. cit.*, II, 4, v. 433, p. 79.

³ J. Goulu (le P.), *Les Lettres de Phyllarque à Ariste, où il est traité de l'éloquence française. Première et seconde parties*, Paris, Nicolas Buon, 1627-1628. Voir notamment la lettre XXIV de la première partie : « Narcisse parle en Capitan de la Comédie, & en parasite de Plaute » (*ibid.*, p. 321-329). Voir U. Michalowsky, « La "vanité" de Guez de Balzac : fiction critique ou réalité littéraire ? », *XVII^e siècle*, n° 168, 1990, p. 345-357 et M. Bombart, « Le Sujet de l'écriture entre imitation et amour-propre : portrait de l'auteur en Narcisse », dans N. Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 107-124.

⁴ Voir *Le Tombeau de l'Orateur français ou discours de Tyrhis, pour servir de réponse à la lettre de Périandre, touchant l'Apologie pour Monsieur de Balzac* (1628), pamphlet déjà évoqué dans notre chap. I, et l'article de M. Bombart qui lui est consacré (« Visites à "l'hospital des enfermez" [...] », art. cit.).

⁵ Voir A. Compagnon, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980 ; E. Kushner (éd.), *La Problématique du sujet chez Montaigne*, Actes du colloque de Toronto (20-21 octobre 1992), Paris, Champion, 1995 ; T. Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.

conséquences qu'ont sur lui les changements climatiques, et notamment la chaleur de l'été. La sensation se fait même sensualité dans la série de lettres adressées à Clorinde, Crysolite et Lydie¹. Or ce que Goulu reproche à l'épistolier, ce n'est pas de faire intervenir ce type d'énoncés dans ses lettres, mais bien plutôt d'insérer ce contenu dans un contexte énonciatif qui ne lui est pas adapté, dans la mesure où sa correspondance s'adresse à de grands personnages du royaume, parmi lesquels Richelieu.

Si l'on ne peut formuler ce reproche à l'égard des lettres galantes adressées à de mystérieuses femmes aux noms conventionnels, il n'en est pas de même pour les lettres fondées sur une discordance entre la trivialité des sujets abordés et l'éminente respectabilité de leurs destinataires. Cet écart, jugé scandaleux par les adversaires de Balzac, se trouve renforcé par les ambiguïtés inhérentes au genre épistolaire, et notamment à la lettre familière. D'une part, la lettre se situe aux abords d'une frontière parfois mouvante entre sphère privée et sphère publique : fondée sur un échange intime entre un destinataire et un destinataire privilégié, elle peut aussi être publiée et être ainsi offerte au regard d'un nombre important de lecteurs, ce qui est le cas des *Lettres* de Balzac. D'autre part, l'œuvre épistolaire peut servir de cadre aux épanchements intimes d'un *moi* singulier, livrés à un destinataire choisi. Mais le genre, et plus particulièrement la catégorie de la lettre familière, reprend également les codes, les références et les *topoi* d'une vaste tradition antique. Le lecteur reçoit par conséquent la tâche de démêler ce qui relève de la confiance sincère et ce qui s'inscrit au contraire dans la reprise d'éléments conventionnels².

Les *Lettres* de Balzac pratiquent précisément avec une grande virtuosité ce jeu qui égare le lecteur sur la piste du *moi*, au gré des détournements parodiques et plaisants que l'épistolier inflige aux éléments topiques du genre. Le récit des menus troubles physiologiques de l'épistolier ne doit donc pas être interprété au premier degré : le *je* qui intervient dans ces lettres renvoie à un « moi-personnage³ », figure extravagante de comédie, tantôt malade imaginaire, tantôt capitaine-matamore, tantôt poète présomptueux,

¹ J.-L. Guez de Balzac, *Les Œuvres de M. de Balzac divisées en deux tomes*, Paris, Louis Billaine et Thomas Jolly, 1665, 2 vol.

² Sur l'ensemble de ces questions, voir la thèse de M. Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des « Lettres ». Écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007, H. Merlin-Kajman, *L'Excentricité [...]*, *op. cit.*, chap. IV (« La querelle des *Lettres* de Balzac »), p. 95-118 et « La publication du particulier dans les *Lettres* de Guez de Balzac », dans *Le Public et le privé, Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 67-88.

³ J'emprunte cette expression à H. Merlin-Kajman, dans « Guez de Balzac ou l'extravagance du *moi* entre Montaigne et Descartes », *art. cit.*, p. 149. Voir également M. Bombart, *op. cit.*, p. 57-64.

dont l'épistolier se plaît à multiplier les masques, sous le regard complice et amusé de ses destinataires, et du lecteur en général. En ce sens, comme pendant la querelle du *Cid*, le *moi*, instance protéiforme, se donne à lire sur une scène spectaculaire. Toutefois, les différentes *personae* qui se dévoilent tour à tour dans les *Lettres* sont volontairement convoquées par l'épistolier. Balzac lui-même se plaît à jouer de multiples rôles, à se donner en spectacle sur la scène en apparence privée, mais véritablement publique, que lui offrent ses *Lettres* ; contrairement à Corneille, son *moi* ne peut être perçu qu'au travers d'un filtre parodique et plaisant.

Cette posture, malgré le scandale qu'elle a suscité, n'est pourtant pas incompatible avec les usages de l'honnête conversation : en cherchant à surprendre son destinataire par la rencontre inattendue de sujets et de registres, en tentant de piquer sa curiosité et de l'amuser, Balzac pratique un type d'entretien galant composé d'honnête raillerie et d'ironie, qui est le fondement même de la notion d'urbanité. Celle-ci repose sur l'instauration d'une relation de familiarité, amplement jouée et restreinte à la durée de la lecture de la lettre, entre l'épistolier et son destinataire, qui peut être aussi illustre que le cardinal de Richelieu.

Hélène Merlin-Kajman a montré comment les contours du *moi* de l'épistolier enflaient jusqu'à produire un *moi* extraordinaire, à la mesure du *moi* extraordinaire de ses destinataires¹. Contrairement à celui de Montaigne, le *moi* des *Lettres* n'est pas un *moi* commun ou ordinaire, mais un *moi* d'exception, y compris dans ses maladies les plus triviales. L'extravagance de l'éloge de soi à la première personne disparaît au contact de l'éloge qui est fait du lecteur privilégié de la lettre. Contrairement à Corneille, Balzac n'annule pas la figure de Richelieu : il se met à sa hauteur. Ce double éloge n'est plus extravagante vanité, mais franche déclaration d'un *ethos* extraordinaire :

Un des principaux effets de la magnanimité, consiste en une genereuse & libre declaration de ce que nous sommes. C'est par elle que nous nous faisons justice, que nous nous regardons comme une personne tierce, & que Monsieur de Balzac a peu parler avantageusement de son merite. Et certes ce ne seroit pas la raison que celui qui donne si liberalement des louanges à toutes sortes de vertus, & en quelque lieu qu'elles se treuvent, fût ingrat envers la sienne, & que la gloire, dont il est aujourd'huy le distributeur, eust esté mise entre ses mains, pour en faire part à tout le monde, & n'en oser prendre pour soy-mesme.²

¹ H. Merlin-Kajman, « Guez de Balzac [...] », art. cit., p. 143.

² Fr. Ogier, *Apologie pour Monsieur de Balzac* [1627], éd. J. Jehasse, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977, p. 315-316. Voir H. Merlin-Kajman, « Desmarets [...] », art. cit., p. 804-805.

Pourtant, si cet éloge de soi à la première personne a tout de même été perçu comme extravagant par ses adversaires, c'est que, dans les années 1620-1630, la frontière qui sépare l'extravagance du *je* d'Artabaze et l'exceptionnel du *je* de Balzac, dans ses *Lettres*, puis du *je* de Corneille, dans *L'Excuse à Ariste*, n'est pas encore clairement tracée. La libre déclaration d'un *ethos* extraordinaire repose sur la seule bonne foi de celui qui l'énonce. Or les détracteurs de Balzac et de Corneille remettront précisément en cause leur sincérité. Toutefois, la posture de Balzac apparaît plus dangereuse que celle de Corneille : ses adresses familières à de puissantes figures du royaume sont interprétées comme des insolences transgressant les hiérarchies politiques. De même, la description de son repli hors du monde est imprégnée d'une philosophie épicurienne que ses adversaires traduisent en termes de libertinage religieux. Quant à la querelle du *Cid*, elle situe majoritairement le conflit dans le champ littéraire, même si la question de la soumission de Corneille à Richelieu est posée.

L'urbanité des *Lettres* de Balzac, art de plaire fondamentalement honnête¹, n'a pas été interprétée comme telle par ses détracteurs, dans la mesure où, comme Corneille, l'épistolier parvient à cette fin sublime et géniale en empruntant une voie extravagante, celle du « parler Balzac ». Dans son acception péjorative, cette nouvelle mode de l'éloquence a tout d'abord pour source d'énonciation, comme on l'a vu, le *moi* outré d'un épistolier vaniteux, qui se distingue nettement de la figure cicéronienne du *vir bonus, dicendi peritus*. D'autre part, elle se traduit par une surcharge d'ornements menaçant de susciter le dégoût du lecteur. Là encore, la frontière entre extravagance et extraordinaire est mince :

[...] les choses extraordinaires exprimees en termes magnifiques ne persuadent pas seulement, mais estonnent les escoutans, & le souverain Orateur ne meine pas seulement son auditeur où bon luy semble, mais aussi le ravit, & le transporte hors de soy-mesme. Il faut neantmoins bien prendre garde que pour des choses extraordinaires on ne debite des extravagances, & qu'au lieu de parler Balzac comme dit le Poëte, on ne parle Phebus, & Galimatias, comme le font la plupart de nos beaux esprits.²

Au contraire de Corneille, Balzac ne crée pas, en empruntant cette voie personnelle, une éloquence qui transcende les règles : il invente une manière d'écrire qui lui est propre et que l'on ne peut reproduire sans risquer de basculer dans l'extravagance. L'extraordinaire qu'il atteint reste défini comme exceptionnel, hors norme, sans règles. La

¹ M. Magendie fait des *Lettres* de Balzac « le bréviaire du courtisan » sur le plan linguistique (*op. cit.*, p. 453).

² Fr. Ogier, *Apologie [...]*, *op. cit.*, p. 71-72.

querelle que l'on appelle « querelle de l'éloquence » porte donc sur une manière d'écrire capricieuse.

La querelle des *Lettres* et la querelle du *Cid* constituent toutes deux des étapes déterminantes dans l'histoire de la subjectivité littéraire. Dans la lignée de Montaigne, sur la voie du *cogito*, les œuvres de Balzac et de Corneille introduisent deux formes d'extravagance du *moi*, dans ses rapports à l'activité d'écriture et à l'énonciation du sujet par lui-même¹. Leur posture de mise en avant de soi s'oppose à une conception de l'honnêteté qui fait de l'échange, conversationnel ou scripturaire, le rapprochement fictif de *je* égaux. Mais leurs prétentions empruntent également une voie extraordinaire, que Desmarets condamne comme extravagante dans l'avis « Aux lecteurs » de *Scipion* (1641) :

Il vaut mieux se mesler parmy la foule, que de donner opinion que l'on veuille se faire remarquer, allant seul hors du commun ; afin d'oster tout soupçon de vanité, laquelle doivent bien éviter ceux qui s'exposent au jugement public. Le judicieux Lecteur examine nos ouvrages equitablement, & sans se laisser preoccuper, quoy que nous luy voulions persuader de notre merite [...].²

Le fait que cet avis soit adressé à la communauté des lecteurs, et non à un lecteur unique, est révélateur : Desmarets s'oppose au double mouvement qui voit émerger des figures d'auteur singulières, face à des lecteurs individualisés³. Les acteurs de la scène littéraire, sur le modèle social de l'honnêteté, condamnent tout *moi* extravagant.

Toutefois, l'extravagance du *moi* cornélien apparaît moins « hyperbolique⁴ » que celle du *moi* de Balzac : s'il figure au cœur des paratextes intervenant dans la querelle, il ne constitue pas le sujet de son œuvre. Au cours du premier XVII^e siècle, le conflit portant sur l'énonciation à la première personne a donc l'épistolier pour principal représentant : si l'on a « parlé Balzac », l'on n'a pas « parlé Corneille ». En inversant la chronologie, on pourrait dire que Corneille, sur la voie de l'émergence de la subjectivité littéraire, se situe entre Montaigne et Balzac.

¹ « Pour le lecteur moderne, mais déjà pour ses adversaires et pour les lecteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle, Balzac écrit souvent "phébus et galimatias". Au-delà de cette distinction, il me paraît plus intéressant de comprendre que l'*extravagance* a constitué un trait identitaire dominant dans la première moitié du siècle [...] » (H. Merlin-Kajman, « Guez de Balzac [...] », art. cit., p. 143 n. 3).

² J. Desmarets de Saint-Sorlin, *Scipion*, dans *Théâtre complet (1636-1643)*, op. cit., p. 348.

³ J.-M. Civiardi, « Présentation générale », dans *La Querelle du « Cid »*, op. cit., p. 220.

⁴ « Le doute hyperbolique de Descartes n'est-il pas à la mesure d'un *moi* hyperbolique ? N'aura-t-il pas fallu d'abord que le *moi* extragague pour que Descartes s'emploie à le discipliner en l'arrimant à un fondement ? » (H. Merlin-Kajman, « Desmarets [...] », art. cit., p. 812).

Il serait bien entendu trop simplificateur de faire de l'épisode de ces querelles un moment de rupture radicale et irréversible, qui marquerait la victoire définitive des institutions politiques et littéraires. La défaite de Corneille sera loin d'être totale. À l'inverse, on ne peut pas davantage parler de conquête absolue et définitive par l'écrivain de son autonomie, même si celle-ci est un processus engagé. Les décennies 1630-1640 sont résolument une période *extra-vagante*, animée à la fois de stratégies excentriques et concentriques, centrifuges et centripètes.

II. Les règles d'une composition et d'une réception raisonnables du roman

Si le roman suscite des débats aussi nourris que le théâtre, tout au long du XVII^e siècle, il ne peut le faire dans les mêmes termes, en s'appuyant sur des autorités antiques et modernes, ou bien en convoquant de solides fondements théoriques. Genre roturier et bâtard, mais aussi, du fait de sa position marginale dans le champ littéraire, relativement libre¹, il lui est impossible de se penser en termes de règles et d'exceptions. Si, à partir des années 1650, le roman héroïque tente de se définir sur le modèle du récit épique², en revendiquant une utilité morale, ces tentatives de légitimation ne convainquent guère ses détracteurs.

À l'encontre du « roman officiel », l'histoire comique se distingue par deux exigences : celle du vraisemblable et du naturel. Le vraisemblable suppose le rejet des éléments topiques que les romans fabuleux convoquent de manière mécanique : « Il ne tiendrait qu'à moi de faire ici une héroïne qu'on enlèverait autant de fois que je voudrais faire de volumes³ », affirme ironiquement le narrateur du *Roman bourgeois*, avant d'expliquer l'empêchement du mariage de Nicodème et Javotte. Séparations des amants, hasards des rencontres, fausses morts annoncées, scènes de reconnaissance, etc., interviennent de façon systématique et prévisible. La perfection inaltérable de leurs héros et de leurs héroïnes est également moquée par l'histoire comique. Du point de vue de la *dispositio*, cette catégorie fustige des narrations trop étendues, sans cesse interrompues par des récits enchâssés, dont le lecteur finit par perdre le fil. L'*elocutio* de ces aventures est une langue ampoulée, inutilement raffinée et chargée d'ornements : l'incipit bien connu du *Roman comique* en parodie les métaphores mythologiques alambiquées.

¹ Outre les ouvrages de référence d'H. Coulet (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, 2 vol.) et M. Lever (*Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996), nous renvoyons à M. Clément et P. Mounier, *Le Roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005 et C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman [...]*, *op. cit.* Voir la liste complète de nos références en bibliographie.

² L'appellation de « roman héroïque », forgée à partir de « poème héroïque », est fixée par Sorel dans *La Bibliothèque française* (1664), puis reprise par Huet dans son *Traité de l'origine des romans* (1671), qui définit le genre ainsi : « [...] ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée ; et le vice châtiée » (dans C. Esmein-Sarrazin [éd.], *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Champion, 2004, p. 441-442).

³ *Op. cit.*, L. I, p. 44.

L'histoire comique s'accompagne d'un vaste ensemble de réflexions métagenériques, qui prennent place dans le péri-texte, au seuil ou à la fin des volumes, ou bien s'insèrent à l'intérieur de la fiction, en interrompant le fil du récit. Les auteurs de ces œuvres livrent ici leur conception du genre et expriment leurs récriminations contre les « romans romanesques », qui peuvent être résumées en un terme : celui d'extravagance. Pourtant, là encore, leurs accusations ne peuvent prendre pour cible un centre de référence légitime et théorisé : l'extravagance des romans-fleuves s'oppose à celle de l'histoire comique, sans que l'une ou l'autre de ces catégories puisse s'établir en norme instituée. Malgré le bouillonnement théorique qui entoure le genre romanesque tout au long du siècle¹, aucun ensemble de règles ne vient l'encadrer. Les romanciers ne peuvent convoquer que des modes, des nouveautés bizarres, des pratiques ordinaires ou extraordinaires : le genre tout entier est marqué du sceau de l'extravagance.

Pourtant, c'est dans ce genre, et non au théâtre ou en poésie, que le personnage extravagant reçoit une véritable codification. Il s'incarne sous les traits du lecteur : un lecteur fou, qui entend lire à *sa mode* et prétend se constituer en héros (voir chap. II). C'est ainsi que l'histoire comique, au travers de ce personnage, mais aussi par le biais de l'utilisation de la première personne comme source d'énonciation, pose la question du *moi*. Cette problématique est, une fois encore, fondamentalement liée à celle de l'honnêteté littéraire.

¹ « Le XVII^e siècle verrait à la fois la reconnaissance du roman et la promotion théorique du genre romanesque. On pourrait donc parler d'une naissance théorique du roman, forme qui, n'étant pas véritablement reconnue auparavant, ne pouvait être assimilée à un genre littéraire à part entière » (C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman [...], op. cit.*, p. 96).

A. Contre une manière de lire à sa mode : le lecteur extravagant

1. LA « BIBLIOTHÈQUE DE L'HONNÊTE HOMME¹ »

Malgré le rôle capital de relais joué par les romans fabuleux dans la diffusion des codes de l'honnêteté et de la galanterie, bien des traités de civilité en déconseillent la lecture. Lorsque Faret recommande à son honnête homme de ne pas négliger l'éducation de son esprit, il lui indique les « bonnes lettres² », parmi lesquelles il classe les livres de philosophie, de mathématiques, de politique, de morale et d'histoire ; il prescrit également l'apprentissage de la peinture et de la musique, mais il ne mentionne nullement la lecture des romans. Antonio de Guevara déplore quant à lui que les courtisans délaissent les « bons livres³ » pour se tourner vers les romans d'amour et de chevalerie des siècles passés :

Ô combien pour le jour d'hui sommes-nous éloignés de ce que nous écrivons et conseillons, puisque nous voyons que les hommes ne s'emploient qu'à la lecture des livres, tels que c'est une pure honte de les nommer, comme font Amadis de Gaule, Tristan de Léonis, Primaleon, Carcel d'Amor et la Célestine, de tous lesquels et d'un grand nombre d'autres la justice devrait interdire l'impression et la vente, d'autant que leur doctrine incite la sensualité à pécher et rend l'esprit plus lâche à bien vivre.⁴

Le roman, loin d'enseigner la vertu, incite son lecteur à emprunter la mauvaise pente des passions les plus périlleuses, au premier rang desquelles se place l'amour. De tels arguments seront repris tout au long du siècle, notamment par les prédicateurs. Les ouvrages de civilité traitant de l'honnête fille et de l'honnête femme se montrent davantage partagés sur cette question. L'abbé Du Bosc insiste sur la vertu pédagogique de la lecture pour son « Honneste femme », qui, contrairement à l'honnête homme, ne fréquente pas les collèges. Mais elle doit se contenter d'un petit nombre d'excellents livres et ne doit pas toucher aux romans, « puis qu'il n'y a rien dans ceux-cy que de fort mauvais & de fort dangereux, meslé avec quelque chose d'agreable [...] »⁵. Si l'idée d'un roman vu comme pur divertissement honnête n'est pas impossible, il vaut mieux renoncer à « ces corrupteurs de l'innocence⁶ », de peur de tomber dans le piège qu'ils nous tendent insidieusement :

Pourquoy permettroit on des Romans, où on ne lit que des actions des-honnestes, que des exemples lascifs, & que des passions extravagantes ?⁷

¹ Nous empruntons ce titre à l'ouvrage de J.-M. Chatelain, *La Bibliothèque de l'honnête homme : livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, BNF, 2003.

² *L'Honnête homme [...]*, *op. cit.*, p. 25.

³ *Le Réveille-matin des courtisans [...]*, *op. cit.*, « Argument », p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *L'Honneste femme*, *op. cit.*, I, « De la lecture et quelques remarques pour celle de ce livre », p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

Grenaille, dans *L'Honnête fille*, se montre moins sévère : traitant dans un même temps des lectures savantes et romanesques, il les autorise à condition qu'elles soient toutes deux pratiquées avec modération¹ (voir chap. IV, II-D). Ces différents exemples sont emblématiques de l'écart entre les prescriptions des doctes et les pratiques mondaines des hommes et des femmes, qui se tournent de plus en plus vers la lecture des romans. René Bary résume parfaitement, dans la « Conversation » XXI de son *Esprit de Cour* (« Un galant homme feint de ne trouver pas bon que les Dames lisent des Romans² »), la relation parfois hypocrite – ici dans le cadre d'un jeu – qui unit à ce genre les gens du monde, et même certains de ses plus virulents détracteurs : par ses représentations de la passion amoureuse, par ses descriptions critiques de comportements vicieux, cette catégorie enseigne mieux que toute autre les codes de la politesse et de la galanterie.

Toutefois, les critiques formulées par l'histoire comique à l'encontre de ces romans remettent en cause leur loyauté à l'égard du lecteur. Par l'invraisemblance de leurs récits, par leurs multiples infractions envers les bienséances, ces fictions mentent à ceux qui les lisent et leur transmettent une vision erronée de la réalité. *Le Berger extravagant*, sous-titré *Où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans & de Poësie*, se donne explicitement pour but de révéler au grand jour les « impertinences » de ces ouvrages, au double sens de sottises hors de propos et d'impostures littéraires méritant d'être dénoncées. Les « extravagances » de Lysis ne seront donc pas directement imputables au personnage ; elles devront plutôt être interprétées comme le reflet des « extravagances » des romans qui les ont fait naître³. Afin de mieux la disqualifier, Sorel inscrit sa cible privilégiée – les romans d'amour pastoraux et sentimentaux, dont *L'Astrée* constitue le paradigme – au sein d'une lignée qui a pour origine les histoires fabuleuses de l'Antiquité, et notamment les récits pseudo-historiques et mythologiques, tels *L'Iliade* et *L'Odyssée*, *L'Énéide* et *Les Métamorphoses*.

¹ « C'est un dangereux meuble dans une maison qu'une femme qui s'excuse en latin quand on luy commande en François, et qui écoute plus les Docteurs que son devoir. C'est avoir une Maïtresse et non pas une Compagne, que d'avoir une espouse qui court après les Romans lors que son mary l'appelle, qui ne veut pas quitter les morts pour ouïr la voix des vivants, et qui fait moins d'estat de sa famille que de ses livres » (*op. cit.*, III, 1, p. 163-164).

² Berone défend en ces termes l'utilité morale du genre : « Comme l'yvresse des Esclaves dont parle l'Histoire, inspiroit la sobriété à ceux qui l'observoient, l'extravagance des passions inspire la moderation à ceux qui la lisent » (*op. cit.*, « Du Roman. XXI. Conversation », p. 149).

³ « Je le monstreray que Lysis ne faict rien d'extravagant qu'à l'imitation des histoires fabuleuses qu'il a leuës, & je leur allegueray tant d'autoritez qu'ils verront les raports qui se trouvent entre ses aventures & celles des personnages des Romans » (*op. cit.*, « Remarques sur les XIII Livres [...] », p. 4).

Le réquisitoire prononcé par Clarimond contre le genre, dans le livre XIII du *Berger*, s'articule autour de deux notions centrales : l'outrance et l'in vraisemblance. L'outrance de ces romans transparaît tout d'abord dans leur longueur démesurée, qui contraint leurs auteurs à reprendre et à répéter les mêmes aventures stéréotypées au fil des différents volumes. Scènes d'*innamoramento*, rivalités amoureuses, enlèvements¹, fausses morts, déguisements, reconnaissances dues au hasard, etc., s'enchaînent selon un même schéma varié à l'infini, de telle sorte que le lecteur a l'impression de toujours lire le même livre :

Les uns se separent, les autres reviennent, et puis ils se retrouvent tousjours à point nommé ; si bien que l'auteur faict de ses personnages comme un bastelleux de ses marionnettes lesquelles il faict entrer et sortir de leur petit theatre comme il luy plaist.²

Le phénomène de répétition intervient également au niveau structurel : romans pastoraux et sentimentaux s'ouvrent presque systématiquement, sur le modèle des *Éthiopiennes* d'Héliodore, par un incipit *in medias res*, qui risque de plonger le lecteur dans la confusion. Par la suite, afin de restituer les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue, le fil du récit premier est interrompu par de fréquentes analepses, sous la forme de récits enchâssés, qui peuvent même subir plusieurs emboîtements successifs : de nouveaux narrateurs intradiégétiques prennent le relais du premier, à tel point que l'on ne sait plus qui parle ! Cette outrance première est renforcée par de longues descriptions inutiles et par une profusion de détails, qui achèvent d'obscurcir le récit.

D'autre part, Clarimond reproche à ces romans leurs multiples invraisemblances : enchantements, métamorphoses, sortilèges, prophéties représentent autant d'illusions mensongères qui risquent d'altérer la santé mentale du lecteur qui se placerait dans un rapport d'adhésion immédiate au récit. Les œuvres mythologiques de l'Antiquité sont particulièrement fertiles en récits absurdes qui ne reçoivent aucune explication rationnelle. Plus grave encore, ces romans mêlent indistinctement les références païennes et chrétiennes ; mais, ce qui pouvait être excusé chez les anciens, qui ne connaissaient pas encore la foi véritable, apparaît blasphématoire chez leurs modernes imitateurs. Les fables

¹ Sorel constate également qu'il est bien invraisemblable de concevoir que les maîtresses enlevées dans les romans puissent conserver leur chasteté (*ibid.*, R. XI, p. 546).

² *Ibid.*, III, 13, p. 86-87.

des anciens sont composées à leur mode et peuvent difficilement être adaptées à celle des modernes¹.

L'in vraisemblance des aventures a pour pendant celle de leurs héros et de leurs héroïnes dont la perfection offre au lecteur un modèle dépourvu de toute utilité morale, puisqu'il est inimitable : la vaillance guerrière et la constance amoureuse des jeunes gens, de même que la vertu, la grande beauté et la force morale des jeunes filles, ne peuvent, par leur caractère irréaliste, conduire le lecteur à les imiter. Les pastorales abusent tout particulièrement de l'inexpérience de leurs jeunes lecteurs en représentant des personnages de bergers qui, au lieu de s'exprimer en paysans rustiques, conformément à leur statut, se montrent aussi polis et raffinés que des courtisans². Il s'agit là d'une image falsifiée de l'honnêteté. Comme le montre l'exemple de Lysis, de tels romans ont pour conséquence de détourner leurs lecteurs de leurs devoirs familiaux, sociaux et professionnels, au lieu de leur enseigner la voie de la vertu.

La dénonciation de ces démesures et de ces invraisemblances trompeuses est indissociable des accusations portées contre la langue galante que manient les auteurs de ces « poèmes en prose » : tels les romans de Nervèze, dont *L'Histoire comique de Francion* parodie les métaphores et les hyperboles amphigouriques, les fictions fabuleuses pratiquent un galimatias de références mythologiques et d'ornements poétiques stéréotypés, si bien qu'elles en deviennent incompréhensibles pour les lecteurs non-initiés. Anselme, en réalisant le portrait de Charite selon une interprétation littérale et fidèle des métaphores poétiques que Lysis a utilisées pour décrire la jeune servante, ne fait ainsi que reproduire « les extravagantes descriptions des poètes³ » : ses cheveux sont des filets contenant des hameçons, au bout desquels pendent les cœurs de ses amants, un petit amour siège sur le trône de son front, ses sourcils sont des arcs d'ébène, ses yeux sont des soleils lançant des flèches, un lys et une rose s'entrecroisent sur chacune de ses joues, ses lèvres sont de corail et sa gorge est représentée par deux sphères.

¹ « Clarimond a bonne raison de croire que les fables des anciens ne sont que des sottises à la mode de leur temps, & que nos Poètes pourroient faire des fictions à nostre mode, lesquelles seroient aussi bonnes que les leurs » (*ibid.*, R. VI, p. 243).

² Joconde, dans *L'Histoire comique de Francion*, ne s'y laisse pas tromper, malgré ce que lui dit Francion : « Toutefois je vous advertiray bien qu'il s'est trouvé quelque fois dedans les villages des hommes vestus en Paysans qui estoient capables de faire l'amour avec autant de civilité, de prudence, et de discretion que les personnes qui sont dans la plus florissante Cour de la terre. Cela s'est veu si rarement, dit Joconde, que l'on n'en peut pas faire un nombre qui autorise mon livre de Bergeries » (*op. cit.*, L. X, p. 381-382).

³ *Op. cit.*, I, 2, p. 145. Le portrait est reproduit dans l'annexe n° 6.

Comme les mauvais parleurs fustigés par les traités de civilité, ces romans contreviennent aux règles de l'honnête langage, qui doit pouvoir être compris de tout un chacun. En inventant une langue qui ne peut servir aux échanges conversationnels quotidiens, ils créent des dissensions linguistiques qui empêchent les hommes de communiquer entre eux. En témoigne l'entretien plein de quiproquos entre Lysis et le paysan rencontré dans un champ de Saint-Cloud, au cours duquel chaque personnage reste enfermé dans un solipsisme linguistique, sans parvenir à transmettre à l'autre son propre idiolecte¹. C'est également le sens de la fameuse formule figurant dans l'incipit du *Roman comique* : « Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six [...] »².

Le long réquisitoire de Clarimond est suivi d'un plaidoyer prononcé par Philiris, qui reprend point par point les attaques portées contre le genre. Le personnage reproche à l'accusation de vouloir imposer au roman les règles et la dignité des grands genres historiques³, alors que les fictions amoureuses sont des livres « faits à plaisir », qui ne suivent pas « les fascheuses loix de l'histoire » et où l'on « peut mettre tout ce que l'on veut [...] »⁴. Mêlant l'utile, par la représentation de la vertu, à l'agréable, ils apprennent aux femmes la « civilité » et la « courtoisie »⁵. Quant aux livres des anciens, qui ne décrivent pas la politesse de nos mœurs, l'on ne peut leur reprocher d'écrire à leur mode, et non à la nôtre, qu'ils ne pouvaient pas anticiper. Le roman, par la beauté des aventures amoureuses qu'il décrit, de même que par les ornements poétiques de sa langue, fait naître un sentiment d'admiration chez son lecteur ; il lui procure un plaisir qui joue de ses émotions sensibles⁶. Dans ses « Remarques » sur le livre XIII, Sorel soutient davantage le parti de Clarimond que celui de Philiris :

Que si l'on ne met rien de si horrible dans quelques livres fabuleux, tousjours y a t il quelques discours d'amour & de vanité : car il les faut faire ainsi pour les rendre agreables, tellement que cela peut corrompre les bonnes mœurs, & que je concluds pour Clarimond contre Philiris.⁷

¹ *Ibid.*, I, 1, p. 40-41.

² *Op. cit.*, I, 1, p. 37.

³ « Clarimond voulant ruiner Ovide tout à fait, n'a point fait difficulté de dire qu'il a mis toutes ses narrations sans aucun ordre. Il devoit considerer qu'Ovide est un poëte et non pas un historien, et que s'il gardoit cet ordre que les historiens n'osent outrepasser, ses metamorphoses ne seroient pas de la moitié si agreables. La poësie est un art plein de fureur qui cherche ses ornemens dedans le meslange [...] » (*op. cit.*, III, 13, p. 125).

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, R. XIII, p. 721.

L'agréable finit toujours par prendre le pas sur l'utile et à faire du roman une lecture dangereuse. Ce n'est pas parce que le roman n'est pas l'histoire qu'il peut être disposé sans ordre ni logique¹. Les auteurs de tels romans ne respectent donc pas les codes de la civilité mondaine. La préface de la première partie du *Berger* les assimile même, sur le modèle du personnage de Mélibée, dans *Francion*, à de vulgaires bouffons et bateleurs, qui importunent les honnêtes gens avec des divertissements grossiers :

[...] aujourd'huy le recours des fayneans est d'escrire, & de nous donner des histoires amoureuses & d'autres fadaïses, comme si nous estions obligez de perdre nostre temps à lire leurs œuvres, à cause qu'ils ont perdu le leur à les faire. Ce sont des petits bouffons, des faiseurs d'airs de cour, & des gens que l'on n'estime qu'un peu plus que des joïeurs de violon, qui nous aprestent maintenant dequoy lire, au lieu des orateurs & des philosophes que l'antiquité a reverez. Cela fait que l'imprimerie nous est à charge, & grace à nos beaux escrivains, le peuple voyant tant de recueils de follies que l'on luy donne pour des livres, en a tellement ravallé le prix des lettres, qu'il ne met point de difference entre un authœur & un basteleux ou un porteur de rogatons, & que si un honneste homme vient à escrire, il ne sçauroit plus voir son nom qu'à regret sur le frontispice de son ouvrage, & est contraint de desavoüer son enfant legitime.²

L'essor de l'imprimerie et du commerce de la librairie a entraîné un accroissement vertigineux du nombre de mauvais livres, à tel point qu'il devient très difficile de reconnaître les bons ouvrages, parmi lesquels Sorel classe uniquement ceux qui sont dotés d'une utilité morale. Les « plumitifs nécessaires », qui font de l'écriture un métier, dont ils espèrent tirer un profit financier, et non intellectuel, entachent la réputation des honnêtes gentilshommes qui pratiquent dignement cette activité, en oisifs lettrés. Face à ce constat désabusé, Sorel présente le *Berger* comme « le tombeau des romans, et des absurditez de la poésie » : œuvrant pour « l'utilité publique », tout en étant conscient que la satire se révèle plus efficace lorsqu'elle se mêle à l'agréable, il choisit de retourner contre les romanciers leurs propres armes, afin de mettre un terme à l'influence pernicieuse qu'ils exercent sur leur lectorat. Nous reviendrons sur la validité de ce projet d'écriture dans le chapitre IX.

¹ C'est par exemple ce que Sorel reproche aux *Métamorphoses* : « Bien que la doctrine d'Ovide soit fabuleuse, encore luy seroit elle permise si elle avoit quelque reigle qu'il observast tousjours, & s'il avoit fait les fables avec autant de methode que celles de Synope & de Lucide » (*ibid.*, R. VII, p. 284).

² *Ibid.*, « Préface », n. p. Voir, sur l'ensemble de ces questions, la thèse de M. Rosellini, *Lecture et « connaissance des bons livres » [...]*, *op. cit.*

2. DU LECTEUR EXTRAVAGANT AU LECTEUR PRÉSOMPTUEUX

Dans ses « Remarques » sur la préface du *Berger*, Sorel répond aux accusations selon lesquelles il aurait profité de ce paratexte liminaire pour se louer avec excès. Il présente l'estime de soi comme l'une des composantes de l'*ethos* du satiriste. Ce sentiment est également naturel chez celui qui œuvre pour le bien public et cherche dans ce but à surpasser ses pairs :

Si les lecteurs ont de l'esprit ils connoistront que c'est icy se loier sans se loier. & l'artifice dont toutes ces paroles sont accompagnées, leur doit faire digerer le reste. En fin ce ne sont pas de grandes nouvelles de dire que je m'estime quelque chose. Quand je serois humble en toutes les autres occasions, il ne seroit pas à propos que je voulusse passer icy pour le moindre des Ecrivains, puisque j'ay entrepris de leur monstrent leurs deffaux. La Satyre a une licence que les autres ouvrages n'ont pas, & son stile imperieux ne permet pas que l'on y accorde la timidité avec la hardiesse.¹

L'estime de soi se trouve légitimée par la fin digne et noble que se donne le satiriste : celle qui consiste à servir l'intérêt de tous en levant le voile sur un ensemble de mystifications littéraires corrompant le bon fonctionnement de l'espace social. Cette forme d'amour de soi légitime s'oppose à l'amour-propre abusif que nourrissent les bouffons ignorants qui écrivent des romans, incarnés par Musardan dans le *Berger*. Ces médiocres auteurs sont de présomptueux capitans, qui croient servir l'intérêt public alors qu'ils vivent en parasites dans une société qu'ils pervertissent. Au livre X, Lysis évoque le cas d'un romancier qui se targuait d'être capable d'accomplir tous les exploits décrits dans ses œuvres². Mais, dans les « Remarques » consacrés à ce passage, Sorel se moque de telles fanfaronnades, de la part d'auteurs qui feraient bien pâle figure si le roi les envoyait au combat contre les Anglais ou les habitants de La Rochelle :

[...] s'ils s'estiment estre capables de tant de choses, c'est à la façon de ces fous dont l'un s' imagine estre Empereur, & l'autre Chevalier de l'ordre, & Mareschal de France.³

L'estime de soi démesurée que nourrissent ces mauvais auteurs a des répercussions néfastes sur l'esprit de leurs lecteurs les plus fragiles, qui courent eux aussi le risque de basculer dans un excès d'amour-propre. Cet effet pernicieux est dénoncé par l'intermédiaire des personnages de lecteurs extravagants. À ce titre, les nombreuses adaptations de *Don Quichotte* orientant le chevalier espagnol vers le type du capitain-

¹ *Op. cit.*, « Remarques sur le titre, & sur la Preface [...] », p. 14.

² « C'estoit là un homme noppareil : il soustenoit que celui qui est capable de faire un roman, est capable de toute chose. Il est capable d'estre general d'armee, chancelier, president, amant, & berger si vous voulez, car puisqu'il sçait faire parler tous ces gens là chacun selon leur qualité, & qu'il les fait gouverner avec toute la bien seance requise, il n'y à point de doute qu'il s'acquiteroit fort dignement de toutes ces diverses charges si l'on les luy donnoit. Mais vous ne dites pas, interrompit Philiris, qu'il est aussi bien capable d'estre tambour que capitaine, & huissier comme president. Les faiseurs de romans representent aussi bien les actions basses que les plus relevees » (*ibid.*, II, 10, p. 554-555).

³ *Ibid.*, R. X, p. 513.

matamore prennent tout leur sens : en mettant en scène des héros trop parfaits, qui représentent des exemples d'honnêteté inimitables, ces romans amènent certains de leurs lecteurs à se prendre eux-mêmes pour des héros de fiction hors du commun, à la singularité extraordinaire.

En cherchant à rejoindre le Forez, Lysis se donne pour projet de restaurer les conditions de possibilité de la communauté civile et polie que forment les bergers de *L'Astrée*. Toutefois, il fait subir à ce modèle un double déplacement. D'une part, il ne s'aperçoit pas qu'il ne peut faire ressurgir les modes d'antan qu'en révélant leur caractère dépassé ; d'autre part, en cherchant à surpasser les vertus et la gloire des héros qu'il prend pour modèles, il bascule dans une distinction extravagante. Mais les modes que le faux berger entend restaurer ne sont pas seulement archaïques : ce sont des modes imaginaires, de pures créations fictionnelles sans réalité historique. Ainsi, lorsqu'il se prépare à partir délivrer la maîtresse de Méliante, il choisit de se vêtir selon la mode antique, « à l'ancienne mode¹ » : son accoutrement comporte une vieille casaque bleue, un morion, comme Don Quichotte, une serviette de lin blanc en guise d'écharpe, ainsi qu'une épée et un baudrier. Lysis insiste également pour garder les bras et les cuisses nus. Une fois revenu de cette aventure, il arbore une couronne de laurier et attend de s'être montré à Charite dans son habit de héros pour reprendre celui de berger. Mais sa connaissance de cette mode se réfère à des portraits modernes de poètes et de bourgeois qui, par pure vanité, se sont fait peindre à la manière des héros anciens :

Il concluait qu'ils s'habilloient de la sorte, puisque l'on les avoit ainsi depeints, & de fait qu'il falloit luy accorder cela, ou bien confesser librement que ces gens-cy avoient esté fort fantasques & fort extravagants, lors qu'ils s'estoient faict portraire en cest estat. Ce qui estoit de plus ridicule estoit le portraict d'un poëte advocat, qui au lieu de sa longue robe avoit aussi une casaque à l'antique, ainsi qu'un heros de medaille, encore qu'il eust la mine la plus pedantesque du monde. Outre cela afin de ne point mettre ce mot de jurisconsulte, qui ne luy sembloit pas assez courtisan pour un livre d'amour comme le sien estoit, il avoit mis pour sa qualité, droict-conseillant parisien.²

Toutefois, davantage que la mode antique, c'est celle de l'âge d'or, décrit comme un temps d'abondance, d'innocence et de liberté, que le berger prétend restaurer. On doit à Clarimond de démystifier cette fausse mode et de rétablir la vérité sur l'état des mœurs de ce prétendu « âge d'or » : en ces temps anciens, les hommes vivaient comme des bêtes sauvages, hors de tout lien social, et n'étaient encore engagés dans aucun processus de

¹ *Ibid.*, II, 10, p. 435.

² *Ibid.*, p. 431.

civilisation¹. Cette discordance entre modes anciennes réelles et fantasmées s'explique par le fait que le berger cherche à reproduire les coutumes dont il a lu la description dans ses romans favoris. C'est en se fondant sur ces fictions mensongères qu'il s'étonne que le mariage d'Anselme n'ait pas lieu le même jour que celui d'Hircan, car cela « eust esté à la mode des plus celebres romans, où tous les mariages se font en un mesme jour et en une mesme salle² ». Lorsqu'il tente d'apprendre à Carmelin à « parler à la mode³ », il révèle par ailleurs que les romans et les compagnies qu'il a fréquentées ne lui ont appris que les façons de parler « des sots Courtisans, & des enfans de ville qui commencent à se desniaiser⁴ », celles-là même que Francion entend avec dégoût dans le salon de Luce.

En définitive, cet imbroglio de temporalités et de degrés de fictionnalité aboutit à faire de Lysis un personnage hors mode et hors histoire. Le fait de suivre plusieurs modes l'amène notamment à en relativiser la notion même, en remettant en cause leur importance et leur légitimité. Ainsi, face à Méliante, qui s'étonne de l'entendre dire que les héros de l'Antiquité se mouchaient dans leurs doigts, faute de pouvoir porter un mouchoir sur eux, le berger dévoile l'instabilité des coutumes, dans une réplique aux accents montaigniens :

Cela se faisoit alors neantmoins, repartit Lysis ; & l'on ne le trouvoit point estrange, pource que c'estoit la mode. Nous faisons maintenant des choses bien plus ridicules sans que personne s'en estonne, à cause que chacun les fait, & que nous les avons veu faire dès que nous sommes entrez au monde.⁵

Lysis fait par ailleurs immédiatement référence à Montaigne, qui trouvait sale de porter les ordures de son nez sur soi. Le lecteur extravagant, qui se présente déjà comme un personnage sans lieu, égaré entre la réalité référentielle et la fiction⁶, tente donc également de s'ériger en *moi* exceptionnel, « sans reigle ny mesure⁷ ». Comme nous l'avons vu, la présomption fait partie des causes internes de sa mélancolie (voir chap. II, I-A). Nous pouvons à présent compléter nos précédentes remarques en convoquant la notion de distinction : c'est en effet en cherchant à surpasser les héros de fictions fabuleuses que le jeune Louis bascule dans l'extravagance. Tout au long du récit, il tente de renchérir sur les

¹ « Que l'on regarde si leur vie n'estoit pas plustost brutale qu'humaine, & si ce ne sont pas des insensez qui la regrettent, & qui mesprisent la nostre dont l'on ne sçauroit trop louer la civilité & la politesse » (*ibid.*, II, 9, p. 348-349).

² *Ibid.*, II, 11, p. 692.

³ *Ibid.*, I, 6, p. 826.

⁴ *Ibid.*, R. VI, p. 233.

⁵ *Ibid.*, II, 11, p. 706.

⁶ Voir A.-É. Spica, « Charles Sorel lecteur de *L'Astrée* », dans D. Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, 2008, p. 287-298 et « L'extravagance du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1634) : un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII^e siècle », dans (*Res*)sources de l'extravagance, *Carnets*, n° IV, 2012, p. 31-46 (URL : <http://carnets.web.ua.pt/>).

⁷ « Il alloit à travers les champs sans reigle ny mesure s'imaginant qu'il estoit dans le Forests [...] » (*op. cit.*, I, 3, p. 457-458).

aventures des personnages de bergeries, afin d'être estimé encore plus valeureux et constant dans ses amours qu'ils ne l'étaient déjà. Il ne s'agit là que d'enrichir la matière du roman dont il sera le héros et dont l'écriture sera confiée à un historiographe qu'il prend grand soin de choisir parmi les seigneurs présents en Brie. De même, lorsqu'il aperçoit le portrait d'un berger à la devanture d'un peintre du pont Notre-Dame, il en déduit tout naturellement que le tableau le représente¹. Son ambition est de devenir un héros de fiction plus illustre que ne l'est Céladon². Toutefois, en tentant de s'élever au-dessus de son rang, de s'affranchir de toute mesure, au lieu de se métamorphoser en héros exceptionnel, modèle inimitable que relaient les romans d'amour, le personnage n'atteint qu'une forme de distinction négative, celle de l'extravagance.

Don Clarazel réalise, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, la même distinction extravagante, en entreprenant de restaurer la mode la plus dépassée qui soit, celle des romans de chevalerie, désignés au XVII^e siècle par l'expression de « vieux romans³ ». La scène du *Roman comique* au cours de laquelle Ragotin et Roquebrune échouent successivement à dompter un cheval (I, 19-20) le prouve : le temps des parfaits chevaliers n'est plus, il n'a même jamais existé. Il s'agit d'une coutume démodée, extravagante, qu'il convient d'abandonner. Comme le montrait déjà la seconde partie de *Don Quichotte*, qui met en abyme le personnage comme héros de son propre roman, si les lecteurs extravagants parviennent effectivement à devenir les protagonistes de fictions, cela ne peut être qu'au sein d'ouvrages comiques, et non dans leurs livres de prédilection.

En tentant de s'ériger en singularités extraordinaires, les lecteurs extravagants infléchissent donc l'héritage de *Don Quichotte* vers la question du *moi*. Pourtant, les aventures de Lysis, de Don Clarazel, de Roquebrune et Ragotin, de même que celles de l'hidalgo de Cervantes, ne sont pas narrées à la première personne, par les extravagants eux-mêmes. Si la première personne émerge bel et bien dans le roman au cours de ces décennies, elle a pour sources d'énonciation d'autres personnages que le lecteur extravagant.

¹ « Quand Lysis s'imagine que le Peintre du Pont Notre Dame a fait son portrait, il montre la vanité de ceux qui croyent que l'on ne songe plus qu'à eux par tout le monde » (*ibid.*, R. III, p. 120).

² « Je suis marry que je ne suis venu icy avec mon habit de berger, vous eussiez veu qu'il me sied mieux qu'à ce Celadon, qui est au frontispice de vostre Astree. Le libraire voyant qu'Anselme et Montenor ne se pouvoient tenir de rire de ces plaisantes extravagances, ne sçeut faire autre chose que d'en rire aussi » (*ibid.*, I, 3, p. 434-435).

³ Voir *Le Dialogue de la lecture des vieux romans* de Chapelain (1647).

3. UNE INSTANCE NARRATRICE EXTRAVAGANTE ?

Depuis les travaux de René Démoris, les modalités d'émergence des narrations fictionnelles à la première personne au cours du premier XVII^e siècle ont fait l'objet de thèses récentes¹. Très peu d'œuvres de notre corpus romanesque sont concernées : l'âge classique ne joue pas encore sur les ambiguïtés de la parole d'un narrateur intradiégétique et homodiégétique qui serait présenté comme fou, ou bien qui se révélerait tel au fur et à mesure de son récit. Si, selon le proverbe, le fou peut « parler librement de tout² », l'idée selon laquelle il pourrait se faire narrateur n'est pas encore acquise.

La question du *moi* écrivant est davantage reliée à l'étude de la subjectivité libertine. À la suite des recherches de Jean-Pierre Cavaillé, la critique littéraire a montré comment la narration du *moi* libertin établissait, par stratégie de prudence et de « dis/simulation », une rupture entre le contenu du discours effectivement produit et le sens à déchiffrer, en invitant le lecteur avisé à lire entre les lignes³. Filippo d'Angelo, en s'inspirant des travaux d'Anna Maria Battista, préfère quant à lui parler de « dissociation », afin de rendre compte du « brouillage⁴ » qui s'introduit entre l'instance auctoriale et l'instance narratrice : il y a dissociation, ou encore dissidence, entre le *moi* libertin et la communauté qui l'entoure, mais aussi rupture énonciative au sein même du sujet parlant. L'on aboutit ainsi à l'idée d'une « auctorialité composite, impure et stratifiée⁵ », qui remet en cause la validité même du *moi* libertin, puisqu'il n'est pas doté de contours et de limites stables.

Parmi les œuvres que nous étudions, seuls les personnages de Francion et du « Gascon extravagant » correspondent à ces figures de *moi* dissocié, amené à porter un masque dans l'espace social. Les passages au cours desquels le Gascon prend la parole pour conter son histoire ne correspondent pas aux moments où il extravague, que son extravagance soit volontaire ou involontaire. Dans les deux cas, le fait que le personnage accède, par épisodes, au statut de narrateur intradiégétique et homodiégétique révèle que ces deux histoires comiques participent aux réflexions contemporaines sur l'émergence d'une subjectivité littéraire, ici sur le plan fictionnel. Ces œuvres multiplient les ambiguïtés

¹ R. Démoris, *Le Roman [...]*, *op. cit.* Voir les thèses de M. Benard (*Les Romans personnels [...]*, *op. cit.*), F. D'Angelo (*Le Moi dissocié [...]*, *op. cit.*) et L. Tricoche-Rauline (*Identité[s] [...]*, *op. cit.*) citées dans notre introduction générale.

² O. de Claireville, *Le Gascon extravagant*, *op. cit.*, « Preface par un des amis de l'auteur », p. 53.

³ J.-P. Cavaillé, *Dis/simulations [...]*, *op. cit.* Voir J. DeJean, *Libertine Strategies : Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.

⁴ *Op. cit.*, « Introduction », p. 9-10.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

énonciatives, à tel point que Francion et le Gascon pourraient tous deux passer pour le narrateur premier d'un récit autobiographique : tandis que l'avant-dernier livre de *L'Histoire comique de Francion* se termine en précisant que le protagoniste a lui-même composé le récit de sa jeunesse¹, l'anonymat du gentilhomme-narrateur du *Gascon extravagant* et l'ambivalence de la « Preface par un des amys de l'auteur » pourraient également laisser à penser que le véritable narrateur du récit premier n'est autre que le Gascon².

Hélène Merlin-Kajman rappelle que, si *L'Histoire comique de Francion* prend parti contre Balzac, en caricaturant l'épistolier sous les traits d'Hortensius, à partir de l'édition de 1626, le héros de l'œuvre « s'énonce de façon non moins absolutiste³ » que celui-ci. Comme Alidor, mais aussi comme Corneille et Balzac, Francion vise à se distinguer, dans sa singularité exceptionnelle. *L'Histoire comique de Francion* et *Le Gascon extravagant* représentent donc également deux étapes extravagantes dans la formation du *moi*.

Il nous reste, pour conclure, à étudier une dernière forme d'intrusion intempestive du *moi*, allant à l'encontre des règles de la civilité : non plus celle du personnage, mais celle du narrateur, que nous analyserons à partir de l'exemple du *Roman comique*.

B. Le Roman comique : postures d'auteur incivil

1. DÉPLAIRE AU LECTEUR

Dans *Le Roman comique*, Scarron franchit une étape supplémentaire par rapport à ses prédécesseurs en posant les jalons d'une mise en question comique et parodique de l'honnêteté de l'auteur. Le narrateur premier de l'œuvre multiplie les postures d'auteur incivil, en prenant volontairement le contrepied des préceptes de l'honnête conversation, dont le modèle informe les relations entre l'auteur et son lecteur dans la culture mondaine. L'étude des nombreuses interventions de l'instance narratrice dans le récit nous permet d'observer l'apparition de deux figures contradictoires de celle-ci⁴ : le *je* se présente soit comme un simple témoin parmi d'autres des tribulations de la petite troupe de comédiens dont nous suivons le parcours itinérant dans la région du Maine, leur histoire étant dans ce

¹ *Op. cit.*, L. XI, p. 437.

² Voir F. D'Angelo, *op. cit.*, p. 107-109.

³ H. Merlin-Kajman, *L'Excentricité académique [...]*, *op. cit.*, p. 116.

⁴ Voir D. Riou, « Sorel et Scarron à l'aube du roman moderne. Métadiscours et crise de la représentation », dans A. Pfersmann et B. Alazet (dir.), *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Études romanesques 5 », 1998, p. 41.

cas donnée pour *véritable*, soit comme l'auteur-créateur d'une fiction en tout point inventée et qui ne serait donc pas *vraie*.

Dès le premier chapitre du récit, ces deux postures déconcertantes pour le lecteur s'entrecroisent tout en s'opposant. Alors que le narrateur se définit tout d'abord comme une instance anonyme hétérodiégétique, qui n'a pas pour visée de raconter sa propre histoire, il semble dans un même temps s'inclure dans la foule des bourgeois du Mans qui assistent à l'arrivée de la charrette des comédiens. Il se pose alors en narrateur intradiégétique, appartenant au même niveau fictionnel que les comédiens et les habitants de la ville :

La conversation finit par quelques coups de poing et jurements de Dieu que l'on entendit au devant de la charrette.¹

Le pronom indéfini *on* semble ici transposer un *nous* exclusif, dont le mode de référence serait à la fois déictique (le pronom comprend le *je* du narrateur) et anaphorique (il renvoie également à la foule présente dans les halles du Mans). La focalisation externe adoptée dans ce chapitre conforte cette première impression : le narrateur ne semble pas davantage connaître l'identité des propriétaires de la charrette que les personnes assistant à leur apparition². Tout au long de l'œuvre, il arrivera par ailleurs que ce « chronologiste fidèle³ » d'une histoire véritable avoue sa méconnaissance de certains faits, ou bien se fonde sur des témoignages indirects pour pallier les lacunes de son récit⁴.

Toutefois, la fin du chapitre liminaire fait intervenir une autre figure de narrateur, qui s'oppose à celle du témoin :

Il [le charretier] accepta l'offre qu'elle [la maîtresse du tripot] lui fit, et, cependant, que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre.⁵

Le narrateur est bel et bien l'auteur – au sens de source créatrice – de la diégèse : extradiégétique et hétérodiégétique, il n'appartient pas au même degré de fictionnalité que

¹ *Op. cit.*, I, 1, p. 39.

² « Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage, qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue [...] » (*ibid.*, p. 37-38).

³ « Tandis que le bruit de tant de personnes, qui riaient ensemble, diminue peu à peu et se perd dans l'air, de la façon à peu près que fait la voix des échos, le chronologiste fidèle finira le présent chapitre sous le bon plaisir du lecteur bienveillant ou malveillant, ou tel que le ciel l'aura fait naître » (*ibid.*, II, 9, p. 239).

⁴ « On les [la Rancune et l'Olive] mit dans une chambre où était déjà couché un hôte, noble ou roturier, qui y avait soupé et qui, ayant à faire diligence pour des affaires qui ne sont pas venues à ma connaissance, faisait état de partir à la pointe du jour » (*ibid.*, II, 2, p. 198) ; « Ceux qui ont connu particulièrement ce petit Manceau [Ragotin] ont remarqué que toutes les fois qu'il avait eu à se gourmer contre quelqu'un, ce qui lui arrivait souvent, il avait toujours décousu ou déchiré les habits de son ennemi, en tout ou en partie » (*ibid.*, II, 9, p. 237).

⁵ *Ibid.*, p. 39.

les personnages du récit premier. En plus d'être contradictoire avec la posture de narrateur-témoin, cette nouvelle posture de narrateur-auteur apparaît comme particulièrement scandaleuse et irrévérente à l'égard du lecteur : épuisé par la rédaction d'un nombre insignifiant de feuillets, l'« auteur » affiche ostensiblement son absence de préparation de la matière romanesque et le peu de soin qu'il attache à la structuration de celle-ci. Interrompant arbitrairement son récit, il s'apprête à enchaîner les chapitres les uns à la suite des autres, sans projet arrêté, guidé par le seul fil de l'improvisation¹. Cette figure d'auteur désinvolte, bien peu soucieuse de la réception de son œuvre, apparaît tout à fait incivile aux yeux du lecteur, et notamment aux yeux de celui qui fréquente régulièrement les genres de la littérature mondaine, dont le mot d'ordre est de plaire, par une esthétique de l'enjouement et de la douceur. Il s'agit là d'une « métalepse d'auteur² » qui brise sans ménagement le flux du récit, comme si le temps de l'histoire narrée et celui de la narration étaient synchrones. L'énallage de personne – le « je » devient « l'auteur » – renforce l'aspect provocateur de cette métalepse, en accordant à l'instance narratrice une dignité et un prestige que sa nonchalance ne peut que lui dénier.

L'enjeu des métalepses d'auteur, très nombreuses dans *Le Roman comique*, n'est en aucun cas de *plaire* au lecteur, au sens que les cercles d'honnêtes gens confèrent à ce verbe. Le narrateur-auteur s'amuse délibérément à piquer sa curiosité, à susciter en lui l'attente de la provocation, pour mieux contrecarrer les pratiques mondaines dont il est familier ; mais cette esthétique de la surprise appartient pleinement à l'univers de la galanterie (voir chap. IX, II-A). Dès le premier chapitre toujours, lorsque le personnage de la Rancune apparaît dans le roman, le *je* s'en prend vertement aux censeurs qui pourraient ne pas apprécier la figure d'analogie qu'il choisit d'introduire en comparant le vieillard chargé d'une basse de viole à une grosse tortue des Indes marchant sur ses deux pattes arrières. Il s'agit là d'une figure de narrataire « invoqué », à bien distinguer du narrataire « effacé³ », destinataire réellement postulé par l'œuvre. Ce narrataire invoqué, assimilé ici

¹ Voir également le début du chap. 18 de la I^{ère} partie : « J'ai fait le précédent chapitre un peu court, peut-être que celui-ci sera plus long ; je n'en suis pourtant pas bien assuré, nous allons voir » (*ibid.*, p. 147).

² Selon Fontanier, par la « métalepse », l'auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire » (*Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 128). G. Genette appelle également métalepse narrative « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] » (*Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 244). Voir, du même auteur, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

³ Nous empruntons cette terminologie à V. Jouve (*La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 27-28) : le narrataire « invoqué » désigne le lecteur anonyme, sans identité véritable, que le narrateur apostrophe au cours du récit. N'étant pas un personnage de l'histoire, il se distingue du narrataire intradiégétique, personnage du récit qui joue un rôle dans la fiction. Le narrataire « effacé » est extradiégétique : il n'est ni décrit, ni nommé, mais il

au cuistre pointilleux, est brutalement congédié et dépossédé de toute légitimité de jugement, au profit de la « seule autorité¹ » du narrateur, dont on peut douter que la connaissance de la faune exotique du Nouveau Monde ait une quelconque crédibilité. Cette affirmation provocatrice d'une autorité dépourvue de fondement signifie ouvertement que la parole de l'instance réceptrice ne bénéficiera d'aucune prise en considération au cours des chapitres qui suivront. Toutefois, le lecteur qui s'entend ici interpellé ne se définit pas comme un honnête homme : il s'agit du pédant qui prétend étaler son savoir sur tous les sujets, en adoptant pour cela le ton tranchant du censeur. À ce titre, le narrateur-auteur, en prenant lui aussi le masque du pédant, ne fait que lui renvoyer l'image de son manque d'honnêteté.

Mais le narrataire invoqué, tout comme le *je* qui prend en charge le récit premier, est loin de ne présenter qu'un seul visage. Dans l'« Histoire de l'amante invisible », nouvelle enchâssée que le narrateur du récit premier prend en charge, après avoir sans ménagement confisqué la parole à Ragotin², le lecteur apparaît comme un « sot » – au sens de *fou* – rempli de présomption, prêt à fermer hypocritement les yeux sur les commerces amoureux qui profanent les églises. Dans ce monde où la folie est universellement partagée, seul le narrateur a conscience de sa propre déraison. S'érigeant en moraliste burlesque, contempteur des « godelureaux » et des « coquettes », il prend agressivement à parti le lecteur qui voudrait lui contester cet *ethos* :

On dira ici de quoi je me mêle ; vraiment on en verra bien d'autres. Sache 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 moi qui vous parle, peut-être plus sot que les autres, quoique j'aie plus de franchise à l'avouer, et que mon livre n'étant 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.³

Le Roman comique, dont l'histoire, composée à vau-l'eau, n'a ni ordre ni sens, ne fait que renvoyer au lecteur le reflet de sa propre folie. Toutefois, lorsque le narrataire invoqué est à l'inverse présenté comme une figure pleine de bienveillance à l'égard de

est implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte. Il correspond au narrataire extradiégétique que définit Genette, c'est-à-dire le « lecteur virtuel » tel qu'il est postulé par le narrateur extradiégétique, auquel le lecteur réel peut s'identifier (*Figures III, op. cit.*, p. 266), et qui permet seul de théoriser, sur la base objective du texte, les conditions de l'activité lectrice.

¹ « Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité. Retournons à notre caravane » (*op. cit.*, I, 1, p. 38).

² « Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi » (*ibid.*, I, 8, p. 60).

³ *Ibid.*, I, 10, p. 61. Voir M. Bakhtine, « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », dans *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987, p. 305-312.

l'œuvre, il ne se voit proposer que les termes d'une alternative déceptive : soit accepter le congé qu'on lui donne et refermer le livre sans en avoir terminé la lecture, soit poursuivre la découverte du récit au risque d'enchaîner les déceptions et les attentes trompées. C'est le sens de la célèbre ouverture du chapitre XII de la première partie, dans laquelle le narrateur-auteur, adoptant le masque ironique de l'« homme d'honneur », prend soin d'avertir le « lecteur bienveillant » que, la composition de l'œuvre n'étant absolument pas arrêtée, les « badineries¹ » risquent bel et bien de s'accumuler. Prenant le contrepied des allégations qui composent d'ordinaire les préfaces et les avis au lecteur des romans, le narrateur présente l'utilité morale de son œuvre comme sujette à caution :

Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté et que, sans emplir mon livre d'exemples à imiter, par des peintures d'actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie. Finissons la moralité et reprenons nos comédiens que nous avons laissés dans l'hôtellerie.²

Si jamais le précepte horacien de l'*utile dulci*, qui caractérise la littérature honnête, se trouve rempli, il ne peut l'être que par hasard et *a contrario*, en passant par l'intermédiaire de mauvais exemples qui dégoûteront le lecteur, plutôt que par le tableau de modèles vertueux. L'*ethos* d'honnête homme et d'homme de bien que le narrateur-auteur revendique dans ce chapitre apparaît donc bien paradoxal : l'honnête lecteur ne peut que se détourner d'une œuvre qui prétend lui délivrer des enseignements moraux par la représentation de vices répugnants, ne pouvant produire qu'un comique bas et grossier, à l'opposé du raffinement enjoué pratiqué dans les cercles mondains. Au lieu de se trouver au seuil du livre, cette parodie d'avertissement au lecteur, située au beau milieu de la première partie, feint de prendre l'instance réceptrice au piège : déjà bien engagé dans le récit, le lecteur n'a d'autre choix que de continuer, sans avoir pour autant aucune certitude sur ce qu'il va trouver par la suite.

Signe que l'incivilité du narrateur est assimilable à la posture d'auteur adoptée par Scarron lui-même, cet avertissement trouve un écho dans l'avis « Au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre », qui figure au seuil de la première édition de 1651. Tel l'écolier qui n'apprend pas ses leçons et n'a pas le temps de se relire, l'auteur, que sa paresse pousse à ne se mettre au travail qu'au dernier moment, ne peut offrir au lecteur qu'un livre plein de fautes. Contrairement aux excuses que présentent traditionnellement les écrivains dans ce type de paratexte, Scarron n'essaie pas de se

¹ *Op. cit.*, I, 12, p. 86.

² *Ibid.*

dédouaner en rejetant la faute sur son imprimeur. Il décrit sa conduite sans remords ni honte et laisse à son lecteur la liberté de juger en bien ou en mal de l'œuvre qu'il rend publique :

Si tu es en peine de savoir pourquoi je me presse tant, c'est ce que je ne te veux pas dire ; et si tu ne te soucies pas de le savoir, je me soucie encore moins de te l'apprendre. Ceux qui savent discerner le bon et le mauvais de ce qu'ils lisent reconnaîtront bientôt les fautes que j'aurai été capable de faire et ceux qui n'entendent pas ce qu'ils lisent ne remarqueront pas que j'aurai failli. Voilà, Lecteur bienveillant, ou malveillant, tout ce que j'ai à te dire [...].¹

Scarron feint de ne pas davantage ménager le coadjuteur Paul de Gondy, futur cardinal de Retz, auquel il dédie la première partie de son roman. Transgressant les règles de l'épître dédicatoire généralement adoptées par les romanciers de son temps², il esquive cavalièrement l'éloge de son destinataire privilégié en se servant du prestige accolé à son nom comme d'une couverture pour masquer les défauts de son livre³. Si le jugement du coadjuteur est bien le motif qui a poussé l'auteur à achever la rédaction de la première partie de son œuvre – l'agrément du dédicataire étant le principal but recherché par l'écrivain honnête homme –, cette assertion se trouve aussitôt contrebalancée par le discrédit jeté sur le roman, « mauvais présent⁴ » dont la lecture, dépourvue d'utilité morale, ne pourra représenter qu'une perte de temps pour le destinataire de l'épître.

Dans l'épître dédicatoire à l'épouse de Nicolas Fouquet, qui ouvre la seconde partie du roman, l'auteur apparaît là encore sous les traits du moraliste bouffon. Scarron fait dépendre l'éloge de sa dédicataire, qui, contrairement à celui du coadjuteur, ne se trouve pas escamoté, de son propre naturel, qui le pousse à distribuer autour de lui les louanges et les blâmes :

De mon naturel, sans avoir bien examiné si je suis juge compétent de la réputation d'autrui, bonne ou mauvaise, j'exerce de tout temps une justice bien sévère 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 ; je ne me lasse point d'en parler avec beaucoup de chaleur et je me crois par là aussi bon ami, quoique inutile, que grand ennemi, quoique peu à craindre.⁵

¹ *Ibid.*, « Var. 1651 », n. 2 de la p. 36, p. 385-386.

² Voir C. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman [...]*, *op. cit.*, p. 101-103.

³ « Au coadjuteur / c'est tout dire. / [...] Votre nom seul porte avec soi tous les titres et tous les éloges que l'on peut donner aux personnes les plus illustres de notre siècle. Il fera passer mon livre pour bon, quelque méchant qu'il puisse être ; et ceux même qui trouveront que je le pouvais mieux faire, seront contraints d'avouer que je ne le pouvais mieux dédier » (*op. cit.*, p. 35).

⁴ *Ibid.* « Mais, Monseigneur, je n'oserais espérer que vous le lisiez ; ce serait trop de temps perdu à une personne qui l'emploie si utilement que vous faites et qui a bien d'autres choses à faire » (*ibid.*).

⁵ *Ibid.*, « À Madame la Surintendante », p. 193.

Mais l'auteur précise immédiatement que le droit qu'il s'arroge de louer ou de blâmer autrui ne repose sur aucune sûreté de jugement ; de même, son peu de pouvoir confère à sa parole, qu'elle soit laudative ou non, une importance très limitée.

Quoi qu'il en soit, qu'il se présente sous les traits du moraliste bouffon ou du rédacteur négligent, le narrateur éprouve bien des difficultés à se conduire en honnête auteur : incapable de se servir de son esprit pour restituer les propos galants échangés par dom Carlos et son amante invisible¹, il éprouve également le plus grand mal à se taire et à ne pas proférer de paroles inconvenantes au sujet des sentiments éprouvés par les hommes et les femmes du Mans à l'égard des comédiennes et des comédiens de la troupe². Chez ce narrateur-auteur désinvolte, le je-ne-sais-quoi, qui caractérise l'agrément de la narration honnête, se transforme en « je ne sais quel », « je ne sais combien » et « je ne sais où », autant d'expressions à entendre dans leur sens littéral :

Je ne sais si le Destin pleura, mais je sais bien que les comédiennes et lui furent assez longtemps à ne se rien dire, et cependant pleura qui voulut.

Il vous souviendra, s'il vous plaît, que dans le précédent chapitre, l'un de ceux qui avaient enlevé le curé de Domfront avait quitté ses compagnons et s'en était allé au galop je ne sais où.

[...] tout le monde ensemble ne retiendra pas un grand parleur auprès d'un autre qui lui aura rompu le dé et le voudra faire auditeur par force. J'appuie cette réflexion-là sur plusieurs expériences et même je ne sais si je ne suis point de ceux que je blâme.³

Multipliant les effets de présence importune, le narrateur s'agite sous les yeux du lecteur de manière à perturber son attention et à rompre le fil de sa lecture. Le flux de l'illusion romanesque ne cesse d'être brutalement interrompu par l'intrusion de tels métatextes. Sur le modèle de *Don Quichotte*, Scarron complique délibérément la tâche de son lecteur en introduisant de faux titres de chapitre, qui ne résument en rien le contenu diégétique des pages qui vont suivre (« Qui contient ce que vous verrez, si vous prenez la peine de lire », I, 11 ; « Qui n'a pas besoin de titre », II, 18), voire qui, par leur dimension déceptive, engagent plutôt à refermer le livre qu'à en poursuivre la lecture (« Qui ne contient pas grand-chose », I, 5 ; « Des moins divertissants du présent volume », II, 11).

¹ « Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous dirai point, parce que je ne les sais pas et que je n'ai garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à dom Carlos et à la dame inconnue, qui avaient bien plus d'esprit que je n'en ai, comme je l'ai su depuis peu d'un honnête Napolitain qui les a connus l'un et l'autre » (*ibid.*, I, 9, p. 62).

² « Je ne dirai point si les comédiens plurent autant aux dames du Mans que les comédiennes avaient fait aux hommes ; quand j'en saurais quelque chose, je n'en dirais rien ; mais, parce que l'homme le plus sage n'est pas quelquefois maître de sa langue, je finirai le présent chapitre, pour m'ôter tout sujet de tentation » (*ibid.*, I, 16, p. 144).

³ *Ibid.*, I, 12, p. 88 ; I, 15, p. 114 et II, 10, p. 241.

La répétition de ces interventions inciviles a donc pour visée de programmer un mode de réception de l'œuvre en tout point opposé à celui des romans héroïques. Loin d'engager le lecteur réel à adhérer sans recul à l'imaginaire romanesque le plus invraisemblable et débridé, *Le Roman comique* postule une figure de narrataire extradiégétique prudent et critique à l'égard des dangers de la fiction, dont les traits ne se confondront jamais avec ceux de Lysis ou de Don Clarazel. Les postures comiques d'écrivain anti-honnête homme qui abondent dans le récit ont par conséquent pour objet de refonder la relation qui unit l'auteur à son lecteur privilégié : une relation honnête, qui ne repose pas sur le mensonge et laisse toute sa liberté de jugement à l'instance réceptrice.

2. UNE RELATION HONNÊTE ENTRE L'AUTEUR ET LE NARRATAIRE

Le fondement de cette relation honnête repose avant tout sur l'humilité : les multiples interventions du narrateur, dans leur ostentation parodique, ont d'abord pour visée de montrer que, si le sérieux du récit peut être mis en doute, c'est que son auteur ne se prend pas davantage au sérieux. Outre une invitation à recevoir ce qu'il lit avec une distance amusée, le lecteur doit y voir une incitation à ne pas se prendre lui-même trop au sérieux. Cette appréhension à la fois enjouée et critique du monde, comme de l'œuvre littéraire, est caractéristique de la culture mondaine des années 1650. Pour les auteurs d'histoires comiques, prendre le lecteur au piège d'un imaginaire immodéré et sans mesure n'est pas digne d'un écrivain honnête homme. Au contraire, il convient de lui donner les clés de la fiction, d'en dévoiler les ressorts et les rouages, afin de lui permettre d'exercer pleinement son esprit critique et de participer activement au déchiffrement de l'œuvre.

C'est ainsi que *Le Roman comique* clame haut et fort son rejet des stéréotypes des romans héroïques. Au lieu d'accompagner l'ouvrage de « Remarques », comme l'avait fait Sorel, Scarron se sert des métalepses d'auteur pour multiplier les commentaires métanarratifs et intégrer les principes de la composition du récit au beau milieu de la fiction. Dès le premier chapitre de l'œuvre, nous comprenons que nous ne serons pas amenés à suivre les aventures extraordinaires d'un seul couple de héros, dont l'unicité ne pourrait refléter la diversité du monde : assister aux aventures itinérantes d'une troupe de comédiens, composée d'hommes et de femmes, de vieillards et de jeunes gens, de personnages aux aspirations nobles ou ridicules, offrira un tableau de la vie bien plus vraisemblable que celui des romans héroïques, qui font peser l'ensemble des multiples aventures qu'ils racontent sur les épaules d'un héros et d'une héroïne dotés de perfections

bien peu crédibles. C'est également l'enseignement que nous délivre le début du cinquième chapitre de la première partie :

Le comédien la Rancune, un des principaux héros de notre roman, car il n'y en aura pas pour un dans ce livre-ci ; et puisqu'il n'y a rien de plus parfait qu'un héros de livre, demi-douzaine de héros ou soi-disant tels feront plus d'honneur au mien qu'un seul qui serait peut-être celui dont on parlerait le moins, comme il n'y a qu'heur et malheur en ce monde [...].¹

Noyé dans la foule des autres personnages, le héros de l'œuvre perd paradoxalement son statut de protagoniste, tandis que sa perfection se trouve réduite à sa seule étiquette de personnage principal du récit. Par un renversement absurde qui achève de le désacraliser, le héros de roman devient même le personnage que le narrateur évoque le moins !

Dans l'« Histoire de l'amante invisible », le narrateur-auteur s'en prend également aux ressorts mécaniques de la narration des romans héroïques, qui, sur le modèle des romans de chevalerie et des fictions sentimentales, enchaînent artificiellement les mêmes aventures stéréotypées, aux dépens de toute vraisemblance, mais aussi de tout effet de surprise :

Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de romans qui règlent toutes les heures du jour de leurs héros, les font lever de bon matin, conter leur histoire jusqu'à l'heure du dîner, dîner fort légèrement et après dîner reprendre leur histoire ou s'enfoncer dans un bois pour y parler tout 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 soupirent et rêvent au lieu de manger, et puis s'en vont faire des châteaux en Espagne sur quelque terrasse qui regarde la mer, tandis qu'un écuyer révèle que son maître est un tel, fils d'un roi tel 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 était encore tout autre chose devant que l'amour l'eût défiguré.²

De tels récits se rendent coupables de deux types d'excès contradictoires, qui mettent en question leur honnêteté. D'une part, en adoptant la posture d'un « fidèle et exact historien [...] obligé à particulariser les accidents importants de son histoire et les lieux où ils se sont passés³ », les narrateurs de ces fictions détaillent démesurément tous les faits et gestes de leurs héros : ils en oublient le souci de l'ellipse et prennent ainsi le risque de plonger le lecteur dans l'ennui. D'autre part, la répétition systématique de ces mêmes aventures, que ce soit dans l'ensemble du corpus des romans héroïques, ou bien dans les multiples volumes d'un seul de ces ouvrages, annule l'effet de vraisemblance qui pourrait naître de leur recension exhaustive. L'expression hyperbolique de la perfection de leurs héros, dont la beauté et la dignité morale ne se trouvent jamais altérées, même dans les

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, I, 9, p. 64.

³ *Ibid.*, II, 16, p. 293.

pires adversités, s'oppose au souci de peindre un tableau naïf qui caractérise au contraire l'histoire comique.

Outre les métalepses d'auteur, plusieurs images pouvant donner lieu à des interprétations métanarratives confortent l'idée que le récit du *Roman comique* ne suit pas le même fil narratif que celui des romans héroïques. Wim De Vos¹ a ainsi montré comment le motif du cheval, que l'on rencontre dès les premières lignes de l'œuvre et dont on a vu qu'il ne permettait plus à Ragotin et Roquebrune de s'ériger en chevaliers héroïques, symbolise, par ses cavalcades et ses ruades, les voies capricieuses suivies par le narrateur, qui, plutôt que de tenir soigneusement les rênes de son récit, fait peut-être « dans [s]on livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi ». Quand bien même *Le Roman comique* serait « aussi gros que *le Cyrus* », il se peut « qu'un chapitre attire l'autre² » et que la composition de l'ouvrage ne soit pas prédéterminée. Détournant le plus fidèle allié des chevaliers médiévaux et de leurs successeurs héroïques, Scarron reprend parodiquement un emblème de l'inspiration poétique – Pégase, mais aussi le cheval sur lequel Apollon emporte les Muses³ –, afin d'en faire le symbole d'une inspiration romanesque imprévisible, incontrôlable et surprenante, qui ne cherchera pas à produire une narration fluide et linéaire.

En lisant *Le Roman comique*, le narrataire doit donc accepter d'être pris en croupe sur le cheval du narrateur et de se laisser mener sur des sentiers tortueux, pleins de digressions extravagantes, au double sens spatial et rhétorique du terme. Le motif du cheval évoque également celui du fou sauvage, qui surgit brusquement sur la monture du Destin (II, 1), puis croise la route de Ragotin (II, 16). Comme ce personnage énigmatique, la narration devient errante : elle coupe à travers champs, fuit ceux qui la suivent, revient sur ses pas⁴, etc. Mais cette folie, telle celle qui anime le poulain qui s'ébroue autour de la charrette dans le premier chapitre de l'œuvre⁵, doit être interprétée comme une source d'énergie vitale et de dynamisme pour le récit, à l'encontre des mécanismes sclérosants de certaines narrations stéréotypées. Loin d'être synonyme de désorganisation totale et de

¹ W. De Vos, « Défaillances de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* de Scarron », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99. Diderot saura se souvenir de ce motif dans *Jacques le Fataliste*.

² *Op. cit.*, I, 12, p. 86.

³ W. De Vos, art. cit., p. 91.

⁴ « Le Destin repoussa son cheval de plus belle et, regardant derrière lui, il vit son fantôme qui courait à toutes jambes vers le lieu d'où il était venu » (*op. cit.*, II, 1, p. 196-197).

⁵ « Cette charrette était attelée de quatre bœufs fort maigres, conduits par une jument poulinière dont le poulain allait et venait à l'entour de la charrette comme un petit fou qu'il était » (*ibid.*, I, 1, p. 37).

non-sens, elle sollicite un travail actif de déchiffrement de la part du narrataire postulé par l'œuvre : au lieu de se laisser porter par le flux du récit, au risque de relâcher sa vigilance critique, celui-ci devra appréhender avec prudence l'élan de folie qui parcourt l'œuvre, tout en se laissant gagner par sa gaîté communicative. C'est ce qui conduit Jean-Pierre Landry à parler de « roman de formation du lecteur » :

Scarron apprend à son lecteur à déjouer tous les pièges de l'illusion littéraire, il lui montre les rouages et les secrets de la machine romanesque, pour que celui-ci se livre à une lecture intelligente, capable d'opérer la distinction entre le réel et la fiction.¹

Le narrateur premier démontre l'étendue de ses pouvoirs, tout en apprenant au lecteur à s'en méfier. J.-P. Landry qualifie d'« ironique » et de « subtile » cette lecture fondée sur une relation de complicité avec l'auteur, mais aussi de distance critique² : en ce sens, l'inachèvement de l'œuvre peut apparaître comme une ultime facétie effectuée par Scarron. *Le Roman comique* se définit donc moins comme un « anti-roman » que comme un « roman ironique³ », qui ne condamne pas les procédés du roman, mais les révèle au grand jour afin d'en montrer les artifices et d'en déjouer les conventions (voir chap. IX, II-A).

Parallèlement à l'émergence du *moi* singulier que nous avons commentée précédemment, parallèlement à la naissance de l'écrivain comme subjectivité extraordinaire, l'apparition d'une instance narratrice extravagante représente donc une étape fondamentale dans l'invention du roman moderne⁴. Au XVIII^e siècle, Marivaux, Diderot et Sterne radicaliseront l'utilisation du métatexte et des métalepses d'auteur inaugurée par Scarron⁵. *Le Roman comique* marque ainsi un moment décisif dans l'apparition d'un *je* auctorial à l'intérieur de la narration, un *je* perturbateur, à l'identité folle, aux multiples postures, mais qui ouvre la voie à la place de l'auteur comme individualité spécifique et comme propriétaire de son récit.

* * * * *

¹ J.-P. Landry, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans A. Rivara et G. Lavorel (éd.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1999, p. 78.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Voir D. Riou, « Sorel et Scarron [...] », art. cit., p. 39.

⁵ Voir les travaux de J.-P. Sermain (*Le Singe de don Quichotte [...], op. cit. et Métafiction [...], op. cit.*) et de Y.-M. Tran-Gervat (*Le Roman parodique au XVIII^e siècle en Angleterre et en France, de Marivaux à Jane Austen*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. d'Y. Chevrel, Université Paris-IV Sorbonne, 2000).

Les différentes formes de mise en avant du *moi – moi* fictionnel, *moi* auctorial – que nous avons étudiées dans ce chapitre apparaissent bel et bien comme des *extravagances*, comme des moments de décentrement sur la voie de la constitution du sujet. L'honnêteté, la mode, le juste milieu sont les valeurs de référence permettant de mesurer l'écart ainsi produit. Présomption, vanité et amour-propre sont les excès dans lesquels bascule inmanquablement l'extravagant. Mais ces formes d'extravagance du sujet se définissent par ailleurs comme des étapes nécessaires dans l'interrogation des modèles. À l'issue de la période étudiée, dans les années 1650-1660, à une époque où l'honnêteté se sera épanouie en galanterie, l'extravagance ne sera toujours pas définitivement maîtrisée : sa présence secrète, toujours aussi difficilement maîtrisable, continuera de questionner les modes les plus sûrement établies.

CHAPITRE VII

Extravagance et galanterie : Une poétique du naturel

Les années 1650 forment un contexte socioculturel et littéraire dans lequel le modèle de l'honnêteté est bien implanté. Dans l'esprit des gens de bonne condition, qui constituent l'essentiel du lectorat des œuvres de notre corpus, l'ensemble des codes de la civilité représente un socle de référence aux assises solides. De nombreux ouvrages, plus descriptifs que prescriptifs, continuent de prendre cet idéal pour objet d'étude, dont ils intègrent les préceptes au niveau même de leur structure : ce sont par exemple *L'Esprit de Cour, ou les Conversations galantes, divisées en cent dialogues*, de René Bary (1662), ou encore *Les Conversations* du chevalier de Méré (1668). La littérature contemporaine apparaît une fois encore comme le relais de ces œuvres, qui s'inscrivent parfois elles-mêmes à mi-chemin entre textes fictionnels et non fictionnels.

En 1668, Gabriel Gilbert donne une tragi-comédie intitulée *Le Courtisan parfait*¹. Sur le modèle du *Cortegiano* de Castiglione, l'intrigue prend pour cadre « cette Cour polie, / Où l'on voit reflourir les beaux Arts & l'Amour² », qu'est la cour d'Urbain, dont le nom même traduit le raffinement. La pièce se déroule plus précisément dans l'une des maisons de plaisance de la duchesse d'Urbain, dont Félistmant, fils du duc de Provence, qui a quitté son pays afin de trouver une épouse à la fois belle et noble, est tombé amoureux. Mais il a pour rival le prince de Ferrare, conseillé par le redoutable l'Arétin, qu'Alcidor, confident de Félistmant, juge grand libertin. Félistmant dissimule son identité à la duchesse, afin de lui révéler son mérite par les qualités de sa personne, et non par ses titres de noblesse ; il projette de lui dévoiler son amour à l'occasion de jeux d'esprit organisés par cette parfaite « dame du palais ». Entre-temps, la comtesse Émilie propose à l'assistance de passer l'après-dîner dans le somptueux jardin de la demeure et de s'y divertir en formant le portrait du parfait courtisan. Après avoir écouté l'Arétin le décrire comme un hypocrite achevé, Félistmant présente sa propre vision de l'homme de cour idéal :

Loin qu'un vray Courtisan ayme la fourberie,

¹ G. Gilbert, *Le Courtisan parfait*, Grenoble, Jean Nicolas, 1668. Nous avons consulté un exemplaire de la réédition de 1688 (BML fs 801954).

² *Ibid.*, I, 1, p. 2.

Ce vice si contraire à la Societé,
 Il faut qu'il ait un cœur au fond de probité,
 Pour bastir sur ce fond une estime solide,
 Qu'il soit respectueux, sans paroistre timide,
 Qu'il ait l'abord civil, & l'entretien charmant,
 Et fasse des vertus son plus rare ornement ;
 Qu'il sçache les beaux arts, & les beaux exercices,
 Qu'à servir tout le monde il trouve ses delices,
 Qu'en ce qu'il entreprend il passe ses égaux,
 Soûmis à sa maistresse & fier à ses rivaux :
 Pour d'un homme de Cour parachever l'image,
 Il faut que sa prudence égale son courage ;
 Qu'il soit brave à la guerre, & galant dans la paix,
 Et reussisse en tout sans se vanter jamais,
 Qu'il se plaise à louer, & non pas à mesdire,
 Et sçache quelquefois estre heureux sans le dire.¹

Comme Francion, Félimant pense que la haute naissance du parfait courtisan doit être révélée par ses vertus, et non l'inverse. Joconde, confidente de la duchesse, suggère aux devisants un autre divertissement pour la soirée : la représentation, dans ce même *locus amœnus*, d'une pastorale de l'Arétin, intitulée *Le Triomphe d'amour*, dont le contenu est davantage conforme à l'esprit de la cour d'Urbain que les propos provocateurs tenus par son auteur. C'est au cours de cette pièce enchâssée que Félimant déclare, sous un costume de berger, son amour à la duchesse. Mais il devra encore lutter contre le prince de Ferrare, qui, avec la complicité de l'Arétin, tentera vainement d'enlever la duchesse, avant de voir sa passion récompensée :

Il faut que mon estime à la vostre responde,
 Je croy qu'on ne peut voir vostre égal dans le monde,
 Vous estes en parole aussi bien qu'en effet,
 Et Prince genereux, & Courtisan parfait.²

Près d'un siècle et demi après la parution du *Cortegiano*, la tragi-comédie de Gilbert, même si la présence de l'Arétin inscrit la pièce dans la première moitié du XVI^e siècle, confirme que l'idéal policé et raffiné que décrivait le trattatiste italien demeure plus que jamais un modèle de référence dans la seconde moitié du siècle suivant.

Une grande partie de la littérature du temps, incluant même le genre de l'histoire comique, se trouve en effet informée par ces codes mondains. Toute l'œuvre de *Polyandre* se prête ainsi à une lecture ayant pour perspective l'honnêteté (voir chap. IV). Vingt-cinq ans après la première édition de *Francion*, le personnage éponyme de cette histoire

¹ *Ibid.*, II, 2, p. 23-24.

² *Ibid.*, V, sc. dernière, p. 78 (ces vers sont prononcés par la duchesse). Le fait que Gilbert choisisse de composer une tragi-comédie en 1668 peut surprendre, car ce genre s'essouffle considérablement à partir de la fin des années 1630. Toutefois, Quinault a fait paraître sept tragi-comédies entre 1655 et 1663 (voir H. Baby, *La Tragi-comédie [...], op. cit.*). L'*inventio* fictionnelle, qui place l'amour au premier plan, la noble qualité des personnages principaux, qui croisent des personnages de conditions plus basses, tels des marins et des bandits, l'issue heureuse, sont autant d'éléments qui justifient l'étiquette générique du *Courtisan parfait*.

comique apparaît comme une figure d'honnête homme moins intransigeante, plus assagie que son prédécesseur. Tout en percevant lucidement les défauts de Néophile, Polyandre s'attache à son service en acceptant davantage de compromissions que ne le faisait Francion à l'égard de Clérante, sans doute aussi parce que le rapport d'âge s'est inversé. Il n'hésite pas à dire au fils d'Aesculan ce que celui-ci souhaite entendre, en maniant avec dextérité la feinte et la flatterie, afin de gagner son affection¹. Il régit ses propos et son comportement dans le monde en fonction d'une compréhension pratique et pragmatique de l'honnêteté. La synthèse du modèle à laquelle il parvient lui permet de ménager les règles de l'espace social tout en préservant son propre intérêt.

Dès son retour à Paris, après avoir pris connaissance des nouvelles modes que son séjour prolongé en province lui avait fait ignorer, Polyandre se conduit en honnête homme apprécié de tous. Il parvient précisément à réaliser cette distinction honnête qui se caractérise par la parfaite application des règles du modèle : ainsi, lorsqu'il fait son entrée dans le salon d'Aurélie, à l'inverse de Musigène, dont les vantardises ne dupent que lui, il se met en valeur et attire l'estime des dames grâce à la qualité de *sprezzatura*². Au début du dernier livre, Polyandre expose tout particulièrement ses talents de conteur en divertissant les hôtes d'Aurélie par une succession d'anecdotes plaisantes au sujet de Gastrimargue³ ; il parvient même, par ses réparties, à conquérir l'adhésion de la capricieuse Hypéride, en la faisant rire malgré elle. « Excellent Narrateur⁴ », il maîtrise parfaitement les règles du récit galant, qui doit plaire à l'auditoire par l'enjouement et la surprise, sans tomber dans le mensonge ; la « naïveté » doit être son « seul ornement⁵ ». Explicitement délimitée par les critères de l'honnêteté mondaine, l'extravagance du personnage comique – incarnée dans ce passage par Gastrimargue, parasite pédant et glorieux – sert de contre-exemple fédérateur au groupe social, dont il consolide l'équilibre et l'harmonie.

L'œuvre de *Polyandre* révèle d'autre part l'orientation que prend le modèle de l'honnêteté à partir de la fin des années 1640 : celle de la galanterie. Le récit, qui est

¹ « La plus grande partie de ce qu'il [Polyandre] disoit estoit inventé à plaisir selon l'occasion, comme il se monstroit ingenieux en toutes matieres, & principalement en celle-ci, où il faut croire qu'il tendoit à ses fins » (Ch. Sorel, *Polyandre, op. cit.*, L. II, p. 97).

² « Il dit cecy d'une façon qui fit bien connoistre, qu'encore qu'il fust venu sous la conduite de Musigene, il avoit un esprit d'autre trempe que le sien, & que l'humilité avec laquelle il se rabaissoit n'estoit que pour se faire apres estimer d'avantage » (*ibid.*, L. III, p. 136).

³ *Ibid.*, L. VI, p. 328.

⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁵ « [...] il protesta qu'il ne taschoit point d'embellir ses contes par des mensonges, & que c'estoit ce qui trompoit ceux qui n'avoient qu'une fausse galanterie [...] » (*ibid.*, p. 340). Voir F. Robello, « *Polyandre* ou la poétique de la médiocrité », dans *Le Miroir et l'image. Recherches sur le genre narratif au XVII^e siècle*, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere Moderne, 1982, p. 145-179.

presque intégralement constitué de conversations, incluant de courtes histoires enchâssées, reflète la prédominance que ce modèle culturel accorde à l'entretien mondain. Alain Viala définit le galant homme comme un « superlatif de l'honnête homme¹ » : la galanterie se fonde sur les mêmes critères que l'honnêteté, mais en infléchissant ceux-ci, plus encore que ce modèle de départ, vers l'art de plaire et l'agrément. L'homme qualifié de *galant* est, comme Polyandre, un homme à la conversation agréable, qui divertit sans ennuyer, qui mêle les registres et les tons, sans jamais tomber dans une gravité, ou au contraire une légèreté, qui seraient excessives. Qu'il parle ou qu'il écrive, il sait toujours plaire par son enjouement et sa gaieté. Loin de viser à déclencher un rire franc, qui pourrait paraître grossier, il recherche une douceur et une délicatesse bienséantes, qui seules peuvent toucher. Le galant homme prend surtout soin d'agréer aux dames, qui règnent plus que jamais sur les salons, où s'exerce l'art de la conversation. Plus encore que l'honnêteté, la galanterie reste un modèle difficile à théoriser : le galant homme a ce « je-ne-sais-quoi » et ce « charme² » qui ravissent sans que l'on puisse précisément en définir les ingrédients. La galanterie est affaire de jugement, de perception, de sensibilité ; il ne s'agit pas d'un « concept abstrait³ ».

La première des *Conversations* de Méré, œuvre réunissant les entretiens du maréchal de C. (Clérambault) et d'un chevalier (Méré lui-même), s'efforce d'introduire une distinction entre les deux figures de l'honnête et du galant homme :

« Que je vous suis obligé, dit le Mareschal, de mettre de la difference entre l'honneste homme, et le galant homme ! On les confond aisément. » – « Il me semble, dit le Chevalier, qu'un galant homme est plus de tout dans la vie ordinaire, et qu'on trouve en luy de certains agrémens, qu'un honnête homme n'a pas toujours ; mais un honneste homme en a de bien profonds, quoi qu'il s'empresse moins dans le monde ».⁴

Le chevalier définit par la suite le galant homme comme « un honneste homme un peu plus brillant ou plus enjoué qu'à son ordinaire, et qui sçait faire ensorte que tout luy sied bien ». L'idéal est « de pouvoir estre l'un et l'autre comme on le juge à propos⁵ ». En présence des dames, il faut notamment être capable de passer de l'honnêteté à la galanterie, car celle-ci suppose une maîtrise et une connaissance plus grandes des agréments qu'il faut posséder pour plaire à ce sexe. Honnêteté et galanterie peuvent donc apparaître comme deux modèles superposés ou bien dissociés, selon les circonstances : le galant homme a,

¹ A. Viala, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008, p. 33.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ A. de Méré, *Les Conversations*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, « Première conversation », p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

comme l'honnête homme, du mérite et de l'honneur ; mais il possède en outre du « brillant », du « brio » et de « l'enjouement », qualités qui lui permettent d'agréer dans le monde, espace social qui lui est propre, contrairement à l'honnête homme¹. Méré recommande ainsi de fréquenter assidûment le commerce du monde, que ce soit à la cour, dans les cercles prisés de la capitale, ou dans tout autre lieu de sociabilité du royaume².

Toutefois, ce qui distingue mieux encore la galanterie de l'honnêteté, c'est que la première constitue, dès la fin des années 1640, un « phénomène littéraire³ », dont l'ampleur ne fera que s'accroître au cours des décennies suivantes. L'« urbanité » épistolaire de Balzac en constitue l'un des points de départ, qui s'étend par la suite à l'ensemble des genres mondains, chez des auteurs des deux sexes, tels Voiture, Sarasin, Pellisson, La Fontaine, Mlle de Scudéry, Mme de Villedieu, Mme de La Fayette, etc. La galanterie, comme l'honnêteté, mêle comportement social et éthique, de même que posture d'auteur ; mais, en plus de s'appliquer à celui qui écrit, elle concerne également tout un ensemble de genres littéraires, de la lettre au poème, du roman à la tragédie, de la « conversation littéraire » au journal, avec la création du *Mercure galant*, en 1672. Les fêtes galantes, offertes par Louis XIV à la cour dans les années 1660-1670, ont pour origines, dans leurs dimensions tout à la fois mondaine, artistique et politique, de telles pratiques scripturaires. Le climat galant qui règne sur l'ensemble de la seconde moitié du XVII^e siècle est donc directement issu de ce phénomène littéraire, qu'il contribue également à produire⁴.

Sur le plan historique, A. Viala lie l'essor de la galanterie à l'héritage de la Fronde. Désireux de ne plus favoriser l'aristocratie princière ni les parlementaires, le pouvoir royal voit dans ce modèle esthétique et éthique un moyen de fédérer autour de lui les catégories sociales de la petite noblesse et de la bourgeoisie, dont sont généralement issus les auteurs que nous venons de citer⁵. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'articuler l'étude chronologique de notre deuxième partie autour de la double mutation que constituent, sur le plan historique et politique, la Fronde de 1648-1652, et, sur le plan socioculturel et littéraire, l'épanouissement de la galanterie. Ce quatrième et dernier chapitre de notre partie sera donc majoritairement consacré, en dépit de quelques retours en

¹ A. Viala, *op. cit.*, p. 113.

² Cité par A. Viala, *ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 42. Voir également D. Denis, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001 et Cl. Habib, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.

⁴ A. Viala, *op. cit.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

arrière à des fins comparatives, aux œuvres de notre corpus composées dans les décennies 1650-1660.

Malgré cet apparent consensus culturel et littéraire, doit-on pour autant croire que les représentations de l'extravagance, dans les œuvres postérieures à 1650, sont strictement délimitées ? Le centre de référence que constitue la galanterie peut-il être définitivement considéré comme stable et solidement fixé ? Malgré sa réputation de satiriste tranchant, le personnage de l'Arétin, dans *Le Courtisan parfait* de Gilbert, en rappelant encore, en 1668, que l'honnête homme peut être perçu comme un fourbe¹, fournissait déjà une réponse à ces interrogations : quel que soit le succès de ces modèles mondains, l'honnêteté et la galanterie peuvent dériver vers des mises en pratique corrompues. Le terme *galant* peut même être pris en mauvaise part : l'*homme galant*, à la différence du *galant homme*, se définit comme un séducteur, voire un débauché, potentiellement dangereux pour la réputation des femmes².

Ainsi, nombreuses sont les œuvres de la littérature mondaine à s'interroger sur les excès possibles de ce modèle. *Polyandre*, malgré l'imprégnation galante dont témoigne l'intégralité de l'œuvre, dénonce de manière souvent explicite certaines dérives de ce comportement social, notamment par l'intermédiaire du personnage de Néophile, excessivement « curieux³ » de son habit et qui en change plusieurs fois par jour, afin de paraître à son avantage. Sa vanité de courtisan est par ailleurs raillée et punie par la folle Guéринette lorsque, la confondant avec sa maîtresse Aurélie, il se laisse molester par elle⁴.

Le bal auquel Polyandre assiste en sa compagnie (livre II) fournit à Sorel l'occasion de décrire, comme dans le *Francion*, l'importance démesurée que prend le souci de l'apparence extérieure dans le monde : le mérite accordé aux personnes présentes est entièrement déterminé par le costume qu'ils portent, à tel point que Polyandre refuse dans un premier temps d'assister à ce divertissement, du fait de son habit, et ne consent finalement à s'y rendre qu'à condition de se dissimuler parmi la foule, comme il l'avait

¹ L'Arétin fait du parfait courtisan un homme-caméléon machiavélique, habile à dissimuler et à s'adapter à toute situation : « En tous ceux qu'il fréquente, il se doit transformer, / Imiter leurs façons, leur humeur, leur langage, / Sans paroistre jamais, ny plus fou, ny plus sage » (*op. cit.*, II, 2, p. 26).

² Le *Dictionnaire* de Richelet oppose en effet les deux expressions en introduisant pour celle d'*homme galant* la notion de séduction : « *C'est un galant homme*. C'est un homme qui a de la bonne grace, de la civilité & de l'esprit. *C'est un homme galant*. C'est un homme qui a de la bonne grace, qui est bien fait & qui par ses manières tâche à plaire aux Dames ».

³ *Op. cit.*, L. II, p. 63.

⁴ *Ibid.*, L. I, p. 25 sq.

déjà fait au jardin du Luxembourg (livre I)¹. L'une des préoccupations des danseurs concerne leurs bottes, les blanches étant alors à la mode, qu'il convient à tout prix de ne pas salir, en venant au bal en carrosse, ou bien en les portant sans les chausser si l'on est contraint d'aller à pied².

Dans les années 1650-1660, l'honnêteté et la galanterie demeurent donc des modèles fragiles : œuvres fictionnelles et non fictionnelles continuent d'en distinguer les mises en pratique authentiques et sincères des représentations faussées. Certaines critiques théologiques et morales, notamment jansénistes, séparent l'honnête homme mondain et pécheur de son pendant chrétien, l'homme de bien³. Mais les reproches adressés au versant mondain du modèle ne proviennent pas uniquement des milieux religieux. Les moralistes de la fin du siècle jugeront ainsi que les théories de l'honnêteté ont laissé place à de trop grandes compromissions (voir chap. X, II-A). C'est le sens de la définition très ironique que formule La Bruyère dans ses *Caractères* :

L'honnête homme est celui qui ne vole pas sur les grands chemins, et qui ne tue personne, dont les vices enfin ne sont pas scandaleux.
On connaît assez qu'un homme de bien est honnête homme, mais il est plaisant d'imaginer que tout honnête homme n'est pas homme de bien.⁴

Si La Bruyère distingue, contrairement à la majorité des théoriciens antérieurs, les deux figures de l'homme de bien et de l'honnête homme, c'est parce qu'il se réfère à la mise en pratique de l'honnêteté et non à la définition abstraite de cette notion. Mais les mondains eux-mêmes s'appliquent, dès les années 1650, à restaurer les termes d'une pratique authentique de la civilité. Méré compose par exemple deux discours intitulés *De la vraie Honnêteté* et *Suite de la vraie Honnêteté*⁵. S'il existe tant de formes détournées de l'honnêteté et de la galanterie, est-on vraiment certain de pouvoir encore identifier l'extravagant ?

Parallèlement à ces problématiques, la délimitation d'un certain nombre de ridicules socioculturels, illustrés à de multiples reprises par la littérature comique, évolue,

¹ *Ibid.*, L. II, p. 63.

² Un « mignon » connaît la mésaventure de se faire dérober l'une de ses bottes par un laquais : « [...] Polyandre & quelques autres firent des reflexions, sur ce que la vanité estoit alors si bien établie dans l'esprit des François, que mesmes les gens de peu se donnans beaucoup de peine pour imiter les grands & les riches, faisoient des choses ridicules pour ce sujet » (*ibid.*, p. 63-64).

³ A. Lévêque, « L'Honnête homme et l'homme de bien au XVII^e siècle », *PMLA*, vol. LXXII, n° 4, 1957, p. 620-632. Voir *Le Testament ou conseils fidèles d'un bon père à ses enfants, où sont contenus plusieurs raisonnemens chrétiens, moraux et politiques*, de P. Fortin, sieur de la Hogue (1648), ou encore *Le Courtisan désabusé, ou Pensées d'un gentilhomme qui a passé la plus grande partie de sa vie dans la Cour et dans la guerre* de M. de Bourdonné (1658).

⁴ *Op. cit.*, « Des Jugements », XII, 55, p. 472.

⁵ *Op. cit.*, « Discours premier », p. 69-84 et « Discours II », p. 85-102.

au cours de ces mêmes années, vers des formes de spectacle privilégiant la codification des types, plutôt que la représentation de référents vraisemblables, liés au monde des honnêtes gens. La structure des galeries et des défilés, que l'on trouve dès le début du siècle dans les ballets de cour et les mascarades, et que l'on rencontre par la suite dans le genre de la comédie-ballet, peut-elle encore permettre à la société mondaine de se fédérer autour de valeurs communes, en rejetant l'extravagance hors de ses frontières ? L'évolution de l'extravagant vers le fou-artiste n'occulte-t-elle pas en partie la satire socioculturelle originellement contenue dans son personnage ?

Inventeur du genre de la comédie-ballet avec *Les Fâcheux* (1661)¹, Molière apparaît dans un même temps comme l'initiateur d'une voie nouvelle permettant de sortir de cette impasse : ses comédies, en mettant en scène des personnages qui portent une part de ridicule, tout en ayant intégré certains des usages de la galanterie, présentent à la société mondaine un reflet authentique et naturel d'elle-même². Mais cette image comporte aussi ses zones d'ombre. *Le Misanthrope*, dont l'analyse occupera une grande partie de ce chapitre, apparaît comme une œuvre particulièrement représentative de cette esthétique : tout en étant marquée par son ancrage dans le contexte socioculturel de la galanterie, elle en interroge les critères et les modalités.

Comme le révèle l'épisode de la querelle de *L'École des femmes* (1663), le double mouvement d'appropriation et d'interrogation que Molière opère face à la galanterie concerne également la dimension littéraire et esthétique de cette notion. Les deux acceptions sociale et littéraire de celle-ci nous permettront une fois encore de lier, dans ce chapitre, l'étude de ces différents plans. Au théâtre, en dépit des grandes querelles des décennies 1620 et 1630, qui ont abouti à la théorisation d'un ensemble de règles aux assises solides, à partir des années 1650, les cartes se trouvent rebattues, au moins dans le genre de la grande comédie en cinq actes. L'avènement de la galanterie vient placer au premier plan une exigence cruciale, celle de plaire et de toucher, qui entre parfois en contradiction avec le respect des règles. La question de l'honnêteté de l'œuvre – au niveau thématique, structurel et esthétique – demeure au cœur des débats. Là encore, la notion d'extravagance, couplée à celles de la galanterie et du ridicule, permet d'aborder cette quatrième phase de notre deuxième partie en rendant compte avec fidélité de ses plis et de ses torsions.

¹ Voir B. Louvat-Molozay, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002, p. 401-439.

² Nos analyses se réfèrent à l'ouvrage de P. Dandrey : *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit.

I. De l'extravagance du fâcheux à la convention du fou de ballet

A. La galerie : une structure a-dramaturgique

Lorsque la troupe de Molière fait donner *Les Fâcheux*, à l'occasion de la grande fête offerte par Fouquet à Louis XIV le 17 août 1661 à Vaux-le-Vicomte, les référents auxquels ce terme renvoie dans la réalité sont bien connus des cercles galants de la Cour et de la Ville. La pièce fait successivement défiler, après l'évocation d'un bruyant et vaniteux spectateur qu'Éraste rencontre hors scène, à la comédie (I, 1), Alcidor, un « importu[n], et so[t] officieux¹ » qui accompagne Orphise (I, 2), Lysandre, le compositeur d'une courante (I, 3), Alcandre, duelliste voulant prendre le héros pour second (I, 6), le joueur Alcipe (II, 2). Puis, tandis qu'Orphise est elle-même retenue par des provinciales (II, 3), Éraste se trouve importuné par les deux précieuses Orante et Climène (II, 4), suivies du chasseur Dorante (II, 6). À l'acte III, sur le pas de sa porte, il est arrêté par le grammairien Caritidès (III, 2), le donneur d'avis Ormin (III, 3) et enfin, Filinte, l'ami offrant ses services hors de propos (III, 3). Le fâcheux est l'importun, l'impertinent, qui rompt avec les codes et les valeurs du monde galant². En cela, il est bel et bien assimilable à l'extravagant :

Les Acteurs commençaient, chacun prêtait silence,
Lorsque d'un air bruyant, et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant, holà-ho ! un siège promptement [...].³

L'anecdote selon laquelle Louis XIV aurait lui-même suggéré à Molière, après la première représentation de Vaux, l'ajout du personnage du chasseur, même si les détails n'en sont pas connus avec certitude⁴, témoigne du fait que la comédie-ballet renvoie aux mondains l'image de la communauté équilibrée et harmonieuse qu'ils forment, soudée autour du partage de valeurs communes, mais aussi renforcée par l'exclusion de ceux qui risqueraient d'en perturber l'unité. Cette mise à l'écart des fâcheux et des extravagants se fait par le moyen du rire. Comme l'indique le prologue de la pièce, composé par Pellisson, l'un des auteurs représentatifs du phénomène galant, une fois intégré à la comédie et au divertissement de cour, le fâcheux devient l'un des relais de l'esprit d'enjouement et de

¹ Molière, *Les Fâcheux*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, I, 5, v. 241, p. 164.

² Voir la définition que donne Furetière de *fâcheux* : « Un importun, un homme odieux & qui deplaît. [...] Molière a fait une Comédie qui a pour titre *les Fâcheux*, dans laquelle il jouë un grand nombre de *fâcheux* ; c'est-à-dire, de ces certaines gens qui semblent n'être au monde que pour fatiguer, & importuner les autres ».

³ Op. cit., I, 1, v. 15-18, p. 153. « [...] fâcheux en effet est celui qui, faute d'en percevoir les règles, perturbe le jeu mondain, se rendant importun par des interventions intempestives comme par des propos déplacés en contradiction avec l'esprit galant » (*ibid.*, « *Les Fâcheux*. Notice », p. 1267-1268).

⁴ *Ibid.*, p. 1269.

gaieté qui règne sur le groupe, et notamment sur la personne qui le fédère par-dessus tout, le souverain :

Fâcheux retirez-vous ; ou s'il faut qu'il vous voie,
Que ce soit seulement pour exciter sa joie.¹

Comme Desmarets l'assurait déjà dans l'« Argument » des *Visionnaires*, défilent, pour le plus grand plaisir du public mondain, des extravagants aux caractères si communs que chacun a déjà pu avoir la malchance d'en rencontrer un. Confronté à un nombre presque infini de types de fâcheux possibles, tant les gens qui échouent à se montrer galants sont légion, Molière a sélectionné ceux qui étaient les plus susceptibles de plaire aux illustres personnes de la cour :

Je sais que le nombre en est grand, et à la Cour, et dans la Ville, et que sans Épisodes, j'eusse bien pu en composer une Comédie de cinq Actes bien fournis, et avoir encore de la matière de reste. [...] Je me réduisis donc à ne toucher qu'un petit nombre d'Importuns ; et je pris ceux qui s'offrirent d'abord à mon esprit, et que je crus les plus propres à réjouir les augustes personnes devant qui j'avais à paraître [...].²

Toutefois, en passant de la scène du monde à celle du théâtre, ces extravagants ne perdent-ils pas tout lien avec leurs potentiels référents réels ? N'aboutit-on pas à un simple défilé de personnages codifiés et conventionnels³ ? La « philosophie fâcheuse⁴ » de Molière ne repose pas sur des caractères moraux, comme ce sera le cas chez La Bruyère : elle semble se résorber en un pur jeu gratuit, dont l'intérêt est avant tout théâtral, comme le montre la reprise de nombreux *lazzi* au cours de la pièce. Ainsi, certains fâcheux renvoient d'abord à des types comiques traditionnels, plutôt qu'à des importuns dont la présence perturberait réellement les cercles galants de la cour et de la capitale. C'est le cas du tout premier personnage dont il est fait mention, le spectateur impertinent qu'Éraste rencontre à la comédie, courtisan présomptueux qui tient beaucoup du capitaine :

Mais, comme si c'en eût été trop bon marché,
Sur nouveaux frais mon homme à moi s'est attaché ;
M'a conté ses exploits, ses vertus non communes ;
Parlé de ses chevaux, de ses bonnes fortunes,
Et de ce qu'à la Cour il avait de faveur [...].⁵

Le musicien et danseur Lysandre, le joueur Alcipe, le pédant Caritidès, de même que le donneur d'avis Ormin, sont des personnages que le public du temps a sans doute

¹ *Ibid.*, « Prologue », v. 37-38, p. 152.

² *Ibid.*, « Avertissement », p. 149.

³ « [...] En quel lieu sommes-nous ! / De quelque part qu'on tourne, on ne voit que des fous » (*ibid.*, II, 2, v. 345-346, p. 168).

⁴ *Ibid.*, « Notice », p. 1277. G. Forestier et Cl. Bourqui citent par exemple la première scène de la pièce, au cours de laquelle La Montagne tente d'améliorer l'apparence physique de son maître par une série de *lazzi*, ce qui le transforme à son tour en fâcheux.

⁵ *Ibid.*, I, 1, v. 65-69, p. 155.

davantage croisés dans la littérature comique que dans la réalité. Georges Forestier, Claude Bourqui et Anne Piéjus rapprochent ce défilé de fâcheux de certaines « Épîtres chagrines » de Scarron, qui, de même que la comédie-ballet, cherchent moins à faire la satire d'extravagances socioculturelles qu'à divertir par la description d'une succession de personnages comiques, à mi-chemin entre le type littéraire conventionnel et le travers social contemporain¹. L'extravagance de ces impertinents ne tient pas seulement à leur(s) travers : elle réside également dans le fait que leur surgissement, au beau milieu du groupe des mondains, conserve toujours une part de surprise, d'inattendu, qui en rend l'appréhension tantôt irritante, tantôt plaisante. Condensés dans une galerie, que celle-ci soit poétique, théâtrale, voire non fictionnelle – l'on pense par exemple à l'« historiette » de Tallemant des Réaux intitulée « Extravagans, visionnaires, fantasques, bizarres, etc. » –, les bizarres se défont inévitablement d'une partie de leur bizarrerie.

Doté d'une vive efficacité spectaculaire, ce défilé de fâcheux pose néanmoins un certain nombre de problèmes dramaturgiques. Dans l'« Avertissement » qui accompagne la publication de la pièce, Molière reconnaît, après avoir rappelé qu'il ne disposait que d'un temps limité pour composer cette comédie-ballet, qu'il en a quelque peu négligé la structure : « [...] pour lier promptement toutes ces choses ensemble, je me servis du premier nœud que je pus trouver² ». Ce paratexte répond aux critiques qui avaient pu être formulées contre la pièce entre ses premières représentations et sa publication, à propos de son intrigue et de sa *dispositio*. Outre le fait que la comédie-ballet respecte une conception élargie de l'unité de lieu (les deux premiers actes se déroulent dans un jardin public, le troisième devant la maison d'Éraste, puis devant celle d'Orphise), son sujet repose sur un fil bien tenu : mis à part l'obstacle représenté par Damis, l'oncle-tuteur d'Orphise, qui s'oppose au mariage des amants pour un motif qui n'est pas précisé et qui sera subitement levé lorsqu'Éraste lui sauvera la vie, dans l'avant-dernière scène de la pièce, Éraste et Orphise ne se voient opposer, dans leur volonté de se voir, que la présence des fâcheux, qui s'interposent entre eux de manière importune, créant quelques quiproquos et soupçons de jalousie, à l'acte I et à l'acte II.

L'ordre dans lequel se font les entrées successives des fâcheux, qui se présentent sur la scène un à un, à l'exception des deux précieuses, n'est pas justifié, pas plus que leur nombre. Molière aurait tout aussi bien pu, comme il le reconnaît lui-même, bâtir une pièce

¹ *Ibid.*, « Notice », p. 1276. Voir notamment *La Seconde épître chagrine, À Monsieur d'Albret*, et *L'Épître chagrine, À Monseigneur le Maréchal d'Albret*, datées de juin 1660.

² *Ibid.*, « Avertissement », p. 149.

en cinq actes en prolongeant le même type d'enchaînement. En définitive, l'intrigue amoureuse est reléguée au second plan, au profit de l'amusement suscité par les personnages comiques. Chaque fâcheux est doté de la même utilité dramatique (celle de retarder les retrouvailles des amants) et les personnages paraissent tous interchangeables.

La structure des *Fâcheux* pose donc les mêmes problèmes dramaturgiques que celle des *Visionnaires* ; ceux-ci sont plus généralement communs à toutes les galeries théâtrales. La comparaison entre les deux pièces est d'autant moins fortuite que la troupe de Molière avait inscrit la comédie de Desmarets à son répertoire : elle en aurait donné vingt-et-une représentations entre 1659 et 1666¹. *Les Visionnaires* ne sont par ailleurs pas sans rappeler, au niveau de leur structure, certains éléments du ballet de cour. Même si cette pièce est considérée comme l'une des toutes premières comédies à appliquer strictement les règles théâtrales, de même que le principe de la liaison des scènes², l'unité d'action peut légitimement susciter quelques critiques. La négation restrictive utilisée par Desmarets dans son « Argument » semble annoncer le « premier nœud que je pus trouver » de Molière :

[...] l'intrigue de celle-cy n'est qu'en l'embarrasement du bon homme qui luy est causé par tous les gendres qu'il a acceptez : le reste n'est soutenu que des extravagances de ces Visionnaires qui se meslent encore ensemble en quelque sorte, pour faire mieux parestre ces folies les unes par les autres.³

Or cet obstacle n'apparaît qu'à l'acte V, lorsqu'Alcidon, dans un monologue désespéré, s'aperçoit qu'il a promis la main de ses trois filles à quatre gendres différents, sans savoir lequel exclure. Les quatre premiers actes reposent tous sur une structure répétitive : les « visionnaires » se côtoient par petits groupes, chacun restant muré dans son obsession, jusqu'à ce qu'Alcidon s'engage, dans la dernière scène de l'acte en question, à marier ses filles à l'un d'entre eux. Le premier acte, presque uniquement composé de monologues⁴, peut difficilement être qualifié d'acte d'exposition, dans la mesure où seules les folies des personnages, et non les éléments d'une quelconque intrigue, nous sont dévoilées. L'abbé d'Aubignac reviendra, dans sa *Pratique du théâtre*, sur ce défilé problématique, apparemment sans unité :

¹ J. Desmarets de Saint-Sorlin, *op. cit.*, « Introduction », p. 169.

² *Ibid.*, p. 171-173.

³ *Ibid.*, « Argument », p. 199.

⁴ La pièce s'ouvre sur le monologue d'Artabaze ; suivent, après une brève rencontre entre le capitaine et le poète, le monologue d'Amidor (sc. 3) et celui de Filidan (sc. 5). À la scène 6, Filidan et Hespérie sont tous deux sur scène : mais Hespérie commente pour elle-même ce qu'elle interprète du comportement de Filidan et prononce cinquante-cinq vers tandis que celui-ci n'en récite qu'un seul. Les deux personnages ne dialoguent pas.

Et qui leur eût demandé, Pourquoi leurs Acteurs paraissent en cet ordre, ils ne l'eussent pu dire ; ainsi ce n'était que des pièces détachées qui n'avaient aucune suite nécessaire, et que l'on eût pu transporter les unes devant les autres sans rien gêner [...] ; car nous avons vu sur notre Théâtre un Capitain, un Poète, et un Amant visionnaire, sans qu'ils eussent à faire les uns aux autres, et leurs Récits ressemblaient proprement à des Oraisons de trois Écoliers qui montent successivement dans la même chaire pour faire trois Discours sans aucun rapport, liaison, ni dépendance.¹

Loin de faire progresser l'action, lorsqu'ils reviendront par la suite sur la scène, les personnages de ce premier acte ne feront bien souvent que répéter ce qu'ils ont déjà dit. Le dénouement apparaît tout aussi surprenant, si l'on se réfère aux règles de la comédie, établies depuis le renouveau du genre, au début des années 1630 : au lieu de se conclure par un ou plusieurs mariages, l'issue de la pièce voit les personnages repartir chacun de leur côté, sans qu'aucun ne soit guéri de ses visions, tandis qu'Alcidon reste le père de trois filles à marier. L'action de la pièce n'est donc marquée par aucune progression : les personnages sont déjà fous lorsqu'ils entrent en scène et ils quittent la pièce toujours persuadés de leurs visions. De même que les « fâcheux » de Molière, on ne peut les classer selon une quelconque hiérarchie : le titre de la pièce les présente comme un ensemble compact et unifié. Lysandre est le seul personnage à exprimer un point de vue sensé, mais, à la différence d'Éraste, il ne se trouve pas placé au centre de la comédie.

Le seul lien unificateur entre les personnages réside en définitive dans leur folie : s'étendant sur l'ensemble de la pièce, elle constitue l'unique *medium* de communication entre eux, en leur fournissant un certain nombre de points communs, tels le goût du théâtre, pour Sestiane et Amidor, ou encore la référence à Alexandre, pour Mélisse et Artabaze. Claire Chaineaux rapproche à juste titre la structure de la pièce de celle du ballet de cour, et plus précisément du ballet burlesque, dont les personnages bouffons remportent depuis le début du siècle un grand succès² : les apparitions successives des « visionnaires » sont semblables à des entrées de danseurs, dont le solo permet de présenter l'identité, puis qui se mettent à danser des pas de deux, des pas de trois, etc. Dans *Les Illustres fous* de Beys, le premier pensionnaire de l'asile que rencontrent Dom Alfrede et Dom Gomez est un Musicien, qui ravit ses auditeurs par son chant (I, 4) : là encore, l'on constate à quel point la structure de la galerie est étroitement liée à celle du ballet. Le fou enfermé à l'asile se présente comme un fou-artiste, qui chante, joue de la musique et/ou danse. Cette évolution sera achevée en 1681, dans *Les Fous divertissants* de Poisson.

¹ Fr. H. d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2011, III, 7, « Des Scènes », p. 359.

² J. Desmarets de Saint-Sorlin, *op. cit.*, « Introduction », p. 177-178.

Contrairement à la galerie picturale, dont la suite de tableaux construit un sens idéologique, voire politique¹, la parade théâtrale n'offre pas de proposition de lecture du monde : le défilé des « visionnaires » ne donne pas d'autre clé que le spectacle de leur vanité. La galerie dramatique évoque des formes de spectacle archaïques et a-dramaturgiques, tels les parades de foire et les défilés de personnages stéréotypés, que l'on trouve également dans les ballets. Elle présente une succession d'entrées théâtralisées, qui visent avant tout à produire des effets spectaculaires.

Il n'est donc pas étonnant que l'intrigue de la toute première comédie-ballet, genre inventé par Molière², soit fondée sur un défilé de « fâcheux ». La structure de la galerie, par ses aspects codifiés, laissait présager cette évolution vers un genre mêlant théâtre, danse et musique, et privilégiant le spectaculaire plutôt que la recherche d'une parfaite illusion théâtrale. Toutefois, tout en mettant en scène des personnages qui enfreignent les codes de l'univers galant³, l'évolution de l'extravagant vers la figure du fou-artiste en affaiblit considérablement la portée socioculturelle. Cette dimension s'efface également dans d'autres genres liés aux divertissements de cour et qui, comme la comédie-ballet, opèrent une fusion des arts : les ballets, les mascarades, les parades et les entrées solennelles.

B. Entrées royales et ballets de cour : les héritages carnavalesques

Les ballets de cour, les mascarades et les boutades avaient inauguré, dès la fin du XVI^e siècle, ce processus de figement et de codification des représentations de la folie. De plus, par rapport aux galeries que nous venons d'étudier, ces formes de spectacle, étroitement liées à l'univers de la cour, privent le fou de toute force transgressive, comme dans les représentations théâtrales du bouffon de cour (voir chap. V, I). De tels divertissements pourraient à première vue offrir, sur le modèle du carnaval, l'occasion

¹ Voir Ch. Biet et D. Moncond'huy (éd.), *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1991, « Introduction », p. 15-68.

² « Le dessein était de donner un Ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce Ballet, et l'avis fut de les jeter dans les Entractes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la Pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie [...] » (Molière, *op. cit.*, « Avertissement », p. 150).

³ C'est notamment le cas du fâcheux rencontré par Éraste à la comédie, qui se montre importun par excès de galanterie : « [II] s'est, devers la fin, levé longtemps d'avance ; / Car les gens du bel air pour agir galamment / Se gardent bien, surtout, d'ouïr le dénouement » (*ibid.*, I, 1, v. 60-62, p. 154).

d'inverser temporairement les rôles : tandis que les bouffons les plus célèbres y font parfois leur entrée aux côtés des plus grands seigneurs – Sibilot, fou de Henri III, et Maître Guillaume, fou de Henri IV, apparaissent dans *Le Ballet des Modes tant des habits que des danses depuis Charles VII jusqu'à présent* (1633)¹ –, certains Grands de la cour se spécialisent dans les rôles burlesques, tels Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, ou le souverain lui-même, qui n'hésite pas non plus à jouer des figures comiques². Toutefois, deux aspects viennent immédiatement contrecarrer toute assimilation possible entre ce type de spectacle et les traditions du carnaval et de la fête des fous : d'une part, l'exclusion de toute portée transgressive, même relative, dans cette inversion ; d'autre part, l'absence d'illusion référentielle, trait qui exclut ces pratiques festives des débats portant, au cours de la première moitié du siècle, sur la nature du genre théâtral. Face à ces divertissements, le spectateur reste toujours conscient d'avoir affaire à un spectacle, fait pour le ravir, l'étonner, l'amuser, et non pour le mener à croire à la réalité de ce qu'il voit.

C'est ainsi que les ballets et les mascarades, riches en fous de toutes sortes, ont tendance à identifier ceux-ci à des types bien connus de leur public. Outre les fous amoureux, qui sont très nombreux, outre Momus et son cortège³, on croise des pédants⁴, des poètes, des peintres et des musiciens extravagants⁵, des paysans et des « rustiques⁶ », ainsi que bon nombre de matamores. Le capitaine de la boutade intitulée *Comédie italienne* (v. 1636) s'exprime en des termes très proches de ceux d'Artabaze :

Aussi doux en la paix, que fier dans les combats,
Je suis l'amour du sexe, et l'effroy de la guerre ;
Mes coups sont plus mortels que celui du tonnerre,
Mais j'ay pour ma Philis mille charmans appas.⁷

¹ P. Lacroix, *Ballets et mascarades [...]*, op. cit., t. IV, p. 278 et p. 283-285. Voir M. M. McGowan, *L'Art du ballet de cour [...]*, op. cit., p. 143 et p. 157-158.

² M.-Fr. Christout, *Le Ballet de cour [...]*, op. cit., p. 26.

³ Voir *Le Ballet de l'Harmonie*, qui date de 1632 (P. Lacroix, op. cit., t. IV, p. 207-219) et *Le Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'amour*, représenté en 1656 (M.-Fr. Christout, op. cit., p. 86).

⁴ Voir *Le Ballet du Landy* en 1627 (P. Lacroix, op. cit., t. III, p. 267-268).

⁵ *Le Ballet des Caprices* (v. 1640) fait intervenir, dans sa première entrée, un « musicien bizarre », puis, dans sa troisième entrée, des « poètes extravagants » : « Trois poètes extravagants, après avoir dansé, font des postures étranges, comme s'ils composaient des vers avec peine : se promenant avec transport, grattent leur teste, rongent leurs ongles, frappent du pied contre terre, font diverses grimaces, écrivent, puis admirent leurs productions » (*ibid.*, t. V, p. 311-312). Entrent ensuite un « peintre fantasque », des coquettes et des galants, un roi pédant, un philosophe fou et un fou philosophe, etc. (*ibid.*, p. 313-316). Dans *La Bouffonnerie rabelaisique*, dansée à Paris le 16 février 1638, le jour de Mardi Gras, on trouve le personnage de Raminagrobis, « poète extravagant », dont le nom est effectivement emprunté à Rabelais (*ibid.*, t. V, p. 185).

⁶ Voir *Le Ballet des Rustiques*, v. 1628 (*ibid.*, t. IV, p. 65-70).

⁷ *Ibid.*, t. V, p. 256. Comme *Le Ballet du Roy représentant les comédiens italiens*, qui date de la même époque (*ibid.*, t. V, p. 243-254), cette boutade, inspirée des *parte* de la *commedia dell'arte*, comprend également un docteur. Artabaze et Amidor seront par ailleurs représentés dans *La Boutade des comédiens*,

Le personnage du *Ballet de l'extravagant* (1631) se rattache également, par ses fanfaronnades, au type du capitain-matamore¹. L'extravagance de ces personnages peut parfois s'interpréter en fonction des usages de l'honnêteté. C'est le cas des deux pédants du *Libraire du Pont-Neuf, ou les romans* (v. 1643), qui en ignorent absolument les règles :

Bref sans trahir la verité,
Nous pouvons nous vanter de sçavoir toutes choses,
Si ce n'est la civilité.²

Mais, bien loin de viser un renouvellement des types, cette reprise des personnages traditionnels du théâtre comique s'accompagne d'une stricte codification de leurs principaux traits. Soigneusement identifié, le fou se trouve dépossédé de tout pouvoir de remise en cause des valeurs culturelles, politiques et religieuses de la société. La discordance qu'il introduit est maîtrisée et soigneusement délimitée.

On mesure tout ce qui sépare de tels divertissements des jeux carnavalesques, ou encore de la fête des fous, qui avait lieu chaque fin de mois de décembre ou début de mois de janvier dans plusieurs pays du nord de l'Europe, tout au long du Moyen Âge, et qui survécut, malgré les interdictions répétées des pouvoirs ecclésiastiques, jusqu'au début du XVI^e siècle³. La force subversive que pouvaient posséder ces pratiques festives sur les mœurs de la société contemporaine, depuis les célèbres travaux de Bakhtine⁴, a pu être relativisée :

Was carnival a release of energy and tension by the populace, a safety valve which enabled the continued functioning of a structured, hierarchical society, or was it a disruptive force which threatened to destabilize the hierarchy and offer an alternative order? Historians who have studied carnival in more detail in recent decades have tended to conclude that it was, in fact, a bit of both; the safety valve/subversion question has started to appear overly restrictive as an interpretive framework.⁵

v. 1646 (*ibid.*, t. VI, p. 172-173). Voir également le capitain-matamore de *L'Entrée magnifique de Bacchus avec Madame Dimanche Grasse, sa femme*, datée de 1627 (*ibid.*, t. III, p. 273-297).

¹ « Si la force de mes appas / A bossué les cimetières, / De grace, n'en murmurez pas » (*ibid.*, t. IV, p. 170).

² *Ibid.*, t. VI, p. 62.

³ Voir J. Heers, *Fêtes des fous et Carnavals* [1968], Paris, Fayard, 1997 ; H. G. Cox, *La Fête des Fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, trad. L. Giard, Paris, Seuil, 1971 et Cl. Gaignebet, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974.

⁴ M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁵ D. Reid, « The Triumph of the Abbey of the Conards : Spectacle and Sophistication in a Rouen Carnival », dans J. Rollo-Koster (éd.), *Medieval and Early Modern Ritual. Formalized Behavior in Europe, China and Japan*, Leiden-Boston, Köln-Brill, 2002, p. 149 [Le carnaval représentait-il une libération d'énergie et de pression chez la populace, une soupape salulaire assurant la pérennité du fonctionnement d'une société structurée et hiérarchisée, ou bien était-il une force perturbatrice qui menaçait de déstabiliser la hiérarchie et qui proposait un ordre alternatif? Les historiens qui ont étudié le carnaval plus en détail au cours des dernières décennies ont eu tendance à conclure qu'il représentait, en réalité, un peu des deux ; la question de la soupape ou de la subversion salulaire s'est révélée trop restrictive en termes de cadre interprétatif].

En revanche, aucun renversement, même éphémère, ne caractérise les divertissements curiaux, qu'ils soient donnés publiquement ou réservés à des cercles privilégiés de courtisans : les fous qui y interviennent ne sont pas couronnés comme rois et ne remettent pas en cause les codes et les références du monde aulique.

Le même écart sépare ces phénomènes de normalisation du fou de la tradition festive des entrées royales, qui célèbrent l'arrivée du souverain dans une ville¹. Il arrive que des fous, ou encore des hommes sauvages – figures médiévales de la folie – prennent place dans les cortèges divertissants qui composent ces festivités. Jacques Heers mentionne par exemple la présence d'« ung fol chevauchant sur ung cheval a quatre piés, a maniere d'ung singe² », dans le cortège royal accompagnant Louis XI, lors de son entrée à Paris, en 1461. Il signale également un cas de relative dérision des attributs du pouvoir royal, lors de l'entrée solennelle du souverain à Tournai, en février 1464 : un fou nommé Colin, qui s'installe par la suite dans la ville, porte les armes de la cité sur une robe vermeille, que les autorités lui ont offerte³ ; mais cet exemple reste exceptionnel.

Tout au long du Moyen Âge et du XVI^e siècle, il arrive que des associations joyeuses et des confréries de comédiens amateurs y participent : lors de l'entrée de François I^{er} à Paris en 1515, puis lors de son retour dans la capitale en 1526, après sa captivité en Espagne, les basoches, constituées de clercs de procureurs et d'avocats, menées par un roi de carnaval, défilent gaiement pour célébrer l'événement⁴. L'Abbaye des Conards de Rouen, société ludique ayant coutume d'organiser des défilés hauts en couleur au moment du carnaval⁵, participe également aux festivités qui accompagnent l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis dans la ville en 1550. Le roi demande même à ce que les Conards se donnent de nouveau en spectacle devant lui le lendemain de son entrée,

¹ Sur les entrées solennelles, voir les travaux du GRES (Groupe de Recherches sur les Entrées Solennelles : URL : <http://gres.concordia.ca/index.shtml>), le numéro de la revue *XVII^e siècle* dirigé par D. Vaillancourt et M.-Fr. Wagner (n° 212, 2001), ainsi que B. Guinée et Fr. Lehoux, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Éd. du CNRS, 1968.

² *Op. cit.*, p. 158.

³ *Ibid.*

⁴ Ch. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Il existe notamment une très riche description de leur participation au carnaval de 1541, intitulée *Les Triomphes de l'Abbaye des Conards*. Voir, sur cette association joyeuse, D. Reid, « Carnival in Rouen : A History of the Abbaye des Conards », *Sixteenth Century Journal*, vol. XXXII, n° 4, 2001, p. 1027-1055 et « The Triumph [...] », art. cit., p. 147-173 ; Ch. Mazouer, « Spectacle et théâtre dans la chevauchée des Conards de Rouen au XVI^e siècle », *Fifteenth Century Studies*, n° 13, 1988, p. 387-399. Nous remercions Benoit Bolduc de nous avoir aimablement indiqué ces références.

avec un second défilé et la représentation d'une farce intitulée *La Farce de veaulx*¹. Même si les entrées royales restent une célébration encore fréquente sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, l'on constate que les festivités carnavalesques perdent de leur importance en France, au cours du XVII^e siècle.

Les références aux mascarades et aux défilés carnavalesques que l'on trouve dans les œuvres de notre corpus révèlent, lorsqu'elles convoquent des fous, que ceux-ci participent à ces divertissements comme des figures bouffonnes, perçues comme telles par le public, et non comme des extravagants socioculturels que les gens de bonne condition souhaitent exclure. Dans *Polyandre*, dont l'histoire se déroule à l'époque du carnaval², de nombreuses allusions sont faites à cette période de festivités. À la foire Saint-Germain, Orilan est élu roi des Amoureux et escorté par des laquais, au cours d'une momerie burlesque et improvisée. Mais Polyandre se presse de le délivrer de cette situation, car ce défilé parodique, qui couronne Orilan comme le souverain des fous, au lieu de lui conférer d'éphémères pouvoirs, le livre aux esprits ignorants et grossiers du bas peuple et risque de se transformer en cruelle moquerie :

Nous ne devons pas le livrer ainsi à une mocquerie publique : L'on peut bien rire des personnes faites comme luy, quand l'on est en particulier, entre gens de condition & de connoissance, comme l'autre-jour au bal, mais il ne faut pas l'exposer à toute sorte de personnes. Encore sçavez vous bien que ce n'est pas un homme qui soit tout à fait de la lie du peuple, & qu'il à des qualitez fort agreables.³

L'extravagant n'est pas un vulgaire masque de carnaval. Son ridicule n'est perceptible et appréciable que par les gens de bonne condition, qui le mesurent en fonction de leurs propres valeurs. C'est ce qu'ont parfaitement compris Francion et ses amis

¹ D. Reid, « The Triumph [...] », art. cit., p. 158. Voir également Ph. Deschamps, « Un épisode de l'entrée de Henri II à Rouen : la chevauchée des Conards et la "Farce des veaulx" », Discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, Fécamp, L. Durand & fils, 1972.

² *Op. cit.*, L. I, p. 11.

³ *Ibid.*, L. III, p. 154. Voir également la mésaventure de Gastrimargue, que Polyandre raconte dans le dernier livre, lorsque ce vaniteux personnage se met en tête de circuler en carrosse : « [...] le carrosse s'alla encore cogner par le haut, contre de grandes pieces de bois qui avançoient fort sur la ruë, servant d'estayes à un bastiment, ce qui destacha le devant de l'imperialle qui ne tenoit guere par la malice du Sergent, & qui commença de pendre d'un costé ; Le pis fut que de meschans Laquais faisant une huëe, le Cocher en fut si estourdy qu'il s'arresta tout court, & alors ils se mirent à tirer insolemment cette digne piece, croyant que quand il arriroit de ces sortes de desastres en ces jours là, qui aprochoient des jours gras, il y falloit contribuer pour en tirer plus de passetemps, & que tout estoit de Caresme-prenant » (*ibid.*, VI, p. 333). Gastrimargue passe par la suite pour un masque se rendant à une mascarade, tandis qu'une bande de jeunes gens déguisés envahit ce qu'il reste de son carrosse (*ibid.*, p. 334 sq).

lorsqu'ils élisent Hortensius au rang de roi de Pologne et se réjouissent entre eux de cette mascarade privée¹.

À propos des deux scènes carnavalesques majeures que constituent la noce villageoise, à laquelle participent Clérante et Francion, et les festivités orgiaques données chez Raymond, épisodes qui se répondent en s'inversant, Patrick Dandrey précise que l'on ne doit pas voir un « carnavalisme systématique » dans l'œuvre de Sorel : le carnaval se prête à un « jeu parodique débusquant les artifices du jeu social² » ; il ne va pas jusqu'à créer une interrogation métaphysique sur Dieu et la destinée de l'homme. Ainsi, pour l'ensemble de l'œuvre comme pour le personnage extravagant, le carnaval ne représente que l'un des modèles d'analyse possibles, au même titre que la comédie, le ballet et la parade de foire, et non la seule grille de lecture pertinente qui soit.

Galleries et défilés de fous, dans les divertissements de cour que nous avons mentionnés, accordent ainsi une place prédominante aux types comiques conventionnels, plutôt qu'aux personnages impertinents et bizarres, qui se caractérisent par leur écart face aux modèles culturels contemporains. La folie se trouve ici maîtrisée, inscrite dans des limites à la fois chronologiques, spatiales, thématiques et même esthétiques : elle apparaît comme normée et dépourvue de force de remise en cause. Pourtant, l'extravagance est loin d'avoir abandonné la scène comique après les années 1650. Elle investit tout particulièrement l'œuvre d'un auteur dramatique, Molière, qui réussit le pari de fonder une esthétique profondément imprégnée de culture galante, tout en interrogeant dans un même temps les codes et les usages de celle-ci. L'étude du *Misanthrope*, comédie galante, mais aussi comédie questionnant différentes mises en pratique de la galanterie, nous permettra d'illustrer le renouvellement du ridicule qui s'opère par cette voie. Nous rapprocherons cette pièce d'une œuvre romanesque contemporaine, *Le Roman bourgeois*, qui intègre elle aussi les codes socioculturels de la galanterie, mais pour mieux les relativiser.

¹ « [...] Quelques uns crurent que c'estoient des masques qui alloient danser un ballet quelque part, mais ils s'estoient fort de voir que l'on fist des mommeries en ceste saison qui estoit fort esloignée du Carnaval » (*op. cit.*, L. XI, p. 447).

² P. Dandrey, *Le Premier « Francion » [...]*, *op. cit.*, p. 51.

II. Des formes dégradées de la galanterie : la « satire croisée¹ » comme principe de dévoilement

Dans les années 1660, c'est précisément parce que le phénomène de la galanterie s'est imposé à la majorité des couches sociales, de la bourgeoisie à l'aristocratie, qu'il peut donner lieu à des mises en pratique dégradées. L'épanouissement de ce modèle risque en effet de le vider de sa substance et d'en faire une simple enveloppe vide, dissimulant hypocritement les véritables motifs des liens sociaux. Claude Habib, dans son étude sur la galanterie², montre ainsi comment cette notion peut être définie comme une manière de voiler l'érotisme régissant les rapports entre les deux genres : comme l'indique la double acception possible de l'adjectif *galant*, la place centrale réservée aux femmes et les pratiques de séduction qui les entourent participent d'une codification de l'expression du désir sexuel qui n'en est que le masque superficiel. Alceste, en reprochant à sa maîtresse sa coquetterie sensuelle, ne fera donc que lever le voile sur cette réalité.

Si, plus que jamais, l'extravagance est circonscrite à l'ensemble des types d'écart qui contreviennent à la galanterie, cette notion peut aussi renvoyer à des formes d'interrogation plus complexes des codes de la mondanité, grâce à l'outil critique que constitue le principe de la satire croisée. Furetière, dans *Le Roman bourgeois*, propose à la société galante de s'observer depuis le point de vue des bourgeois : si ceux-ci font partie des catégories sociales qui singent de manière ridicule le beau monde de la capitale et de la cour, leur bon sens conduit également à une mise en question pertinente des règles qui le régissent. Dans *Le Misanthrope*, la satire croisée s'exprime au travers du regard porté sur Alceste : personnage archaïque et démodé, figé dans une attitude intransigeante de refus, l'« atrabilaire amoureux » est ridicule ; mais son extravagance rejaillit sur la société qu'il fréquente, à la manière d'un miroir salutaire.

¹ J'emprunte cette expression à M. Rosellini, qui l'a employée à propos de *Dom Juan* et du *Misanthrope* dans le séminaire qu'elle a consacré à l'extravagance et aux figures de l'écart à l'ENS de Lyon en 2006-2007.

² Cl. Habib, *Galanterie française, op. cit.*

A. *Le Roman bourgeois* : le point de vue « bourgeois » comme naïveté feinte

1. LES SINGERIES BOURGEOISES DE LA GALANTERIE

À peine le lecteur a-t-il parcouru les premières pages du *Roman bourgeois* que l'« horizon d'attente » qu'avait pu susciter en lui la découverte du titre de l'œuvre se trouve démenti : il ne lui sera pas donné de lire un « ouvrage comique bourgeois », mais bien plutôt un « roman galant », tant les occurrences de l'adjectif et du substantif correspondant sont nombreuses au début de la première partie¹. S'il sera bien question de la bourgeoisie et des bourgeois au cours de l'œuvre, cet univers social sera décrit et jugé en fonction d'un point de vue de référence, celui de la galanterie, monde auquel le narrateur semble lui-même appartenir. Comme l'indiquera par la suite le *Dictionnaire* de Furetière, le lecteur se trouve invité à comprendre le terme *bourgeois* « en mauvaise part par opposition à un homme de la cour, pour signifier un homme peu galant, peu spirituel, qui vit et raisonne à la manière du bas peuple ».

En ce sens, la description liminaire de l'église des Carmes comme « le centre de toute la galanterie bourgeoise² » du quartier de la place Maubert se fonde sur un oxymore : le bourgeois ne peut être galant, il est même l'antithèse de la galanterie ; il ne peut en reproduire les codes que de manière ridicule. Même dans son sens neutre, non axiologiquement marqué, le « bourgeois » est l'homme du Tiers-État qui se distingue de l'ecclésiastique, mais aussi et surtout du gentilhomme. Or la galanterie, comme l'honnêteté, présuppose un mérite et une générosité que l'on ne rencontre que rarement chez les gens du peuple.

C'est ainsi que le narrateur, à la manière d'un explorateur ou d'un ethnologue qui s'étonnerait de la découverte d'un peuple extraordinaire, se lance dans la description des mœurs et des coutumes du pays de Bourgeoisie. Le bourgeois désigne non seulement une condition sociale, mais aussi un mode de vie et un ensemble de coutumes ; l'origine bourgeoise informe une manière de penser, un parler et un air qui sentent la roture et traduisent aussitôt la non-appartenance de la personne concernée à la nation galante. Le couple des Vollichon est tout à fait représentatif de ce peuple : Madame Vollichon accable

¹ « [...] plusieurs historiettes ou galantries » (A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, op. cit., L. I, p. 30) ; « le centre de toute la galanterie bourgeoise du quartier » (p. 31) ; « des muguetts et des galants » (p. 32) ; « contre tous les galants » (p. 33), etc.

² *Ibid.*, p. 31.

Laurence, « femme d'esprit » qui fréquente le « beau monde », de « son entretien bourgeois¹ », uniquement composé de plaintes et de récriminations mesquines au sujet des soucis que lui créent son ménage, ses enfants, ses domestiques, etc., mais aussi de médisances, le tout exprimé au moyen de figures lexicalisées bien peu stimulantes pour l'esprit².

Le mari et la femme, qui s'interpellent par les petits noms de « Mouton » et de « Moutonne³ », ont aussi pour « coutume », comme tous les « bons bourgeois », de garder leurs enfants auprès d'eux lorsqu'ils reçoivent et de ne faire porter leurs entretiens que sur leurs « sottises » et leurs « ordures⁴ », en allant même jusqu'à partager leurs jeux puériles sous les yeux de leurs visiteurs, quels que soient leur qualité et leur degré de familiarité avec eux. Leur connaissance de la littérature de comportement se limite à *La Civilité puérile et honnête*, composée par Mathurin Cordier plus d'un siècle auparavant (1560), que Madame Vollichon considère à la fois comme le point de départ et le point d'arrivée de l'éducation des jeunes gens, sans tenir compte de la multitude d'ouvrages composés dans la première moitié du siècle⁵. Les bourgeois, figés dans leurs coutumes, sont donc incapables de s'adapter aux modes de leur temps.

Hors de leur foyer, dans le domaine public, et notamment dans le milieu robin, que Vollichon fréquente en tant que procureur, la bourgeoisie apparaît comme un monde bassement dominé par l'argent et l'esprit de chicane. Afin de bien marier sa fille, le père de Javotte ne recherche pas un gendre qui soit « beau, poli ou galant », mais qui se montre seulement « laborieux et bon ménager⁶ ». En ce sens, et en ce sens seulement, Jean Bedout est pour lui l'homme idéal, dans la mesure où il apparaît comme le contre-modèle par excellence du galant homme⁷, avec ses vêtements démodés, sa chicheté couplée à sa

¹ *Ibid.*, L. I, p. 95.

² « Elle lui avait aussi fait plainte de la dépense de la maison et de la cherté des vivres, disant toujours pour refrain qu'un ménage avait la gueule bien grande, et une autre fois, que c'était un gouffre et un abîme » (*ibid.*, p. 96).

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Ce manuel a guidé l'éducation de Javotte (*ibid.*, p. 40), mais aussi celle de Madame Vollichon (*ibid.*, p. 150).

⁶ *Ibid.*, p. 43. Voir également le « Tarif ou évaluation des partis sortables pour faire facilement les mariages », inséré à la p. 47, où les jeunes gens ne se trouvent assortis qu'en fonction de leurs biens, comme de vulgaires marchandises.

⁷ Au moment de son apparition dans le récit, Bedout est ironiquement présenté comme un « beau galant » (*ibid.*, p. 84).

passion de l'argent, et ses manières non raffinées¹. Ses prétentions à épouser une sottise, de même que les lettres pleines de galimatias qu'il adresse à Javotte, rapprochent d'autre part ce personnage des types du barbon et du pédant. Sa conception du mariage rappelle celle d'Arnolphe :

Pour moi, je voudrais qu'une femme vécût à ma mode, et qu'elle ne prît plaisir qu'à voir son mary. – Vous donneriez (dit Laurence) des bornes bien étroites à ses plaisirs. – Pour moi (reprit Bedout), je vous vais prouver par cent autorités que cela doit aller ainsi » ; et il allait enfile cent sottises et pédanteries quand, par bonheur, une collation entra dans la salle, qui rompit ce ridicule entretien.²

Bedout épousera en définitive Lucrèce, dont l'esprit est assez fin pour percevoir toute la bassesse de la bourgeoisie, mais qui, liée par sa naissance à cette nation, ne pourra jamais, même en vivant des années sur les terres de Galanterie, en quitter définitivement l'air, la langue et les manières³. Fondé sur une différence de pratique, qui passe notamment par la conversation et la fréquentation des dames, le retard de la bourgeoisie sur le raffinement galant ne peut jamais être intégralement résorbé⁴.

Le narrateur commente avec une distance ironique ces mœurs grossières, se montre compatissant à l'égard de Laurence, qui fréquente Bedout et les Vollichon, et part du postulat que son lecteur, auquel il fournit un ensemble de précisions sociologiques et lexicales, est lui-même un galant homme qui ignore tout de ce peuple⁵. Sans que l'on sache précisément où il est né, le *je* qui prend en charge le récit premier observe la nation bourgeoise depuis le pays de Galanterie, qui lui fournit certaines des informations qu'il livre et des expressions qu'il utilise⁶. Le bourgeois est donc regardé comme un « original⁷ », comme une créature extraordinaire – adjectif à prendre ici en mauvaise part – qui suscite la fascination amusée, par son étrangeté, mais aussi le dégoût.

¹ « Ses habits étaient aussi ridicules que sa mine ; c'étaient des mémorians ou répertoires des anciennes modes qui avaient régné en France » (*ibid.*, p. 86). L'une de ses « galanterie[s] » envers Javotte est par exemple de lui tendre une poire qui est auparavant tombée dans la poussière (*ibid.*, p. 91).

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ « [...] la noblesse, faisant une profession ouverte de galanterie, et s'accoutumant à voir les dames dès la plus tendre jeunesse, se forme certaine habitude de civilité et de politesse qui dure toute la vie. Au lieu que les gens du commun ne peuvent jamais attraper ce bel air, parce qu'ils n'étudient point cet art de plaire qui ne s'apprend qu'auprès des dames, et qu'après être touché de quelque belle passion » (*ibid.*, p. 38).

⁵ « [...] Madame Vollichon ne parla plus avec Mademoiselle Laurence que des belles qualités de son fils, de ses miévretés et postiqueries. Ce sont les termes consacrés chez les bourgeois et les mots de l'art pour expliquer les gentillesse de leurs enfants » (*ibid.*). À propos de Vollichon, le narrateur oppose également « sa langue », celle de la bourgeoisie chicaneuse, à « la nôtre », qu'il partage avec son lecteur privilégié (*ibid.*, p. 43).

⁶ « [...] ce qui avait fait dire à un galant homme fort à propos [...] » (*ibid.*, p. 41). Voir *ibid.*, p. 49.

⁷ Vollichon est décrit comme « un original, mais d'une autre espèce » que Nicodème (*ibid.*, p. 40).

Les membres de ce peuple qui essaient de se faire passer pour de galants hommes ne peuvent que basculer dans la singerie la plus grotesque. Telle Lucrèce, il s'agit alors de créatures de l'entre-deux, qui n'ont plus de territoire ni de place propre et qui peuvent même basculer dans une forme de monstruosité : c'est le cas de Nicodème, décrit comme un « homme amphibie¹ », transfrontalier, vivant dans deux pays, mais aussi dans deux milieux zoologiques incompatibles. Fréquentant les bourgeois du Palais le jour et les courtisans le soir, il croit à tort pouvoir appartenir au monde des galants hommes, sur la base de la simple copie de leurs modes et du rejet brutal de son milieu d'origine. Mais il ne peut servir de modèle qu'aux provinciaux, c'est-à-dire à des gens qui sont eux-mêmes ridicules et qui ignorent tout du raffinement et de la politesse galante :

Enfin il était ajusté de manière qu'un provincial n'aurait jamais manqué de le prendre pour modèle pour se bien mettre. Mais j'ai eu tort de dire qu'il n'était pas reconnaissable : sa mine, son geste, sa contenance et son entretien le faisaient assez connaître, car il est bien plus difficile d'en changer que de vêtement, et toutes les grimaces et affectations faisaient voir qu'il n'imitait les gens de la Cour qu'en ce qu'ils avaient de défectueux et de ridicule.²

Nicodème n'est qu'un « demi-courtisan³ », qui n'a pas appris l'art de plaire à la cour par la fréquentation quotidienne du beau monde, mais en lisant *Le Grand Cyrus* et la *Clélie* ! Or le savoir livresque ne peut remplacer l'expérience concrète. Le personnage sera également couronné de ridicule dans ses velléités d'imiter, avec Javotte, les aventures sentimentales des galants de la cour. Leur premier échange le ramène très vite à la basse réalité des choses⁴ : s'il veut approcher la jeune fille, il doit tout bonnement demander sa main aux Vollichon. Néanmoins, à peine Javotte aura-t-elle été initiée à la galanterie amoureuse, auprès de Pancrace et par l'intermédiaire de la découverte de *L'Astrée*, qu'elle prétendra, comme Lucrèce, « épouser un homme de qualité qui aurait des plumes, et qui n'aurait point cet air bourgeois qu'elle haïssait à mort [...]»⁵.

Mais le jeune homme n'est pas le seul personnage à être frappé du ridicule qui touche les piètres imitateurs. L'« Académi[e] bourgeois[e] »⁶ qui se tient chez Angélique a beau contenir quelques esprits fins, elle ne peut que singer platement les subtiles conversations lettrées ou érudites qui se tiennent dans les plus illustres salons de la capitale. Le bourgeois est donc présenté comme l'antithèse du galant. Le narrateur, en homme du monde rompu aux usages de la cour, semble mépriser, en accord avec la

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ « Cette réponse bourgeoise déferra fort ce galant, qui voulait faire l'amour en style poli » (*ibid.*, p. 37).

⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

condition des gentilshommes qu'il représente, les viles coutumes de ce peuple sans civilité, dont les tentatives de s'élever vers la politesse et le raffinement sont considérées comme de plaisantes momeries. Toutefois, les rapports entre le galant et le bourgeois se révèlent plus complexes que ne l'énonce cette première lecture. La Bourgeoisie n'est pas la seule nation à supporter le poids de la satire. Contaminées par le bourgeois, les terres de la Galanterie ne sortent pas indemnes de la lecture du roman.

2. LA « SATIRE CROISÉE » : LA GALANTERIE COMME ILLUSION DANS UN MONDE DOMINÉ PAR L'ARGENT ET LA SENSUALITÉ

Le ridicule qui naît de la confrontation entre le « singe galant » Nicodème et le couple obtus que forment les Vollichon ne pèse pas seulement sur les mœurs de la condition bourgeoise : celle-ci, par son bon sens intrinsèque, apporte un contrepoint salutaire permettant d'interroger les pratiques socioculturelles de la galanterie. Alors qu'il rend visite à sa maîtresse sans savoir que son projet de mariage est sur le point d'être rompu, Nicodème ne perçoit pas le décalage croissant entre ses manières et ses affectations et les préoccupations pragmatiques et laborieuses du milieu dans lequel évolue Javotte :

[...] ayant mis des canons blancs, s'étant bien frisé et bien poudré, il y arriva en chaise, fort gai, retroussant sa moustache et gringottant un air nouveau. Il rencontra dans la salle la mère et la fille, toutes deux bourgeoisement occupées à ourler quelque linge pour achever le trousseau de l'accordée.¹

L'inutilité sociale du galant, tout comme la vacuité de son existence, toute entière régie par le soin de son apparence physique et par la recherche de plaisirs nouveaux, s'oppose au quotidien des bourgeois, qui ne peuvent se permettre de perdre leur temps en vanités. Madame Vollichon précise par ailleurs à Nicodème, qui aggrave sa conduite en détruisant maladroitement une partie de ses meubles, qu'elle souhaite un gendre « qui soit bon mari et qui gagne bien sa vie² » : l'honnêteté bourgeoise, vertu morale et laborieuse, met au jour, par contraste, le défaut de sens et d'utilité pouvant caractériser la galanterie. Les galants arborant fièrement leurs canons et leurs plumes vivent dans une oisiveté qui semble pleine de vacuité, si l'on adopte pour point de vue les valeurs du peuple bourgeois. Le bon sens que Javotte oppose aux déclarations galantes de Nicodème produit le même effet de décalage salutaire.

Le Roman bourgeois procède par décentrement du point de vue, à la manière du procédé de la naïveté feinte, qui rencontrera encore un grand succès dans la littérature du

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 78.

XVIII^e siècle. L'incompréhension ingénue de Javotte, face aux images stéréotypées que convoquent ses différents amants, en fait ressortir tout l'artifice, mais aussi le décalage vain et stérile face à la réalité. À ce titre, le comportement et la langue des galants peuvent apparaître comme autant d'hypocrisies : leurs flatteries et leurs louanges énamourées ne font que voiler l'expression de leurs désirs sexuels. Comme le fera amèrement remarquer Alceste, la galanterie n'est que le vernis de l'érotisation qui domine les rapports entre les hommes et les femmes. En témoigne l'attitude du marquis, qui abandonne Lucrèce après avoir obtenu ses faveurs et ce, malgré la promesse de mariage qu'il lui a donnée, puis subtilisée. « L'Historiette de l'amour égaré », récit burlesque enchâssé dans la première partie du roman, dévoile également, au travers de l'allégorie, la peinture d'une société entièrement régie par la sensualité et l'obsession de la sexualité : corrompu par sa fréquentation des hommes, qu'ils soient galants ou bourgeois, Cupidon retourne chez sa mère contaminé par une vilaine maladie vénérienne¹.

Toutefois, plus encore que par la lubricité, la galanterie est corrompue par la toute-puissance de l'argent. Si le marquis tombe amoureux de Lucrèce pour sa beauté, celle-ci est moins séduite par les galanteries du jeune homme que par le parti qu'il représente². Le principe de la satire croisée rapproche donc l'hypocrisie du séducteur, qui recherche la satisfaction de son désir sexuel, à l'obsession financière des bourgeoises, qui ne fréquentent les galants que pour dénicher parmi eux un bon parti, « comme on irait au bureau d'adresse chercher un laquais ou un valet de chambre³ ». Mais la bourgeoisie n'est pas la seule couche sociale à se préoccuper d'argent : une fois après avoir obtenu les faveurs de Lucrèce, le marquis s'empresse de la quitter afin de ne pas se mésallier. Ses déclarations d'amour passionnées, dont la sincérité est pourtant validée par des « experts en galanterie⁴ », cèdent rapidement devant les intérêts pragmatiques de sa condition sociale.

En définitive, le modèle de la galanterie, chez les bourgeois comme chez les gens de bonne condition, n'apparaît plus comme une fin, l'idéal d'une existence policée, mais comme un moyen servant soit les intérêts de la coquetterie, soit ceux de l'enrichissement⁵. La longue conversation entre le marquis, Lucrèce et les voisines bourgeoises de celle-ci

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 66-67.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ Le couvent où se réfugie Lucrèce et Javotte apparaît par exemple comme le temple de la coquetterie, dans lequel sont enseignées « toutes les ruses et les adresses de la galanterie » (*ibid.*, p. 155).

aboutit également à condamner les excès auxquels mène la galanterie dans le domaine du vêtement. Le terme *extravagance* renvoie dans ce cas à deux extrémités fâcheuses : tandis qu'Hyppolite, amie de Lucrèce, condamne les manquements à la propreté et à la mode qu'entraîne l'avarice, notamment chez les bourgeois et les provinciaux¹, le marquis fustige l'excès opposé consistant, pour la noblesse, à se ruiner en ornements si surchargés qu'ils finissent par tomber dans le plus mauvais goût². Comme le constatait déjà Francion dans la première moitié du siècle, le mérite d'une personne ne dépend plus, bien souvent, que de son habit. Certaines mises en pratique corrompues de la galanterie conduisent les nobles à ne placer les manifestations de leur valeur que dans leurs seules parures et à dépenser tous leurs moyens en vue de la rendre éclatante.

Ainsi, étant donné l'évolution des valeurs socioculturelles de la galanterie, l'extravagance ne s'applique plus à celui qui ne serait pas homme de bien et qui se distinguerait négativement par ses travers moraux, mais à celui qui ne montre pas assez d'affectation, ou qui ne dépense pas suffisamment d'argent en ornement. Galanterie et extravagance ne sont plus des points de repère éthiques, mais des critères purement artificiels. C'est à cette conclusion que nous mène le détour par le pays de Bourgeoisie auquel nous convie le narrateur du récit. Le lecteur galant est ainsi invité à ne pas faire preuve du même ridicule que les voisins de Lucrèce, qui se moquent des provinciaux, sans avoir conscience que les gens de la cour confondent les bourgeois et les provinciaux dans la même grossièreté³. Nous sommes toujours les ridicules de quelqu'un. Plutôt que de nous montrer trop confiants en nos propres valeurs, mieux vaut adopter, de temps à autre, le point de vue opposé au nôtre, afin de questionner avec naïveté le bien-fondé de nos pratiques.

Dans *Le Roman bourgeois*, cette approche mesurée est incarnée par le personnage de Laurence, qui, comme Nicodème, fréquente les deux milieux de la bourgeoisie et de la galanterie, mais sans en singer maladroitement les usages. De même que le raffinement des mœurs galantes est nécessaire pour dissiper l'« obscurité⁴ » des coutumes bourgeoises, les

¹ « Voudriez-vous défendre ces chichetés et ces extravagances, et faudrait-il empêcher une honnête compagnie où ils voudraient s'introduire d'en faire des railleries ? » (*ibid.*, p. 58).

² « J'en ai vu même une [femme] assez sotte pour louer l'extravagance d'un certain galant de ma connaissance, qui, pour porter le deuil de sa maîtresse, avait fait faire exprès une garniture de rubans noirs et blancs, avec des figures de têtes de morts et de larmes, comme celles qui sont aux parements d'une église le jour d'un enterrement » (*ibid.*, p. 60).

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

galantes personnes se contemplent utilement dans le miroir que leur tendent les âmes plus basses qu'elles afin de percevoir leurs propres ridicules.

3. CHARROSELLES : LES EXTRAVAGANCES DE LA CARICATURE

Malgré cette redéfinition du type extravagant, en fonction des mutations des pratiques mondaines de la galanterie, dans la deuxième partie du roman, Furetière s'inspire des types comiques extravagants que nous avons décrits auparavant (voir chap. IV) pour établir le portrait de trois « monstres » : Charroselles, Collantine et Belastre. Tous trois peuvent être assimilés aux « visionnaires » de Desmarests, dans la mesure où ils s'adonnent à leur monomanie, déterminée par l'univers de la chicane. Mais, contrairement aux personnages de cette comédie, leur extravagance s'inscrit dans une dimension temporelle qui leur donne davantage de profondeur.

Charroselles évoque tout particulièrement Alceste par ses tentations archaïques. Ce personnage rétrograde reste figé dans des modes appartenant au passé : en cela, il se définit comme l'antithèse du galant, toujours soucieux d'adapter sa conduite à l'air du temps. Nostalgique d'une époque où les libraires acceptaient encore d'imprimer ses œuvres, cet auteur vaniteux refuse de se plier aux nouvelles exigences de la librairie et s'enferme dans une posture intransigeante, pleine de ridicule¹. Il en est réduit à se louer sous des noms empruntés, à produire de petits écrits ancrés dans l'actualité, comme la satire, ou même à se livrer au plagiat, sans pour autant parvenir à s'imposer dans le champ littéraire. Tout en bannissant le modèle du « poète bourgeois ou vivant bourgeoisement² », au profit du poète courtisan, Charroselles traduit, par sa posture d'auteur, le rejet de l'ensemble des codes de douceur et d'agrément qui régissent l'écriture galante.

Esquissé dans la première partie de l'œuvre, le portrait de ce poète pédant et présomptueux est complété dans la seconde, lorsque le récit se porte sur ses amours burlesques avec Collantine. Décrit comme un « peu galant homme³ », ce qui tient de l'euphémisme, Charroselles « se piqu[e] de noblesse » et prétend, comme Gastrimargue, circuler en carrosse⁴. Mais sa mesquinerie transparaît dans sa médisance, son caractère envieux et son opiniâtreté, ou encore dans son humeur décrite comme « peu civile et peu

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, L. II, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

complaisante¹ ». L'ensemble de la description qui nous est faite du personnage repose sur le grossissement du trait, l'utilisation récurrente du superlatif et du comble rhétorique :

Jamais il n'y eut un homme plus médisant ni plus envieux ; il ne trouvait rien de bien fait à sa fantaisie. S'il eût été du conseil de la création, nous n'aurions rien vu de tout ce que nous voyons à présent. C'était le plus grand réformateur en pis qui ait jamais été, et il corrigeait toutes les choses bonnes pour les mettre mal.²

Sur le plan physique, Charroselles est monstrueusement réduit à une seule partie de son corps : son nez, dont les proportions sont telles qu'elles résument métonymiquement toute sa personne³. Ces déformations caricaturales s'expliquent par la clé du personnage : Furetière cible, par son intermédiaire, Charles Sorel, comme l'indique de manière presque transparente le nom du personnage. Si les raisons de leur inimitié ne sont pas bien connues, l'on suppose que les deux auteurs se seraient brouillés au moment de la composition de *La Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie* (1659), texte de Sorel répondant à *La Nouvelle allégorique* de Furetière⁴.

Là réside sans doute la limite d'une étude du personnage de Charroselles en fonction du modèle galant : l'enjeu polémique de la satire et de la lecture à clé conduit Furetière à établir le portrait d'un anti-galant unilatéralement déprécié, sans que son personnage permette d'interroger les comportements mondains du temps. En définitive, dans cette perspective, le décentrement du point de vue introduit par la référence bourgeoise apparaît doté d'une dimension critique beaucoup plus pertinente. Nous reviendrons, dans notre chapitre IX, sur la façon dont *Le Roman bourgeois* traite de la galanterie comme phénomène littéraire. Alceste, dans *Le Misanthrope*, possède quelques traits communs avec Charroselles, parmi lesquels l'irascibilité et l'attachement véhément au passé. Néanmoins, le portrait de son personnage, non lié à la satire directe d'une figure contemporaine bien identifiée, se révèle beaucoup plus ambivalent.

¹ *Ibid.*, L. I, p. 114.

² *Ibid.*, L. II, p. 171.

³ *Ibid.*, p. 170.

⁴ Voir D. Denis, *Le Parnasse galant [...]*, *op. cit.*, p. 57-61.

B. *Le Misanthrope* ou la corruption des modèles mondains

L'œuvre de Molière s'inscrit pleinement dans cette esthétique de la galanterie, qui se mêle chez lui à d'autres influences, tels la farce et le théâtre italien. *Les Fâcheux*, *La Princesse d'Élide*, *Les Amants magnifiques*, comme un certain nombre d'autres comédies-ballets, sont donnés dans le cadre de fêtes galantes, en présence de la cour et des Grands du royaume. L'invention même du genre de la comédie-ballet, qui mêle le théâtre, la musique et la danse, appartient en droit à ce phénomène littéraire. Inscrites dans cette culture mondaine, les pièces de Molière en reproduisent les codes et en diffusent les valeurs. Dans son étude sur *Le Bourgeois gentilhomme*¹, Roger Duchêne formule l'hypothèse selon laquelle, plus que la noblesse, la satire viserait la galanterie. Or Alain Viala montre fort justement que, loin de prendre ce modèle pour cible, la comédie présente comme ridicule un usage dévoyé de celui-ci² : est stigmatisée une fausse galanterie, celle de Monsieur Jourdain, qui ne peut produire qu'une mauvaise imitation du modèle d'origine, et non la vraie galanterie, ce je-ne-sais-quoi de charme et de distinction qu'aucun pédagogue ne peut enseigner. Molière fait rire avec lui le public galant, notamment celui de la cour, contre Jourdain.

Toutefois, certaines de ses pièces interrogent la possibilité de trouver une véritable galanterie, fondée sur un mérite authentique et sur une parole sincère, dans les lieux mondains de la Cour et de la Ville. Composée dans le même contexte culturel que *Les Maximes* de La Rochefoucauld, la comédie du *Misanthrope* met en scène plusieurs formes d'écart face aux modèles véritables de l'honnêteté et de la galanterie, en conduisant de ce fait le spectateur galant à rire de ce qu'il voit sur la scène, mais aussi à réfléchir sur sa propre mise en pratique des usages mondains.

Comme Alidor, héros de *La Place Royale*, pièce que l'on peut comparer au *Misanthrope* à plus d'un titre, Alceste apparaît comme un personnage extravagant, dans la mesure où l'on ne peut établir de jugements définitifs à son sujet. La dualité du regard porté sur lui est soulignée dès la « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », attribuée

¹ R. Duchêne, « Bourgeois gentilhomme ou bourgeois galant ? », dans Cl. Gaudiani (éd.), *Création et recreation : un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Paris-Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 105-110.

² *La France galante [...]*, op. cit., p. 66-68.

à Donneau de Visé¹ : contrairement à Monsieur Jourdain ou à Arnolphe, Alceste ne déclenche pas seulement, de la part du public, un rire-sanction contre son ridicule. Ses récriminations contre l'hypocrisie et l'artifice du monde attirent également la sympathie et paraissent en partie légitimes. Rousseau, en allant jusqu'à reprocher à Molière d'avoir maltraité son personnage, a durablement donné naissance à une grille de lecture faisant d'Alceste la pitoyable victime des méchancetés du monde, qu'il affronte avec une grandeur héroïque². La thèse selon laquelle Alceste, faux misanthrope mais véritable philanthrope, ne condamnerait pas la nature humaine, mais bien plutôt la corruption que la société produit en elle, a encore fait l'objet de développements récents³.

À l'inverse, d'autres travaux ont vu dans ce personnage, dont Molière jouait lui-même le rôle, avec, sans aucun doute, force gestes bouffons et grimaces, la principale cible du ridicule⁴. Alceste est risible car il contrevient à l'art de plaire honnête et galant qui règne dans la société mondaine à laquelle il appartient. Avant de mener l'étude détaillée de l'ensemble de ces notions à l'intérieur de la pièce, il convient d'emblée de nuancer ces deux approches. Comme *La Place Royale*, *Le Misanthrope* repose sur une satire croisée, qui fait que le ridicule change de cible au fil des différentes scènes : loin de présenter l'« atrabilaire amoureux » comme le porte-parole de son auteur, la pièce n'offre pas de point de vue de référence. Alceste, pas plus qu'Oronte, les deux marquis Clitandre et Acaste, ni même Philinte, ne peut être érigé en parangon d'honnête homme. Comme le souligne Antony McKenna, la définition que Molière retient de l'honnêteté est faite de subtiles nuances qui ne peuvent être incarnées sous les traits d'un seul et même personnage⁵. Mais les critiques bourruées du *Misanthrope* ne tombent pas pour autant entièrement sous le joug du ridicule : elles contribuent à lever le voile sur certaines formes

¹ « Le Misanthrope, malgré sa folie, si l'on peut ainsi appeler son humeur, a le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté, comme l'on peut connaître dans l'Affaire du Sonnet. [...] ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, Ridicule, il dit des choses fort justes » (« Lettre écrite sur la comédie du "Misanthrope" », dans Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 643).

² « Vous ne sauriez me nier deux choses : l'une, qu'Alceste dans cette pièce est un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien ; l'autre, que l'auteur lui donne un personnage ridicule. C'en est assez, ce me semble, pour rendre Molière inexcusable » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], éd. M. Buffat, Paris, Flammarion, « GF », 2003, p. 86).

³ Voir S. E. Mishriky, « *Le Misanthrope* » ou la philanthropie de l'honnête homme classique, New York, Peter Lang, 1994. A. Adam écrivait déjà, dans son *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle* : « Un premier point à fixer : Alceste n'est point grotesque. Il n'est même pas ridicule » (Paris, Lo Duca, 1962, t. II, p. 751-752).

⁴ Voir A. McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2005, « Chapitre V : Alceste, le faux solitaire », p. 73-102.

⁵ *Op. cit.*, p. 82, n. 3.

dévoquées du modèle de la galanterie visibles dans le monde. Plus que jamais, en 1666, cette notion demeure fragile et se laisse aisément corrompre.

1. ALCESTE : L'HOMME D'HONNEUR SANS L'HONNÉTÉTÉ

« Vous êtes, sans mentir, un grand extravagant¹ ». Le jugement de Célimène est implacable : loin de se conduire en galant homme dans le salon de sa maîtresse, dont les lois fondamentales sont pourtant régies par l'enjouement et l'art de plaire, Alceste s'y comporte en fâcheux incommode autrui par la violence de ses attaques. Si l'accusation d'extravagance apparaît chez la jeune veuve comme une tentative de décrédibilisation ultime de son adversaire, lorsqu'elle se voit acculée en un point où elle se trouve à court d'arguments pour justifier sa conduite², elle classe toutefois bien légitimement son importun amant dans la catégorie des fâcheux. Dès son entrée en scène, Philinte met en avant la « bizarrerie³ » de son humeur. Le Misanthrope, comme en témoigne le titre de la pièce⁴, est un « caractère », au sens que la rhétorique antique a conféré à ce terme. Comme le *Dyskolos* de Ménandre, il se rattache à un type gouverné par une humeur, selon une classification élaborée dès l'époque d'Empédocle (V^e siècle avant J-C) et des *Caractères* de Théophraste (IV^e siècle avant J-C). S'opposant à l'humeur du flegmatique Philinte⁵, son caractère brutal, impulsif, intransigeant et bourru le rend incapable de s'adapter au climat de douceur et de bienveillance qui règne sur le monde des honnêtes gens. En se réclamant d'une loi de sincérité absolue, il adopte un langage violent qui contrevient aux codes de la politesse, marque d'un esprit civilisé, qui bannit toute sauvagerie et rudesse.

Comme Alidor, mais en des termes différents, Alceste est de plus un « amoureux extravagant ». Tout au long de la pièce, il ne cesse de quereller sa maîtresse et de la violenter pour tâcher d'obtenir d'elle les gages d'une possession exclusive. Le Misanthrope

¹ Molière, *Le Misanthrope*, op. cit., IV, 3, v. 1335, p. 110.

² Ce vers est ainsi prononcé dans la scène où l'hypocrisie de Célimène est une première fois confondue, lorsqu'Alceste lui présente une lettre à Oronte écrite de sa main (« D'où vient, donc, je vous prie, un tel emportement ? / Avez-vous, dites-moi, perdu le jugement ? », *ibid.*, v. 1315-1316, p. 109). À la sc. 2 de l'acte V, elle réitérera cette accusation face à Oronte et Alceste, qui la pressent tous deux de se prononcer en faveur de l'un ou de l'autre : « Mon Dieu ! que cette instance est là, hors de saison ; / Et que vous témoignez, tous deux, peu de raison ! » (*ibid.*, v. 1623-1624, p. 125).

³ *Ibid.*, I, 1, v. 2, p. 37.

⁴ Le sous-titre ou *L'Atrabilaire amoureux*, mentionné lors des premières représentations et dans le privilège de juin 1666, disparaît dès la première édition de la pièce, en décembre de la même année.

⁵ « Mon flegme est philosophe, autant que votre bile » (*ibid.*, I, 1, v. 166, p. 46). Voir, sur les deux « raisonneurs » du *Misanthrope*, P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 226-227.

est un jaloux, au sens où Molière entend ce terme, celui de « cocu imaginaire¹ » : le fait que Célimène fasse bon accueil aux galants qui la courtisent apparaît pour le personnage comme une première étape sur la voie de l'infidélité. Très proche en cela de Monsieur de la Souche, il voudrait que son logis ne laisse entrer que sa seule personne. La passion qu'il ressent pour la jeune veuve le possède entièrement et le rend incapable d'écouter sa raison, malgré la conscience qu'il a de se laisser bernier par l'illusion et de souffrir pour une femme qui ne mérite sans doute pas son amour. Entièrement dominé par ses sentiments, il entend en retour exercer une emprise totale sur l'objet élu : Célimène doit se plier au désir de son amant et le considérer comme son maître².

Paradoxalement, l'amour qu'il lui porte le pousse à lui souhaiter du mal, par désir de la dominer et de s'afficher avec ostentation comme son sauveur³. Tandis qu'Arnolphe avait enfermé Agnès dès l'âge de quatre ans, afin de préserver son innocence de tout contact avec le monde extérieur, Alceste a choisi une jeune veuve, qui a l'expérience de l'amour et de la vie en société ; mais c'est pour mieux la purger des vices qu'elle a contractés dans le monde⁴. La passion de l'« atrabilaire amoureux » résistera à deux preuves avérées de tromperie de la part de Célimène : la lettre adressée à Oronte, que lui fournit Arsinoé, et celles que la jeune femme a écrites aux deux marquis. Mais Alceste ne renoncera définitivement à épouser sa maîtresse, malgré l'accord de celle-ci, que lorsqu'elle refusera de tout sacrifier pour lui, en renonçant au rang qu'elle tient dans le monde pour l'accompagner dans son « désert ».

Comme le souligne Célimène⁵, l'amour du Misanthrope s'écarte par son excès de l'honnête passion telle que la décrivent les traités de civilité. Incarnée par Philinte à l'égard d'Éliante, ou encore par Éliante à l'égard d'Alceste, elle a pour fondements la modération et la discrétion. Ce sentiment, déclaré avec pudeur, en termes polis, sans excès de sérieux ni de gravité, se définit comme mesuré et prudent, et se révèle toujours prêt à s'effacer derrière un amant ou une maîtresse plus favorisés, sans laisser place à la jalousie. Admirateur des mérites d'Éliante, Philinte accorde toutefois raisonnablement la priorité

¹ Voir A. McKenna, *op. cit.*, p. 29. Célimène lui reproche à plusieurs reprises sa jalousie excessive : « Mais, de tout l'univers, vous devenez jaloux » (*op. cit.*, II, 1, v. 495, p. 67) ; « Allez, vous êtes fou, dans vos transports jaloux » (IV, 3, v. 1391, p. 112). Philinte évoque lui aussi son « esprit jaloux » (IV, 2, v. 1233, p. 106).

² « C'est qu'un cœur bien atteint veut qu'on soit tout à lui » (*ibid.*, I, 1, v. 240, p. 51).

³ « Ah ! rien n'est comparable à mon amour extrême ; / Et, dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous, / Il va jusqu'à former des souhaits contre vous » (*ibid.*, IV, 3, v. 1422-1424, p. 113).

⁴ *Ibid.*, I, 1, v. 233-234, p. 50.

⁵ « Non, vous ne m'aimez point, comme il faut que l'on aime » (*ibid.*, IV, 3, v. 1421, p. 113).

aux intérêts de son ami Alceste, dont il reconnaît qu'il plaît davantage à la jeune femme que lui, et va même jusqu'à tenter d'orienter les sentiments amoureux du Misanthrope vers elle, qu'il juge plus conforme à son humeur que Célimène. De même, lorsqu'Alceste ouvre soudainement – et éphémèrement – son cœur à Éliante, par dépit de s'être vu préférer Oronte, la jeune femme se garde bien de se laisser emporter par la passion et appelle l'amant de Célimène à la réflexion ; la suite de la pièce donne raison à sa prudence, puisque l'« atrabilaire » pardonne presque aussitôt à sa maîtresse, avant de nouveaux revirements. À ce titre, l'union que laisse entrevoir le dénouement entre Philinte et Éliante, les deux seuls honnêtes amants de la pièce, même si elle se décide après le refus d'Alceste d'aimer la jeune femme, apparaît logique et légitime. À l'opposé, Alceste reproche brutalement à Célimène de le contraindre, par ses charmes, à l'aimer malgré qu'il en ait :

ALCESTE

[...]

Personne n'a, Madame, aimé comme je fais.

CÉLIMÈNE

En effet, la méthode en est toute nouvelle,

Car vous aimez les gens, pour leur faire querelle ;

Ce n'est qu'en mots fâcheux qu'éclate votre ardeur,

Et l'on n'a jamais vu un amour si grondeur.¹

Au risque de blesser son honneur, il la soupçonne ouvertement de n'être qu'une coquette livrant son cœur au tout venant² et annonce sans cesse leur rupture prochaine, menace qu'il met à exécution dans la scène finale. Exceptionnelle d'intensité, la passion d'Alceste s'exprime bel et bien de manière extravagante.

Personnage de la démesure et de l'excès, le Misanthrope ne peut donc être considéré comme un honnête homme, dont le maître-mot est précisément le juste milieu. Partant du même postulat que Philinte – le constat que les hommes se comportent entre eux comme des bêtes vicieuses et que les relations sociales sont fondées sur l'hypocrisie et la trahison –, Alceste choisit la voie de l'extrémité inverse : celle d'une sincérité absolue, qui rejette toute idée d'artifice et de compromis³. Or, comme l'a bien montré A. McKenna, l'honnêteté, telle que la conçoit Molière, se situe toujours, conformément à l'héritage aristotélicien, au point médian entre deux extrêmes (voir chap. IV). En épicurien disciple de Gassendi et de La Mothe Le Vayer, le dramaturge lie le bonheur à la notion de plaisir, qui ne peut être atteint que lorsque le corps n'éprouve aucune douleur, dans un hédonisme

¹ *Ibid.*, II, 1, v. 524-528, p. 68-69.

² *Ibid.*, v. 509-510, p. 68.

³ Alceste s'oppose à l'idée même de mesure : « Têtebleu, ce me sont de mortelles blessures, / De voir qu'avec le vice on garde des mesures » (*ibid.*, I, 1, v. 141-142, p. 45).

tranquille. Dans cette quête, l'être emprunte la voie de l'honnêteté, qui se confond avec celle de la sagesse :

Dans la vie sociale [...], elle [la sagesse] se traduit en tempérance, sobriété, continence, douceur, modestie, modération, et culmine dans la maîtrise de soi qui assure la tranquillité [...]: au désir violent, les honnêtes gens de Molière préfèrent l'amitié délicate, « rare et choisie », qui leur permet d'atteindre la tranquillité selon les préceptes de Lucrèce.¹

Cette philosophie de l'honnêteté s'accorde avec la morale du bonheur exprimée par le chevalier de Méré, qui conçoit l'art de plaire, de même que le fait d'agréeer en société, comme des voies d'accès vers la joie et l'apaisement de l'âme².

L'honnête homme, selon Philinte, prend acte d'une réalité qu'il n'a pas le pouvoir de changer et accepte les hommes tels qu'ils sont³. La règle qu'il suit tient en cette formule : *ni trop, ni trop peu*⁴. S'il ne légitime pas la noirceur qui règne sur la terre, il ne porte pas pour autant sur le monde un regard à la gravité excessive. Homme prudent, il envisage les choses d'un point de vue conciliant et doux. Sagesse et raison, lorsqu'elles sont portées à leur extrémité, peuvent se révéler aussi fâcheuses que leurs envers, la sottise et le vice :

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable,
À force de sagesse on peut être blâmable,
La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.⁵

Au contraire, Alceste prétend affronter les vices de plein fouet et faire tomber les masques. Il rejette toute idée de complaisance, composante pourtant essentielle de l'art de plaire galant. Il veut déclarer franchement leurs ridicules à la vieille coquette Émilie et au fanfaron Dorilas. Face à Philinte, il apparaît, par sa position excessive, comme un monstre de sincérité. Il refuse unilatéralement les « dehors civils⁶ » que les lois de la politesse exigent d'adopter dans le monde ; les concessions que l'honnête homme accorde de temps à autre aux apparences, en acceptant que ses paroles soient distinctes de ses pensées, lui répugnent. La politesse se résume pour lui à une entorse intolérable faite à l'idéal qu'il défend d'une totale transparence entre le sujet intérieur et son *moi* social.

¹ *Op. cit.*, chap. VIII (« L'honnête homme dans le théâtre de Molière »), p. 140-141.

² J.-P. Dens, *L'Honnête homme [...]*, *op. cit.*, p. 20-21.

³ « [...] c'est une folie, à nulle autre seconde, / De vouloir se mêler de corriger le monde. [...] / Je prends, tout doucement, les hommes comme ils sont » (*op. cit.*, v. 157-158 et v. 163, p. 46). Selon A. McKenna, il s'agit là d'une morale sociale à la portée antichrétienne, qui refuse de prendre en compte la corruption de l'homme post-lapsaire : les vices de la nature humaine sont une réalité que l'honnête homme ne peut rédimier (*op. cit.*, p. 143-144). En bon stoïcien, Philinte voit dans les défauts de la nature humaine l'occasion d'exercer sa vertu.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ *Op. cit.*, I, 1, v. 149-152, p. 45.

⁶ *Ibid.*, v. 66, p. 41.

Pourtant, de manière contradictoire, dans la première scène de la pièce, le mélancolique Alceste se comporte comme une bête furieuse. À partir de l'édition posthume de 1682, une didascalie précise que le personnage, d'abord assis, se lève « brusquement¹ ». L'atrabilaire tombe fréquemment dans une fureur et une rage qui effraient ses interlocuteurs et menacent le bon équilibre de l'espace social. Dans le conflit initial qui l'oppose à Philinte, la bestialité et la sauvagerie qu'il fustige caractérisent de manière frappante sa propre conduite². Au contraire, comme le lui fait remarquer son ami, il existe une bonne hypocrisie, masque salutaire qui aide à préserver l'harmonie des relations sociales. Les codes de la politesse et de la bienséance ne se réduisent pas à de pures conventions : à partir d'un état de nature dans lequel l'homme se définit comme un loup pour l'homme, ces principes participent à l'édification d'un pacte social destiné à permettre aux êtres de vivre en commun sans s'entredéchirer. Il y a donc un bon artifice, nécessaire à la pacification de la vie en communauté.

« Tout le *Misanthrope* pourrait se lire comme un commentaire et une paraphrase de Faret et de Méré³ », affirme Emmanuel Bury. Le personnage d'Alceste offre pour sa part un exemple des fâcheux blâmés par ces deux traités. En outre, à l'encontre de leurs prescriptions, le Misanthrope distingue l'honnête homme de l'homme de bien et de l'homme d'honneur⁴ : par ses compromissions, par le masque qu'il porte nécessairement, le premier s'écarte selon lui de la vertu qui caractérise les deux autres. Or, en plus de définir cette vertu comme un idéal excessif, Alceste repousse les modes de son siècle pour privilégier une version archaïque de l'idéal chevaleresque, que Philinte désigne comme une « grande raideur des vertus des vieux âges⁵ ». C'est ainsi qu'il rejette avec mépris le sonnet d'Oronte, pourtant conforme aux règles de la poésie mondaine, pour lui substituer une chanson évoquant le règne de Henri IV, dont l'esthétique démodée suscite le rire de Philinte (I, 2). Homme rétrograde et passéiste, il reste enfermé dans des modes vieilles de plus d'un demi-siècle.

¹ *Ibid.*, p. 38, n. 2. On se souvient par ailleurs des liens que l'humeur noire entretient avec la lycanthropie (voir chap. II, I-B).

² Tout à sa fureur jalouse après avoir découvert la lettre de Célimène à Oronte, Alceste se fait même menaçant : « Je cède au mouvement d'une juste colère, / Et je ne répons pas de ce que je puis faire » (*ibid.*, IV, 3, v. 1313-1314, p. 109).

³ « Le monde de l'honnête homme [...] », art. cit., p. 194.

⁴ Ainsi, dans la première scène, le Misanthrope mentionne davantage « l'homme d'honneur » que « l'honnête homme » : « Une telle action ne saurait s'excuser, / Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser » (*op. cit.*, I, 1, v. 15-16, p. 38) ; « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (v. 35-36, p. 39).

⁵ *Ibid.*, I, 1, v. 153, p. 45. Alceste oppose au « style figuré » de son époque le style naturel des temps passés (I, 2, v. 389-390, p. 60).

Dès la première scène de la pièce, l'extravagance d'Alceste transparait également dans ses multiples contradictions. Comme les extravagants étudiés au chapitre IV, l'« atrabilaire amoureux » se distingue en partie négativement. Cette distinction relève, de même que chez Alidor, d'une volonté affichée de se singulariser, de s'afficher comme un être exceptionnel. La voix discordante qu'Alceste fait entendre dans le monde est pour lui le moyen de se différencier de l'opinion commune. Aussi, dans ses relations d'amitié, cherche-t-il moins à trouver des personnes sincères et fiables que prêtes à reconnaître son mérite :

Je refuse d'un cœur la vaste complaisance,
Qui ne fait de mérite aucune différence ;
Je veux qu'on me distingue, et pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.¹

De même qu'il prétend posséder l'entièreté du cœur de Célimène, il revendique l'exclusivité des sentiments amicaux de Philinte. En ce sens, le conflit qui oppose les deux hommes au début de la pièce peut se lire comme l'équivalent des crises de jalousie qu'Alceste fera à sa maîtresse. C'est donc par souci de se distinguer qu'il refuse de suivre les lois ordinaires de l'honnêteté. Comme Arnolphe, personnage dont il partage la forte présomption, il entend se conduire à « [s]a mode² ». Tous deux accablent leurs interlocuteurs du poids de leur vanité. En témoigne l'hypertrophie du *moi* du Misanthrope : dans la pièce, sur 102 occurrences du pronom *moi*, plus de la moitié (56) se rapportent au héros, contre 16 pour Célimène et 10 pour Philinte. Dans la plupart des cas, chez Alceste, le pronom est employé en position de renforcement, en tête de vers, détaché par une virgule :

Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre.

Moi, je n'aurai, jamais, de lâche complaisance.³

Cette mise en avant de soi est trop ostentatoire pour ne pas contrevenir au précepte honnête qui commande de « ne se piquer de rien ». Si Alceste réclame des amis aptes à reconnaître son mérite, c'est qu'il est possédé d'une soif inextinguible de se faire admirer. Pour cela, il est prêt à perdre le procès dans lequel il est engagé, malgré la légitimité de sa cause. Par plaisir de s'afficher en victime injustement brimée par la justice, il refuse de

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 61-64, p. 40.

² « [...] Chacun a sa méthode. / En Femme, comme en tout, je veux suivre ma mode » (Molière, *L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, I, 1, v. 123-124, p. 403). Alceste refuse lui aussi de se plier aux modes communément suivies : « Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode / Qu'affectent la plupart de vos gens à la mode » (*op. cit.*, I, 1, v. 41-42, p. 40). Sur le personnage d'Arnolphe, voir P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique [...]*, *op. cit.*, p. 366-375.

³ *Ibid.*, I, 1, v. 5, p. 38 et II, 6, v. 758, p. 83.

suivre l'usage qui commande de s'attirer les bonnes grâces de ses juges. Il prétend même monnayer sa posture de martyr persécuté et sacrifier « vingt mille francs¹ », afin d'assurer la gloire future de son *moi* auprès de la postérité.

À ce titre, Marc Fumaroli considère le personnage comme un « monstre d'amour-propre² », illustrant parfaitement la validité des constats énoncés par *Les Maximes* de La Rochefoucauld (voir chap. X, II-A). Cette puissante vanité se relève également dans le domaine amoureux : comme Acaste, marquis dont il fustige pourtant la prétention, Alceste n'aime Célimène que parce qu'il se sait – ou plutôt, parce qu'il se croit – aimé en retour³. Mais, comme Arnolphe, il devra reconnaître que la relation qui l'unit à sa maîtresse ne repose que sur des faux-semblants nourris par la haute estime qu'il a de lui-même. Autre contradiction : les « haut-de-chausses et justaucorps de brocart rayé or et soie gris, doublé de tabis, garni de ruban vert⁴ », trouvés lors de l'inventaire après décès parmi les costumes portés par Molière, révèlent que le Misanthrope ne rejette pas tout ornement. Même si le ruban vert, emblématique par sa couleur de la folie du personnage, appartient à une mode passée, il prouve que celui-ci tente parfois maladroitement de suivre les modes de son temps. Les rubans sont par ailleurs appelés, dans le lexique mondain, des *galants*⁵.

La façon dont le Misanthrope occupe l'espace scénique confirme son extravagance : comme dans *La Place Royale*, l'enjeu consiste pour Alceste à conquérir la « place⁶ » que représente le salon de Célimène, métonymie de son cœur, afin d'y régner en maître. La fin des actes II, III et IV le montre contraint de quitter ce lieu contre son gré, chassé par ses querelles judiciaires ou bien, lorsqu'il se rend chez Arsinoé, par sa passion jalouse. Mais ses allées et venues chez la jeune veuve témoignent de son esprit de contradiction : au début de l'acte II, alors qu'il résiste à sa maîtresse, qui le presse de

¹ *Ibid.*, V, 1, v. 1543-1550, p. 121.

² M. Fumaroli, « Au miroir du *Misanthrope* : "le commerce des honnestes gens" », dans P. Dandrey (dir.), *Molière / Trois comédies « morales », « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1999, p. 195. Alceste « rêve à haute voix d'un *one man's show* où, délivré de ses pairs, gens du même "monde", perché sur un socle du haut duquel il éblouirait un chœur silencieux, il serait perçu, admiré, aimé comme par ses propres yeux [...] » (*ibid.*, p. 191).

³ « Je ne l'aimerais pas, si je ne croyais l'être », affirme Alceste dans la première scène (*op. cit.*, v. 237, p. 50). Acaste affichera par la suite la même vanité : « Moi ? parbleu, je ne suis de taille, ni d'humeur, / À pouvoir, d'une belle, essayer la froideur » (*ibid.*, III, 1, v. 807-808, p. 86).

⁴ Molière, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, « Inventaire après décès de Molière. [Les costumes] », p. 1150.

⁵ « Il signifie aussi, Un ruban qu'on met sur les habits, sur le chapeau ou en quelque autre endroit par ornement » (*Dictionnaire de l'Académie*).

⁶ Le salon de la jeune veuve est à plusieurs reprises désigné par ce terme, notamment lorsqu'Oronte s'efface hypocritement devant Alceste, après leur dispute sur son sonnet : « Ah ! j'ai tort, je l'avoue, et je quitte la place » (*op. cit.*, I, 2, v. 436, p. 63). Au début de l'acte III, les deux marquis font de ce territoire l'enjeu de leur rivalité : « [...] qui pourra montrer une marque certaine, / D'avoir meilleure part au cœur de Célimène, / L'autre ici fera place au vainqueur prétendu » (III, 1, v. 841-843, p. 88).

demeurer chez elle malgré l'arrivée des deux marquis, il ne se résout à rester dans la « place » que lorsqu'elle change d'avis et lui commande de partir. L'assimilation métaphorique de la conquête de l'espace scénique à celle de Célimène atteint son climax lorsqu'il met au défi Acaste et Clitandre de demeurer en ce lieu aussi longtemps que lui, avant qu'un garde de la maréchaussée ne le contraigne finalement à partir. C'est au cours de cette même scène que Célimène commente en ces termes la soif de distinction du personnage :

Et ne faut-il pas bien que Monsieur contredise ?
À la commune voix, veut-on qu'il se réduise ?
Et qu'il ne fasse pas éclater, en tous lieux,
L'esprit contrariant, qu'il a reçu des cieux ?
Le sentiment d'autrui n'est jamais pour lui plaire,
Il prend, toujours, en main, l'opinion contraire ;
Et penserait paraître un homme du commun,
Si l'on voyait qu'il fût de l'avis de quelqu'un.¹

Sa posture apparaît en définitive peu conforme aux grands principes qu'il énonce. D'une part, la présomption dont il se rend coupable est le principal travers qu'il fustige chez autrui. Plusieurs effets de parallélisme entre les scènes de la pièce montrent également que sa pratique de la médisance et de la sincérité est plus proche de celle de sa maîtresse qu'il ne veut bien le reconnaître. Face à Oronte, il commence tout d'abord par feindre d'avoir adressé les critiques qu'il souhaite formuler contre son sonnet à une tierce personne, qu'il ne nomme pas, ce qui aboutit à la répétition comique de la prétériorité « Je ne dis pas cela² ». Cette stratégie énonciative indirecte est celle-là même qu'Arsinoé et Célimène emploieront en se déclarant l'une à l'autre leurs quatre vérités (III, 4). De même, lorsqu'Alceste reproche aux deux marquis d'engager sa maîtresse sur la voie de la médisance, il oublie qu'il s'est lui-même montré habile dans l'art du portrait satirique, en réalisant celui de Clitandre, quelques scènes auparavant³.

D'autre part, le personnage est incapable d'apprécier à leur juste valeur les moments où ses interlocuteurs se conduisent selon les règles qu'il leur prescrit. Ainsi, lorsque Philinte, dans la première scène de la pièce, puis Célimène, dans la tirade citée ci-dessus, quittent un instant leur modération pour attirer son attention sur ses propres défauts, bien loin de leur savoir gré de leur sincérité, Alceste n'en tient aucunement compte

¹ *Ibid.*, II, 4, v. 669-676, p. 78.

² *Ibid.*, I, 2, v. 352, 358, 362, p. 58-59.

³ « Est-ce par l'ongle long, qu'il porte au petit doigt, / Qu'il s'est acquis, chez vous, l'estime où l'on le voit ? / Vous êtes-vous rendue, avec tout le beau monde, / Au mérite éclatant de sa perruque blonde ? / Sont-ce ses grands canons, qui vous le font aimer ? / L'amas de ses rubans a-t-il su vous charmer ? » (*ibid.*, II, 1, v. 479-484, p. 66).

pour tenter de s'amender. Le Misanthrope se révèle également prompt à renoncer à ses principes devant sa maîtresse, qui a « l'art de [lui] plaire¹ ».

A. McKenna, en désignant Alceste comme un « faux solitaire », a mis l'accent sur une autre facette contradictoire du personnage. Tel Arnauld d'Andilly, dont le critique fait l'une des clés du héros de Molière², c'est dans le monde qu'Alceste ne cesse de prêcher les vertus du « désert ». En 1666, dans l'esprit du public, ce terme évoque la solitude d'une retraite « loin du monde et du bruit », dans le cadre d'un couvent ou d'un monastère³, comme celui des Solitaires de Port-Royal, lieu qui semble particulièrement mal choisi pour accueillir les règles de vie en société que le Misanthrope s'est fixées, de même que pour donner refuge au couple qu'il souhaite former avec Célimène. Alceste tient le discours d'un moraliste augustinien condamnant l'amour-propre ; mais il apparaît comme le vivant portrait des vices qu'il réprovoque.

Molière approfondit ici une figure qu'il traite depuis *L'École des femmes*, avec de plus en plus d'acuité au gré des querelles et des polémiques : celle de l'imposteur. Comme Tartuffe et Dom Juan, le Misanthrope est un « imposteur⁴ », dans la mesure où son refus des convenances sociales ne fait en réalité que cacher un « "art de plaire" paradoxal⁵ ». Affirmant avec ostentation la haine qu'il éprouve pour l'ensemble du genre humain, il ne cherche en définitive qu'à attirer l'estime et l'admiration d'autrui, ce qui fait de lui un « faux misanthrope⁶ ». Mais, à l'inverse des deux autres personnages, Alceste est un imposteur aveugle, qui n'a pas conscience de l'être : fustigeant chez autrui une distorsion entre l'être et le paraître, il présente lui-même un écart important entre son sujet intérieur et l'image qu'il prétend donner de son *moi*.

De ce fait, son projet final de se retirer dans un « désert » attire inmanquablement la suspicion. Ayant besoin du monde pour exister en tant que Misanthrope, quittant le plateau par dépit, alors qu'il n'a cessé de vouloir occuper l'espace scénique tout au long de la pièce, est-il réellement prêt à quitter définitivement le salon de Célimène ? À moins que cette retraite loin du monde ne l'amène à se tourner vers la contemplation narcissique de son *moi* ? La volonté affichée de « chercher sur la terre un endroit écarté », où il puisse

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 230, p. 50.

² *Op. cit.*, p. 91 sq.

³ « On le dit en contresens d'un homme qui aimant la solitude, a fait bastir quelque jolie maison hors des grands chemins, & éloignée du commerce du monde, pour s'y retirer. Ainsi on appelle la grande Chartreuse, un beau *desert* » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Desert »).

⁴ A. McKenna, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*

vivre en « homme d'honneur¹ », jette définitivement le doute sur la bonne foi du personnage : comme le constate Jean Mesnard, l'honneur, « sentiment social par excellence² », ne peut être vécu sans paradoxe dans la solitude.

Ainsi, il apparaît logique que le dénouement de la pièce soit malheureux pour le héros. Aussi ridicule que le type du fanfaron vaniteux qui se targue d'une vertu qu'il ne possède pas, Alceste, en tant que caractère comique, dont les vices sont blâmables, reçoit un juste châtement :

La leçon de la pièce consistera à démasquer celui qui exige la vérité, à montrer qu'il en impose à lui-même comme aux autres, que son discours d'authenticité est une autre version du déguisement qu'imposent le désir et l'art de plaire. La misanthropie d'Alceste est le masque du désir de plaire, c'est-à-dire du désir d'être aimé. En d'autres termes, sa misanthropie est une posture sociale, par laquelle il recherche l'admiration et l'amour [...].³

Dès la première scène, Philinte lui dévoile son « ridicule⁴ » social : son exigence exacerbée de sincérité suscite le rire et fait de lui un personnage de comédie⁵. Son caractère, dont le vice naît de la présomption, vient donc logiquement compléter la galerie de « gens extravagants⁶ », dont Célimène fait le portrait à l'acte II : Cléonte, dont les manières démodées et impertinentes sont d'un « ridicule achevé⁷ » ; Damon, grand bavard aux propos pleins de galimatias, qui oublie de considérer son interlocuteur à force de s'écouter parler ; Timante, qui ennue le monde avec ses vains mystères ; Géralde, entiché de titres de noblesse ; Bélise, qui ignore les lois fondamentales de la conversation ; Adraste, qui a une estime exagérée de sa valeur ; Cléon, dont la très bonne table compense mal le défaut d'esprit ; Damis, honnête homme ami de Célimène, mais qui pêche par les preuves excessives qu'il veut donner de son esprit et qui se rend importun à force de jugements critiques hors de propos. Alceste, comme tous ces « caractères⁸ », est d'autant plus ridicule qu'il n'a pas conscience de son extravagance :

(À Clitandre et Acaste, qui rient.)
Par la sangbleu, Messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis.⁹

¹ *Op. cit.*, V, sc. dernière, v. 1805-1806, p. 134.

² J. Mesnard, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », dans *La Culture du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 544. « Nul plus qu'Alceste n'a besoin des hommes et de leur amour ; et c'est l'immensité même de ce besoin qui le rend impossible à satisfaire » (*ibid.*, p. 545).

³ A. McKenna, *op. cit.*, p. 81.

⁴ *Op. cit.*, I, 1, v. 74, p. 41.

⁵ *Ibid.*, v. 104-108, p. 43.

⁶ *Ibid.*, II, 4, v. 575, p. 73.

⁷ *Ibid.*, v. 568, p. 73. « Dans le monde, à vrai dire, il se barbouille fort ; / Partout, il porte un air qui saute aux yeux d'abord ; / Et lorsqu'on le revoit, après un peu d'absence, / On le retrouve, encor, plus plein d'extravagance » (v. 571-574, p. 73).

⁸ *Ibid.*, v. 585, p. 74.

⁹ *Ibid.*, II, 6, v. 773-774, p. 84.

Au cours de la pièce, le Misanthrope n'est désigné ni comme un honnête homme, ni comme un galant¹, contrairement à Philinte et à Oronte², bien qu'on le reconnaisse comme « homme sage³ », « homme de mérite », ou encore « homme d'honneur⁴ ». Par le biais de ce personnage, Molière débusque bel et bien les traits d'un ridicule naturel à la condition humaine : celui de la présomption, qui nous pousse à nous imaginer comme autres et comme meilleurs que ce que nous sommes réellement. Pour reprendre les termes de Patrick Dandrey, le ridicule ne vient pas s'ajouter artificiellement au portrait des travers des hommes, mais « *il jailli[t] comme une évidence du spectacle de leurs mœurs naturellement dérisoires*⁵ ». Aussi le jugement de la « Lettre écrite sur la comédie du "Misanthrope" », cité au seuil de cette étude, peut-il nous surprendre : comment Alceste pouvait-il passer pour un honnête homme aux yeux de ses contemporains ?

2. LA GALANTERIE COMME PRINCIPE D'AUTOGLORIFICATION

Il se trouve que la pièce résiste en réalité à toute forme de lecture dichotomique qui opposerait l'anti-galant homme Alceste aux autres personnages de la pièce. Philinte, Oronte, les deux marquis Acaste et Clitandre, Célimène, Arsinoé... tous offrent un portrait subtil et singulier de la façon dont le modèle culturel de la galanterie peut être adapté, mais aussi corrompu, au contact du monde. À l'exception d'Éliante, nul ne peut pleinement revendiquer le qualificatif d'*honnête*.

Par ses multiples contradictions, le Misanthrope ne fait somme toute que mettre en évidence l'aveugle présomption qui anime l'ensemble du corps social, selon les termes d'une satire aux accents augustinien. Son « "moi" vorace⁶ » est le reflet de l'amour-propre qui enfle les mondains et les prive de toute connaissance de leurs propres travers. Premier

¹ Alceste revendique une seule fois, dans la querelle qui l'oppose à Oronte, une conduite honnête (*ibid.*, V, 1, v. 1511, p. 120), mais les autres personnages ne le qualifient jamais ainsi. De même, lors de la querelle du sonnet, il s'inclut, avec Oronte, dans la catégorie des galants hommes, mais aucun des deux personnages n'incarne la véritable galanterie : « Je disais, en voyant des vers de sa façon, / Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire / Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire » (*ibid.*, I, 2, v. 344-346, p. 58). Arsinoé le désigne une seule fois comme un « galant homme », mais dans une scène où elle tente de le séduire et de le détourner de Célimène (*ibid.*, III, 5, v. 1114, p. 100).

² Alceste accepte par exemple de reconnaître Oronte comme un « galant homme », mais en fonction des critères du monde, et non des siens propres : « Je le tiens galant homme en toutes les manières, / Homme de qualité, de mérite, et de cœur / Tout ce qu'il vous plaira, mais fort méchant auteur » (*ibid.*, IV, 1, v. 1146-1148, p. 101).

³ « Parbleu, c'est là-dessus parler en homme sage », lui dit Oronte avant leur brouille (*ibid.*, I, 2, v. 285, p. 53).

⁴ Arsinoé le désigne en ces termes lorsqu'elle reproche à Célimène de l'avoir trahi : « Un homme, comme lui, de mérite, et d'honneur [...] » (*ibid.*, V, 4, v. 1714, p. 131).

⁵ P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 29.

⁶ J. Brody, « *Dom Juan et Le Misanthrope* ou l'esthétique de l'individualisme chez Molière », dans P. Dandrey (dir.), *Molière [...]*, op. cit., p. 202.

fanfaron à entrer en scène après Alceste, Oronte voit avant tout dans l'amitié du Misanthrope l'occasion de se glorifier de ses propres écrits. Blessé dans sa susceptibilité par les sèches critiques de celui-ci, il n'hésitera pas à mettre en péril son statut social de galant homme en rendant publique leur « ridicule affaire¹ », dans le seul but de tenter, en vain, de contraindre Alceste à revenir sur ses propos. Au début de l'acte III, c'est au tour d'Acaste de se livrer à un numéro d'autoglorification en dressant la liste de ses motifs de satisfaction. Il définit le galant comme un être noble, jeune, riche et de bonne mine, vêtu à la mode et apprécié des dames, bien vu à la cour, mais qui ne fait preuve de courage que pour défendre son honneur dans le monde, et non sur le terrain militaire, et qui n'a d'esprit et de bon goût que pour faire inutilement du bruit au théâtre². Acaste révèle ainsi à quel point la galanterie, auprès de cette catégorie sociale, s'est résorbée en une simple enveloppe artificielle, dépourvue de toute authenticité. De galant homme, il devient un *homme galant* – l'adjectif étant cette fois-ci à prendre en mauvaise part –, notamment lorsqu'il décrit les relations entre les hommes et les femmes en termes financiers³. C'est précisément cette érotisation nécessairement attachée à la galanterie, dans le salon de Célimène, que le Misanthrope rejette.

Philinte lui-même dévoile son amour-propre dans son souci excessif de plaire. Sa trop grande complaisance face aux défauts du genre humain, les flatteries qu'il adresse à Oronte devant Alceste scandalisé, l'oreille attentive qu'il accorde aux médisances de Célimène et des marquis, s'expliquent par son refus de se fâcher avec quiconque. Chez lui, l'honnêteté n'est pas une fin : elle devient un moyen au service d'un art de plaire qui tourne à vide. Mais elle se résume en un affadissement de la personnalité, incapable de prises de position fermes et déterminées.

La satire de l'aveugle présomption des personnages – Alceste, Oronte et les deux marquis – figurera par ailleurs au cœur des lettres de Célimène publiquement lues au dernier acte : tandis qu'Oronte « *s'est jeté dans le bel esprit, et veut être auteur malgré tout le monde*⁴ », Clitandre est jugé « *extravagant de se persuader qu'on l'aime*⁵ ». Réplique de

¹ *Op. cit.*, II, 6, v. 754, p. 83. Alceste s'étonne à juste titre de sa vanité et de son esprit rancunier : « Lui, qui d'un honnête homme, à la cour tient le rang ! » (*ibid.*, V, 1, v. 1507, p. 120).

² *Ibid.*, III, 1, v. 781-804, p. 85-86. Malgré l'insistance de Faret et de ses successeurs sur ce point, le courtisan juge encore l'étude superflue : « Pour de l'esprit, j'en ai, sans doute, et du bon goût, / À juger sans études, et raisonner de tout ; / À faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre, / Figure de savant, sur les bancs du théâtre ; / Y décider, en chef, et faire du fracas / À tous les beaux endroits qui méritent des "has" » (*ibid.*, v. 791-796, p. 85-86).

³ *Ibid.*, v. 815-822, p. 87.

⁴ *Ibid.*, V, sc. dernière, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

la scène des portraits, cette critique n'est pourtant pas accueillie de la même façon : prompts à rire d'autrui en leur absence, ces personnages, qui se piquent d'être galants hommes, sont incapables d'accepter le trait mordant lorsqu'il se retourne contre eux. De même, l'esprit vif et piquant de Célimène n'est plus apprécié comme tel lorsqu'il prend subitement pour cibles, par accident, des personnes présentes.

Arsinoé et Célimène partagent elles aussi avec Alceste ce sentiment d'excessive présomption. La première dissimule comme le Misanthrope un grand appétit de plaire ; son masque n'est pas celui de la haine de l'humanité, mais celui de la prudence. Tel le héros, elle feint de vouloir se retirer dans un « désert ». À l'adresse de Célimène, elle prend le terme *galanterie* en mauvaise part¹ : celui-ci ne renvoie plus à une conduite sociale honnête, mais aux relations de séduction dangereuses que la maîtresse du salon noue avec les courtisans qui le fréquentent, et qui représentent une menace pour sa réputation. Pourtant, comme Alceste, Arsinoé ne cesse de venir chez Célimène, dont elle jalouse la grâce et l'attrait qu'elle exerce sur les hommes. En définitive, plus encore que la jeune veuve, elle contrevient aux règles de l'honnête pudeur lorsqu'elle déclare, en termes explicites, l'attraction qu'elle éprouve pour le Misanthrope, qui lui oppose alors un refus humiliant².

Célimène, par son esprit de répartie, par son goût de la médisance et par la façon dont elle manie le secret, parvient à réaliser ce qu'Alceste ne cesse de rechercher³ : elle règne sur un salon qui l'admire et qui exalte son esprit. Mais la bonne dose d'hypocrisie que cette réussite sociale exige finit par se retourner contre elle. À la fin de la pièce, Acaste et Clitandre quittent la scène pour s'en aller révéler ses trahisons dans le monde. Malgré tout, le fait qu'elle demeure dans son salon, sans se résoudre à suivre Alceste dans son « désert », prouve qu'elle sait que le monde lui pardonnera aisément ses artifices. Jusqu'à ce que l'âge la force à adopter les discours d'Arsinoé, elle aura encore l'opportunité de porter son masque d'hypocrisie. Dans la querelle qui oppose les deux femmes, les marques apparentes de la civilité apparaissent très vite comme un pur vernis, qui s'écaille et révèle une rivalité brutale et violente ; la prudence première du propos, que chaque locutrice feint d'avoir adressé à un tiers, laisse rapidement place à une agressivité cruelle et directe. En

¹ *Ibid.*, III, 4, v. 890, p. 91. Un peu plus loin dans la même scène, Célimène emploie à son tour le terme dans un sens ambivalent : « Il est une saison pour la galanterie, / Il en est une, aussi, propre à la prudence » (*ibid.*, v. 977-978, p. 95). *Galanterie* renvoie ici à un mode de conduite enjoué et relativement libre, qui inclut la possibilité de nouer des relations amoureuses avec le sexe opposé et qui peut, de ce fait, être jugé négativement.

² *Ibid.*, V, sc. dernière, v. 1719-1720, p. 131.

³ J. Brody, art. cit., p. 204.

quittant subitement la fausse prude, Célimène lui demande ironiquement de lui pardonner son « incivilité¹ ». Mais le spectateur comprend que le terme est à entendre en son sens littéral : le salon de Célimène est bel et bien un monde *in-civil*.

L'ensemble des personnages incarne donc, chacun à sa manière, une extrémité fâcheuse qui transparait dans leurs différentes confrontations. Seule Éliante sait toujours rester dans la juste mesure : pudique, modeste et douce devant Philinte et Alceste, elle ne pratique la raillerie qu'en présence des intéressés, mais sans attaques *ad hominem*, comme elle le montre dans sa célèbre tirade inspirée de Lucrèce, où elle s'amuse de l'absence de lucidité des amants sur les défauts de la personne qu'ils aiment². Mais elle sait aussi placer les exigences de la politesse en retrait lorsque celles-ci risqueraient de l'entraîner sur la pente d'une hypocrisie excessive : ainsi, à Célimène qui lui demande de prendre son parti, face aux pressions qu'exercent sur elle Oronte et Alceste, elle montre que le mensonge ne saurait être poussé trop loin³. Toutefois, elle se garde bien d'accabler sa cousine, une fois l'hypocrisie de celle-ci dévoilée.

Ainsi, la vive désapprobation du Misanthrope à l'égard de la trop grande tolérance avec laquelle Philinte appréhende les vices des hommes apparaît comme un sentiment en partie légitime. Ses reproches ne deviennent ridicules que parce qu'ils sont énoncés sans modération par quelqu'un qui s'aveugle sur ses propres travers. L'allégation de la « Lettre écrite sur la comédie du "Misanthrope" », qui décèle chez le personnage, malgré sa « folie », « le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté⁴ », prend alors tout son sens : dans le salon de Célimène, Alceste est tantôt considéré comme un fâcheux, dont les remontrances sonnent désagréablement et qui effraie par ses accès de fureur, tantôt comme un plaisant, dont la folle énonciation amène ses auditeurs à tolérer les vérités qu'il profère. Tel un bouffon de cour, il amuse Philinte par ses « noirs accès⁵ », ou bien « divertit quelquefois [Célimène], avec ses brusqueries, et son chagrin bourru⁶ ». Celle-ci ne feint-elle pas de l'aimer afin de faire durer ce divertissement, telle Charite à l'égard de

¹ *Op. cit.*, III, 4, v. 1040, p. 97.

² *Ibid.*, II, 4, v. 711-730, p. 80. À propos de cette tirade, Cl. Nédélec montre qu'Éliante utilise le « burlesque de la discordance », mais un burlesque galant, qui se différencie nettement de la satire cruelle et méchante (« Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », dans Ch. Mazouer [dir.], *Molière, « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme », Littératures classiques*, n° 38, janv. 2000, p. 130).

³ « N'allez point, là-dessus, me consulter ici ; / Peut-être, y pourriez-vous être mal adressée, / Et je suis pour les gens qui disent leur pensée » (*op. cit.*, V, 3, v. 1660-1662, p. 126).

⁴ *Op. cit.*, p. 643.

⁵ *Op. cit.*, I, 1, v. 98, p. 43.

⁶ « Pour l'homme aux rubans verts, il me divertit quelquefois, avec ses brusqueries, et son chagrin bourru ; mais il est cent moments, où je le trouve le plus fâcheux du monde » (*ibid.*, V, sc. dernière, p. 129).

Lysis, dans *Le Berger extravagant* de Th. Corneille ? Alceste affirme par ailleurs se réjouir de passer pour ridicule dans une société qu'il juge elle-même dépourvue de raison :

Tant mieux, morbleu, tant mieux, c'est ce que je demande,
Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande :
Tous les hommes me sont, à tel point, odieux,
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux.¹

Seuls les rieurs sont à plaindre, car ils n'ont pas conscience de la noirceur de leur folie². Le Misanthrope prend ici le parti contraire à celui que soutenait Ariste, au début de *L'École des maris*, lorsqu'il faisait de l'honnête homme un être capable de se conformer aux usages suivis par le plus grand nombre, tant au niveau du vêtement, du langage que de la conduite ordinaire :

Mais je tiens qu'il est mal sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous.³

Alceste, en tant que fou plaisant, dit la vérité en proclamant parfois sans précautions oratoires ce qu'il pense des gens ; mais il le fait aussi malgré lui, en énonçant haut et fort sa volonté de distinction, dont Jules Brody fait la « devise tacite⁴ » de la société mondaine à laquelle il appartient. En ce sens, dans la pièce, il apparaît moins comme un personnage exclu ou marginal que comme le représentant des intérêts qui animent tous ceux qui l'entourent.

Mais il serait faux de faire de l'ensemble des personnages de la pièce des contre-exemples d'honnêtes gens. Chacun reprend en fait une part des exigences du modèle de l'honnêteté enseignées par la littérature de comportement. Une frange du public contemporain des premières représentations pouvait ainsi s'identifier à la pratique sociale de l'honnêteté des deux marquis Acaste et Clitandre, soucieux de se montrer galants en suivant la mode, ou encore à celle de Célimène, maniant l'enjouement et le trait d'esprit piquant pour faire de son salon un lieu de conversations divertissantes. Certains spectateurs pouvaient plutôt se reconnaître dans l'honnêteté morale de Philinte, désigné comme un

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 109-112, p. 43.

² « Tant pis pour qui rirait. [...] » (*ibid.*, v. 205, p. 49).

³ Molière, *L'École des Maris*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, I, 1, v. 51-54, p. 89. Ariste définit lui aussi l'honnêteté, dans cette première scène, comme le juste milieu entre deux extrémités toutes deux fâcheuses : « Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder, / Et jamais il ne faut se faire regarder. / L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage / Doit faire des habits, ainsi que du langage, / Ni rien trop affecter, et sans empressement, / Suivre ce que l'usage y fait de changement. / Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode / De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode » (v. 41-48, p. 88).

⁴ Art. cit., p. 205.

« Homme sage et prudent¹ » dans la lettre de Donneau de Visé, qui en fait même un modèle de mesure à imiter².

Si l'on en croit cet auteur, le sonnet d'Oronte fut lui-même jugé de bon goût, lors de la première représentation de la pièce, avant que l'enthousiasme du public ne soit douché par les critiques d'Alceste³ : du point de vue des gens du monde, Oronte ne bascule donc pas nécessairement, par cet écrit, de la catégorie d'honnête homme à celle de ridicule auteur. Emmanuel Bury fait du *Misanthrope* l'acmé de la défense de sa conception de l'honnêteté par Molière⁴. Pourtant, le portrait qu'élabore le dramaturge de l'honnête homme n'est pas livré sans prudence : sollicitant la participation active du récepteur de la pièce, il ne se donne que par petites touches successives. Il nous appartient de le conquérir, en confrontant les personnages les uns aux autres, afin d'en retrouver toutes les nuances. Il serait vain de chercher dans la pièce un porte-parole de l'auteur. Pour quantité de fâcheux qui fréquentent tous les jours les cercles mondains, on trouve bien peu de véritables honnêtes gens⁵.

Alceste lui-même inspire des réflexions nuancées à l'auteur de la « Lettre » sur *Le Misanthrope* :

Il est vrai qu'il semble trop exiger ; mais il faut demander beaucoup, pour obtenir quelque chose, et pour obliger les Hommes à se corriger un peu de leurs défauts, il est nécessaire de les faire paraître bien grands.⁶

En centrant la pièce sur un personnage qui n'est pas toujours ridicule et qui ne se résume pas à un type comique lourd préférant des plaisanteries basses, Molière réussit le pari de faire « rire les Honnêtes Gens », au moyen d'un comique subtil, prudent et discret, jamais outrancier, que Donneau de Visé définit comme un « rire dans l'Âme⁷ ». Si le *Misanthrope* réclame une sincérité excessive et se révèle, comme on l'a vu, pétri de

¹ « Lettre sur la comédie du "Misanthrope" », *op. cit.*, p. 636.

² « L'Ami du Misanthrope est si raisonnable, que tout le Monde devrait l'imiter ; il n'est ni trop, ni trop peu Critique ; et ne portant les choses dans l'un, ni dans l'autre excès, sa Conduite doit être approuvée de tout le Monde » (*ibid.*, p. 644).

³ « Le sonnet n'est point méchant, selon la manière d'écrire d'aujourd'hui ; et ceux qui cherchent ce que l'on appelle pointes ou chutes, plutôt que le bon sens, le trouveront sans doute bon » (*ibid.*, p. 134).

⁴ « Le véritable enjeu du *Misanthrope* est en fait, autant que la satire du monde contemporain, l'alchimie parfaite entre le théâtre du monde – topique on ne peut plus sérieuse du discours moraliste contemporain – et sa mise en théâtre par Molière » (E. Bury, *Littérature et politesse [...]*, *op. cit.*, p. 125).

⁵ Voir A. McKenna, *op. cit.*, p. 82, n. 3.

⁶ *Op. cit.*, p. 643-644.

⁷ *Ibid.*, p. 643.

contradictions, il n'en a pas moins raison lorsqu'il reproche aux marquis de flatter le goût trop prononcé de Célimène pour la satire brutale et hypocrite¹.

C'est pourquoi Philinte et Éliante hésitent sur le jugement qu'il convient de porter sur lui : s'agit-il d'un caractère extravagant ou exceptionnel ? Si Éliante reconnaît que le comportement d'Alceste est fantasque, elle ne peut s'empêcher d'admirer son sens de l'honneur, qui, bien que démodé, apparaît plein de grandeur, du fait de son intransigeance :

Dans ses façons d'agir, il est fort singulier,
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier ;
Et la sincérité dont son âme se pique,
A quelque chose, en soi, de noble, et d'héroïque ;
C'est une vertu rare, au siècle d'aujourd'hui,
Et je la voudrais voir, partout, comme chez lui.²

C'est précisément parce qu'il s'agit d'un personnage rare et singulier qu'Éliante le préfère au départ à Philinte, personnage plus transparent. L'ambiguïté de l'extravagance du personnage se fait jour : évoluant entre la bizarrerie blâmable et l'extraordinaire admirable, elle produit chez autrui des jugements ambivalents.

Aucun personnage, à part les fâcheux dont les portraits sont successivement dévoilés par Célimène, ne peut donc donner lieu à un jugement unilatéral de la part du lecteur-spectateur de la pièce³. Loin de la caricature et de la reprise de types conventionnels, Molière fait coïncider la scène de théâtre et le théâtre du monde dans toutes leurs nuances. Toutefois, la comédie du *Misanthrope* gagne à être comparée avec une pièce de trente ans antérieure : *La Place Royale*. Alceste, comme Alidor, par son extravagante résistance à toute interprétation stable et définitive, attire le regard sur la fragilité de l'idéal de l'honnêteté. Alors que ce modèle paraît solidement ancré dans la conscience des gens du monde, le personnage permet de questionner les enjeux et la validité de certaines de ses mises en pratique.

¹ « Et je bannirais, moi, tous ces lâches amants / Que je verrais soumis à tous mes sentiments, / Et dont, à tout propos, les molles complaisances / Donneraient de l'encens à mes extravagances » (*op. cit.*, II, 4, v. 703-706, p. 79).

² *Ibid.*, IV, 1, v. 1163-1168, p. 102.

³ Ainsi, nous nous démarquons de l'interprétation de W. D. Howart, qui oppose la fausse honnêteté d'Alceste à la véritable honnêteté de Philinte (« Alceste, ou l'honnête homme imaginaire », *RHT*, 1974, p. 93-102).

3. ALCESTE À LA LUMIÈRE D'ALIDOR

Christine Moisan-Morteyrol fait d'Angélique un « misanthrope en jupons¹ », annonçant l'exigence de sincérité absolue prônée par Alceste. Les critiques formulées par Corneille contre l'amour excessif de la jeune fille² évoquent également par anticipation le personnage d'Alceste. Célimène peut quant à elle être comparée à Alidor lorsque, confrontée à la lettre qu'elle a écrite à Oronte, elle choisit, plutôt que de nier l'évidence, de faire l'affront au Misanthrope de reconnaître, sans honte apparente, sa trahison ; mais il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une fausse lettre, comme dans l'acte II de *La Place Royale*³.

Selon Boris Donné, *La Place Royale* et *Le Misanthrope* sont des comédies comparables car elles mettent toutes deux en scène des personnages de « raisonneurs⁴ ». Alidor et Alceste perturbent le bon équilibre de leur entourage par des raisonnements qui, malgré leur part de vérité, s'inscrivent en décalage avec les codes ordinairement suivis. Les deux héros affirment une forte volonté de distinction. Illégitime, car affichée avec ostentation, cette prétention n'a pour effet que de les isoler au sein de l'espace social. Il s'agit de deux « comédies-miroir » de la société des gens du monde, mais aussi de deux « comédies *en miroir* », qui opposent un « extravagant travaillé par la hantise d'un amour tyrannique » – Alidor – à un autre « extravagant travaillé par le désir d'un amour tyrannique⁵ » – Alceste.

Mais l'extravagance de ces deux pièces peut également se lire sur le plan générique. Si leur dénouement annonce bel et bien un mariage, comme c'est généralement la règle pour le genre de la comédie depuis la première moitié du XVII^e siècle, il s'agit dans les deux cas de l'union de personnages secondaires⁶ : l'issue n'est donc que partiellement heureuse. Dans *La Place Royale*, Phylis épouse Cléandre avec une gaieté résignée, alors que le couple principal se sépare définitivement. Dans *Le Misanthrope*, le mariage de Philinte et Éliante n'est qu'annoncé, sans que l'on sache s'il aura véritablement lieu. Alceste, que le couple poursuit, semble quant à lui voué à errer entre la scène du monde et le « désert » qu'il appelle de ses vœux, tandis que Célimène, Arsinoé et les deux marquis sont condamnés à une solitude psychologique plus grande encore que celle qu'ils

¹ Ch. Moisan-Morteyrol, « Les premières comédies de Corneille : prélude à *La Place Royale* », *Europe*, vol. LII, n° 540-541, avril-mai 1974, p. 94.

² P. Corneille, *La Place Royale*, *op. cit.*, « Examen », p. 74.

³ « Pourquoi désavouer un billet de ma main ? » (*ibid.*, IV, 3, v. 1332, p. 110).

⁴ B. Donné, « D'Alidor à Alceste [...] », *art. cit.*, p. 158.

⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

connaissaient au début de la pièce. Dans les deux cas, la scène se vide progressivement de ses personnages, qui se révèlent loin d'être unis par le partage de mêmes valeurs sociales et morales.

Mais le véritable problème générique des deux pièces réside dans le caractère très partiellement comique de leur héros. Alceste entre en scène dans un emportement furieux qui n'invite pas nécessairement le public à rire gaiement de lui¹. D'emblée, le spectateur sent que le personnage n'est pas à sa place : le sentiment de peur qu'il inspire en partie à Philinte soulève un problème de bienséance face aux règles conventionnelles de la comédie. De plus, sa revendication d'une sincérité authentique et absolue entre en conflit avec certaines bassesses du monde qui l'entoure. Comme lui, Alidor nourrit des aspirations trop hautes pour le monde comique dans lequel il s'inscrit. D'où le décalage thématique, esthétique et générique que leur présence introduit dans les deux pièces, décalage qui produit un effet comique, mais qui est également susceptible d'engendrer chez le spectateur un sentiment de gêne, face au bouleversement des règles auxquelles il est habitué². Les deux personnages entretiennent en outre un rapport ambivalent à la théâtralité : tandis qu'Alidor ne cesse de dupliquer le jeu théâtral, en jouant des rôles devant Angélique et en maniant la feinte, y compris avec lui-même, Alceste se refuse absolument à porter un masque et considère l'honnêteté comme un art de la théâtralisation mensongère de soi. Mais il n'a pas conscience que ce refus, proclamé de manière répétée et emphatique, constitue le fondement même de son *ethos*³. Le personnage extravagant se situe donc à l'écart d'un point de vue socioculturel, mais aussi esthétique et dramaturgique.

Ces disconvenances génériques n'ont-elles pas de fortes résonances sur l'interprétation à donner à ces deux pièces ? Alceste n'interroge-t-il pas, comme Alidor, la possibilité de se distinguer dans une société dont les modèles culturels se trouvent corrompus ? Même si chacun des personnages du *Misanthrope* incarne l'une des facettes de l'honnêteté, c'est à un monde bien trivial que l'on a affaire : l'enjouement et l'art de plaire galants ne font que masquer des stratégies de valorisation de soi. La seule distinction

¹ Il faut préciser sur ce point qu'Alceste doit être rapproché de Dom Garcie de Navarre, personnage de la seule comédie héroïque de Molière (genre plus élevé que la comédie), dont il réutilise ici certains des éléments. Voir M. Gutwirth, « Dom Garcie de Navarre et le Misanthrope : de la comédie héroïque au comique du héros », dans P. Dandrey (dir.), *Molière [...]*, *op. cit.*, p. 59-86.

² B. Donné, art. cit., p. 174-175.

³ Dans la première scène de la pièce, Molière instaure une relation de complicité comique avec le spectateur, lorsqu'il place dans la bouche d'Alceste un refus du théâtre, qui vise plus précisément l'une de ses propres comédies, *L'École des maris* : « [...] Mon Dieu ! laissons là vos comparaisons fades » (*op. cit.*, v. 101, p. 43).

possible laissée à l'honnête homme – celle qui passe par une parfaite réalisation du modèle – est détournée en masque hypocrite, dissimulant mal la présomption. En voulant se distinguer par une autre voie, celle d'une mode singulière et originale, voire extraordinaire, qui prône la sincérité et l'honneur, Alceste excède certes les limites du cadre réservé au galant homme ; mais il échappe ainsi à la bassesse et à l'hypocrisie qui ont corrompu les mises en pratique concrètes de ce modèle.

Ainsi, en 1666, comme en 1637, le *moi* doit encore extravaguer pour trouver sa place. L'honnêteté a beau être un concept soigneusement cultivé par la société mondaine, et même renforcé par la notion de galanterie, l'individu peine encore à trouver la juste mesure, entre la distinction discrète et bien délimitée qui lui est proposée, et la voie d'une singularisation personnelle. En 1666, le *moi* d'Alceste, comme celui d'Alidor avant lui, peut être considéré comme extravagant – à l'écart des valeurs galantes –, mais aussi comme extraordinaire – dépassant et sublimant ces codes étriés. Il faudra attendre l'époque de Rousseau et la réception ultérieure de la pièce, notamment à l'époque romantique, pour que les élans de sincérité absolue du Misanthrope ne paraissent plus du tout *bizarres*¹.

Ni Alceste ni aucun des autres personnages de la pièce ne sont donc des êtres unilatéralement ridicules. Le Misanthrope n'est pas un personnage asocial ; malgré lui, il fait partie intégrante de la société mondaine qu'il critique. En conciliant les deux esthétiques de la « comédie-miroir » et de la « comédie-bouffonne² », les ressorts de la comédie farcesque et la galanterie, Molière fait donc rire le public des honnêtes gens à partir de personnages qui, tout en étant porteurs d'une part de ridicule, appartiennent au même monde qu'eux. Le dramaturge s'inscrit pleinement dans le phénomène galant, mais en questionne dans un même temps les limites, qui tiennent à des usages corrompus du modèle, mais aussi au modèle lui-même, du fait de la place trop restreinte qu'il accorde au *moi*. Comme dans *Le Roman bourgeois*, l'extravagance permet donc ce double mouvement simultané d'intégration et de mise à distance des valeurs contemporaines de la civilité mondaine.

¹ Dans la quatrième des *Conversations* de Méré, le chevalier déclare ceci : « Je ne trouve rien de si beau, que d'avoir le cœur droit et sincère. Il me semble que c'est le fondement de la sagesse ; au moins tous les méchants me sont suspects de folie » (*op. cit.*, p. 52). Mais la sincérité dont parle Méré n'est pas si excessive qu'elle aille jusqu'à exclure toute complaisance.

² P. Dandrey, *op. cit.*, p. 18.

III. L'extravagance comme fusion de l'honnêteté et du ridicule

L'étude du *Misanthrope* a permis de poser les termes d'une mise en question de la galanterie en tant que modèle socioculturel. Or l'œuvre de Molière soulève dans les mêmes années la problématique des modalités d'édification d'un théâtre galant, destiné au public mondain porteur de cette culture. Comment divertir la société galante à partir de ses propres valeurs et références ? Comment parvenir à réaliser cette « étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens¹ » ?

Quelques années avant la première représentation du *Misanthrope*, *L'École des femmes*, créée le 26 décembre 1662, suscite à ce sujet une querelle restée célèbre sous le nom de « Querelle de *L'École des femmes* ». Comme en 1637, au moment de la querelle du *Cid*, la question du plaisir du spectateur figure au cœur des débats. De quelle nature ce plaisir est-il et comment le susciter ? D'autre part, de quel spectateur parle-t-on ? S'agit-il de celui qui occupe, assis, les galeries, ou bien de celui qui reste debout au parterre ? Néanmoins, *La Critique de L'École des femmes*, courte comédie en un acte composée par Molière en réponse à ses accusateurs, montre que les termes du débat, au cours des vingt-cinq années séparant les deux querelles, se sont nettement déplacés : plaire aux spectateurs, mais surtout aux spectatrices, est devenu la règle phare de l'esthétique galante ; cette exigence prime sur toutes les autres, et notamment sur les sévères carcans théorisés au cours des décennies 1620 et 1630. Ainsi, avec l'émergence du phénomène culturel et littéraire de la galanterie, la conception de l'art dramatique, que l'on avait cru laisser sur des bases solides à la fin du chapitre précédent, se trouve de nouveau questionnée, dans le genre de la grande comédie.

Toutefois, malgré le rôle qu'il joue dans la définition d'un théâtre galant, Molière ne fait pas l'unanimité auprès du public mondain. Si l'esthétique de ses comédies paraît conforme à l'esprit du temps, il arrive que ses personnages offensent, dans la mesure où leur comique se fonde, comme nous l'avons vu avec *Alceste*, sur un composé inextricable d'honnêteté et de ridicule. Ainsi, avec *Arnolphe*, dans *L'École des femmes*, le spectateur galant a l'impression que l'auteur rit à la fois avec et contre lui : c'est tout l'enjeu du *naturel* que Molière introduit dans la comédie, en menant à son terme le renouvellement du personnel dramatique spécifique à ce genre. Dans le dernier temps de ce chapitre, nous comparerons le travail effectué par le dramaturge sur le personnage comique au

¹ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, sc. 6, p. 505.

renouvellement introduit par Scarron dans la matière romanesque. Là encore, honnêteté et ridicule se mêlent dans un tout naturel. Les tonalités et les registres se côtoient, dans une esthétique en tout point conforme à l'esprit galant. L'on parvient par ce biais à la définition d'une honnêteté moyenne, médiocre, qui apparaît comme le reflet sincère et authentique de ce que peut être la véritable galanterie.

A. Le théâtre de la galanterie

Moins virulente et soutenue que la querelle du *Cid*, même si elle s'étend sur une durée équivalente d'un peu plus d'un an, la querelle de *L'École des femmes* oppose Molière à une cabale menée par Donneau de Visé et Edme Boursault, mais aussi par les frères Corneille, sans que ce groupe d'auteurs forme de parti unifié. Par rapport aux querelles antérieures, ayant animé la scène dramatique au cours du premier XVII^e siècle, cet épisode présente l'originalité de se traduire moins par la circulation de libelles et d'épîtres que par la composition de pièces métathéâtrales.

Il semble que les hostilités aient été déclenchées par Molière lui-même, lors de la première représentation de *La Critique de L'École des femmes*, jouée à la suite de *L'École*, le premier juin 1663. Les reproches adressés à la comédie, à la suite de sa création très remarquée, n'auraient en effet pas été assez fournis pour justifier une réaction de ce type¹. Dans un geste provocateur, Molière invente une forme tout à fait originale et novatrice de riposte : celle qui consiste à mettre en abyme la réception conflictuelle d'une pièce à l'intérieur d'une autre pièce, mais aussi à faire jouer les deux comédies, la grande et la petite, à la suite l'une de l'autre. La provocation comique est d'autant plus poussée que Molière joue le rôle du Marquis, qui apparaît dans *La Critique* comme l'un de ses plus virulents, et de ses plus ridicules, adversaires.

Donneau de Visé réplique en publiant le 4 août, chez les mêmes libraires qui imprimeront *La Critique* le 7 août, une petite comédie intitulée *Zélinde, ou la Véritable Critique de L'École des femmes, et la critique de la Critique*, tandis que Boursault fait représenter, par la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne, à la fin du mois de septembre ou au début du mois d'octobre suivant, *Le Portrait du peintre, ou la Contre-Critique de*

¹ Pour la chronologie de la querelle, nous nous fondons sur les dates et les éléments fournis par G. Forestier et Cl. Bourqui, dans *ibid.*, t. I, « *La Critique de L'École des femmes*. Notice », p. 1368-1378 et t. II, « *L'Impromptu de Versailles*. Notice », p. 1601-1613.

L'École des femmes. Molière ripostera une fois encore avec *L'Impromptu de Versailles*, créé auprès de la cour en octobre, qui vise Boursault plutôt que Donneau de Visé, dont la pièce, non destinée à la représentation, exprimait en outre une attaque moins frontale.

La nouveauté de ces échanges, qui empruntent la forme de la petite comédie de salon et de l'« impromptu », traduit l'ancrage profond de cette querelle dans le phénomène culturel et littéraire de la galanterie. Plus que dans les libelles diffamatoires distribués sur le Pont-Neuf et dans d'autres lieux fréquentés de la capitale, plus que dans de conséquentes études produites par les institutions officielles, tels *Les Sentiments de l'Académie*, c'est au théâtre, ou bien dans le cadre de festivités données à la cour, et sous la forme de petits divertissements piquants, que le public mondain souhaite dorénavant assister aux affrontements, certes animés, mais toujours plaisants, des différents partis. Plutôt que de s'entredéchirer, en conformité avec les règles les plus prisées de l'esthétique galante, il faut chercher, tout en débattant de la nature profonde du genre de la comédie et de son rôle dans la société mondaine, à plaire et à toucher.

1. MOLIÈRE : L'ENNEMI DES GALANTS HOMMES ?

Toutefois, au cours de la querelle, la place occupée par Molière dans l'univers galant de son temps se trouve mise en question. Dans *Zélinde*, Donneau de Visé le présente comme un traître : il s'agirait d'un espion qui s'est infiltré dans les lieux mondains de la cour et de la Ville, où il passe son temps à noter ses remarques et ses observations, qu'il retourne, dans ses comédies, en véritables attaques¹. Cette accusation figurait déjà dans *Les Nouvelles nouvelles*, du même Donneau de Visé, où, afin de récuser toute revendication d'originalité de la part de Molière, il était dit que des « gens de qualité » lui fournissaient quotidiennement, depuis la création des *Précieuses ridicules*, des :

[...] mémoires de tout ce qui se passait dans le monde, et des portraits de leurs propres défauts et de ceux de leurs meilleurs amis, croyant qu'il y avait de la gloire pour eux que l'on reconnût leurs impertinences dans ses ouvrages.²

Molière se servirait donc de la crédulité et de la sottise vanité de certains mondains pour trahir leur confiance. Ainsi, les caractères qu'il ridiculise dans ses pièces seraient moins des extravagants, semblables aux importuns dont Célimène fait le portrait à l'acte II du *Misanthrope*, à savoir des êtres exclus de la société galante, du fait de leurs travers

¹ Voir, sur le « malentendu galant », P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique [...]*, op. cit., p. 45-59.

² Cité par G. Forestier et Cl. Bourqui, dans op. cit., t. I, « La Critique de *L'École des femmes*. Notice », p. 1373.

impertinents, que des honnêtes gens estimables que l'auteur se plairait à ridiculiser cruellement, après en avoir plagié les traits.

C'est le cas d'Arnolphe, dont les adversaires de Molière soulignent l'inconstance de caractère, à l'encontre des règles dramatiques prescrites par les anciens¹. Monsieur de la Souche a beau être aveuglé par une double obsession – celle d'« épouser une Sotte [afin de] n'être point Sot² », ainsi que celle, guidée par la présomption, d'adopter un nom à particule – il n'en demeure pas moins assez honnête homme pour être apprécié de Chrysalde, d'Horace et du père de celui-ci. D'autre part, *La Critique de L'École des femmes* montre que certains spectateurs avaient pu se trouver désarçonnés en reconnaissant, dans la bouche d'Arnolphe, tout comme dans les « Maximes du mariage » qu'il fait lire par Agnès, des idées sur les rapports entre les hommes et les femmes et sur l'union des sexes véhiculées par l'Église et partagées par la société contemporaine, mais déformées par un style naïf, grossier, ou caricatural³.

Cet apparent paradoxe, celui d'un personnage « ridicule en de certaines choses, et honnête homme en d'autres⁴ », marque pourtant l'accomplissement du renouvellement du personnage comique amorcé dès les années 1620. L'œuvre de Molière dote la comédie d'une double visée : elle apparaît comme le reflet de la société des honnêtes gens, qui constituent une vaste partie du public, sans toutefois renoncer à sa portée comique, fondée sur le ridicule. Face à l'évolution du genre au cours du XVII^e siècle, le dramaturge effectue donc la synthèse entre l'apport cornélien – donner à la comédie une dignité en la concevant comme le miroir raffiné des amours de jeunes gens de bonne condition – et les influences italiennes et espagnoles convoquées par Rotrou, Scarron, d'Ouille et la troupe de Scaramouche. Comme nous l'avons vu avec *Le Misanthrope*, son œuvre marque la fusion, au sein de la grande comédie en cinq actes et en vers, des deux esthétiques de la

¹ Voir par exemple ce que dit Lysidas à la sc. 6 : « Arnolphe ne donne-t-il pas trop librement son argent à Horace ; et puisque c'est le personnage ridicule de la pièce, fallait-il lui faire faire l'action d'un honnête homme ? [...] / Et ce Monsieur de la Souche, enfin, qu'on nous fait un homme d'esprit, et qui paraît si sérieux en tant d'endroits, ne descend-il point dans quelque chose de trop Comique, et de trop outré au cinquième Acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde ? » (*La Critique [...]*, *ibid.*, p. 509).

² Molière, *L'École des femmes*, dans *ibid.*, I, 1, v. 82, p. 401.

³ G. Forestier et Cl. Bourqui relèvent par exemple que les discours d'Arnolphe, dans la sc. 2 de l'acte III de *L'École*, reprennent l'essentiel des paroles de saint Paul, tandis que les « Maximes du mariage » apparaissent comme une possible parodie des « Préceptes de mariage de saint Grégoire de Naziance », publiés par Desmarets de Saint-Sorlin en 1641 (« *L'École des femmes*. Notice », dans *ibid.*, p. 1337).

⁴ *La Critique [...]*, dans *ibid.*, sc. 6, p. 510. Voir également la « Notice » de la pièce, p. 1349.

« comédie-miroir » et de la « comédie-bouffonne¹ ». Par rapport aux fous des ballets, des mascarades, des entrées solennelles et des comédies-ballets, l'extravagance des caractères mis en scène perd toute trace d'artifice ou de convention. Par sa double nature, honnête *et* ridicule, elle renvoie cette fois-ci l'image véritablement *naturelle* des hommes et des femmes qui fréquentent le monde.

Dans *La Critique* et *L'Impromptu*, Molière pousse plus loin encore l'adéquation de son théâtre avec l'esthétique galante contemporaine : les personnages à la fois mondains et ridicules qu'il fait figurer parmi ses adversaires sont ceux que son théâtre se plaît d'ordinaire à mettre en scène². Ainsi, dans *La Critique*, Climène, le Marquis et l'auteur Lysidas soutiennent ensemble que *L'École des femmes* est une comédie impertinente, contre Uranie, le chevalier Dorante, ainsi qu'Élise, qui se plaît à jouer un double jeu. Les contempteurs de la pièce s'écartent tous trois des pratiques galantes par leur excès : excès de pruderie, de grimaces, de mines et d'affectation verbale pour Climène, dont Élise nous précise qu'elle est une « Précieuse, à prendre le mot dans sa plus mauvaise signification³ » ; excès de présomption chez le Marquis, courtisan vaniteux qui annonce les petits marquis Acaste et Clitandre du *Misanthrope*, dans la mesure où il croit comme eux se distinguer par son grand mérite, alors que seule l'intensité de son amour-propre apparaît chez lui comme exceptionnelle ; excès de pédantisme chez Lysidas, qui s'érige en garant des règles théâtrales, qu'il évoque en termes obscurs, et qui place ses propres œuvres au-dessus de toutes les autres.

À l'opposé, Dorante, décrit comme un « honnête homme de Cour⁴ » dans *L'Impromptu*, Uranie et sa cousine Élise sont de parfaits représentants de l'esprit galant. Sans se montrer offensés tout à fait hors de propos par les mots *tarte à la crème*⁵, ils aiment les plaisanteries, à condition qu'elles restent dans les limites de la décence et de l'honnêteté, ne font pas preuve d'une sensiblerie excessive et possèdent un sens de la

¹ P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, *op. cit.*, p. 18.

² « *La Critique de L'École des femmes*. Notice », *op. cit.*, p. 1373. Élise classe notamment le Marquis parmi les « extravagants », qui « ne vont guère loin sans vous ennuyer » et qui « ne sont plus plaisants dès la seconde visite. Mais à propos d'extravagants, ne voulez-vous pas me défaire de votre Marquis incommode ? » (*La Critique [...]*, dans *ibid.*, sc. 1, p. 488).

³ *Ibid.*, sc. 2, p. 489. « [...] elle l'est depuis les pieds jusqu'à la tête, et la plus grande façonnière du monde. Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules, et de sa tête, n'aillent que par ressorts. Elle affecte toujours un ton de voix languissant, et niais ; fait la moue, pour montrer une petite bouche, et roule les yeux, pour les faire paraître grands » (*ibid.*).

⁴ *L'Impromptu de Versailles*, dans *ibid.*, t. II, sc. 1, p. 828.

⁵ « LE MARQUIS : Ah ! ma foi oui, *tarte à la crème*. Voilà ce que j'avais remarqué tantôt ; *tarte à la crème*. Que je vous suis obligé, Madame, de m'avoir fait souvenir de *tarte à la crème*. Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour *tarte à la crème* ? *Tarte à la crème*, morbleu, *Tarte à la crème* ! » (*La Critique [...]*, dans *ibid.*, t. I, sc. 6, p. 503).

dérision suffisamment développé pour reconnaître qu'un homme du monde peut tomber, de temps à autre, dans le ridicule. Ainsi, aucun des trois n'a été choqué par l'équivoque portant sur le fameux *le*. Ce n'est pas de la faute de Molière si certaines personnes du public ont une imagination qui passe les limites de l'honnêteté :

URANIE : [...] Elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle ; puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

CLIMÈNE : Ah ! ruban, tant qu'il vous plaira ; mais ce *le* où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement ; et quoi que vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l'insolence de ce *le*.¹

Quoi qu'en pense la prude, aux visions bien libres, ce n'est pas l'obscénité que recherche Molière dans la scène 5 de l'acte II de *L'École* : il s'agit plutôt, à la faveur du quiproquo entourant ce *le*, de faire rire du ridicule du barbon et de ses fausses imaginations, nées de son obsession du cocuage. En nourrissant les mêmes illusions, Climène ne fait que tomber dans la même extravagance qu'Arnolphe. Comme l'indique Uranie, la question du point de vue apparaît essentielle : « Ne voyez-vous pas que c'est un ridicule qu'il fait parler ?² »

Contrairement à la tragédie, dont le personnel dramatique est composé de figures illustres, la comédie doit donc viser le « naturel ». Cette exigence suppose de traduire sur la scène le mélange d'honnêteté et de ridicule dont sont faits les hommes et les femmes du monde³. C'est cette « *extravagance naturelle*⁴ » que Molière parvient à capter au travers de ses personnages de fats courtisans, de petits marquis présomptueux et de précieuses prudes et affectées ; cette forme d'extravagance constitue le fondement de la « *poétique du ridicule*⁵ » instaurée par Molière, poétique qui réunit miroir de la réalité et portée comique. Comme le révèle la réaction offensée du Marquis mis en scène dans *La Critique*, il ne s'agit donc pas d'extravagances originales ni exceptionnelles, mais au contraire de ridicules communs et ordinaires dans le monde. En outre, ces écarts face aux codes de

¹ *Ibid.*, sc. 3, p. 493.

² *Ibid.*, sc. 6, p. 503.

³ « Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en Vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le Théâtre les défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des Héros, vous faites ce que vous voulez ; ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance [...]. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après Nature ; on veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle » (*ibid.*, p. 505).

⁴ « Un biais s'offrait pourtant à Molière pour franchir le saut de cet irrespect et oser dire aux rois, aux grands et aux courtisans qu'ils ont tous des ridicules ; un biais qu'il sut exploiter avec brio et persévérance : celui de l'*extravagance naturelle* des gens soumis aux modes et plus généralement exposés aux regards, comme le sont les gens de cour et du monde » (P. Dandrey, *op. cit.*, p. 90-91).

⁵ *Ibid.*

l'honnêteté et de la galanterie sont inclus dans la vision plus globale des illusions que les êtres entretiennent sur eux-mêmes : si l'extravagant fait rire, c'est précisément parce qu'il ne se perçoit pas comme tel et n'a pas conscience de donner à ceux qui l'entourent le spectacle de son ridicule. Cette extravagance, indissociable de la présomption, que l'on a pu noter chez la majorité des personnages de notre corpus, apparaît également comme l'une des clés de l'esthétique comique moliéresque :

L'extravagance, non, ne suffit pas à contenir tout le ridicule de la comédie, loin de là. L'excès de conduite qu'elle génère, associé au défaut de raison qui lui ôte tout frein, contribue tout au plus, comme simple aiguillon de l'attelage, à laisser agir sans retenue une plus forte source d'énergie comique : celle de l'image erronée de soi et du monde, qui légitime et meut ces conduites excessives, et contribue à obscurcir de chimères et d'idées fixes cette raison affaiblie. L'extravagance n'est jamais que de mode : elle s'approfondit et se stabilise en s'inscrivant dans le *délire d'imagination* et en y inscrivant par voie de conséquence le ridicule moliéresque compris au sens large. Il s'en déduit que chez Molière la dissonance naturelle et l'outrance comique qui la transpose s'intègrent dans une conception de l'homme en proie aux séductions trompeuses de l'image, de l'homme égaré par la discordance entre la réalité et l'image fallacieuse qu'il s'en fait, de l'homme qu'un écran d'illusion isole dans son soliloque.¹

Composé hétéroclite de galanterie mal appliquée et d'une ridicule vanité commune à tous les hommes, tel apparaît le personnage extravagant dans l'œuvre de Molière.

L'illusion de réel produite par *La Critique*, petite comédie de salon, est d'autant plus forte que les deux dernières scènes de celle-ci augmentent l'effet de mise en abyme, en la présentant comme une conversation réelle, que Dorante aurait fidèlement rapportée à Molière² et qui se termine de manière tout à fait « naturelle³ » par l'annonce du souper. Mais la pièce reflète également les critères de l'esthétique galante, en abordant la question des règles théâtrales dans le genre de la comédie.

2. DES RÈGLES THÉÂTRALES DÉJÀ DÉPASSÉES

La Critique de L'École des femmes rend compte d'accusations portées contre Molière semblables à celles qu'avait déjà essuyées Corneille à l'occasion de la querelle du *Cid*. Outre le plagiat⁴, il est reproché à Molière de ne pas avoir composé une pièce « dans les règles⁵ », selon les termes qu'emploie Lysidas. Sur ce sujet également, il revient à Dorante de résumer la position de Molière, qui se révèle en tout point conforme aux

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *La Critique* [...], *op. cit.*, sc. 6, p. 511-512.

³ « DORANTE : Ah ! voilà justement ce qu'il faut pour le dénouement que nous cherchions ; et l'on ne peut rien trouver de plus naturel » (*ibid.*, sc. 7, p. 512).

⁴ « URANIE : Je viens de voir, pour mes péchés, cette méchante Rhapsodie de *L'École des femmes* » (*ibid.*, sc. 3, p. 491).

⁵ *Ibid.*, sc. 6, p. 508.

attentes du public galant. Après avoir montré qu'il parle de ce qu'il connaît, puisqu'il est capable de traduire les termes pédants convoqués hors de propos par Lysidas¹, le chevalier atteste du changement qui s'est produit dans la conception de l'art dramatique, depuis l'avènement du phénomène littéraire de la galanterie :

Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants, et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands Mystères du monde, et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de Poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations, les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire ; et si une pièce de Théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin.

Cette réplique permet de mesurer le chemin parcouru depuis la querelle du *Cid*. Là où les défenseurs de Corneille alléguaient le goût du public, fondé sur le bizarre et le monstrueux, là où Balzac parlait de génie, avec l'émergence du modèle culturel et esthétique de la galanterie, le plaisir devient une règle admise comme légitime, que l'on ne peut plus remettre totalement en cause. De ce fait, il n'existe plus de voies extravagantes, d'infractions aux préceptes des anciens : pourvu que la fin soit atteinte et l'art de plaire accompli, le public est satisfait et l'auteur aussi. Le plaisir du spectateur n'est plus un moyen au service d'une fin morale, la *catharsis* : il devient lui-même une fin en soi. Il suffit pour cela que la pièce soit construite en fonction du « bon sens », c'est-à-dire selon la mesure, la raison et le juste milieu que prône l'honnêteté. Uranie constate même que le respect des règles sévères du théâtre est proportionnellement inverse à la beauté d'une pièce². Peut-être peut-on entendre ici une allusion ironique à des auteurs comme d'Aubignac, dont la réputation de poète dramatique n'atteignit jamais celle qu'il possédait en tant que théoricien.

Cette seule règle de plaire permet en outre de réconcilier plusieurs franges du public. Dorante fait du bon sens une qualité que peuvent posséder aussi bien les membres du parterre que le public raffiné des galeries³. Le mépris affiché par le Marquis à l'égard des ignorants du parterre, qui rappelle celui qu'énonçaient Scudéry et Desmarets à la fin des années 1630, n'est plus de saison. Les doctes ne peuvent plus emporter à eux seuls la

¹ « Et ne trouveriez-vous pas qu'il fût aussi beau de dire, l'exposition du sujet, que la Protase ; le nœud, que l'Épîtase ; et le dénouement, que la Péripétie ? » (*ibid.*)

² *Ibid.*, p. 507.

³ « DORANTE : [...] Apprends, Marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a pas de place déterminée à la Comédie ; que la différence du demi-Louis d'or, et de la pièce de quinze sols, ne fait rien du tout au bon goût ; [...] et qu'enfin, à le prendre en général, je me fierais assez à l'approbation du Parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule » (*ibid.*, sc. 5, p. 497-498).

partie : ceux qui jugent des pièces de théâtre sont désormais ceux qui peuvent déterminer si elles sont capables de plaire ou non, qu'ils appartiennent à la société mondaine ou qu'ils soient issus de conditions sociales moins privilégiées. Ce critère permet de transposer dans le monde du théâtre l'importance prédominante que le modèle de la galanterie accorde aux femmes, qui, n'ayant pas étudié, ne connaissent pas les règles :

URANIE : Pour moi, quand je vois une Comédie, je regarde seulement si les choses me touchent, et lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendaient de rire.¹

Toucher le public : tel est le moyen de lui plaire. Pour cela, il ne faut pas exiger un effort intellectuel excessif de la part du spectateur, ni un retour réflexif sur l'œuvre qui consisterait à l'analyser en fonction de la *Poétique* d'Aristote et de l'*Art poétique* d'Horace. Il faut au contraire l'amener à s'abandonner au spectacle, à se laisser prendre au jeu, à exprimer sa joie et ses émotions librement, ou encore à se laisser séduire, non pas au niveau de sa faculté raisonnante, mais dans ses cordes sensibles :

DORANTE : [...] Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une Comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.²

Molière développe pour le genre de la comédie ce que Corneille était parvenu à réaliser avec la tragi-comédie du *Cid*, en 1637. Si les frères Corneille, du fait des relations conflictuelles qui existent alors entre Molière et eux, figurent parmi ses opposants au cours de cette querelle³, c'est pourtant en le comparant avec Pierre Corneille que les adversaires de Molière lui reprochent d'être irrégulier et de rabaisser la dignité de la grande comédie⁴.

Si, comme Gérard Defaux, nous avons étudié séparément les comédies-ballets de Molière de ses autres pièces, ce n'est pas pour distinguer, comme il le fait, deux périodes successives dans la carrière du dramaturge⁵ : l'une, jusqu'à *Tartuffe*, au cours de laquelle Molière rirait avec le public *contre* ses personnages, en sanctionnant radicalement leurs ridicules, conformément aux critères socioculturels contemporains, sans remise en question de quelque nature que ce soit ; l'autre, qui s'ouvrirait après la censure de cette pièce et les

¹ *Ibid.*, sc. 6, p. 507. Faisant ironiquement allusion à Corneille, qui venait de publier ses *Œuvres complètes* accompagnées de « Discours » et d'« Examens », Molière prenait déjà ses distances face aux règles dans l'« Avertissement » des *Fâcheux* : « Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles : Le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les Pièces que j'aurai faites : et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand Auteur, que je puis citer Aristote et Horace » (dans *Œuvres complètes, ibid.*, p. 149-150).

² *La Critique* [...], dans *ibid.*, sc. 6, p. 507.

³ *Ibid.*, « *L'École des femmes*. Notice », p. 1339.

⁴ P. Dandrey, *op. cit.*, p. 7.

⁵ G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1983.

querelles sur le « faux dévot », où il rirait au contraire *avec* ses personnages, en se moquant joyeusement des valeurs de son temps, mais aussi de ceux qui n'ont pas compris le sens de *Tartuffe*. Cette seconde période serait marquée par son goût pour la comédie-ballet et ses personnages de bouffons railleurs. Or, au cours de notre étude, nous avons pu voir que la part de convention était plus grande dans la comédie-ballet que dans des pièces comme *L'École des femmes* et *Le Misanthrope*. Molière remet davantage en cause le principe du *castigat ridendo mores* dans ce type de pièces que dans *Les Amants magnifiques* (voir chap. V, I-B). La forme d'extravagance qu'il invente dans ses grandes comédies en cinq actes, qui consiste à rire à la fois avec et contre la société galante, apparaît à ce titre plus libre et plus difficile à appréhender, car beaucoup plus fidèle aux extravagances quotidiennes des hommes.

Cette même « poétique du ridicule », fondée sur une « extravagance naturelle », mêlée à l'honnêteté et à la galanterie, se rencontre dans le renouvellement du personnage plaisant effectué par l'histoire comique dans les mêmes décennies. Nous illustrerons cette comparaison entre les deux genres en prenant l'exemple du *Roman comique* de Scarron.

B. *Le Roman comique* ou l'honnête médiocrité du personnage de roman

Dans *Le Roman comique*, le lexique de la civilité revient avec une fréquence remarquable et permet de mettre au jour la polysémie du terme *honnête*, qui change de sens en fonction du contexte social dans lequel il est utilisé. L'on compte trente-cinq occurrences des termes *honnête*, *honnêtement* et *honnêteté* dans l'ensemble du récit, de même que trente-et-un emplois de *galant*, adjectif ou substantif, seize du terme *galanterie* et deux du verbe *galantiser*. Les personnages, que la critique a coutume de classer en deux ensembles, ceux de la veine comique et ceux de la veine romanesque de l'œuvre, s'opposent à première vue aussi en fonction de leur appartenance ou non à la catégorie des honnêtes gens.

1. EXTRAVAGANTS CONTRE GALANTS

Dès le premier chapitre du *Roman comique*, la bonne mine du Destin, malgré son pauvre vêtement et l'emplâtre qui lui dissimule une partie du visage, laisse présager au lecteur qu'il s'agit d'un personnage doté de grandes qualités sociales et morales¹. Cette impression favorable est confirmée quelques chapitres plus loin, lors du dîner chez la Rappinière : le comédien est le seul à souper « fort sobrement en honnête homme² », tandis que l'hôte du logis s'enivre et que la Rancune, Mlle de la Caverne et l'épouse de la Rappinière se goinfrent, si bien que cette dernière s'en rend malade. La description qui est faite de ce repas s'organise autour du critère de mesure et de modération prôné par les auteurs de traités de civilité.

La notion de juste milieu se retrouve dans le domaine conversationnel. Décrit comme n'étant pas un grand parleur de son naturel³, le héros fait preuve d'esprit dans les échanges galants qui l'unissent à Léonore ou Mlle de Léri⁴, entretiens qu'il rapporte dans le récit de ses aventures et qui apparaissent comme de véritables modèles d'échanges civils entre jeunes gens. De même, réunis dans une auberge, le Destin et la Garouffière s'entretiennent « fort spirituellement » et ont « peut-être une des plus belles conversations qui se soient jamais faites dans une hôtellerie du bas Maine⁵ ». Le comédien dresse à cette occasion le portrait de l'honnête femme, dont la Bouvillon, avec qui il aura maille à partir, est l'antithèse. Révélant à son interlocuteur qu'il « sa[it] bien son monde », il distingue les femmes qui ont beaucoup d'esprit et ne le montrent qu'à bon escient, de celles qui affichent leur jugement avec ostentation ou, pire encore, de celles qui sont des « rieuses de quartier », aimant à faire des plaisanteries licencieuses, et qui s'écartent en tout point de celles qui sont l'honneur de leur sexe et forment « la plus aimable partie du beau monde » :

La Garouffière, qui était fort honnête homme et qui se connaissait bien en honnêtes gens, ne pouvait comprendre comment un comédien de campagne pouvait avoir une si parfaite connaissance de la véritable honnêteté.⁶

Sa surprise s'explique par le fait que le Destin n'a été contraint d'adopter cette condition, en compagnie de l'Étoile, qu'à la suite d'une succession de revirements de fortune. L'inachèvement du roman ne nous permet pas de savoir s'il est bien le fils du

¹ « Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette » (P. Scarron, *Le Roman comique*, *op. cit.*, I, 1, p. 37).

² *Ibid.*, I, 4, p. 45.

³ *Ibid.*, II, 10, p. 241.

⁴ *Ibid.*, I, 15, p. 117-118 et 122-123.

⁵ *Ibid.*, II, 8, p. 236.

⁶ *Ibid.*, p. 237.

rustre Garigues, probablement « né pauvre gentilhomme », mais qui est surtout un grossier paysan, et d'une « femme des champs¹ », plutôt que le fils caché du comte de Glaris, reconnaissance que ses qualités laisseraient présager. À sa naissance, un échange entre les deux nouveau-nés a pu être effectué ; le Destin précise par ailleurs qu'il offrait, étant enfant, « autant d'espérance d'être un honnête homme que Glaris en donnait peu² », malgré la préférence que ses parents accordent à celui-ci. Il n'est donc pas davantage étonnant que Verville, jeune gentilhomme qui donne lui aussi de très « grandes espérances de devenir un fort honnête homme³ », lui accorde son amitié et en fasse son confident plutôt que son serviteur, en dépit de leur différence de condition. Lorsque le héros quitte la France avec celui-ci et son frère Saint-Far pour s'engager dans l'armée du pape en Italie, malgré sa résolution de mourir, faute de pouvoir posséder Léonore, il fait preuve d'une vaillance héroïque et sauve même la vie de Verville. Pour le récompenser, le baron d'Arques, père des deux frères, le garde en qualité de gentilhomme⁴. Toutefois, malgré ses talents militaires, le Destin ne délaisse pas les lettres : grand amateur de romans durant sa jeunesse⁵, il alterne, pendant son séjour à Paris, la fréquentation des salles d'armes et celle de la comédie⁶. Le rejet de son père, incompréhensible de la part d'un « homme de sa condition, qui eût eu un fils aussi bien fait que [le Destin]⁷ », apparaît donc d'autant plus injuste et tend à prouver qu'il y a eu usurpation de paternité.

Dans le domaine amoureux, le héros fait également preuve d'une fidélité à toute épreuve à l'égard de l'Étoile, à peine entamée par l'attirance éphémère qu'il ressent à l'égard de Mlle de Léri. Retrouvant par hasard sa bien-aimée à Nevers, il met immédiatement le peu de fortune qu'il possède à son service et ne l'abandonne jamais dans l'adversité. En toutes circonstances, le personnage sait garder la maîtrise de lui-même et empêcher que son impétuosité ne prenne le pas sur les convenances : s'il accepte de se battre comme second contre Saint-Far, dans le duel qui oppose Verville à Saldagne, ce n'est que parce que le frère de son ami fait preuve de trahison en l'assillant par derrière, après avoir pourtant obtenu la vie sauve à deux reprises⁸. De même, dans le combat

¹ *Ibid.*, I, 13, p. 92.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 96. Son valet Léandre, qui est de bonne condition, après lui avoir révélé son amour pour Angélique, lui accordera lui aussi son amitié et en sera aimé « autant qu'un honnête homme le peut être d'un autre » (*ibid.*, II, 5, p. 219).

⁴ *Ibid.*, I, 15, p. 120.

⁵ *Ibid.*, I, 13, p. 97.

⁶ *Ibid.*, I, 15, p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

comique qu'il doit mener contre la lubrique Bouvillon, malgré son désir de fuir ses assiduités pour aller retrouver Angélique, qui vient d'être libérée après son enlèvement, il prend le temps d'aider la servante de celle-ci à la soigner du coup qu'elle a reçu lorsque Ragotin a ouvert la porte un peu trop vivement¹.

L'on voit donc que les qualités que Scarron attribue au Destin correspondent à celles qui sont également véhiculées par les traités de civilité de la première moitié du siècle et qui s'appliquent aux gentilshommes². L'honnête homme se superpose chez lui à l'homme de bien. En revanche, le conseiller la Garouffière affiche son esprit avec trop d'ostentation pour prétendre au titre de parfait honnête homme : il « se pique » trop de l'être pour l'être authentiquement. De plus, il singe les manières de la cour avec affectation, ce qui l'empêche de véritablement passer pour noble. Selon la formule du narrateur, il s'agit plutôt là d'une lettre de « non-bourgeoisie³ » que de noblesse. On trouve au cours du roman d'autres exemples d'honnêteté renvoyant cette fois-ci à une acception bourgeoise du terme : dans l'auberge dont l'hôte vient de mourir, le Destin est entretenu par un curé décrit comme un « honnête homme [qui] savait bien son monde », capable de « remercie[r] le Destin fort civilement⁴ » d'avoir fait cesser la bagarre opposant son frère à celui du mort. Cette vertu s'entend ici, non pas comme une preuve de noblesse et de grandeur d'âme, mais comme une qualité sociale et morale, relevant de la discrétion et du respect d'autrui et comprenant « tout ce qui fait la grave beauté d'une existence probe et laborieuse⁵ ».

À l'inverse, Ragotin est présenté, dès sa première apparition dans le roman, comme un personnage marqué par la mesquinerie. Sa petitesse de taille, de mœurs et de condition⁶ indique une infériorité inconciliable avec le degré moyen revendiqué par l'honnête homme. Son tempérament colérique l'empêche de se maîtriser et le plonge dans de fréquents accès

¹ *Ibid.*, II, 10, p. 244.

² Tout en lisant dans le burlesque un renversement des codes de l'honnêteté, M. Magendie voit dans les personnages du Destin et de l'Étoile des « honnêtes gens, égarés pour un temps dans un milieu vulgaire, qu'ils traversent sainement, sans complaisance et sans prudence. Destin a été bien élevé et sérieusement instruit, il aime la lecture et l'étude ; il est brave et chevaleresque [...] » (*La Politesse mondaine [...]*, *op. cit.*, p. 696).

³ *Ibid.*, II, 8, p. 233. « De plus, il était bel esprit par la raison que tout le monde presque se pique d'être sensible aux divertissements de l'esprit, tant ceux qui les connaissent que les ignorants présomptueux ou brutaux qui jugent témérairement des vers et de la prose [...] » (*ibid.*).

⁴ *Ibid.*, II, 6, p. 220.

⁵ M. Magendie, *op. cit.*, p. 467.

⁶ « Il y avait entre autres un 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 prêtre, et même de se faire prélat à beaux sermons comptants » (*ibid.*, I, 8, p. 59).

de fureur. Le petit avocat est également orgueilleux comme un pédant¹, malgré sa grossièreté de provincial (voir chap. IV, II-C) :

L'histoire de Ragotin fut suivie de l'applaudissement de tout le monde ; il en devint aussi fier que si elle eût été de son invention ; et cela, ajouté à son orgueil naturel, il commença à traiter les comédiens de haut en bas et, s'approchant des comédiennes, leur prit les mains sans leur consentement, voulut un peu patiner, galanterie provinciale qui tient plus du satyre que de l'honnête homme.²

La convocation de la figure mythologique du satyre, caractérisé par son goût des ripailles et de la lubricité, intervient ici comme un procédé héroï-comique, tandis que l'expression « galanterie provinciale » forme un oxymore. Les mains « crasseuses et velues³ » du personnage contribuent également à l'ériger en gnome monstrueux.

D'autre part, Ragotin transforme chaque repas, moment de convivialité par excellence, en scène de débauche où il révèle sa nature de goinfre. Dans le dernier chapitre de l'œuvre, alors que les comédiens viennent d'écouter la nouvelle lue par doña Inézilla, les « vapeurs des viandes qu'il avait mangées en grande quantité » poussent Ragotin à s'assoupir et à manquer de « bienséance⁴ » à l'égard de l'oratrice. Mais le repas est également pour l'honnête homme l'occasion de mettre en valeur ses qualités conversationnelles. Là encore, Ragotin accable ses commensaux d'entretiens hors de propos. Il se met par exemple à faire le « fanfaron de taverne » dans l'hôtellerie dont l'hôte vient de mourir, introduisant de manière inconvenante des plaisanteries bouffonnes dans un contexte grave, jusqu'à ce que le frère du mort lui fasse remarquer que ce n'est pas « bien fait⁵ ». Face à la Rancune, il manie la mauvaise raillerie, pleine de méchanceté gratuite, et la satire *ad hominem*, qui vise des personnes inconnues de son interlocuteur. Il monopolise la conversation sans se soucier de lui :

Il chanta des chansons à boire et lui montra quantité d'anagrammes, car d'ordinaire les rimailleurs, par de semblables productions de leur esprit mal fait, commencent à incommoder les honnêtes gens.⁶

¹ *Ibid.*, II, 18, p. 307.

² *Ibid.*, I, 10, p. 77.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, II, 20, p. 334. G. Della Casa, dans son *Galatée*, juge particulièrement malséant le comportement de ceux qui s'endorment dans les compagnies : « De là vient que c'est un procédé peu courtois que celui dont beaucoup usent, et qui consistent à s'endormir volontiers là où une honnête compagnie est assemblée et discourt. Car, en agissant ainsi, ils donnent à entendre qu'ils prisent peu ladite compagnie et qu'ils ne se soucient guère des discours qui s'y tiennent, sans ajouter que ceux qui dorment, surtout quand ils sont mal à l'aise, ce qui est généralement le cas, font la plupart du temps des actes déplaisants à entendre ou à voir, et bien souvent ils se réveillent tout en sueur et bavant » (*op. cit.*, chap. VI, p. 66).

⁵ *Op. cit.*, II, 7, p. 224.

⁶ « Il se prépara donc à ouïr quelque nouvelle extravagance de Ragotin, qui ne découvrit pas d'abord ce qu'il avait dans l'âme et continua à parler de son histoire » (*ibid.*, I, 11, p. 82).

Mais lorsque la raillerie se met à le viser, notamment lors des multiples tours que lui jouent la Rancune et l'Olive, Ragotin perd subitement tout sens de la dérision et entend la moquerie « moins que personne du monde¹ » ; parallèlement, il prend au premier degré les flatteries les plus ironiques qu'on lui adresse². Contrairement au Destin, Ragotin parle trop et le plus souvent hors de propos³. Un même manque d'à-propos se retrouve dans sa conduite, notamment dans la cour qu'il tente de faire à l'Étoile : la sérénade qu'il fait donner sous les fenêtres de l'hôtellerie où elle loge est composée de chants d'église joués par un orgue et est menée par un « petit châtré », « monstre, ni homme ni femme⁴ », dont l'absence de genre contraste avec le contexte de ce présent amoureux. Elle est par ailleurs interrompue par un combat de chiens autour d'une femelle en chaleur. Le ridicule social de Ragotin déclenche donc avant tout le rire⁵. Si son impertinence peut se révéler fâcheuse, comme lorsqu'il impose à la Caverne et à sa fille de les reconduire et finit par les faire toutes deux basculer dans l'escalier de l'hôtellerie⁶, elle se caractérise par sa relative innocuité.

Son manque d'honnêteté ne peut donc pas être assimilé à celui de Saldagne, décrit comme « un fort malhonnête homme et fort dangereux⁷ ». Plutôt que Ragotin, dont la condition est éloignée de ce que l'on suppose être le rang du Destin, le beau-frère de Verville apparaît comme le véritable opposé du Destin. Son manque d'honneur et sa méchanceté le rendent indigne de son titre de noblesse. Le cas de la Rancune se place à un degré intermédiaire, entre Ragotin et Saldagne : décrit comme « le plus méchant homme du monde⁸ », le comédien sait parfaitement manier les règles conversationnelles de la civilité pour tromper son interlocuteur, comme lorsqu'il gâche la nuit du marchand du bas Maine en l'arrosant de son pissat, ce qui ne l'empêche pas, une fois que sa victime a quitté son lit, de s'endormir « aussi paisiblement qu'aurait fait un homme de bien⁹ ». Son nom de

¹ *Ibid.*, II, 7, p. 231.

² *Ibid.*, I, 11, p. 82-83.

³ Le personnage a en effet pour « coutume de parler incessamment et de se mêler en toutes sortes de conversation, à propos ou non » (*ibid.*, II, 7, p. 227).

⁴ *Ibid.*, I, 15, p. 140.

⁵ Les civilités que lui adresse le chef des Bohémiens ne peuvent être entendues que de manière ironique, ce qui plonge une fois de plus Ragotin dans la rage : « [...] le capitaine bohême le fit enrager à force de lui parler civilement et fut assez effronté pour le louer de sa bonne mine qui sentait son homme de qualité et qui ne le faisait pas peu repentir d'être entré par ignorance dans son château (c'est ainsi que le scélérat appela sa maisonnette, qui n'était fermée que de haies) » (*ibid.*, II, 16, p. 293-294).

⁶ *Ibid.*, I, 17, p. 144-147. Ce chapitre s'intitule par ailleurs : « Le mauvais succès qu'eut la civilité de Ragotin ».

⁷ *Ibid.*, II, 12, p. 249.

⁸ *Ibid.*, I, 19, p. 158.

⁹ *Ibid.*, I, 6, p. 53.

scène traduit bien la haine qu'il voue à l'humanité. Le sentiment d'amour inattendu qu'il ressent par la suite à l'égard d'Inézilla ne contribuera qu'à le rendre plus fourbe et hypocrite envers ses rivaux. Toutefois, la Rancune sait aussi faire preuve de générosité : le Destin conte notamment comment celui-ci l'a défendu en « homme de cœur¹ » et lui a même sauvé la vie, lors de leur attaque par des tire-laine sur le Pont-Neuf.

Les figures féminines s'opposent elles aussi autour des critères qui distinguent l'honnête femme de celle qui s'écarte des bienséances sociales. Dans l'épître dédicatoire de la seconde partie du roman, adressée « À Madame la Surintendante », épouse de Fouquet, Scarron fait son éloge en réalisant le portrait de l'honnête femme :

Vous êtes belle sans être coquette ; vous êtes jeune sans être imprudente et vous avez beaucoup d'esprit sans ambition de le faire paraître. Vous êtes vertueuse sans rudesse, pieuse sans ostentation, riche sans orgueil et de bonne maison sans mauvaise gloire.²

Chacune de ses qualités exclut l'excès qui pourrait en être engendré. Son pendant fictionnel dans le roman n'est autre que l'Étoile, dont l'histoire tourmentée, telle que la conte le Destin, malgré l'inachèvement de l'œuvre, laisse là encore supposer la noble condition. Décrite comme « modeste » et d'humeur « douce³ », elle n'ose, lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le récit, rabrouer les incivilités des provinciaux du Mans, qui lui adressent des pointes grossières, car sa politesse l'empêche de se montrer incivile. Elle conserve sa pudeur et sa réserve en toutes circonstances, contrairement à la sensuelle Mme Bouvillon⁴.

2. L'EXTRAVAGANCE NATURELLE DES HÉROS

Il convient toutefois de nuancer les termes de ce partage entre le groupe des honnêtes gens et leurs contraires. Alors que cet idéal de civilité s'est largement imposé dans les mœurs de la société au moment où Scarron compose son œuvre, celui-ci, auteur burlesque, n'entend à aucun prix mettre en scène des personnages qui seraient, tels ces « héros imaginaires de l'antiquité » dont les romans héroïques ont fait leur modèle, « incommodes à force d'être trop honnêtes gens⁵ ». Le Destin offre ainsi un exemple de civilité et de politesse qui ne pèche pas par idéalisation invraisemblable. Le personnage ne fait jamais abstraction de son corps ni de ses appétits : il sait parfois manger « très

¹ *Ibid.*, I, 18, p. 156.

² *Ibid.*, p. 194.

³ *Ibid.*, I, 8, p. 58-59.

⁴ Décrite comme une femme « ragote », Mme Bouvillon, par son impétuosité, se rapproche par bien des points de Ragotin (*ibid.*, II, 8, p. 235).

⁵ Ces termes sont prononcés par la Garouffière (*ibid.*, I, 21, p. 166).

avidement¹ », mais aussi en venir aux mains lorsqu'il s'agit de répondre à une agression. C'est au cours de la première bagarre d'auberge du roman, dans un tripot du Mans, que le personnage fait preuve de sa vaillance au combat :

Le comédien Destin fit des prouesses à coups de poings, dont l'on parle encore dans la ville du Mans, suivant ce qu'en ont raconté les deux jouvenceaux, auteurs de la querelle, avec lesquels il eut particulièrement affaire, et qu'il pensa rouer de coups, outre quantité d'autres du parti contraire qu'il mit hors de combat du premier coup. Il perdit son emplâtre durant la mêlée, et l'on remarqua qu'il avait le visage aussi beau que la taille riche.²

Au lieu de faire la preuve de ses qualités guerrières lors d'une campagne militaire, en combattant à cheval et en se servant d'une épée, le héros se bat vaillamment à mains nues : ce décalage burlesque participe à l'humanisation du personnage et favorise l'identification du lecteur. D'autre part, les aventures du Destin ne sont pas radicalement coupées des plaisanteries farcesques jouées à Ragotin par la Rancune et l'Olive. Lorsque ce dernier rétrécit ses habits pour faire croire au petit homme qu'il a considérablement enflé, le Destin et Léandre, mis dans la confiance, entrent dans le jeu. C'est même Léandre qui, malgré l'angoisse dans laquelle le plonge l'incertitude du sort d'Angélique, vient le chercher chez le chirurgien pour le détromper³. L'Étoile pratique comme eux la raillerie douce et honnête à l'égard de Ragotin, en faisant par exemple semblant de l'agréer comme serviteur⁴ ; mais l'avocat est trop imbu de lui-même pour percevoir l'ironie et faire preuve d'autodérision. Cette attitude de la jeune femme empêche d'assimiler son personnage aux héroïnes prudes et désincarnées de certains romans sentimentaux. Angélique n'hésite pas, quant à elle, à se défendre des privautés des provinciaux par des soufflets et des coups de pieds et de dents, le tout donné « à propos » : « Ce n'est pas qu'elle fût dévergondée ; mais son humeur enjouée et libre l'empêchait d'observer beaucoup de cérémonies ; d'ailleurs, elle avait de l'esprit et était très honnête fille⁵ ».

Bon nombre des modifications apportées par Scarron aux textes originaux des quatre nouvelles espagnoles insérées dans *Le Roman comique* vont dans le sens d'une conception de l'honnêteté vraisemblable⁶. Dans l'« Histoire de l'amante invisible », don Carlos est décrit comme un gentilhomme de haute lignée, qui passe pour « un des plus honnêtes hommes du monde⁷ » à la cour de Naples. Son esprit et son adresse, qu'il révèle

¹ *Ibid.*, II, 6, p. 221.

² *Ibid.*, I, 3, p. 43.

³ *Ibid.*, II, 9, p. 237-239.

⁴ *Ibid.*, I, 17, p. 146.

⁵ *Ibid.*, I, 8, p. 58.

⁶ Voir R. Cadorel, *Scarron et la nouvelle espagnole dans « Le Roman comique »*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1960.

⁷ *Op. cit.*, I, 9, p. 66.

lors de combats de barrière et de courses de bague, sont susceptibles de lui attirer les suffrages de nombreuses dames. Présenté comme « fort vertueux¹ », généreux et fidèle dans la relation qui l'unit à sa mystérieuse maîtresse masquée, il n'en est pas moins capable d'éprouver la colère et l'impatience, comme tout un chacun. C'est ainsi qu'il traite son « amante invisible » de « fanfaronne² », ou encore qu'il couvre d'injures les hommes masqués qui l'enlèvent chez la princesse Porcia. Une fois dans le palais de celle-ci, il n'oublie pas non plus de bien souper et de bien dormir, malgré sa captivité. Le narrateur feint comiquement de s'étonner que le personnage, au beau milieu de cette aventure, puisse parfois négliger les règles les plus élémentaires de la politesse :

Il y a apparence qu'ils ne lui laissèrent ni pistolet ni épée et qu'il ne les remercia pas de la peine qu'ils avaient prise à le bien garder. Ce n'est pas qu'il ne fût fort civil ; mais on peut bien pardonner un manquement de civilité à un homme surpris.³

La princesse Porcia elle-même ne conserve pas toujours son sang-froid. Deux vers du *Virgile travesti*, narrativisant les injures que Didon adresse à l'infidèle Énée, servent à donner au lecteur une idée des vertes paroles qu'elle tient à don Carlos, lorsque celui-ci lui oppose son premier refus (« *Tout ce que fait dire la rage / Quand elle est maîtresse des sens⁴* »).

La deuxième nouvelle espagnole, « À trompeur, trompeur et demi », révèle quant à elle comment une honnêteté de façade peut se transformer en hypocrisie indigne, chez un homme bien né. Dom Lopès de Gongora apparaît à Victoria comme un homme de « riche mine », « bien fait » et doté d'esprit. Lors de leur première rencontre, il lui tient « un compliment en honnête homme⁵ », avant de lui parler d'amour et d'obtenir sa foi. Mais il s'est en fait présenté à elle sous un faux nom : le véritable Fernand de Ribéra est sur le point de se marier à Madrid et menace, sans les trésors d'inventivité que Victoria va alors déployer, de l'abandonner au déshonneur. Dans « Les deux frères rivaux », Féliciane, sœur de Dorothee, feint de trouver dom Juan de Peralte déplaisant parce qu'« il n'a point ce bon air qu'on ne prend qu'à la cour » et que « la grande dépense qu'il fait dans Séville n'a rien de poli et rien qui ne sente son étranger⁶ ».

Enfin, dans « Le Juge de sa propre cause », Sophie montre davantage de valeur et de bravoure que bien des hommes de l'armée de Charles Quint. Elle surpasse même en

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ *Ibid.*, I, 22, p. 168-169.

⁶ *Ibid.*, II, 19, p. 324.

constance et en fidélité son amant dom Carlos, qui reste longtemps persuadé qu'elle l'a trahi et devient « demi-mort¹ » de peur à l'idée d'être exécuté, lorsqu'elle fait semblant de le juger. Toutes les qualités du galant homme et du parfait courtisan sont réunies chez dom Fernand². Mais, là encore, un écart par rapport à ces modèles est introduit, puisque le personnage est une femme travestie en homme. Ce jeu de légers décalages, qui aboutit à dessiner des personnages dont l'honnêteté n'est jamais excessive ni « incommode », prend tout son sens à la fois dans le champ social et dans le champ littéraire : le lecteur est davantage à même de s'identifier à ces héros, qui ressentent la peur, la fatigue et la faim, et ne sont pas toujours d'une perfection totale dans leurs réactions, contrairement à ceux que mettent parallèlement en scène les grands romans héroïques.

L'œuvre de Scarron révèle à quel point les usages sociaux du temps informent les représentations des personnages, de même que les relations qui les unissent ou les opposent. *Le Roman comique* joue avec des modèles théorisés en France depuis plus de vingt années et instaure une relation de complicité avec le lecteur autour de codes partagés. Mais, plutôt que d'opposer l'extravagance ridicule à un modèle d'honnêteté inaccessible, le récit édifie les termes d'une figure « médiocre » et moyenne, loin de toute forme d'idéalisation excessive, à l'image de l'humaine condition. Cette appropriation singulière du phénomène culturel de la galanterie aura pour prolongement la proposition de voies nouvelles et modernes dans la façon de concevoir le genre romanesque, comme nous le verrons au chapitre IX.

* * * * *

Ainsi, l'esthétique burlesque, telle qu'on la trouve représentée dans *Le Roman comique*, est loin de se définir comme un éloge de la grossièreté, ou encore comme une forme de renversement carnavalesque, même éphémère, des valeurs de l'univers galant. Elle permet au contraire de questionner, comme le fait également Molière, certains usages excessifs ou faussés de l'honnêteté, de rire *avec* et *contre* les personnages galants. Il s'agit d'établir les termes d'un juste milieu naturel, dont chacun des angles – la galanterie et le

¹ *Ibid.*, II, 14, p. 286.

² « Toutes les actions d'un homme lui étaient si naturelles, son visage était si beau et la faisait paraître si jeune, sa vaillance était si admirable en une si grande jeunesse et son esprit était si charmant qu'il n'y avait pas une personne de qualité ou de commandement dans les troupes de l'empereur qui ne recherchât son amitié » (*ibid.*, p. 278).

ridicule – s’arrondit au contact de l’autre. Comme chez Molière, l’histoire comique met donc en place une « poétique du ridicule », qui mêle le reflet de la société mondaine à la description comique de certains de ses travers. On aboutit ainsi à la définition d’un modèle socioculturel mesuré, bienséant et vraisemblable, auquel le lecteur mondain peut parfaitement s’identifier, tout en riant de ses propres excès. De même qu’au théâtre, l’auteur cherche à plaire et à toucher ; mais la question des règles ne se pose pas. Dans ce genre romanesque, se trouve mise en jeu la définition d’un héros de roman qui ne présente pas les mêmes excès de raffinement et de distinction que ceux des romans héroïques qui paraissent dans les mêmes décennies : un héros à l’honnêteté moyenne, offrant une image *naturelle* du lecteur galant contemporain.

La galanterie constituera, comme nous le verrons dans notre troisième partie, une voie susceptible de concilier les contraires dans le genre romanesque. Après avoir étudié cette notion dans ses rapports avec la construction du personnage – chez Molière, pour le théâtre, et chez Scarron, pour le roman – nous tenterons de voir comment elle s’impose comme une esthétique permettant de dépasser l’extravagance de certaines catégories romanesques (voir chap. IX). Ainsi, dans le dernier temps de cette étude, nous délaisserons les points de discorde et les rivalités génériques afin de montrer que l’extravagance intervient aussi comme un concept dominant dans le contexte littéraire, mais aussi culturel et anthropologique, des années 1620-1660.

École Doctorale n° 525 « Lettres, pensée, arts et histoire »
Laboratoire FoReLL (E.A.3816)

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME
pour obtenir le grade de
DOCTEUR EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

Présentée par Françoise POULET

L'EXTRAVAGANCE

**Enjeux critiques des représentations d'une notion
dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle (1623-1666)**

VOLUME II

Soutenue le 24 novembre 2012 devant un jury composé de :

M. Christian BIET (Université Paris Ouest Nanterre La Défense - Paris X)

M. Patrick DANDREY (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)

Mme Hélène MERLIN-KAJMAN (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III)

M. Dominique MONCOND'HUY, directeur (Université de Poitiers)

Mme Michèle ROSELLINI, co-directrice (École Normale Supérieure de Lyon)

TROISIÈME PARTIE

De l'illusion fictionnelle à l'illusion sur soi : une herméneutique du monde et de l'homme par la clé de l'extravagance

Les débats littéraires des années 1620-1660 ont montré comment, au cours de ces décennies, le champ littéraire avait eu pour enjeu de délimiter des positions extravagantes, de définir et de théoriser des centres de référence, de situer des écarts et des exceptions. Alors que le théâtre s'institue progressivement en art de premier plan, en tant que divertissement honnête, mais aussi comme instrument politique et idéologique, tandis que le roman poursuit pour sa part sa quête de légitimation, il apparaît déterminant pour chacun de ces deux genres de se garantir de toute accusation d'extravagance.

Notre troisième et dernière partie souhaite à présent appréhender l'ensemble de ces réflexions théoriques en prenant de la distance face à leur actualité polémique, afin de révéler les points de convergence, plutôt que les points de discorde, entre les partis opposés. Au cours de ces mêmes décennies, l'extravagance n'apparaît pas uniquement comme une notion clivante ou condamnée. Elle s'inscrit également au cœur de problématiques plus générales qui interrogent les fondements des genres littéraires, et non seulement certaines manières de les mettre en pratique. Parmi celles-ci, s'impose en premier lieu la notion d'illusion, théâtrale, fictionnelle, mais aussi anthropologique, que l'ensemble des trois chapitres de cette partie interrogera.

Par les chimères et le monde imaginaire qu'il édifie, le personnage extravagant s'impose comme une figure privilégiée pour interroger la nature de l'illusion fictionnelle. Comment la définir et comment la créer ? Comment faire qu'elle n'entraîne pas définitivement dans le monde de la folie l'acteur de théâtre et le spectateur avec lui ? Les extravagants des œuvres romanesques et théâtrales de notre corpus apparaissent tous comme des comédiens dépassés par leur rôle, ayant oublié les frontières entre jeu et non-jeu ; ils se plaisent à représenter des pièces, sans jamais s'interrompre, dans l'univers

virtuel qu'ils pensent habiter. Le lecteur mélancolique, perdu entre le monde de la fiction et la réalité, joue un rôle de berger, comme Lysis, ou de chevalier, comme Don Clarazel. Pris au piège de l'illusion, il entraîne à son tour son entourage dans un univers de festivités joyeuses, fondées sur la célébration d'une illusion théâtrale maîtrisée et appréhendée de manière critique. Représentation dramatique et illusion s'affranchissent des limites de la scène théâtrale pour investir l'espace du roman et s'étendre plus généralement sur le monde. Par sa parole quasi performative, l'extravagant fait advenir un monde virtuel qui fête les plaisirs de l'illusion, mais qui reste, chez les autres personnages, soigneusement contrôlé. Ainsi, nous serons amenée à embrasser de nouveau l'ensemble des œuvres de notre corpus en insistant sur leur théâtralité et sur l'éloge de la fiction qui les rassemble et qui utilise l'extravagance comme un instrument privilégié. L'évolution du personnage de l'insensé enfermé à l'asile vers la figure du fou artiste et joyeux, que nous avons pu constater dans le tout premier chapitre de notre étude, s'explique elle aussi en fonction de cette célébration de l'illusion.

Les auteurs d'histoire comique opposent généralement la *mimèsis* imaginaire et invraisemblable mise en œuvre par les « méchants Romanistes¹ », pour reprendre les termes de Furetière, à la *mimèsis* véritable, représentation naïve et sincère du monde contemporain, seule voie de légitimation possible, selon eux, pour le roman. Or il convient de nuancer cette opposition. D'une part, la recherche actuelle sur l'imaginaire pastorale, principale cible de Sorel dans *Le Berger extravagant*, a montré que celui-ci n'était pas l'idéal totalement coupé de la réalité que ses contempteurs ont décrit² : le repli des gentilshommes-bergers loin des corruptions de la cité marchande se définit en partie comme une forme de contestation de la société de leur temps. D'autre part, comme nous le verrons, l'histoire comique s'inscrit, dans le champ littéraire, comme une catégorie générique de l'extravagance, du fait de sa marginalité par rapport au roman « officiel », mais aussi parce que les expérimentations qu'elle propose peinent à poser les fondements théoriques de cette *mimèsis* véritable. Cette catégorie, fondamentalement hétérogène, peut-elle parvenir à proposer des modèles narratifs pérennes ?

En définitive, si l'extravagance parvient à s'imposer comme une référence culturelle de premier plan, malgré les rejets et les stigmatisations dont elle fait l'objet dans

¹ A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, op. cit., L. I, p. 44.

² Voir Fr. Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998 et L. Giavarini, *La Distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010.

les débats sur les genres littéraires, n'est-ce pas parce qu'elle est constitutive de la nature humaine ? De l'illusion fictionnelle à l'illusion sur soi, un dernier détour par l'œuvre des moralistes de la seconde moitié du siècle nous permettra, pour conclure, de définir les termes de cette extravagance anthropologique, ontologique à l'homme, créature *dé-centrée*.

CHAPITRE VIII

Célébrations de l'illusion comique

Son equitable severité ne laissera pas de contenter ceux, qui aymeront mieux le plaisir d'une veritable connoissance, que celui d'une douce illusion, & qui n'apporteront pas tant de soin pour s'empescher d'estre utilement trompés, qu'ils semblent en avoir pris jusques à cette heure pour se laisser tromper agreablement. S'il est ainsi elle se croit assés recompensée de son travail.¹

Telle est la visée que Chapelain confère au jugement rendu par l'Académie française, au moment d'achever ses *Sentiments* sur la tragi-comédie du *Cid*. Cette conclusion semble directement répondre aux déclarations offusquées qui figuraient au seuil des *Observations* de Scudéry, où celui-ci se disait très étonné que les « beautez d'illusion » de la pièce de Corneille aient pu abuser l'honnête public des galeries et passer à ses yeux pour des « beautez effectives² ». Contrairement au parterre, Scudéry avait eu suffisamment de réflexion pour ne pas se laisser tromper par le témoignage des sens, notamment celui de la vue. Ses *Observations* visaient de ce fait à dessiller celle des spectateurs distingués, afin qu'ils fussent affranchis de cette trompeuse illusion. Ce dernier terme, malgré le qualificatif de « douce », semble également être pris en mauvaise part par Chapelain : la « douce illusion » se définit comme une tromperie qui plonge l'esprit du spectateur dans un plaisir dépourvu d'utilité morale, conception à laquelle s'oppose le secrétaire de l'Académie, en tant que partisan des règles. Il faut donc distinguer une « mauvaise illusion », trompeuse apparence qui agit comme un charme insidieux sur les sens des spectateurs – et tout particulièrement sur les esprits grossiers du parterre, si l'on en croit Scudéry –, d'une « bonne illusion », l'illusion théâtrale, qui mêle l'utile à l'agréable et trompe le spectateur, au cours de la représentation, dans le seul but de contribuer à son édification morale.

Or, au XVII^e siècle, les théoriciens du théâtre n'emploient pas le terme d'*illusion* pour désigner cette utile « erreur » : Georges Forestier rappelle que « le concept théorique d'illusion entendu au sens moderne d'illusion théâtrale n'existe pas³ ». Le mot renvoie aux tromperies magiques créées par les magiciens et les sorciers, personnages récurrents de la

¹ *Les Sentiments de l'Académie française [...]*, dans J.-M. Civardi (éd.), *La Querelle du « Cid »*, *op. cit.*, p. 1031.

² *Observations sur le Cid*, dans *ibid.*, p. 368.

³ G. Forestier, « Introduction », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 8.

pastorale, ou encore aux mystifications plaisantes mises en scène par les personnages de la comédie pour prendre au piège un crédule. Dans le titre de *L'Illusion comique* de Corneille, le mot désigne donc avant tout l'art du magicien Alcandre et les productions qu'il engendre, plutôt que les pouvoirs de l'illusion théâtrale, comme une lecture moderne pourrait le laisser croire¹. Dans les *Sentiments*, Chapelain applique également les termes d'*éclat* et de *charmes* à la représentation de la passion de Chimène, amante impudique indigne de son rang, mauvaise illusion ayant eu assez de pouvoir pour faire « oublier les règles, à ceux qui ne les savent guères bien, ou à qui elles ne sont guères présentes² ». Cette particularité sémantique s'accompagne pourtant, dès les premières décennies du XVII^e siècle, d'un vaste essor de la réflexion théorique sur la nature de l'illusion théâtrale et sur les moyens de la créer. Au sens moderne, la définition de ce concept rejoint le sens étymologique du verbe latin *illudere*, qui signifie « transposer » et qui dérive de *ludere*, « jouer » :

Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une *fiction*, à savoir la création artistique d'un monde de référence qui se donne comme un monde possible qui serait le nôtre. L'illusion est liée à l'*effet de réel* produit par la scène ; elle se fonde sur la reconnaissance psychologique et idéologique de phénomènes déjà familiers au spectateur.³

La définition de l'illusion proposée par Patrice Pavis lie nécessairement cette notion à celle de *mimèsis* : la représentation d'un univers semblable au nôtre et d'une intrigue jouée par des personnages qui nous ressemblent peut favoriser la production de cet effet de réel. La durée de la représentation théâtrale ne correspond pas pour autant, de la part du spectateur, à une plongée totale et ininterrompue dans l'illusion. Nous gardons toujours conscience d'être venus, en tant que spectateurs, dans une salle de théâtre, dans le but d'assister à une représentation. En témoigne le fait que le spectateur, au plus fort de l'identification, sait toujours, au fond de lui, que sa place est dans la salle et qu'il ne peut intervenir sur la scène, *dés-illusion* complémentaire de l'illusion. Ce double phénomène contradictoire et simultané consistant, pour le spectateur, à voir des personnes et des objets réels sur la scène, tout en leur conférant un statut inaccessible d'irréalité, coupé de son propre monde, est désigné par les théoriciens actuels du théâtre par le terme de *dénégation*,

¹ E. Hénin rattache très justement cette méfiance entourant l'emploi du terme *illusion* à la tradition platonicienne, reprise par les Pères de l'Église, qui alerte sur le danger représenté par les images et sur les tromperies engendrées par les sens (« Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes à la doctrine classique [ou : de la Renaissance à Corneille] », dans *ibid.*, p. 15-16).

² *Op. cit.*, p. 966.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1997, art. « Illusion », p. 167-168.

emprunté à la psychanalyse allemande : selon P. Pavis, cette dialectique entre identification et distanciation joue un rôle essentiel dans le plaisir théâtral éprouvé par le spectateur¹.

Pour désigner les moyens de produire cette « bonne illusion », qui conduit le spectateur à s'identifier à ce qu'il voit sur la scène, les théoriciens et les dramaturges du XVII^e siècle font notamment appel à la notion de vraisemblance, définie comme ce qui, sur la scène, apparaît semblable au vrai, comme ce qui donne l'illusion du vrai. Dans sa *Pratique*, d'Aubignac en fait un concept fondamental :

Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre, chacun en parle et peu de gens l'entendent ; voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe : En un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène.²

L'un des enjeux des querelles sur les règles théâtrales, au cours des années 1620-1630, consiste à déterminer comment l'on peut réussir à entraîner l'adhésion du spectateur à cet effet de réel (voir chap. VI, I-B). L'illusion du vrai exige-t-elle de rendre les conditions du spectacle représenté aussi proches que possible des conditions de la représentation, comme le soutiennent les Réguliers, ou bien passe-t-elle au contraire par la représentation d'un spectacle plein de variété, à l'image de la vie ? Depuis les premiers traités italiens de poétique dramatique, datés des années 1550, l'illusion théâtrale est pensée comme indissociable de l'illusion d'optique et de l'illusion picturale. Chapelain, dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, fixe les limites de l'œil humain comme critère absolu de la représentation théâtrale, mais aussi du tableau, qui doivent s'adapter à ce qu'il est capable de percevoir : organe fini, il sert de juge à l'imagination³. Au contraire, les Irréguliers soumettent l'œil au pouvoir de l'imagination.

¹ « La situation du spectateur qui subit l'illusion théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit n'existe pas vraiment est un cas de dénégation. Cette dénégation constitue la scène comme lieu d'une manifestation d'imitation et d'illusion (et conséquemment d'une identification) ; mais elle conteste la duperie et l'imaginaire, et refuse de reconnaître dans le personnage un être fictif, en en faisant un être semblable au spectateur » (*ibid.*, art. « Dénégation », p. 86). Voir également A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, « Sup Lettres », 1996, p. 35-41 et *Lire le théâtre II*, *op. cit.*, p. 259-264. L'un des principaux théoriciens de la dénégation théâtrale est O. Mannoni, dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « Points », 1969.

² *Op. cit.*, II, 2, « De la Vraisemblance », p. 123. Sur cette notion fondamentale, voir entre autres J. Scherer, *La Dramaturgie classique [...]*, *op. cit.*, p. 367-382 et A. Villiers, « Illusion dramatique et dramaturgie classique », *XVII^e siècle*, n° 73, 1966, p. 3-35.

³ « [...] d'où procéderait, si l'on n'accommodait point la peinture à la portée de l'œil humain qui en doit être le juge, qu'au lieu de persuader et d'émouvoir par la vive représentation des choses et d'obliger l'œil surpris à se tromper lui-même pour son profit, on lui donnerait visée pour éclaircir l'imagination de la fausseté des objets présentés et l'on frustrerait l'œil de sa fin qui va à toucher le spectateur par l'opinion de la vérité » (J. Chapelain, *Lettre [...]*, dans G. Dotoli [éd.], *Temps de préfaces [...]*, *op. cit.*, p. 228). Les rapports entre illusions théâtrale, optique et picturale ont été parfaitement analysés par Fr. Siguret, dans *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle* [1985], Paris, Klincksieck, 1993.

Les arguments des deux partis sont recevables, dans la mesure où les rapports entre le vraisemblable et le vrai semblent par nature poser problème : jusqu'à quel point le vraisemblable peut-il s'approcher du vrai sans remettre en cause le processus même de l'identification au spectacle ? En conduisant le spectateur à *s'intéresser* aux personnages mis en scène, tout dramaturge ne prend-il pas le risque de l'y *attacher* sans retour¹ ? Au contraire, Anne Ubersfeld, en s'inspirant du paradoxe relevé par Brecht, souligne que le spectateur n'est jamais autant coupé du spectacle que lorsque son identification à celui-ci est la plus forte² : rejeté dans une position de passivité, face à un spectacle qu'il sait pertinemment inaccessible, il se prive du même coup de toute possibilité d'agir, sur la scène comme dans le monde. En ce sens, « il n'y a pas d'*illusion théâtrale*³ » si la distance du spectateur prend le dessus et si l'ensemble du spectacle bascule dans la dénégation. La position de relégation dans laquelle se trouve rejeté le public est très bien matérialisée dans *L'Illusion comique* : Alcandre fait fermement promettre à Pridamant de ne pas franchir les limites de la grotte, lieu de l'illusion, sous peine de mort⁴ ; c'est là le signe que le spectateur demeure toujours confronté à une paroi infranchissable, qu'il ne peut briser sans interrompre le spectacle représenté et sans mettre violemment fin au processus de l'illusion.

On le voit, les concepts de vraisemblance et d'illusion théâtrale impliquent tous deux le degré d'appréhension critique du spectacle par celui qui l'observe. Même la « bonne illusion », qui recoupe ce que nous appelons aujourd'hui l'illusion théâtrale, semble antagoniste de la raison⁵ : nécessairement trompeuse, elle demande au spectateur de prendre pour véritable un univers fictif, et donc faux, mais qui jouit quand même d'une matérialité concrète sur la scène. John D. Lyons relève que cette tromperie porte également sur le rapport entre le présent et l'absent⁶ : le spectateur qui adhère à l'effet de réel ne perçoit plus de décalage entre le temps représenté et celui de la représentation. Comme le

¹ Fr. Gevrey a posé ce même risque de transformer le récepteur en nouveau Don Quichotte pour le roman : « En effet pour que l'image du héros se fixe dans l'esprit, il faut que le lecteur s'attache à ce personnage au point de le considérer au moins comme probable. À quoi tient cette alchimie qui fait que nous sommes tous à notre manière des extravagants, prêts à nous abandonner comme don Quichotte à "cette machine de songes et d'inventions" et à sentir comme Pharsamon notre imagination "trompée et satisfaite" ? » (*L'Illusion et ses procédés* : de « *La Princesse de Clèves* » aux « *Illustres Françaises* », Paris, J. Corti, 1988, p. 7).

² *Op. cit.*, vol. I, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ « De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi, / Sinon, vous êtes mort. [...] » (*op. cit.*, II, 1, v. 216-217, p. 65).

⁵ G. Forestier, art. cit., p. 9.

⁶ J. D. Lyons, « L'illusion porteuse de vérité », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion [...]*, *op. cit.*, p. 143-144.

montrait l'incipit des *Observations* de Scudéry, le spectacle sollicite les sens et, à travers eux, l'imagination, faculté nécessairement impliquée par le mécanisme de l'illusion. Le spectateur s'imagine que ce qu'il voit sur la scène est véritable, tout en gardant conscience qu'il s'agit d'une fiction. Parallèlement, le comédien s'imagine qu'il est le personnage qu'il représente. Dans les deux cas, la tromperie est volontaire et comprend une part de distance consciente.

L'illusion théâtrale est donc liée au rêve, mais aussi à la folie, à condition que celle-ci reste conçue comme un renoncement temporaire à son identité. Parallèlement aux débats qui aboutissent à la théorisation des règles, à partir des années 1620, les dramaturges et les doctes réfléchissent également aux frontières de l'illusion. Sur ce point, il est révélateur que les œuvres qui posent avec le plus d'acuité la question de la nature de l'illusion et de ses limites accueillent des personnages extravagants : le Capitaine, dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot, Matamore, dans *L'Illusion comique*, les « Illustres fous » de Beys sont tous des personnages qui permettent d'interroger le jeu de l'acteur, la place et le statut du spectateur, mais aussi les dangers d'une illusion théâtrale qui ne serait plus contrebalancée par la dénégation. L'extravagance de ces personnages a également pour origine une faculté imaginative perturbée, fonctionnant à plein régime (voir chap. II, II-B). Au cours de ces années charnières, c'est donc par l'intermédiaire de ce type de personnage que la question de l'illusion se trouve posée, mais aussi fêtée, célébrée et louée comme un art magique fondamentalement liée au plaisir du spectateur. Dans ce cas, l'illusion renvoie à ce que G. Forestier nomme l'« illusion comique », qui prend directement pour objet l'art qui la produit, et non plus à l'« illusion mimétique », fondée sur une continuité de l'adhésion à la fiction¹. L'extravagance ne se définit plus ici comme un concept condamné : elle se réconcilie avec la raison pour interroger avec elle les fondements du spectacle théâtral.

Mais cette rencontre ne vaut pas seulement pour le théâtre, et c'est pourquoi nous associerons étroitement, une fois encore, l'étude de ce genre à celle de l'histoire comique tout au long de ce chapitre. Lysis, dans le *Berger*, Don Clarazel, chez Du Verdier et, plus généralement, le personnage du lecteur extravagant, vivent dans un monde d'illusion ; ils s'imaginent que l'univers qui les entoure fonctionne selon les lois des romans qui leur ont

¹ G. Forestier, « Illusion comique et illusion mimétique », dans M.-O. Sweetser (dir.), *Pierre Corneille (1606-1684), PFSCCL*, vol. IX, n° 21, 1984, p. 377-391. G. Forestier fait de « l'illusion comique », liée à Corneille, une conception du théâtre « comme une recreation personnelle du réel, obéissant à des lois de dramatisation qui lui sont propres », tandis que « l'illusion mimétique », liée à d'Aubignac, « veut faire du théâtre, comme de tous les autres arts, une stricte reproduction du réel » (*ibid.*, p. 378).

troublé l'esprit. Pour rendre le monde dans lequel ils vivent le plus conforme possible à celui de la fiction, ils déguisent leur identité, prennent un costume et se mettent à jouer un rôle qu'ils ne quittent plus. Leur entourage se plaisant à son tour à entrer dans le jeu, l'illusion franchit les bornes de la scène de théâtre et menace de s'étendre sur la totalité du monde.

L'histoire comique multiplie les références aux magiciens, aux sorciers et notamment aux alchimistes et aux faux-monnayeurs, autant de charlatans qui manipulent une mauvaise illusion, afin d'abuser les esprits trop prompts à croire ce qu'on leur dit et ce qu'on leur montre. En cela, ils peuvent être perçus comme l'incarnation parodique des auteurs de fictions fabuleuses, qui produisent un même pseudo-savoir mystificateur et, en bons faussaires, amènent le lecteur trop crédule à prendre le faux pour le véritable. Là encore, la notion de *mimèsis* s'inscrit au cœur de ces débats : tandis que, du point de vue des auteurs d'histoires comiques, les romanciers de l'imaginaire pratiquent un « art de l'éloignement », fondé sur une vaste distance entre le monde fictionnel et le réel, leurs œuvres se prononcent au contraire pour une *mimèsis* « naïve », cherchant à restreindre, autant que possible, l'écart séparant ces deux univers référentiels¹. La satire générique que cette catégorie romanesque énonce emprunte donc certaines de ses problématiques au théâtre contemporain.

Il serait réducteur de concevoir la notion d'extravagance comme une simple étape sur la voie de la maîtrise de l'illusion et de l'imagination. Chez les théoriciens des règles théâtrales, comme chez les auteurs d'histoires comiques, les pouvoirs de l'illusion ne sont jamais intégralement condamnés. Au contraire, les partis des Réguliers et des Irréguliers trouvent un point de convergence dans la célébration du plaisir qu'ils créent, mais s'ils n'en donnent pas la même définition. Le théâtre s'impose ainsi comme un art de premier plan à partir des années 1630. De même, la critique de l'imagination romanesque, de la part des auteurs d'histoires comiques, doit être nuancée : bien loin de la condamner unanimement, ceux-ci distinguent les mauvais personnages imaginatifs de ceux qui convoquent cette faculté à des fins inventives, créatrices, mais surtout critiques. L'histoire de la formation des genres, au cours des années 1620-1660, appréhendée par le filtre de l'extravagance, révèle à quel point les auteurs et les théoriciens de cette époque explorent des problématiques qui, pour la plupart, sont toujours les nôtres aujourd'hui.

¹ Voir, outre *L'Art de l'éloignement* de Th. Pavel (*op. cit.*), E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, « Tel », 1992 et P. Pasquier, *La Mimésis [...]*, *op. cit.*

I. Le triomphe de la *persona* : un monde d'illusions

A. Théâtre dans le théâtre et personnage extravagant : les représentations ludiques du dédoublement

En tant que « réflexion et [...] manipulation de l'illusion¹ », au cours de cette période, la structure du théâtre dans le théâtre est par nature vouée à jouer un rôle clé : l'insertion d'une ou plusieurs pièces enchâssées à l'intérieur d'une pièce enchâssante permet en effet au théâtre de se dédoubler, de se contempler, tout en faisant montre de ses pouvoirs. Dans cette « répétition d'une *forme artistique* par soi-même² », le théâtre – genre à la fois très ancien et moderne, car profondément renouvelé depuis le milieu du siècle précédent – se tend à lui-même un miroir, comme s'il était surpris de se découvrir sous son nouveau visage et impatient d'explorer l'ensemble de ses potentialités. Engagé dans un processus de légitimation, qui n'est pas encore achevé, comme le montrent les querelles portant sur sa moralité qui se poursuivront au XVIII^e siècle, il se célèbre et se cherche en se prenant lui-même pour objet. La critique littéraire a montré comment la structure du théâtre dans le théâtre prenait son essor à partir de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, dans l'ensemble de l'Europe, à la fois sur les scènes anglaise, italienne, espagnole et française³ : le développement du genre s'accompagne d'un foisonnement qui concerne la majorité des théâtres européens.

En France, G. Forestier associe l'apparition de ce procédé à trois pièces : *Célinde* de Baro (1628), *La Comédie des comédiens* de Gougenot (1633) et *L'Hospital des fous* de Beys (1636)⁴. La pièce de Gougenot, représentée à l'Hôtel de Bourgogne, sera suivie en 1634 par un « poème de nouvelle invention » de Scudéry, pièce concurrente portant le

¹ P. Pavis, *op. cit.*, art. « Théâtre dans le théâtre », p. 365.

² M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 8.

³ Voir, outre l'ouvrage de M. Schmeling, T. J. Reiss, *Toward Dramatic Illusion : Theatrical Technique and Meaning from Hardy to « Horace »*, New-Haven-London, Yale University Press, 1971 ; *Le Théâtre dans le théâtre*, *RSH*, vol. XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972 ; mais surtout G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre [...]*, *op. cit.* Sans aller jusqu'à parler de « self-conscious theater », comme les chercheurs américains A. H. Nelson et T. J. Reiss, G. Forestier pense qu'« il ne s'agit pas tant pour le théâtre de dire quelque chose de lui-même, de réfléchir sur lui-même, que de se *montrer* et de se valoriser » (*ibid.*, p. 39). Voir également M. Fumaroli, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », *RSH*, t. XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972, p. 95-114.

⁴ *Op. cit.*, p. 71. En Europe, cette structure apparaîtrait pour la première fois dans *Fulgence et Lucrece* de Medwall (1497), puis dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1589) et dans *Hamlet*, en 1601 (voir P. Pavis, *op. cit.*, p. 365). G. Forestier cite également *Lusitânia* de Gil Vicente, pièce portugaise de 1532 (*op. cit.*, p. XI).

même titre et jouée au Théâtre du Marais. Au centre de la définition de la structure du théâtre dans le théâtre, figure la notion de *spectacle* :

Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur. Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s'il constitue un *spectacle pour les acteurs* de la pièce-cadre.¹

Relais des spectateurs réels, tout ou partie des personnages de la pièce-cadre deviennent les spectateurs intérieurs et fictionnels d'une pièce enchâssée. Leur position intermédiaire est renforcée par la présence, depuis le début des années 1630, sans que l'on sache en dater précisément l'apparition, de spectateurs de qualité, installés sur des banquettes de chaque côté de la scène, qui observent la pièce tout en étant eux-mêmes objets de regard². La structure du théâtre dans le théâtre se distingue donc d'autres types de jeux théâtralisés en tant qu'elle se caractérise par une « continuité sur le plan de l'action dramatique, assurée par le regard des spectateurs intérieurs », mais aussi par un « *changement de niveau*³ », équivalant à l'emboîtement des récits métadiégétiques à l'intérieur du récit premier dans le genre romanesque. G. Forestier propose à ce titre la formule de « *métalepse dramatique*⁴ » pour traduire cette intrusion d'un niveau au degré de fictionnalité nécessairement supérieur – car il s'agit d'une réduplication du jeu – à l'intérieur de la pièce enchâssante. Le surgissement d'un spectacle interne dans la pièce matrice fait intervenir un espace scénique second, qui peut ou non être matérialisé et qui impose momentanément sa propre temporalité.

La fortune de ce procédé a très souvent été rapprochée du succès des motifs de l'illusion, du songe et de la théâtralité, qui caractérisent la fin du XVI^e et le XVII^e siècle⁵. Plus conscient que jamais de jouer un rôle sur la scène du monde, dont le grand régisseur est le démiurge divin, dans une pièce tragique qui n'a d'autre issue que la mort, l'homme de l'âge classique, en tant que spectateur de théâtre, se trouve particulièrement disposé à apprécier ces pièces reposant sur une duplication de la représentation théâtrale et cultivant toutes les ressources de la théâtralité. Le théâtre dans le théâtre peut toutefois aussi donner lieu à des jeux de déguisements, de quiproquos et de tromperies aux effets comiques, dans des œuvres qui repoussent les thématiques tragiques potentiellement liées à cette structure.

¹ G. Forestier, *ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁵ *Ibid.*, p. 36. Voir aussi P. Pavis : « [Cette forme] est liée à une vision baroque du monde, selon laquelle "tout le monde est une scène, et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs" (Shakespeare), et la vie n'est qu'un songe (Calderón) » (*op. cit.*, p. 365).

Mais celle-ci doit en outre être associée à l'essor de la présence scénique des personnages extravagants, tant au niveau de la pièce-cadre que de la pièce enchâssée. C'est sous l'angle de cette fréquente concomitance que nous aborderons la problématique de l'illusion théâtrale dans les développements à venir.

Le procédé du théâtre dans le théâtre n'est pas lié à un genre précis. Dans le répertoire français, il s'illustre à la fois dans la tragédie (*Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou), la comédie (*Les Illustres fous* de Beys), mais aussi et surtout dans la tragi-comédie (*L'Hospital des fous*, *La Comédie des comédiens*, etc.). La modernité de cette dernière catégorie générique, dans les années 1620-1630, associée à une fréquente irrégularité, s'accorde parfaitement avec cette structure foisonnante, qui superpose, tout en conservant l'unité de la pièce-cadre, les lieux, les temps, les actions, voire les genres et les registres¹. Les extravagants, en tant que personnages comiques, traversent eux aussi les genres de la comédie, de la tragi-comédie, de la comédie à intermèdes et de la comédie-ballet. Philosophes, astrologues, capitans, pédants ou poètes, tous ont pour point commun d'incarner la fragilité des limites entre jeu et non-jeu, de même que les pouvoirs de l'illusion, notamment théâtrale.

La confusion entre comédien et personnage est particulièrement sensible chez le capitain-matamore. Cette figure comique, avatar de l'acteur ayant définitivement basculé dans la folie, permet mieux que toute autre d'interroger cet exercice d'aveuglement temporaire que représente la pratique du jeu théâtral. Il n'est donc pas surprenant de la rencontrer très fréquemment dans les pièces qui adoptent la structure du théâtre dans le théâtre, telles *La Comédie des comédiens* de Gougenot et *L'Illusion comique* de Corneille. C'est par ce personnage que nous inaugurerons cette étude, en nous laissant une fois encore guider par le fil conducteur qu'il nous tend depuis le début de notre deuxième partie. Amoureux de lui-même, présomptueux contrevenant aux codes de l'honnêteté par ses vantardises outrées, incarnation d'un *moi* plein d'enflure, le capitain-matamore apparaît par excellence comme une victime de l'illusion, dans la mesure où il ne franchit jamais les frontières du territoire imaginaire qu'il a tracé. Son pouvoir de création ne fait pas pour autant de lui un bon illusionniste : mauvais comédien, il échoue à persuader, ne serait-ce qu'un bref instant, ceux qui l'observent, qu'il s'agisse des spectateurs intérieurs ou réels, de la réalité du rôle qu'il joue sans en avoir conscience. Habité par l'illusion, le capitain-matamore ne peut en être le maître.

¹ G. Forestier, *op. cit.*, p. 50.

1. LE CAPITAN-MATAMORE : UN COMÉDIEN SANS « FORME ORDINAIRE¹ »

a) *Je joue donc je suis fou (et vice versa)*

Paradoxalement, le capitain-matamore est un personnage fondamentalement a-dramatique, dans la mesure où, quelle que soit l'importance de son rôle, son influence sur le déroulement de l'action se révèle quasi nulle. Sur le modèle du *Miles gloriosus* de Plaute, il fait figure d'opposant, en tant que rival du jeune premier, dont il convoite, voire enlève, la maîtresse. Toutefois, personne ne croit véritablement en l'obstacle qu'il est censé représenter². Le personnage symbolise également l'échec d'une parole qui se voudrait performative : si, chez lui, l'être se transforme en paraître, le masque reste une pure enveloppe vide de contenu et ne parvient pas, en retour, à se métamorphoser en être. Sa parole n'est jamais action ; il n'accomplit aucune des conquêtes, soit guerrières, soit amoureuses, qu'il se vante de réaliser. C'est ainsi que, dans *L'Illusion comique*, Matamore se contente d'acter, par sa parole, des faits qui se sont déjà produits, indépendamment de sa volonté. Lorsqu'il découvre que Clindor aime Isabelle, il menace tout d'abord de mettre à mort son valet, avant d'accepter de lui abandonner cette maîtresse, geste dont il n'est en réalité que le spectateur³. Sa parole n'est qu'une boursoufflure comique qui se déploie autour de l'intrigue sans avoir le pouvoir d'agir sur elle.

Malgré son statut de personnage a-dramatique, le capitain-matamore se définit en revanche comme un personnage éminemment théâtral. S'il vit dans l'illusion, son entrée en scène correspond paradoxalement à une rupture de l'illusion théâtrale pour le spectateur, qui, en identifiant immédiatement le type comique auquel il a affaire, ne peut manquer de se souvenir qu'il est au théâtre. Caractérisé comme un monstre⁴, il désigne par excellence l'artifice et la feinte, et brise tout effet de réel. Son jeu théâtral, fondé sur la surenchère et l'excès, choque l'oreille par son décalage avec celui des autres comédiens. Néanmoins, en empêchant le spectateur de croire à la réalité du spectacle qui a lieu sur la scène, il décuple son plaisir. La rupture de l'illusion théâtrale correspond à une *dé-monstration* des pouvoirs

¹ Gougenot, *La Comédie des Comédiens*, éd. D. Shaw, Exeter, University of Exeter, 1974, I, 2, p. 13.

² S'il lui arrive parfois de gêner les autres personnages par sa présence, il n'apparaît jamais comme un obstacle sérieux au mariage des amants. Dans *L'Illusion comique*, Géronte parle de Matamore comme d'un fou encombrant : « Mais ce fou viendra-t-il toujours m'embarrasser ? / Par force ou par adresse il me le faut chasser » (*op. cit.*, III, 2, v. 683-684, p. 96).

³ *Ibid.*, III, 9-10.

⁴ Voir par exemple les propos que Granger tient à Châteaufort dans *Le Pédant joué* : « Ô par les dieux jumeaux, tous les monstres ne sont pas en Afrique. Et de grâce, satrape du palais stygial, donne-moi la définition de ton individu. Ne serais-tu point un être de raison, une chimère, un accident sans substance, un élixir de la matière première, un spectre de drap noir ? Ha ! tu n'es sans doute que cela, ou tout au plus un grimaud d'enfer qui fait l'école buissonnière » (*op. cit.*, p. 47).

de celle-ci, dans la mesure où le capitain-matamore incarne toutes les instances qui prennent part au spectacle théâtral : à la fois spectateur, comédien et créateur, il offre une image de l'égarement qui peut s'emparer de chacun, quand l'illusion devient tromperie pernicieuse et charme magique. Ce personnage stéréotypé permet donc à la fois de faire l'éloge de l'illusion, tout en mettant l'accent sur la nécessité de la distanciation.

Le capitain-matamore est tout d'abord un mauvais comédien, qui pousse l'identification à son rôle jusqu'à l'extrémité. Bâtissant verbalement son *ethos* de guerrier épique, il subsume intégralement sous ce masque son identité originelle. Ses prises de parole sont autant d'occasions de réaffirmer et de redéfinir les éléments bien connus de cette identité fictionnelle. Ses lâches reculs et ses peureuses fuites, qui viennent contredire ses rodomontades premières, loin de dévoiler ce qui serait sa véritable identité, participent elles aussi à l'édification des caractéristiques du type. Le capitain-matamore est donc un pur rôle, une pure *persona*. C'est ainsi que des prises de parole monologiques lui sont fréquemment confiées, morceaux de bravoure lui permettant d'imposer sa *persona* par la « tautologie » et « l'excès¹ ». À travers lui, comme dans les *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, le personnage apparaît comme une figure autonome, qui ne peut être incarnée par un comédien. Ce paradoxe est mis en scène de manière exemplaire par Gougenot, dans sa *Comédie des comédiens*, par l'intermédiaire du Capitaine, membre de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, qui se montre incapable de sortir de son rôle une fois la représentation terminée.

Les trois premiers actes de cette « comédie des comédiens² » s'apparentent à un « prologue élargi³ », au cours duquel les acteurs bourguignons, conduits par Bellerose, s'attachent, malgré les conflits qui les opposent, à former une troupe susceptible de représenter un nombre suffisant de personnages. Cette « structure prologale⁴ » laisse par la suite la place, dans la seconde moitié de la pièce, à une tragi-comédie, *La Courtisane*, que les comédiens sont censés répéter ; la fin de la pièce enchâssée marque celle de la pièce, sans retour à la pièce-cadre. Les trois actes initiaux visent à donner aux spectateurs réels

¹ Nous pensons par exemple au monologue d'Artabaze, au début des *Visionnaires*, ou encore à celui de Matamore, dans *L'illusion comique* (III, 7). Voir, sur ce point, Ch. Triau, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*, thèse soutenue sous la dir. de Ch. Biet, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2003, III^e partie, chap. VII (« La tautologie et l'excès : le monologue pour imposer la *persona* »), p. 488-573.

² G. Forestier, *op. cit.*, p. 76-78.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

l'illusion de vérité la plus complète possible : les comédiens que l'on voit sur la scène semblent ne pas jouer et s'exprimer en leur nom propre.

Comme dans le futur « Prologue » des *Fâcheux*, un comédien entre en scène – il s'agit ici de Bellerose – pour avertir d'un ton désolé le public que la représentation prévue ne pourra avoir lieu. En effet, deux comédiens de la troupe, Gaultier et Boniface, se sont querellés à propos de la dignité des personnages qu'ils devaient représenter et en sont venus aux mains, en insultant leurs origines roturières, Gaultier étant un ancien avocat et Boniface un marchand. Dans la scène suivante, les deux personnages font leur entrée sur le plateau, Gaultier portant un bras en écharpe, et tirent à nouveau leurs épées, avant d'être séparés par Bellerose. Le spectateur réel a donc l'impression de voir les véritables comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, empêchés de jouer à cause d'une authentique dispute, qui porte en outre sur la profession qu'ils exerçaient avant d'entrer dans la troupe. Cette illusion de réalité est renforcée tout au long des trois premiers actes par une série de petits faits vrais touchant les conditions matérielles de la représentation théâtrale, ainsi que la vie quotidienne d'une compagnie d'acteurs : attribution des rôles, recrutement de nouveaux comédiens, question des salaires, versés par parts ou par gages, critiques portées contre la condition des comédiennes, etc. Le fait que les comédiens nous soient présentés sous leur nom de scène ne vient pas davantage remettre en cause l'effet de réel ainsi produit : les acteurs du temps avaient en effet coutume de se faire connaître sous un ou plusieurs pseudonymes, selon les rôles qu'ils étaient chargés de jouer¹.

Parmi les comédiens, seul le Capitaine est désigné par son emploi et non par son nom réel ou par un nom de scène : les autres comédiens ne l'appellent jamais autrement que « Capitaine » ou « Monsieur le Capitaine² ». En digne capitain-matamore, celui-ci apparaît en effet comme un pur personnage. Sa première prise de parole, adressée à Gaultier, révèle la fusion totale qui s'est opérée entre le comédien et le type qu'il est censé représenter :

Vous parlez d'une qualité [capitaine] qui s'aquiert par un art dont l'apprentissage doit estre fait en un aage plus verd que le vostre. Il faut commencer d'estouffer, comme j'ay fait, les

¹ Voir par exemple l'« historiette » que Tallemant consacre à « Mondory ou l'histoire des principaux comédiens françois », qui évoque Gaultier-Garguille, Scapin, Belleville, dit Turlupin, La Fleur, dit Gros-Guillaume, Bellerose, etc. (*op. cit.*, t. II, p. 773-778). Dans *La Comédie des comédiens* de Scudéry, les noms des acteurs (Belle Ombre, Belle Fleur, Belle Espine, etc.) parodient les noms de scène qu'avaient coutume de prendre les membres de l'Hôtel de Bourgogne.

² « Ha ! voila Monsieur le Capitaine [...] » (*op. cit.*, I, 2, p. 8). D. Shaw pense, avec S. W. Deierkauf-Holsboer, que le Capitaine était joué par le comédien Louis Galian, dit Saint Martin (*ibid.*, « Introduction », p. XIV).

serpens dez le berceau, d'escraser les testes des dragons durant l'adolescence, & de surmonter les geans en la virilité [...].¹

Ces épreuves qualifiantes, qui n'ont de réalité que verbale, sont effectivement revendiquées par d'autres personnages de capitan-matamore, tel Artabaze, qui se compareit lui aussi à Hercule. Ainsi, le Capitaine a si bien appris son rôle qu'il ne forme plus qu'un avec son personnage ; il le joue continuellement ou plutôt, n'a plus conscience de le jouer. Lorsqu'il aide Bellerose à réconcilier Gaultier et Boniface, il amuse ses compagnons par ses grimaces et ses outrances verbales. Conformément à sa *parte*, il introduit un décalage héroï-comique dans la pièce, en prétendant appliquer à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne les grandes lois qui servent à pacifier les royaumes :

Nous n'eusmes jamais tant de plaisir qu'en ceste reconciliation, où le Capitaine s'imaginoit de pratiquer les mesmes regles dont on se sert chez les Princes, pour pacifier les querelles des grands. Sur quoy il n'y a sorte d'exemples dont il ne nous ayt frappé les oreilles, avec des gestes & des rodomontades si expresses que ne le cognoissant pas je l'eusse pris pour le grand Prevost des salles de France. Tant y a que cest hipocondriaque croit sur peine de la vie que nous l'estimons tel qu'il se repute estre.²

Comme l'indique Bellerose, le Capitaine s'inscrit logiquement parmi les mélancoliques au cerveau envahi de fumées, que leurs folles imaginations conduisent à se prendre pour de grands princes ou d'illustres empereurs. Gougenot, à travers le personnage du Capitaine, exploite sur le mode comique le thème du comédien entièrement possédé par son rôle, que Rotrou développera sur le mode tragique dans *Le Véritable Saint-Genest*. La perte d'identité impliquée par le jeu théâtral passe du statut de confusion éphémère à celui d'égarement durable : le capitan-matamore est investi d'une « folie par identification théâtrale³ ».

Toutefois, au-delà de la *vis comica* qu'il représente, selon Bellerose, le Capitaine incarne le comédien idéal : son personnage lui étant naturel, il s'économise bien des répétitions fastidieuses, sans que son jeu laisse percevoir l'effort d'apprentissage fourni, puisqu'il ne joue pas véritablement. Réprimandant les valets Turlupin et Guillaume pour avoir fâché le capitan, Bellerose les invite à se contenter de rire discrètement de ses folies, sans risquer de lui faire quitter la troupe, à laquelle il est essentiel⁴. Les prétendants au statut de comédien bourguignon feraient bien mieux d'imiter son non-jeu, d'autant plus que l'humeur du personnage se révèle douce, « pourveu qu'on le laisse tant soit peu

¹ *Ibid.*, I, 2, p. 8.

² *Ibid.*, I, 3, p. 16.

³ G. Forestier, *op. cit.*, p. 280.

⁴ « [...] il seroit besoin pour rendre la chose accomplie que chacun pour représenter sa partie avec moins de peine de l'estude, & plus d'apparence de la verité, eust comme luy les inclinations & actions naturelles » (*op. cit.*, II, 2, p. 24).

respirer ceste fumée de son opinion [...]»¹. Cette considération de Bellerose, plaisante par son pragmatisme, fait en réalité allusion à une préoccupation régulièrement mentionnée par les traités consacrés au théâtre : celle de l'art du comédien. Comment représente-t-on un personnage ? Comment entre-t-on dans son rôle ? Le Capitaine ne fait somme toute que reproduire, certes inconsciemment, mais de la manière la plus accomplie possible, une technique de jeu pratiquée par certains des plus célèbres comédiens contemporains, tel Montdory, dont d'Aubignac, dans sa *Pratique*, nous décrit le travail préparatoire en ces termes :

[...] avant que de parler dans ces occasions, il se promenait quelque temps sur le Théâtre comme rêvant, s'agitant un peu, branlant la tête, levant et baissant les yeux, et prenant diverses postures selon le sentiment qu'il devait exprimer [...].²

C'est ainsi que Montdory parvenait à représenter ce que d'Aubignac nomme la « *Demi-Passion* », disposition d'esprit intermédiaire entre le « sentiment fort modéré et sans émotion » et le « sentiment fort impétueux³ », que le théoricien juge, par sa position de juste milieu, particulièrement difficile à exprimer. Pour convaincre le public qu'il est le personnage qu'il représente, le comédien doit *entrer*, le temps des répétitions et de la représentation, dans son rôle et se persuader, pour une durée éphémère, que sa *persona* fictionnelle se substitue à son identité première. Dans son *Apologie du théâtre*, Scudéry prône lui aussi cette technique de jeu consistant, pour le comédien, à se tromper lui-même, pour mieux tromper par la suite le spectateur⁴. C'est ce que réussit parfaitement à faire le Capitaine, à la nuance près que, s'il parvient effectivement à convaincre le public de l'Hôtel de Bourgogne qu'il est un capitaine-matamore, il ne peut pour autant persuader les autres comédiens de la troupe que cette identité fictionnelle est bel et bien la sienne, une fois que le public s'est retiré⁵. Néanmoins, si cette conviction lui demeure propre, lorsqu'il se trouve en scène, Bellerose ne peut que se féliciter de la qualité de son jeu, au parfait degré de naturel, malgré l'artifice du type.

Rapprocher le personnage du Capitaine de Montdory est d'autant plus opérant que celui-ci reste connu, à partir de 1637, comme l'archétype du comédien dépassé par son

¹ *Ibid.*

² *Op. cit.*, IV, 1, « Des Personnages ou Acteurs, et ce que le Poète y doit observer », p. 405.

³ *Ibid.*, p. 404.

⁴ « Il faut s'il est possible, qu'ils se metamorphosent, aux Personnages qu'ils representent : Et qu'ils s'en impriment toutes les passions, pour les imprimer aux autres ; qu'ils se trompent les premiers, pour tromper le Spectateur en suite ; qu'ils se croient Empereurs ou pauvres ; infortunez ou contens, pour se faire croire tels [...] » (*op. cit.*, p. 85).

⁵ Dans *Les Visionnaires*, Artabaze ne convainc pas davantage les autres personnages qu'il est véritablement un illustre guerrier, à l'exception de Mélisse, qui le prend un temps pour Alexandre, et d'Alcidon, qui consent à lui accorder la main de l'une de ses filles.

rôle. Alors qu'il se trouvait au faîte de sa gloire, après avoir prêté ses traits au Cid, il fut frappé d'une crise d'apoplexie, en pleine représentation du rôle d'Hérode, dans *La Mariamne* de Tristan, qui lui laissa la langue paralysée et le contraignit à abandonner la scène. Comme s'il avait été lui aussi frappé par la fureur qui s'empare du roi à l'acte V, Montdory prit place par la suite dans les recueils de curiosités théâtrales, diffusés jusqu'au XIX^e siècle, en compagnie de Montfleury, autre comédien mort en jouant un rôle de mélancolique, celui d'Oreste, en 1667¹. Tallemant des Réaux, dans le récit qu'il nous a laissé de la vie de Montdory, met l'accent sur l'intensité des passions qui l'habitaient, même lorsqu'il ne jouait pas. D'une part, son excellence dans la profession aurait eu pour origine l'amour non payé de retour qu'il aurait éprouvé à l'égard de la Villiers, autre célèbre comédienne du Marais :

On dit que Mondory s'en esprit, mais qu'elle le haïssoit ; et que la haine qui fut entre eux fut cause qu'à l'envy l'un de l'autre ils se firent deux si excellentes personnes dans leur mestier.²

D'autre part, possédé par la jalousie, cet « homm[e] extraordinair[e]³ » refusait de montrer sa femme à quiconque. Enfin, c'est par orgueil qu'il tenta d'outrepasser ses limites, en représentant Hérode, et qu'il se condamna à ne plus pouvoir jouer :

[...] il vouloit sortir de tout à son honneur, et pour faire voir jusqu'où alloit son art, il pria des gens de bon sens, et qui s'y connoissoient, de voir quatre fois de suite la *Mariane*. [...] Ce personnage d'Herode luy costa bon ; car, comme il avoit l'imagination forte, dans le moment il croyoit quasi estre ce qu'il representoit, et il luy tomba, en jouant ce rosle, une apoplexie sur la langue qui l'a empesché de jouer depuis.⁴

Victime d'une faculté imaginative échappant au contrôle de son jugement, le comédien en vient à succomber lui-même à l'illusion produite par son jeu. Mais la confusion n'est pas totale – Tallemant introduit une nuance avec l'adverbe « quasi » –, ce qui explique sans doute que Montdory ait été frappé par la maladie et non par la folie. Rappelant que le comédien du Marais avait la même année représenté le rôle d'Amidor, le « poète extravagant » des *Visionnaires*, Jean-Yves Vialleton associe la circulation des anecdotes sur la mort de Montdory et de Montfleury à une réflexion plus générale sur le jeu des comédiens⁵ : leurs accidents sont le signe que les déclamations pleines d'une fureur emphatique et outrée doivent être abandonnées au profit d'un mode de jeu plus mesuré. De

¹ Voir J.-Y. Vialleton, « À propos de la mort "tragique" de Montfleury : la poésie dramatique entre illusion prosaïque et folie poétique », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion [...]*, op. cit., p. 217.

² *Op. cit.*, t. II, « Mondory [...] », p. 774.

³ *Ibid.*, p. 775.

⁴ *Ibid.*, p. 775-776.

⁵ *Art. cit.*, p. 230 sq. Ragotin, pris pour un « prédicateur de grands chemins » par des paysans alors qu'il récite à dos de mulet des vers de *Pyrame et Thisbé*, donne lui aussi l'exemple de ce qu'est un mauvais comédien (P. Scarron, *Le Roman comique*, op. cit., II, 2, p. 202).

ce fait, le capitain-matamore se définit comme un contre-modèle pour le bon comédien, comme il l'était déjà aux yeux de l'honnête homme : ses tirades tonitruantes et ses roulements d'yeux appartiennent à un jeu théâtral dépassé, aussi archaïque que le genre tragique auquel il se rattache¹.

Répondant à la visée apologétique du genre théâtral présente dans la quasi-totalité des « comédies de comédiens » dans la première moitié du XVII^e siècle², les trois premiers actes de la pièce de Gougenot s'attachent à défendre les qualités et les vertus de la profession d'acteur. C'est ainsi que Beauchasteau, filant la métaphore topique du *theatrum mundi*, souligne la difficulté, pour une troupe d'une douzaine de comédiens, de « représenter en abrégé toutes les actions du monde », « le Theatre estant un abrégé du monde³ ». Contre l'opinion des sots qui pensent qu'une once de talent suffit pour briller sur la scène, Beauchasteau assure au contraire qu'il faut que le comédien soit capable de jouer un grand nombre de personnages différents, dont certains peuvent être de véritables rôles de composition. Cette capacité s'acquiert à force de travail et de réflexion :

Finalement c'est ce qui conclut qu'il faut pour paroistre bon Acteur estre necessairement docte, hardy, complaisant, humble & de bonne conversation, sobre, modeste, & sur tout laborieux. Ce qui est bien loin de l'opinion de plusieurs qui croient que la vie Comique ne soit qu'un libertinage, une licence au vice, à l'impureté, à l'oisiveté & au dereglement.⁴

Le « bon Acteur » a donc bien des points communs avec l'honnête homme. En cela, le Capitaine se révèle une fois encore piètre comédien : la modestie est loin d'être sa qualité première, tandis que l'amplitude de son jeu se réduit à un seul et unique personnage ! Tout attaché à défendre ses vertus guerrières et à ne pas entacher son illustre virilité par un jeu efféminé, bien qu'il soit convaincu de posséder toutes les qualités pour représenter les rôles d'amoureux, il contraint Bellerose à chercher un autre acteur pour cet emploi⁵. Le même problème se posera à Amidor, dans *Les Visionnaires*, lorsqu'il tentera de faire représenter à Artabaze le rôle d'Alexandre : si le capitain accepte de s'arroger l'identité de cet illustre empereur (« Je suis cet Alexandre »), il refuse d'attribuer à celui-ci

¹ Dans les années 1630, on peut associer le succès du capitain-matamore à l'éphémère renaissance de la tragédie à sujet mythologique, dont ses discours pastichent les tirades. À la fin des années 1640, ce type de pièce spectaculaire s'effacera au profit de la tragédie historique, évolution qui contribuera à la progressive disparition du personnage (voir J. de Rotrou, *Théâtre complet 2. « Hercule mourant », « Antigone », « Iphigénie »*, éd. B. Louvat, D. Moncond'huy et A. Riffaud, Paris, STFM, 1999, « Introduction générale », p. 7).

² Ces éloges s'effaceront progressivement à partir des années 1650, lorsque, le théâtre devenu un art légitimé, de telles défenses seront devenues inutiles (G. Forestier, *Le Théâtre [...], op. cit.*, p. 202).

³ *Op. cit.*, I, 3, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 11.

les expansions qualificatives qu'il juge lui revenir de droit (« Effroy de l'Univers¹ »). Artabaze veut bien jouer le rôle d'Alexandre, puisque l'Empereur avait « de [s]a valeur quelque legere idée² », mais il refuse l'idée qu'Alexandre puisse représenter le sien. Il contraindrait ainsi Amidor à engager deux comédiens au lieu d'un seul, afin que chacun récite l'un des hémistiches du vers précédemment cité³. Le capitain-matamore offre donc un modèle de jeu théâtral sans viabilité : son masque de bravache, qu'il prend pour son identité véritable, lui interdit tout rôle de composition.

b) L'expérience théâtrale comme folie collective

Le Capitaine de Gougenot serait donc un « demoniaque⁴ », selon un terme burlesquement employé par Guillaume. Chez cet homme pleutre devant le danger, la fureur des vaillants guerriers se métamorphose en folie ridicule, celle du comédien qui n'est plus capable de sortir de son rôle. Toutefois, ce constat prend une autre dimension si l'on se souvient que les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui semblent se présenter sur la scène sans jouer, sont bel et bien en train de donner la comédie, en représentant leur propre rôle. Guillaume et Turlupin, en traitant le Capitaine de fou, seraient donc les premiers à s'illusionner. Le rapport entre folie et sagesse s'inverse : le Capitaine, en ne quittant plus son rôle, n'est pas le seul à être atteint de visions mélancoliques ; la folie touche tous les comédiens de la troupe, incapables de reconnaître qu'ils sont eux aussi en train de jouer. Le capitain-matamore ne fait donc qu'exprimer la porosité des frontières entre jeu et non-jeu : chaque acteur, même lorsqu'il ne joue pas, ou feint de ne pas jouer, continue de représenter un rôle, celui-là même de comédien bourguignon. En jouant un autre personnage que le sien, il ne fait donc que superposer un second rôle sur le premier, dont il ne peut jamais se départir.

La complexité du Capitaine s'enrichit d'une autre dimension. Plusieurs de ses prises de parole prouvent qu'il reste conscient, tout en s'identifiant au type comique qu'il représente, d'exercer la profession d'acteur. D'une part, comme le montrait déjà son refus

¹ *Op. cit.*, III, 3, v. 865, p. 248.

² *Ibid.*, v. 852, p. 246.

³ *Ibid.*, v. 875-876, p. 248.

⁴ « Capitaine, parlez en homme de jugement, & non pas en demoniaque ; remettez vostre espée au fourreau, de peur que vous assembliez icy les petits enfans. Alez, nous ne dirons rien de vostre folie, mais devenez sage [...] » (*op. cit.*, II, 2, p. 23). Dans la même scène, Turlupin rappelle comment il a sorti le Capitaine d'un mauvais pas : « [...] Monsieur le Capitaine, changez de quartier : vous estes trop cogneu en celui-cy. Attendez de faire vos rodomontades que vous soyez sur le Theatre, & vous souvenez que, sans moy, Mathieu le Crocheteur vous eust dernièrement, sur le pont-aux-doubles, reduit au point de ne faire jamais peur aux vieilles femmes » (*ibid.*).

de représenter des rôles d'amoureux, il sait que son emploi, à l'Hôtel de Bourgogne, concerne uniquement les personnages de capitain-matamore¹. D'autre part, il s'emporte contre les accusations lancées contre les comédiens par le philosophe Brionte : cette condition, ainsi que celle de poète dramatique, embrassées selon lui par tant d'hommes illustres de l'Antiquité, tels Scipion l'Africain, Lélius, ou même Auguste, bien que sous des pseudonymes, sont nobles et héroïques². Cette défense, en apparence fantaisiste, n'est pas si ridicule si l'on se souvient que l'*inventio* de plusieurs pièces des années 1630 fut attribuée à Richelieu, auprès de qui les Cinq Auteurs, puis Desmarets de Saint-Sorlin, firent office d'« exécutants³ ».

En outre, parmi les comédiens de la troupe, le Capitaine n'est pas le seul à ne pas pouvoir, une fois la représentation achevée, reprendre sa « form[e] ordinair[e]⁴ ». L'indistinction entre jeu et non-jeu menace également de frapper Gaultier, dont l'épouse déplore l'obsession jalouse⁵. Si Beauchasteau tient à la rassurer sur la santé d'esprit de son mari, le début du premier acte, qui a vu ce personnage s'opposer avec rage à Boniface, vient ébranler les fondements de cette certitude. D'autres éléments viennent renforcer le vertige dont est saisi le spectateur face à une pièce fictionnelle qui ne se donne pas pour telle, tout en définissant le théâtre comme un microcosme reflétant le jeu universel. Guillaume menace Bellerose de quitter la troupe si Turlupin et lui ne touchent pas une part de la recette égale à celle des autres comédiens :

Pour moy je vous le dis, je vous le promets, & je vous l'assure, qu'il n'est pas plus vray que vous estes Bellerose, qu'il est certain que je ne seray pas Guillaume le Comedien sous un autre tiltre que sous celui de compagnon.⁶

Si le valet entend ici marquer l'esprit du chef de la troupe par sa détermination, la mention de l'identité de Bellerose dans ce système comparatif prouve *a contrario* que le degré de vérité de cette identité pourrait être remis en question. Bellerose interprète par

¹ « Si nostre Theatre avoit besoing de deux Capitaines, chose que je ne pourrois supporter [...] » (*op. cit.*, I, 2, p. 14).

² « Il faut que j'escorche cest excrement de Philosophie, qui blasme une condition laquelle j'ay choisie comme celle qui est un miroir universel de tous les beaux exemples de la vie » (*ibid.*, III, 2, p. 38).

³ Fr. Lasserre, « Introduction », dans Les Cinq Auteurs, *La Comédie [...]*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Cette expression est employée par Bellerose à propos des costumes, mais elle s'applique également aux paroles, aux gestes et aux conduites, et plus généralement à tout ce qui définit l'identité première du comédien : « [...] je m'assure que vous ne ferez non plus de difficulté que vos compagnons de recevoir les habits, & les robes desquels vous pourrez dignement & utilement contenter nos Spectateurs ; puis que lors que les actions comiques sont finies nous reprenons nos formes ordinaires » (*loc. cit.*).

⁵ « Et que sçay-je encor si la rage du Docteur ne passera point jusqu'à l'extremité, de luy faire représenter au naturel les folies du Docteur Gaultier » (*ibid.*, III, 2, p. 33).

⁶ *Ibid.*, II, 2, p. 25.

ailleurs les prétentions des deux valets comme une « maladie¹ ». Aussi la « folie de vaine présomption » du Capitaine n'est-elle que l'image visible de l'orgueil qui motive l'ensemble des comédiens de la troupe, comme le révèlent les rivalités qui les opposent et qui menacent de les faire basculer, à leur tour, dans la plus risible folie.

Ce jeu sur l'illusion théâtrale est d'autant plus notable qu'il intervient dans une pièce connue pour constituer la toute première « comédie des comédiens » du répertoire français². Les doutes qui pèsent sur la séparation de la fiction et de la réalité aboutissent à une célébration du monde du théâtre et des multiples effets de vertige qu'il est susceptible d'engendrer. Comme en témoignent les attaques que les comédiens subissent, la pièce prend place dans un contexte où l'utilité morale du théâtre nécessite encore d'être défendue. Lorsqu'il tente de détourner Mlle de La Fleur de la condition de comédienne, Brionte accuse le théâtre de transmettre des impressions pernicieuses à la vue et à l'ouïe, tout en flattant les passions les plus mauvaises. Mais celle-ci lui rétorque que le vice ne loge pas dans l'objet qui produit ces perceptions ; ce sont les sens qui les reçoivent qui les interprètent de manière dévoyée. Si le théâtre peut perturber le jugement, la faute en revient au spectateur, et non au spectacle lui-même³.

La défense de la moralité du théâtre s'accompagne de celle de la vertu des comédiens et des comédiennes. À l'inverse de ce que fait le capitaine-matamore, il ne faut pas confondre la personne et le personnage, en accusant l'acteur, mais surtout l'actrice, des fautes commises par leur rôle. De ce fait, la pièce enchâssée, qui s'ouvre immédiatement après cette scène apologétique, se donne comme une illustration du plaisir que le spectacle théâtral a le pouvoir de procurer. Si la tragi-comédie intérieure a pu surprendre par son manque d'originalité, après un prologue qui paraissait novateur à plus d'un titre, c'est que, contrairement à celui-ci, elle n'a pas pour ambition de jouer avec les frontières du vrai et du faux, mais d'introduire un exemple maîtrisé d'illusion théâtrale. Il ne s'agit plus de faire prendre conscience au spectateur de l'illusion, mais de le plonger dans une agréable et utile erreur. La séparation entre les trois actes du « prologue élargi » et la seconde moitié de la pièce est donc totale, même si le spectacle intérieur reste en lien avec l'intrigue, par sa fonction illustrative.

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, « Introduction », p. VIII et G. Forestier, *Le Théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 71.

³ *Op. cit.*, III, 2, p. 37.

La même structure se retrouve dans *La Comédie des comédiens* de Scudéry, dont la pièce enchâssée, *L'Amour caché par l'amour*, sous-titrée « tragi-comédie pastorale », sera même remplacée par *Mélite*, lors d'une représentation donnée devant la reine en 1634¹. Comme la *Comédie* de Gougenot, la pièce de Scudéry s'ouvre sur un « Prologue » qui se plaît à brouiller les frontières entre l'identité du comédien et celle du personnage. Montdory, célèbre acteur du Marais, entre brutalement en scène et remet en cause d'un ton véhément la légitimité même de l'illusion théâtrale. Refusant de quitter sa « forme ordinaire », il rejette le costume qu'on lui tend et considère comme une folie la prétention, affichée par le reste de la troupe, de convaincre le public que le plateau du Théâtre du Marais, que tout le monde sait se situer à Paris, représente la ville de Lyon, que le temps de la représentation, d'environ une heure et demie, correspond à une durée de vingt-quatre heures, et que les comédiens jouent le rôle d'autres comédiens portant des noms de scène, tels que Belle Ombre, Belle Fleur ou Belle Épine². L'illusion théâtrale n'est autre qu'un mensonge qui vise à « tromper [les] honnestes gens³ » ; la scène de théâtre ne figure rien de vrai⁴. Quant aux comédiens qui parviennent à se persuader qu'ils sont les personnages qu'ils représentent, ils sont bons à enfermer aux Petites Maisons.

Quant à lui, Montdory refuse de faire croire aux spectateurs qu'il se nomme Blandimare. En 1634, en plein débat sur les règles, évoquer l'obligation, pour les spectateurs, de manger et de dormir dans la salle, si le temps représenté (vingt-quatre heures) équivaut strictement au temps de la représentation, apparaît bien entendu comme une remise en cause ironique de la conception du vraisemblable défendue par les Réguliers, de la part d'un auteur qui sera pourtant le premier, trois ans plus tard, à attaquer *Le Cid* sur le plan des unités (voir chap. VI, I-B). Mais le « Prologue » formule, au-delà de ces débats contemporains, une interrogation sur la possibilité même, pour le théâtre, d'entraîner le spectateur dans l'illusion. Il s'agira, pour le reste de la pièce, de démontrer que ce genre a bel et bien le pouvoir de faire adhérer son public au monde imaginaire qu'il construit. C'est ainsi que la tirade de Montdory se conclut par l'acceptation, en apparence paradoxale et soudaine, au vu de ses affirmations précédentes, d'entrer une dernière fois dans le délire de ses compagnons devenus fous.

¹ Voir G. Forestier, *op. cit.*, p. 74. Entre la pièce enchâssante et la pièce intérieure, G. Forestier parle d'un « degré relatif de structuration » (*ibid.*, p. 130).

² G. de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, *op. cit.*, p. 8. Voir chap. III.

³ *Ibid.*

⁴ « [...] cependant (Messieurs) ne les croyez pas, quoy qu'ils puissent dire ; car je meure s'il y aura rien de véritable [...] » (*ibid.*).

La première scène de la pièce – les deux premiers actes se définissant, comme chez Gougenot, à la manière d'un « prologue élargi » – s'ouvre toutefois sur l'expression d'une désillusion : Belle Ombre, qui avait confondu l'existence du comédien avec celle du personnage de comédie, s'est aperçu que la première est beaucoup moins plaisante que le déroulement d'une telle pièce. Tandis que cette dernière s'achève par un dénouement heureux, le comédien, délaissant son personnage, se trouve confronté à mille difficultés, notamment d'ordre financier¹. Illustration directe des propos tenus par Montdory, Belle Ombre, qui n'est autre que le neveu de M. de Blandimare, a été trompé par ce qu'il a vu en tant que spectateur de théâtre.

Or son abattement passager est dû au fait que le public de Lyon réserve à la troupe un accueil peu enthousiaste. En outre, ce n'est pas ici le vrai comédien qui s'exprime : l'acteur est en train de jouer le rôle d'un comédien, nommé Belle Ombre, qui se plaint de sa condition. À notre tour, nous ne devons pas nous laisser tromper par ce que nous voyons et entendons sur la scène. Ses propos, comme l'indiquait Montdory, ne sont pas « véritables ». Pourtant, tout est fait pour que nous croyions à ce qui nous est dit : ce « prologue élargi » représente, par un effet de réel particulièrement abouti, les difficultés d'une troupe itinérante de comédiens en province. Par le biais d'une métalepse d'auteur, Blandimare fait même allusion à Scudéry, dont la troupe joue les pièces, comme à l'un de ses amis intimes².

Comme dans la *Comédie* de Gougenot et dans *L'Illusion comique*, l'enjeu de ce « prologue élargi » sera par ailleurs de convaincre M. de Blandimare, parti à la recherche de son neveu, que la condition d'acteur est pleine de dignité. La Beau Soleil se plaindra également de la réputation des comédiennes, qui passent pour des femmes de petite vertu, cultivant autant d'amants qu'elles représentent de rôles féminins différents, selon une opinion dont les écrits contemporains témoignent fréquemment³. La conversion de Blandimare au métier de comédien, obtenue avant même que ne commence la pièce

¹ « Je meure, s'il n'est vray que tout ce qui reluit n'est pas or : & que les belles aparences sont le plus souvent trompeuses » (*ibid.*, I, 1, p. 9).

² *Ibid.*, II, 1, p. 21. G. Forestier montre comment la pièce instaure un jeu particulièrement complexe sur le faux et le véritable. Étant donné que Montdory avait effectivement fait partie d'une troupe itinérante, celle de Le Noir, avant de s'installer au Marais, le spectateur peut se demander s'il ne voit pas surgir devant lui un fantôme du passé (*op. cit.*, p. 264-265). « Tout est faux, donc, dans cette pièce, et, en même temps, tout est possible : les acteurs ne sont point eux-mêmes, tout en l'étant [...] » (*ibid.*, p. 266).

³ *Op. cit.*, I, 3, p. 11. Scarron évoque cette réputation dans *Le Roman comique* : « Ce n'est pas à dire qu'il n'y en ait de la profession qui n'en manquent point [de vertu], mais dans l'opinion du monde, qui se trompe peut-être, elles en sont moins chargées que de vieille broderie et de fard » (*op. cit.*, II, 1, p. 196).

intérieure, après l'audition d'une très courte églogue, sera par ailleurs formulée en termes de dévoilement :

Non, non, je leve le masque ; & je vous fais réparation d'honneur, pour ce que j'ay dit en souppant : encore que ma Satyre ne s'adressast point à la profession, mais seulement à ceux qui s'en acquitent mal. Car il faudroit estre privé de raison, pour mespriser une chose tant estimable [...].¹

Ne pas savoir distinguer le comédien de son personnage est une folie ; refuser de reconnaître que le théâtre a le pouvoir d'engendrer des illusions divertissantes en est une autre. Prolongeant l'éloge initié par Gougenot, Scudéry fait également prononcer par M. de Blandimare une définition du bon comédien, qui doit se trouver doté à la fois de qualités physiques (« bonne mine », « port du corps avantageux », « action libre, & sans contrainte »), de talents d'élocution (« voix claire, nette & forte », français pur, sans provincialismes ni accent), de jugement et de mémoire, et d'un savoir touchant l'histoire et les belles-lettres ; « car autrement, il fera du Galimatias malgré qu'il en aye » et apparaîtra plutôt comme un « mauvais Balladin » aux « postures extravagantes² » :

Enfin, il faut que toutes ces parties soient encor accompagnées d'une hardiesse modeste qui ne tenant rien de l'effronté, ny du timide, se maintienne dans un juste temperament : & pour conclusion, il faut que les pleurs, le rire, l'amour, la hayne, l'indifference, le mespris, la jalousie, la colere, l'ambition, & bref que toutes les passions soient peintes sur son visage, chaque fois qu'il le voudra.³

Même si ce parfait comédien est très certainement aussi difficile à trouver que le parfait honnête homme décrit par Castiglione, ce portrait s'accorde avec la description qu'en proposait Beauchasteau, chez Gougenot. Il prend donc lui aussi pour contre-exemple la figure du capitain-matamore, comédien-personnage immodeste, au jeu théâtral restreint à l'expression de deux passions tout aussi excessives l'une que l'autre, la fureur guerrière et la couardise devant le danger.

Contrairement à la tragi-comédie de Gougenot, la fin de la pièce de Scudéry est marquée par un très bref retour à la pièce-cadre, mais qui est d'une importance capitale, dans la mesure où, par rapport au « Prologue » initial, il aboutit à redistribuer entièrement les cartes. S'il s'agit d'une nouvelle adresse aux spectateurs, dans la tradition de la farce, Montdory ne s'y présente plus sous l'identité du comédien, entre jeu et non-jeu, mais sous le masque fictionnel de M. de Blandimare, comme si l'acteur était désormais incapable de sortir de son personnage pour reprendre sa « forme ordinaire »⁴. De même, les spectateurs

¹ *Op. cit.*, II, 1, p. 20.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 53. Voir G. Forestier, *op. cit.*, p. 180.

qu'il interpelle sont-ils les spectateurs intérieurs de la pièce enchâssée ou bien les spectateurs réels ? La séparation entre comédien et personnage, sur laquelle jouait initialement la pièce-cadre, est battue en brèche, pour laisser le champ libre au monde de l'illusion. Montdory s'est définitivement laissé contaminer par la folie qu'il attribuait, dans le « Prologue », à ses camarades. Le théâtre est une extravagance contagieuse, mais une folie douce et plaisante, que le comédien Montdory, comme Blandimare, décide d'assumer comme telle.

c) Pridamant et Matamore : de trop crédules spectateurs

Il n'est donc pas étonnant que, l'année suivante, au cours de la saison 1635-1636, Corneille fasse lui aussi représenter une pièce faisant l'éloge du théâtre et contenant, comme la *Comédie de Gougenot*, un Matamore. Pridamant se résout plus tardivement que Blandimare – à la fin de l'acte V – à reconnaître la dignité et l'utilité sociale de ce genre. *L'Illusion comique* se distingue également des pièces de Gougenot et de Scudéry par le fait que sa pièce-cadre se rattache à ce que G. Forestier a nommé une « structure chorale¹ ». L'enchâssement de la pièce intérieure, interrompue à chaque début et/ou fin d'acte par les commentaires des spectateurs Alcandre et Pridamant, est « décomposé² », tandis que l'action de la pièce enchâssée n'est plus indépendante de celle de la pièce-cadre.

Mais, alors que la *Comédie de Gougenot* se caractérisait par son « enchâssement monolithique », la pièce intérieure étant donnée d'un seul tenant, et que celle de Scudéry présentait, du fait de l'« Églogue » précédant la pastorale intérieure, une structure proche de l'« enchâssement multiple », même si l'on n'y trouvait qu'une seule véritable pièce intérieure, la comédie de Corneille offre quant à elle une « structure multipliée³ ». Elle propose le cas quasi unique dans le paysage théâtral du temps de deux pièces enchâssées l'une dans l'autre, sous le regard de spectateurs identiques (Alcandre et Pridamant), dans la mesure où, à l'acte V, Clindor et sa troupe représentent une tragédie enchâssée dans la première pièce intérieure, celle que le magicien Alcandre a fait surgir devant Pridamant. Plus qu'une « comédie des comédiens », *L'Illusion comique* est donc une « comédie

¹ « On pourra parler de structure chorale pour toutes les pièces qui reposent sur le rapport pièce-cadre / pièce intérieure suivant : une discussion (ou quelques propos) entre les spectateurs avant et après le spectacle intérieur ; des commentaires à la fin de chaque tableau » (*ibid.*, p. 61).

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 118-121. G. Forestier fait de *L'Illusion comique* une pièce à part, à l'exception des *Amants magnifiques* de Molière, qui offrent un autre exemple de « multiplication des niveaux sous un regard unique », mais très bref et parodique (*ibid.*, p. 120-121).

initiatique¹ », qui met en scène la conversion progressive de Pridamant, d'abord hostile au théâtre et au métier de comédien, aux pouvoirs de l'illusion théâtrale. Le double enchâssement permet de mettre directement en pratique la magie de ce genre sous les yeux des spectateurs intérieurs, relais des spectateurs réels. L'on ne comprend qu'à la dernière scène de la pièce, en même temps que Pridamant, que l'acte V constitue un niveau d'enchâssement supplémentaire et qu'il ne s'agit pas que du simple prolongement de la pièce intérieure des actes II à IV.

Aussi l'éloge final prononcé par Alcandre², qui concerne à la fois l'art des comédiens et celui du poète dramatique, s'impose-t-il comme d'autant plus légitime que l'auteur vient de faire l'illustration des pouvoirs de l'illusion théâtrale. Le spectateur réel, d'abord conscient, comme le spectateur interne Pridamant, d'assister à une pièce intérieure, s'est en effet laissé tromper par l'illusion du second niveau d'enchâssement. Mieux encore que les pièces intérieures des deux *Comédies* de Gougenot et de Scudéry, le double enchâssement proposé par *L'Illusion comique* permet de faire entrer le spectateur, sans qu'il en ait même conscience, dans l'univers fictionnel construit par le théâtre. L'éloge formulé par Alcandre, qui élude beaucoup plus rapidement les attaques à l'encontre du théâtre que ne le faisaient les comédiens de Gougenot et de Scudéry, témoigne également du fait que, depuis le début des années 1630, tant par l'action politico-culturelle menée par Richelieu que par la pratique des comédiens et des auteurs dramatiques, la réhabilitation du théâtre est bien engagée³.

Là encore, Matamore, dont on a pu voir qu'il incarnait une forme de théâtre archaïque en 1635, celle d'un théâtre emphatique et ampoulé qui sera progressivement amené à disparaître, participe, comme chez Gougenot, à la célébration de l'illusion théâtrale. Par le mélange des registres et des genres que ses discours introduisent, sa présence s'impose logiquement dans une pièce dont les actes appartiennent, de l'aveu même de Corneille⁴, à des genres théâtraux différents. Matamore apparaît donc comme une image miniature de la pièce dans son ensemble. D'une part, par l'ampleur de ses visions, il incarne la puissance de création imaginaire du théâtre. D'autre part, par sa *vis comica*, il

¹ *Ibid.*, p. 78-79.

² *Op. cit.*, V, 6, v. 1781-1806, p. 166-167.

³ « Cessez de vous en plaindre, à présent le Théâtre / Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre [...] » (*ibid.*, v. 1781-1782, p. 166).

⁴ « Le premier Acte n'est qu'un Prologue, les trois suivants font une Comédie imparfaite, le dernier est une Tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une Comédie » (*ibid.*, « À Mademoiselle M. F. D. R. », p. 45). Le personnage du magicien rappelle également le genre de la pastorale. D'autres éléments (la mort d'Adraste, le séjour de Clindor en prison) sont quant à eux associés à l'esthétique de la tragi-comédie.

fait de celui-ci un univers joyeux et festif, dans lequel la violence et la mort se trouvent toujours rapidement désamorçées : de même que ses menaces demeurent purement verbales, la mort d'Adraste, à la fin de l'acte III, n'aura pour conséquence que le très bref séjour de Clindor en prison, tout comme le meurtre de celui-ci, attaqué par Éraste dans le dernier acte, ne se révélera qu'une feinte théâtrale.

Comme Alcandre, Matamore a le pouvoir d'engendrer des territoires imaginaires et d'exhiber l'illusion théâtrale. De ce fait, le personnage insère lui aussi dans la pièce des niveaux dramatiques distincts de la pièce-cadre, même si ceux-ci restent aussi virtuels que les exploits dont il revendique l'accomplissement. C'est très certainement pourquoi Giorgio Strehler, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique* au Théâtre de l'Odéon en 1984-1985, avait choisi de confier les deux rôles d'Alcandre et de Matamore au même comédien : tandis que le magicien crée l'illusion par ses actes, le capitain fait de même au moyen de sa seule parole¹. L'essoufflement relatif du succès de ce personnage, à partir des années 1650, correspond donc à une période où le théâtre et le métier de comédien sont définitivement réhabilités. La présence scénique du capitain-matamore, qui participait à la défense du genre, est alors perçue comme moins nécessaire.

Pridamant, en tant que spectateur intérieur, relaie l'erreur du spectateur réel qui se laisse prendre au piège de l'illusion, en ne percevant pas le changement de niveau qui s'opère à l'acte V. Son aveuglement est toutefois en partie excusé par le fait qu'il est personnellement impliqué par les deux pièces enchâssées, qui lui apprennent le sort de son fils. De ce point de vue, l'une des fonctions de Matamore consiste à mettre en valeur la perte de distanciation dans laquelle se complaît trop longuement le père de Clindor. Son apparition, au début de l'acte II, aurait dû être interprétée par celui-ci comme un indice : la rupture de l'illusion théâtrale que le type ne peut manquer de susciter était destinée à signaler que les actes II à IV devaient être lus comme une première pièce enchâssée, redoublée à l'acte V. L'héroïsme décalé et dérisoire du personnage désamorçait également par avance le caractère tragique de l'intrigue représentée au dernier acte (la scène d'adultère nocturne entre Clindor, devenu le prince Florilame, et la Princesse Rosine), en invitant à la lire comme une mise en scène ridicule du trio traditionnel – le mari, la femme et l'amant – de la farce et de la comédie. Clindor ne réalise-t-il pas précisément les exploits amoureux dont se vantait Matamore ? Comme lui, le jeune premier est un mystificateur,

¹ Voir C. B. Kerr, *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales (1980-2000)*, Tübingen, G. Narr, 2000, p. 51.

dont les aventures princières ne sont qu'illusoires. La présence du capitain-matamore est donc faite pour attirer l'attention du spectateur réel sur les failles du jeu des autres comédiens, afin de l'empêcher d'y adhérer aveuglément.

Plus encore que Pridamant, Matamore incarne le refus de toute distanciation, attitude que doit fuir le spectateur véritable. En tant que personnage, il adhère avec une grande crédulité à tous les discours qu'on lui tient : il croit que Clindor le sert fidèlement, de même que l'amour qu'Isabelle dit avoir pour lui ne lui paraît pas invraisemblable¹. À la différence de Pridamant et du capitain, le spectateur réel de *L'Illusion comique* ne doit pas oublier, tout en s'identifiant au spectacle représenté, que tout est faux. Ainsi, Christian Biet précise que, dans cette pièce, Corneille réalise moins l'apologie d'une illusion totale qu'un éloge de la dénégation². Le spectateur doit adhérer à la douce tromperie dans laquelle on le plonge, tout en conservant une part de distanciation. Matamore offre un contre-modèle de comédien, de spectateur et même de dramaturge-créateur, qui joue avec l'illusion sans savoir la maîtriser et qui succombe de ce fait à ses dangers. L'erreur du capitain et de Pridamant est d'autant plus grande que le père de Clindor assiste à une représentation théâtrale idéale, distincte de celle à laquelle pouvait assister le spectateur réel du XVII^e siècle : à cette époque, les conditions de visibilité et d'audition des spectacles rendaient en effet très difficile, voire impossible, l'engendrement d'une illusion totale³.

Relais du miroir déformant que la structure du théâtre dans le théâtre tend au spectateur, le personnage extravagant, et tout particulièrement le capitain-matamore, brise l'illusion théâtrale pour mieux en faire la démonstration. Sur le plan métathéâtral, son égarement est donc doté d'un pouvoir initiatique de révélation ; son aveugle plongée dans l'illusion symbolise au sens fort la vérité du spectacle théâtral. Les « illustres fous » mis en scène par Beys sont porteurs du même pouvoir d'anamorphose ; mais ils vont plus loin encore que Matamore, en faisant éclater le procédé du théâtre dans le théâtre.

¹ « [...] Toute l'ambition que me donne ma flamme, / C'est d'avoir pour sujets les désirs de votre âme » (*op. cit.*, II, 4, v. 421-422, p. 78).

² « Discours destiné à l'apologie du théâtre, *L'Illusion comique* est aussi un discours qui ne fait pas l'apologie de l'illusion parfaite, mais qui l'examine, la limite, la maîtrise théoriquement et pratiquement, en prenant en compte la réception qui est la sienne » (Ch. Biet, « Les illusions de Pridamant », dans J. Danan [dir.], *Pierre Corneille, « L'Illusion comique » : Dramaturgies de l'illusion*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 155).

³ Voir Ch. Biet, « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion [...]*, *op. cit.*, p. 175-214.

2. LES ILLUSTRÉS FOUS OU L'ÉCLATEMENT DE LA STRUCTURE DU THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

a) Une démultiplication des niveaux dramatiques

Si Amidor échoue à faire représenter par Artabaze le rôle d'Alexandre, les « visionnaires » de Desmarets peuvent tous néanmoins être considérés comme des figures de comédiens, qu'ils soient ou non conscients de jouer un rôle. Entendant Mélisse, au début de l'acte IV, évoquer son amour pour l'empereur macédonien, le capitaine en déduit que la jeune femme est occupée à répéter la partie que lui a confiée Amidor et la juge particulièrement bonne comédienne¹. Pour mieux entrer dans son personnage de poète et déployer la rhétorique amoureuse qui lui est associée, Amidor feint devant Alcidon de prétendre épouser l'une de ses filles². Toutefois, l'assimilation du comédien au fou – et *vice versa* – est surtout exploitée par une autre pièce, *Les Illustres fous* de Beys, dont la première version, *L'Hospital des fous*, précède de deux ans *Les Visionnaires* :

Mais on rit des effets de cette maladie,
Et l'on vient en ce lieu comme à la Comédie.³

Regrettant, devant Dom Alfrede et Dom Gomez, que les visiteurs qui entrent dans l'asile s'y rendent pour se moquer de ses pensionnaires, au lieu d'avoir pitié d'eux, le Philosophe assimile l'hôpital à une salle de théâtre (voir chap. I, II-A). Ce rapprochement permet de repérer, dans les deux versions de la pièce, la structure du théâtre dans le théâtre, puisque le regard des personnages qui pénètrent dans l'institution valencienne aboutit à théâtraliser les interventions scéniques des fous. Celles-ci étant beaucoup plus développées dans la comédie de 1653 que dans la tragi-comédie de 1636⁴, nous prendrons avant tout pour référence la seconde version de la pièce, sans nous interdire pour autant de convoquer *L'Hospital des fous* lorsque cela sera pertinent pour notre propos.

Les spectateurs intérieurs qui observent les spectacles enchâssés forment généralement un petit groupe de personnages qui changent d'identité au fil des scènes. Si Dom Alfrede et Dom Gomez disposent de ce statut dans les scènes 3 et 4 de l'acte I, Tirinte et sa suite prennent le relais à l'acte III, ou encore Dom Pedro et Dom Alfonte dans

¹ « Ma foy vous le verrez, c'est cette tragedie / Dont parloit ce fantasque, elle en dit quelques vers » (*op. cit.*, IV, 2, v. 1256-1257, p. 268) ; « Cette fille à mon gré fait bien son personnage » (*ibid.*, v. 1268, p. 269).

² « Il faut faire l'amant de l'une de ces belles » (*ibid.*, II, 6, v. 669, p. 235). Voir N. Doiron, « Fou de soi. Équivoque et théâtre dans le théâtre : *Les Visionnaires* de Desmarets », *RHT*, n° 3, 2007, p. 277-295.

³ Ch. Beys, *Les Illustres fous*, *op. cit.*, I, 4, v. 319-320, p. 18.

⁴ Dans *L'Hospital des fous*, les pensionnaires de l'asile sont présents ou mentionnés dans huit scènes (acte I, sc. 2-3 ; acte III, sc. 1-6), pour quatorze scènes dans *Les Illustres fous* (acte I, sc. 2-4 ; acte II, sc. 5 ; acte III, sc. 1-5 ; acte IV, sc. 5 ; acte V, sc. 1-3 et 10).

les deux premières scènes du dernier acte. Aucune scène de théâtre n'est bien entendu concrètement installée dans l'asile, mais ces visiteurs, par leur présence et les commentaires qu'ils effectuent à propos des fous, permettent, en fonction de l'entrée en scène des pensionnaires de l'hôpital, de détacher de courts fragments de pièces intérieures, dont ils soulignent la théâtralité.

La rencontre entre Dom Alfrede, Dom Gomez et le Philosophe, à la scène 4 de l'acte I, est révélatrice de la façon dont ces personnages passent du statut de membres actifs de l'action de la pièce-cadre à celui de spectateurs de la pièce intérieure. Prenant tout d'abord le pensionnaire de l'asile pour « l'Administrateur de cette Compagnie¹ » – confusion qui annonce le trouble d'esprit frappant le véritable Concierge de l'hôpital – l'amant infortuné de Luciane et son compagnon commencent par dialoguer avec le Philosophe ; mais lorsque celui-ci révèle qu'il se prend pour Jupiter, ses deux interlocuteurs cessent de s'adresser à lui et se mettent à commenter entre eux ses visions, preuve qu'ils ont conscience d'occuper à partir de ce moment-là un niveau dramatique distinct du sien :

DOM ALFREDE
Dom Gomez, peut-on voir un plus sage insensé.
DOM GOMEZ
Il est plus fou que l'autre.
DOM ALFREDE
O Ciel qui l'eust pensé !²

Reléguant au second plan leurs problèmes sentimentaux ou familiaux, les spectateurs intérieurs, malgré leur pluralité d'identités, ont tous en commun d'éprouver un vif plaisir à la vue de ces fous, ce qu'ils traduisent par des commentaires invitant implicitement les spectateurs réels de la pièce à se réjouir de ces spectacles avec eux³. Certaines de leurs interventions peuvent même être interprétées comme des invitations au silence lancées à la salle :

LE CONCIERGE
Ce malheureux Plaideur, a d'étranges accez,
Que luy causa jadis la perte d'un procez.
Le Concierge rentre.
TIRINTE
Il le faut escouter. [...] ⁴

¹ *Les Illustres fous, op. cit.*, v. 380, p. 21.

² *Ibid.*, v. 357-358, p. 20.

³ « LE PHILOSOPHE : Vous voyez, mes amis, comme je suis traité, / De ceux qui par moy seul, ont reçu la clarté ; / Je vous ay tous crééz. / TIRINTE : La plaisante folie ! » (*ibid.*, III, 1, v. 829-831, p. 51).

⁴ *Ibid.*, III, 2, v. 841-843, p. 52-53.

Au seuil de la pièce, dans une première scène s'apparentant à un prologue chargé d'introduire le spectateur dans l'univers théâtral de l'asile, Dom Gomez avait par ailleurs invité Dom Alfrede à l'accompagner à l'intérieur de l'hôpital, afin de lui procurer un divertissement susceptible de le distraire de sa peine¹. Ainsi, l'on distingue une pièce-cadre, dont l'action est fournie par les tribulations amoureuses des deux couples d'amants, et un second niveau dramatique enchâssé, celui des pensionnaires de l'asile.

La structure du théâtre dans le théâtre se matérialise, dans les deux versions de la pièce, par un procédé d'« enchâssement multiple² » : les allées et venues des fous, lorsque le Concierge les laisse libres de se promener dans l'hôpital, offrent de brefs moments de spectacles théâtralisés, dont la durée et la place sont variables – scènes entières ou bien courts passages³ –, sous le regard de spectateurs intérieurs changeant eux aussi d'identité. Mais ces spectacles pourraient s'apparenter à de simples intermèdes, dans la mesure où ils interrompent le cours de l'intrigue amoureuse et semblent dépourvus de tout lien avec l'action de la pièce-cadre. Tandis que celle-ci repose sur une intrigue dramatisée (le double enlèvement de Luciane et de Julie et la double séparation des amants), dont l'issue est heureuse, selon les lois conventionnelles du genre (la pièce se conclut par un double mariage), les entrées en scène des fous apparaissent comme des passages comiques et divertissants, dont la fonction peut sembler purement ornementale. Ces personnages n'agissent pas ; ils apparaissent, disparaissent et réapparaissent au fil des scènes, sans réelle motivation dramatique. Ainsi, le Musicien et le Philosophe de l'acte I reviennent accompagnés d'un Alchimiste, d'un Astrologue, d'un Plaideur et d'un Joueur à l'acte III, tandis qu'à l'acte V, seuls un Comédien et un Poète entrent en scène. D'autres fous sont également mentionnés sans présence scénique : des courtisans, des critiques, des gens d'affaires, etc. Seul le Concierge permet de lier l'ensemble des actes, puisqu'il apparaît dans chacun d'entre eux. L'esprit déjà troublé lorsque s'ouvre la pièce, les pensionnaires de l'hôpital ne sont pas guéris lors du dénouement ; les principaux d'entre eux (le Philosophe, l'Alchimiste, l'Astrologue, etc.) quittent même le plateau dès l'acte IV sans être mentionnés par la suite. La pièce-cadre et les spectacles théâtralisés se trouvent mis en relation à l'acte II, lorsque Dom Alfrede entreprend de feindre la folie pour se faire

¹ « Allons nous divertir dedans cet Hospital » (*ibid.*, I, 1, v. 118, p. 6). Au début de la sc. 2, le changement de lieu, qui introduit le changement de niveau dramatique, est annoncé par une didascalie (« *L'Hospital paraist* », *ibid.*, p. 7).

² G. Forestier, *op. cit.*, p. 92.

³ Les interventions des fous constituent par exemple l'intégralité de l'acte III (dont les cinq scènes se déroulent à l'intérieur de l'hôpital), mais, dans l'acte suivant, seules les deux dernières scènes se passent dans l'asile et l'on ne voit aucun fou, à l'exception du Concierge.

enfermer dans l'asile, où se trouve Luciane. Mais, à l'exception du Concierge, qui refuse de le libérer tant qu'un Grand de Valence ne le permet pas, les fous de l'asile n'interfèrent à aucun moment dans l'action du premier niveau.

Dépourvus d'utilité au niveau de l'action dramatique, les fous se révèlent même incapables de dialoguer entre eux. Comme les « visionnaires » de Desmarets, chacun, prisonnier de sa propre monomanie, entre en scène pour proférer une *persona*, identité purement imaginaire qu'il a forgée de toutes pièces. Leurs prises de parole sont de nature presque exclusivement monologique : il s'agit là encore de répéter, comme un thème suivi de variations, cette identité inventée et de déployer des visions qui divertissent ceux qui les écoutent. Au cours du premier acte, lorsque le Philosophe commente devant Dom Alfrede et Dom Gomez la folie du Musicien, il montre que, comme la Folie d'Érasme le dénonçait dans son *Éloge*, chaque fou est lucide sur l'égarement d'autrui sans être jamais conscient de son propre trouble d'esprit. Ce thème topique n'est pas sans conséquence sur la structure du théâtre dans le théâtre :

L'ASTROLOGUE

Penses-tu, criminel, dire sans insolence,
Que l'on se peut passer de ma douce influence ? [...]

LE PHILOSOPHE

Il s'est causé ce mal ; Mortels je vous ay faits,
De l'esprit & du corps absolument parfaits ; [...]
La curiosité de ce fou, fut extreme,
Et porta son esprit au delà de luy mesme,
La trop grande lumière esteignit ce flambeau.¹

Entre la pièce-cadre, dont le niveau est représenté dans cette scène par les spectateurs intérieurs Tirinte et le Concierge², et la pièce intérieure – le spectacle constitué par les hallucinations de l'Astrologue qui se prend pour le Soleil et du Philosophe qui croit être Jupiter –, un niveau dramatique intermédiaire vient ici subtilement s'insérer : le Philosophe appartient, certes, au même niveau dramatique que l'Astrologue, son commensal dans l'asile ; mais il se rapproche également du statut de spectateur intérieur, en commentant avec lucidité l'égarement de celui-ci, comme le prouvent les vers précédemment cités. Ses propos sont par ailleurs comparables à ceux que le Concierge tenait, au début de la scène, sur sa propre folie³.

¹ *Op. cit.*, III, 3, v. 947-948 ; 953-954 et 959-961, p. 57-58.

² Ces spectateurs rappellent leur présence par leurs commentaires : « TIRINTE : L'agreable entretien ! & les plaisans debats ! / Celuy-cy connoist l'autre, & ne se connoist pas » (*ibid.*, v. 965-966, p. 58).

³ « Cet homme est tourmenté de la Philosophie, / Et veut absolument que l'on le Deifie » (*ibid.*, v. 899-990, p. 55-56).

Toutefois, le régisseur des lieux apparaît lui aussi comme un personnage au statut intermédiaire. S'il se révèle capable, dans cette scène, de commenter la folie de ses pensionnaires, en tant que spectateur intérieur appartenant à la pièce-cadre, ses propos divertissants entraînaient, deux scènes auparavant, l'insertion d'un second niveau dramatique, théâtralisé par le regard de Tirinte¹. La folie par intervalles du Concierge, sur laquelle nous reviendrons, lui confère tantôt le statut de personnage de la pièce-cadre, lorsqu'il assiste avec les héros de l'intrigue amoureuse aux spectacles donnés par ses pensionnaires, tantôt celui de personnage des pièces intérieures, lorsque, les fous de l'asile étant absents du plateau, il se transforme à son tour en objet de spectacle.

En revanche, le statut des fous lucides, tel le Philosophe, est plus complexe. En effet, la persistance de leur délire imaginatif ne les rend jamais totalement assimilables aux spectateurs intérieurs du premier niveau. Il vaut mieux considérer qu'ils occupent de temps à autre un niveau dramatique intermédiaire, que nous appellerons I bis, entre le niveau I de la pièce-cadre et le niveau II des spectacles enchâssés. Dans cette même scène 3 de l'acte III, la circulation de la parole rend compte de cette adaptation singulière de la structure du théâtre dans le théâtre. Dans son délire imaginatif, l'Astrologue s'adresse à sa sœur la Lune, mais aussi au Philosophe ; celui-ci lui répond, mais interpelle également les spectateurs intérieurs et, à travers eux, les spectateurs réels, en commentant la folie de son camarade, ce que conforte son adresse aux « Mortels », apostrophe convoquant l'ensemble des auditeurs, fictifs ou véritables. Le Concierge et Tirinte, au niveau de la pièce-cadre, commentent entre eux le spectacle des deux fous, mais ne répondent pas au Philosophe, signe qu'ils perçoivent ce personnage comme occupant un autre niveau dramatique que le leur.

Bien qu'aucun de ces trois niveaux ne communique et que la pièce intérieure ne contienne pas d'action dramatique, l'on s'aperçoit que Beys n'aurait pu pour autant se contenter de reléguer les interventions des pensionnaires de l'asile dans les entractes, en les transformant, comme le fera Molière dans *Les Fâcheux*, en intermèdes chantés et dansés. Par rapport aux « intermèdes juxtaposés » de certaines comédies-ballets, Beys inaugure par ailleurs ce que G. Forestier nomme des « intermèdes enchâssés² », ou encore des

¹ « LE CONCIERGE : [...] Je porte icy les clefs de toute la science, / Et c'est ce qui me donne un peu de patience, / Et qui rend à mes mains ce fardeau moins pesant. / TIRINTE : Il le faut escouter. Ce Concierge est plaisant » (*ibid.*, III, 1, v. 787-790, p. 49).

² G. Forestier, *Le Théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 70.

« intermèdes théâtralisés¹ ». Pourtant, il n'existe pas qu'un simple « degré zéro de structuration² » entre les différents niveaux. « Retirons-nous ; je crains ce mal contagieux³ », déclare Dom Pedro à la fin de l'acte II : un maillage très serré de liens se tisse, non tant au niveau de l'enchâssement des spectacles, que sur le plan thématique. La folie des pensionnaires de l'asile reflète, sur le mode paroxystique, les troubles dont sont atteints les héros de la pièce-cadre. Tous les personnages des différents niveaux partagent les mêmes symptômes : troubles de l'identité, incapacité à distinguer la réalité de la fiction, la vérité de l'illusion, le déguisement de l'être. L'illusion dont les fous sont victimes n'est que l'image hyperbolique de celle dans laquelle se trouve plongé, le temps de la représentation, le spectateur de théâtre.

Malgré l'absence apparente de structuration entre les niveaux, les spectacles enchâssés n'ont pas qu'une simple « fonction décorative⁴ ». Il ne s'agit pas non plus uniquement, comme dans les « comédies des comédiens », d'illustrer les pouvoirs du théâtre en mettant en place un spectacle intérieur qui se présente comme tel⁵. En introduisant un système de jeux de miroir entre les personnages de la pièce-cadre, les fous de l'asile, les comédiens, mais aussi les spectateurs réels, Beys confère au procédé du théâtre dans le théâtre une fonction anthropologique, assimilant, dans une perspective humaniste, les illusions que tous les hommes entretiennent à celles du fou. Comme les pensionnaires de l'hôpital, nous sommes tous des êtres en représentation dans un théâtre d'illusions.

D'une version à l'autre, la modification du titre de la pièce témoigne de la volonté du dramaturge de mettre en relief, dès le seuil de l'œuvre, le rapprochement que l'on peut faire entre l'hôpital et la salle de théâtre. De *L'Hospital des fous* aux *Illustres fous*, la mention du lieu asilaire disparaît, tandis que le qualificatif *illustre*, adjectif polysémique, tout en convoquant la tradition des mélancoliques savants, rappelle l'*Illustre Théâtre*, cofondé par Molière en juin 1643, entre la création des deux pièces⁶. Dans l'esprit des

¹ *Ibid.*, p. 119.

² G. Forestier utilise cette formule à propos des pièces dans lesquelles l'absence du spectacle intérieur, sans rapport avec l'intrigue de la pièce-cadre, pourrait passer inaperçue, comme dans *La Belle Égyptienne* de Sallebray, *La Princesse d'Élide*, *L'Amour médecin*, *M. de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, etc. (*ibid.*, p. 126-128).

³ *Op. cit.*, II, 5, v. 778, p. 47.

⁴ G. Forestier, *op. cit.*, p. 135-137.

⁵ G. Forestier parle dans ce cas de « fonction métalinguistique » (*ibid.*, p. 135).

⁶ Ch. Beys a parfois été confondu avec Denis Beys, mentionné parmi les tout premiers fondateurs de la troupe, qu'il aurait dirigée avec Madeleine Béjart (voir E. Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863, p. 34). Toutefois, étant donné que certains des privilèges des pièces de Beys

contemporains, l'adjectif est également lié aux genres épiques et héroïques, représentés par *Les Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque, ou encore, plus près de Beys, *La Vie des hommes illustres et grands capitaines français* et *La Vie des dames illustres* de Brantôme¹ ; des *Femmes illustres ou les Harangues héroïques* ont également été publiées sous le nom de Georges de Scudéry en 1642-1644. Le changement de titre introduit de ce fait un décalage héroï-comique, puisque l'adjectif *illustre* qualifie ici des fous.

D'autres jeux sur la polysémie du lexique viennent renforcer, au cours de la pièce, la métamorphose de l'asile en théâtre. Ainsi, lorsque Dom Alfrede pénètre pour la première fois dans l'hôpital, il demande à « voir une troupe, & plus grande & plus folle² ». Le cinquième acte des *Illustres fous* fait même intervenir deux personnages de fous qui n'apparaissent pas dans la version tragi-comique de la pièce, ceux du Poète et du Comédien, qui se querellent avec véhémence sous le regard amusé de Dom Alfonte :

LE POÈTE

[...] Nostre poème enfin se peut passer de vous,
Et sans avoir besoin d'Acteurs ni de peinture,
Je puis à mes amis en faire la lecture.

LE COMÉDIEN

Il n'appartient qu'à nous à le faire valoir,
Et pour de l'incarnat faire passer du noir.³

Leur dispute fait parodiquement référence aux querelles théâtrales des années 1630, le Comédien réclamant des pièces dans les règles, tandis que le Poète se dit certain de respecter scrupuleusement les unités dans chacune de ses compositions⁴. Beys utilise comme ressort comique une rivalité traditionnellement représentée dans les « comédies des comédiens » : celle qui oppose les acteurs au poète à gages qui fournit la troupe en pièces, figure souvent raillée dans la littérature comique et assimilée au type de l'auteur extravagant (on pense notamment à Roquebrune chez Scarron).

mentionnent son prénom et que les actes relatifs à l'*Illustre Théâtre* sont signés « D. Beys », il semble impossible de confondre les deux hommes. G. Mongrédien affirme néanmoins qu'ils étaient parents (*Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1972, p. 34), de même que P. Scott, qui en fait des frères (« Subversive Revisions in the Work of Charles de Beys », *French Studies*, vol. LX, n° 2, avril 2006, p. 178).

¹ « Fameux, ce qui est élevé au dessus des autres par son mérite, par sa vertu, par sa noblesse, par son excellence. Plutarque a écrit les *Vies des illustres Capitaines Grecs & Romains*. La Maison de Bourbon est la plus *illustre* de l'Europe. Bocace a écrit les *Vies des Dames illustres*. [...] » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Illustre »).

² *Op. cit.*, I, 3, v. 267, p. 15. « TROUPE, se dit quelquefois en parlant des sociétés de plusieurs personnes. Une troupe choisie, est une compagnie de personnes agréables & de bon goût. Une bonne troupe de Comédiens. Une troupe de Bandis, de coupeurs de bourses, de Bohémiens, &c. » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Troupe »).

³ *Op. cit.*, V, 2, v. 1622-1626, p. 101.

⁴ *Ibid.*, v. 1590-1593, p. 99.

Dans cette scène, les commentaires de Dom Alfonte permettent de mettre les deux personnages sur le même plan¹ : tous deux se révèlent aussi fous l'un que l'autre dans leur ambition et leur amour-propre démesurés, qui les conduisent à se considérer comme d'illustres artistes. Dans la dernière scène de la pièce, le Concierge annonce également l'arrivée prochaine de « critiques esprits² », qui sèment le trouble dans les salles de théâtre par leurs censures impertinentes et sans fondements. Les deux personnages du Comédien et du Poète, entrés « par force³ » dans l'hôpital, sont par ailleurs arrivés avec l'intégralité de leur troupe, dont le Concierge mentionne avec joie la présence, à la fin de l'acte IV :

Tantost j'ay pris ma part d'une plaisante feste,
Avec les Comediens qui nous sont arrivez,
Je me plais avec eux, ces fous sont bien privez ;
On diroit que sans cesse ils sont sur le Theatre ;
L'un se croit estre Antoine, & l'autre Cleopatre [...].⁴

Spectateur privilégié, le Concierge prend encore plus de plaisir à voir ces comédiens fous que s'il assistait à une véritable représentation théâtrale. Ceux-ci jouent non seulement un rôle, mais ils éprouvent la certitude d'*être* le personnage qu'ils représentent. Nous retrouvons ici la même absence de frontière entre jeu et non-jeu qui se posait déjà pour le capitain-matamore : les comédiens que l'asile accueille sont désormais incapables de reprendre leur « forme ordinaire ». Leurs ambitions de grandeur, confortées par les habits de grands seigneurs qu'ils portent en guise de costumes⁵, ont laissé place à de folles visions : chacun se croit devenu l'illustre personnage qu'il est supposé représenter.

Mais les autres pensionnaires de l'asile sont eux aussi semblables à des comédiens devenus fous : le Musicien qui se prend pour Orphée, le Philosophe qui se dit Jupiter, l'Astrologue qui se proclame Soleil, sont tous des acteurs qui n'ont plus conscience de l'être et qui jouent un rôle sans le savoir. C'est en ces termes que le Philosophe décrit par exemple « l'entrée en folie » du Musicien :

Il fit de mauvais vers, mit le nez dans la fable,
Admira si souvent ce Charmeur des Enfers,

¹ « LE COMÉDIEN : Je ne m'esbahy pas s'il a le cerveau sec. / DOM ALFONTE : Voicy de plaisans fous. [...] » (*ibid.*, v. 1610-1611, p. 100).

² « [...] On nous doit emmener des critiques esprits, / Qui taschent à troubler les loges, le parterre, / Qui sur le moindre mot nous declarent la guerre ; / Mais comme à ce mestier ils n'ont pas mis la main, / Ils n'en parlent jamais d'un jugement bien sain [...] » (*ibid.*, V, 10, v. 1950-1954, p. 125). Le pronom *nous* employé par le Concierge contribue à faire de lui une figure d'auteur dramatique.

³ *Ibid.*, V, 2, v. 1654, p. 103.

⁴ *Ibid.*, IV, 5, v. 1452-1456, p. 91.

⁵ Ces « habits à la mode, à l'antique » étaient portés, selon les dires du Valet, à l'occasion de festivités et de représentations solennelles (*ibid.*, IV, 5, v. 1515-1520, p. 94). Au XVII^e siècle, l'on sait que les comédiens ont d'ordinaire pour costumes les vêtements que les nobles portent quotidiennement, avant de les céder aux différentes troupes.

Qui ravit Euridice, & la tira des fers,
Qu'il se mit en sa place, & croit estre luy mesme.¹

Les connaissances qu'ils ont stockées dans leur mémoire, qui équivalent aux rôles appris par les comédiens de la troupe, sont réactivées par une faculté imaginative échappant au contrôle de leur jugement. Celle-ci met le savoir acquis au service de l'édification d'une *persona*, dont le fou-comédien ne parvient plus à se départir. Comme les acteurs d'une troupe de théâtre, tous les fous de l'asile apparaissent déguisés ; sans changer d'apparence, ils travestissent inconsciemment leur identité et, de ce fait, jouent un rôle².

De *L'Hospital* aux *Illustres fous*, l'importance scénique du Concierge est considérablement accrue³. À lui seul, cet « homme-orchestre⁴ », pour reprendre une expression employée par G. Forestier à propos de Molière, représente presque l'intégralité des professions liées au monde du théâtre. Il apparaît tout d'abord comme le metteur en scène de la comédie donnée par les fous : régisseur de l'asile, il règle leurs entrées et sorties, selon qu'il les laisse ou non sortir de leurs cellules. Il lui arrive aussi d'intervenir dans le jeu lorsque les fous en viennent à se battre. Il n'hésite pas non plus à « descendre dans la salle » pour profiter, en compagnie des autres spectateurs intérieurs, du spectacle qu'il offre aux visiteurs des lieux.

Mais le Concierge s'attribue également le rôle de poète à gages, susceptible de fournir ses pièces à une troupe. Lorsqu'il entre en scène (I, 2), il se présente même comme l'auteur de la pièce que nous sommes en train de lire : « L'Hospital des Sçavans ou les Illustres Fous⁵ ». Par un procédé de « réduplication spécieuse⁶ », qui s'apparente à la métalepse d'auteur, Beys fait signe au lecteur à l'intérieur de sa pièce en s'identifiant à cette figure parodique de poète, qui voit avant tout dans le théâtre une manière de s'enrichir : il prétend en effet faire représenter sa comédie à l'époque du carnaval, période

¹ *Ibid.*, I, 4, v. 308-311, p. 18.

² « Que l'apparence soit affectée ou non, que le personnage déguisé soit conscient d'être autre que ce qu'il paraît ou qu'il soit le premier trompé par son identité fictive, on parlera de déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée » (G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français [1550-1680]. Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988, p. 11). G. Forestier définit également le déguisement comme une « image symbolique de l'activité théâtrale, [qui] représente la pénétration du théâtre par le théâtre ; à tout le moins, il est un rôle. Il est donc un des principaux vecteurs de ce qu'on appelle aujourd'hui la théâtralité, ce qui achève de le distinguer des procédés ordinaires de feinte et de quiproquo » (*ibid.*, p. 15).

³ Dans *L'Hospital*, le Concierge n'intervient qu'à l'acte III (sc. 1-6), alors qu'il est présent dans treize scènes, dans *Les Illustres fous* (acte I, 2-3 ; acte II, sc. 4-5 ; acte III, sc. 1-5 ; acte IV, sc. 4-5 ; acte V, sc. 1 et 10). Voir l'annexe n° 2.

⁴ G. Forestier, *Le Théâtre [...], op. cit.*, p. 190.

⁵ *Op. cit.*, I, 2, v. 218, p. 12.

⁶ G. Forestier, *Le Théâtre [...], op. cit.*, p. 198.

particulièrement favorable aux auteurs dramatiques, puis la faire imprimer, en l'accompagnant peut-être d'une épître dédicatoire qui serait adressée à « quelqu'un, qui n'ayt guere d'honneur¹ », afin d'en tirer une bonne rétribution. Dans une réplique à la portée métathéâtrale, le Valet interprète cette mise en abyme comme une manière comique, de la part de Beys, de s'incarner sous les traits du poète fou :

Il eust esté plus fou, bastissant pour autruy ;
S'il n'eust pas reservé quelque loge pour luy.
Si l'Autheur n'est bien fou, le tiltre est bien folastre.²

Comme le fera M. Grogard, concierge des Petites Maisons dans *Les Fous divertissants* de Poisson, le régisseur de l'hôpital de Valence aimerait également embrasser la charge lucrative de portier de la troupe des comédiens fous que l'institution accueille³. Metteur en scène, poète, spectateur, portier, le Concierge occupe également la fonction de comédien dans la troupe qu'il dirige. La fréquentation quotidienne des fous l'a en effet amené à développer un trouble d'esprit qui résume et condense les visions de l'ensemble de ses pensionnaires⁴. À cette contamination, s'ajoute la folle jalousie qui le possède et le conduit à soupçonner sa femme de s'amouracher de tous les fous de l'asile :

Comme je suis Soleil, que j'esclaire le monde,
Je pourray découvrir quelque ombre vagabonde
Qui luy porte un poulet d'un fou de courtisan.

Au valet

Vous estes de ce mal le premier artisan,
Malicieux mortel, qu'icy bas j'ay fait naistre ;
Reverez aujourd'huy Jupiter vostre maistre [...].⁵

À l'inverse du capitain-matamore, le Concierge s'érige ici en *super-acteur*, capable de jouer simultanément les rôles d'alchimiste, de poète, de peintre, de plaideur, d'astrologue et de philosophe⁶. Lorsque de tels accès s'emparent de son esprit, le Valet est contraint de l'enfermer, afin que les administrateurs de l'asile ne s'aperçoivent pas de son trouble et ne le démettent pas de ses fonctions. Comme nous l'avons vu, le Concierge est donc tantôt un personnage de la pièce-cadre et un spectateur intérieur, lorsqu'il est en présence de ses fous, tantôt un personnage des spectacles enchâssés, lorsque ses pensionnaires se sont retirés du plateau. À l'acte V, il fait même partie, avec le Poète et le

¹ *Op. cit.*, I, 2, v. 230, p. 13.

² *Ibid.*, v. 221-223, p. 12.

³ *Ibid.*, IV, 5, v. 1525, p. 94. « Je ferois bien payer tout le monde à la porte, / Avecque des billets, ou de l'argent, n'importe » (*ibid.*, v. 1527-1528). Son Valet lui rappelle à cette occasion qu'il s'agit d'une fonction dangereuse, car il faut pouvoir « battre les filous » (v. 1529).

⁴ « LE VALET : [...] Puisque ses insensez, se trouvent tous en vous, / Je dis que vostre teste, est l'Hospital des fous » (*ibid.*, I, 2, v. 257-258, p. 14-15).

⁵ *Ibid.*, III, 5, v. 1187-1192, p. 73.

⁶ « LE VALET : [...] De tous les insensez il fait le personnage » (*ibid.*, III, 5, v. 1155, p. 72).

Comédien, des seuls personnages de fous assurant la permanence d'un niveau dramatique second, enchâssé dans la pièce-cadre¹. Toutefois, un même phénomène d'alternance intervient chez les personnages de l'intrigue amoureuse. Dès que les fous de l'asile se retirent et qu'ils ne sont plus spectateurs intérieurs, ils prennent à leur tour le relais de leur folie.

b) Les vertiges de l'illusion : une folie contagieuse

Le Concierge se définit comme un personnage intermédiaire entre ses pensionnaires et les héros de la pièce-cadre, qui expérimentent eux aussi les plaisirs et les dangers de l'illusion, en s'essayant à manier la « feinte », tant celle du comédien que celle du simulateur de folie. Dès le « prologue » de la pièce, lorsque Dom Alfrede et Dom Gomez se rencontrent devant l'hôpital, la passion amoureuse est évoquée par l'amant infortuné selon les termes du lexique conventionnel de la fureur pathologique². Toutefois, prononcés au seuil de l'institution valencienne, ces propos semblent conférer à Dom Alfrede une place légitime à l'asile. L'amour pousse l'être qu'il anime à jouer un rôle et peut même l'amener à basculer dans la folie³. Une fois entrés dans l'hôpital, les deux personnages y découvrent précisément Luciane, devenue insensée après la perte de son amant, qu'elle croit mort (I, 5). Contrairement à l'extravagance incurable des fous savants qui habitent ce lieu, son égarement cesse lorsqu'elle prend conscience que Dom Alfrede se tient vivant devant elle et qu'il ne s'agit pas d'un fantôme⁴. Mais, alors qu'il vient tout juste de quitter le Philosophe, Dom Alfrede manque à son tour de basculer dans la folie sous l'effet du bonheur intense qu'il ressent en retrouvant sa maîtresse. Incertitudes, doutes, songes et hallucinations visuelles se mêlent pour conduire les personnages sur les terres de la folie⁵.

Le phénomène de contagion qui s'opère entre les pensionnaires de l'asile et les héros de la pièce-cadre prend des formes plus complexes encore au cours de la pièce. Alors

¹ Tirinte juge également que cette contagion touche le personnage du Valet : « Je ne sçay que juger du maistre & du valet » (*ibid.*, v. 1157, p. 72).

² « Que ne t'ay-je plustost descouvert ce dessein ! / Peut-estre ta raison me l'eust tiré du sein [...] » (*ibid.*, I, 1, v. 21-22, p. 2).

³ Tirinte a par exemple joué de multiples personnages afin de tenter de séduire Julie : « [...] J'ay pris aupres de vous mille formes diverses ; [...] / J'ay fait le personnage & de Maistre & d'Esclave » (*ibid.*, II, 2, v. 588 et 592, p. 36-37).

⁴ Cette variante sur la « folie de la passion désespérée » s'apparente donc aux scènes d'égarement temporaire de la comédie et de la tragi-comédie, que nous avons exclues du champ de l'extravagance (voir chap. II et III).

⁵ « DOM GOMEZ : [...] Et j'apprehende aussi / Qu'un excez de plaisir luy donne place icy, / Et que dans ce transport son esprit ne s'escare » (*op. cit.*, I, 5, v. 441-443, p. 26-27).

qu'il souhaite rejoindre sa maîtresse dans l'hôpital et quitter le logis de Dom Pedro, dont la sœur est tombée follement amoureuse de lui¹, Dom Alfrede feint, comme le Philosophe, de se prendre pour Jupiter et s'adresse, afin de convaincre le Concierge de son égarement, à Pluton, comme si le dieu des enfers se trouvait face à lui (II, 4). Dom Pedro, qui connaît sa feinte mais en ignore les raisons, le juge à cette occasion particulièrement bon comédien². Mais ce jeu trop bien conduit va rapidement se retourner contre le personnage. À l'acte III, alors que Luciane est toujours travestie en homme, sous le nom de Dom Fernand, déguisement qu'elle portait lorsque le chef des bandits l'a livrée à l'hôpital, les deux amants doivent jouer les amoureux transis devant Tirinte, qui souhaite sélectionner un fou pour l'accompagner à Madrid. Ils s'encouragent alors à bien jouer leur rôle, tels deux comédiens sur le point d'entrer en scène :

DOM ALFREDE *bas*
 [...] Il faut bien feindre icy,
 Jusqu'à nostre depart :
 LUCIANE
 Mais feignez bien aussi.³

Dans un premier temps, la feinte est vécue par le couple comme une intrusion divertissante dans le domaine du jeu théâtral. Le plaisir qu'ils éprouvent à feindre – Dom Alfrede fait semblant de croire que Dom Fernand est une jeune femme dont il est épris, tandis que le faux Dom Fernand prétend lui aussi appartenir au sexe opposé – est redoublé par l'absence de frontières séparant le mensonge de la vérité : Luciane est réellement une jeune femme et la folie amoureuse des deux amants n'est autre qu'une authentique passion, qui les a menés loin de chez eux, dans les murs de l'asile valencien. Beys s'inspire ici du motif topique selon lequel la vérité n'est jamais mieux cachée que lorsqu'elle est révélée sous le masque de la folie⁴. L'art du comédien, qui doit entrer dans son rôle, subit ici une inversion : Dom Alfrede et Luciane se contentent de transférer leur véritable identité vers ce qui n'est qu'un faux masque. Mais il ne s'agit pas de persuader les spectateurs qu'ils sont ce qu'ils représentent. Au contraire, leur feinte a pour visée de les convaincre que leur esprit est troublé et que leurs propos erronés ne sont que l'effet de leurs folles visions :

¹ Dans *L'Hospital des fous*, le personnage d'Éliante était doté d'une présence scénique et d'un rôle dramatique beaucoup plus important (« [...] sers cét insensé, qui te rend insensee », *op. cit.*, IV, 1, v. 1015, p. 65).

² « Je n'ay jamais trouvé de feinte mieux conduite » (*Les Illustres fous*, *op. cit.*, II, 4, v. 699, p. 42).

³ *Ibid.*, III, 5, v. 1041-1042, p. 64-65.

⁴ Dans *Esthétique de l'identité*, G. Forestier souligne l'ironie de cette manière rhétorique d'énoncer la vérité, tout en la maintenant à distance, ce qui la fait passer pour une fiction (*op. cit.*, p. 278 sq). Voir également J. G. Mallinson, « *L'Hospital des fous* of Charles Beys : the Madman and the Actor », *French Studies*, vol. XXXVI, n° 1, 1982, p. 12-25.

LUCIANE *bas*,
Que tu feins à propos.
DOM ALFREDE *bas*,
Je dis la vérité.¹

Un décalage s'instaure cette fois-ci entre le spectateur intérieur et le spectateur réel : Tirinte, qui s'amuse de la prétendue folie des deux amants, ne relaie plus les pensées du véritable spectateur, qui connaît les motifs et les enjeux de cette feinte. Un jeu de double énonciation permet à celui-ci d'en savoir davantage que les personnages de la pièce-cadre présents sur la scène. Sagesse et folie se déplacent : plus clairvoyant que Tirinte, le spectateur réel interprète l'aveuglement de celui-ci face au jeu des amants comme une forme d'absence de lucidité² ; le personnage s'apparente sur ce point aux pensionnaires de l'asile, qui commentent la folie d'autrui sans prendre conscience de leur propre égarement.

Mais le renversement entre jeu et vérité prend une dimension supplémentaire si le spectateur réel reste placé dans une situation de dénégation, autrement dit s'il demeure conscient d'assister à une représentation théâtrale, tout en étant plongé dans l'illusion. Dans cette scène, toutes les conditions sont réunies pour engendrer ce double mouvement : si l'illusion théâtrale est créée par le fait que tous les personnages se situent sur une scène de théâtre, le relais incarné par le spectateur intérieur Tirinte est là pour rappeler au spectateur réel qu'il ne s'agit que d'un jeu. Ainsi, tantôt le véritable spectateur croit à ce qu'il voit représenté, dans un mouvement d'identification, tantôt il se souvient qu'il ne s'agit que d'une fiction, dans un mouvement inverse de distanciation ; il a donc bien conscience que Luciane et Dom Alfrede demeurent des personnages fictionnels, c'est-à-dire feints et mensongers, et qu'ils sont eux-mêmes représentés par des comédiens. Beys ne se contente pas d'instaurer ici un simple jeu de renversement entre feinte et vérité : il enchâsse successivement plusieurs spectacles tour à tour perçus comme réels ou fictifs. Le vertige du véritable spectateur, désarçonné par ces multiples niveaux superposés de jeu et de non-jeu, atteint son climax.

Toutefois, le piège de la folie va très vite se refermer sur Luciane et Dom Alfrede. À la fin de cette même scène, ravi par le spectacle qu'il vient de voir, Tirinte choisit de faire du faux Dom Fernand son fou particulier. Les deux amants ont représenté leur rôle

¹ *Op. cit.*, III, 5, v. 1066, p. 66.

² « Il est bien insensé de le prendre pour fille » (*ibid.*, v. 1052, p. 65).

avec trop de talent et la qualité de leur jeu se retourne contre eux¹. Face à l'imminence de leur séparation, Dom Alfrede décide alors d'ôter son masque pour dire la vérité ; mais le discours de la vérité – il aime Dom Fernand, qui est une jeune femme nommée Luciane – ne forme qu'un seul et même discours avec celui de la feinte, qu'il énonçait auparavant. Démêler ce qui est jeu de ce qui ne l'est pas s'avère impossible pour les spectateurs intérieurs :

DOM ALFREDE
[...] Traistres c'est ma maistresse ;
LE CONCIERGE
Il est encor plus fou.
DOM ALFREDE
Je feignois seulement.²

Les plaintes de Luciane, arrachée à son amant, sont elles aussi formulées dans les mêmes termes que les folles hallucinations qu'elle proférait, à la fin du premier acte, au moment de sa crise de folie, lorsqu'elle pensait que Dom Alfrede était mort³. Comme les comédiens fous de l'asile, les deux personnages se sont retrouvés enfermés malgré eux dans le rôle qu'ils jouaient. Mais l'identité qu'ils ont usurpée est tout aussi bien théâtrale que véritable, sans que le réel et la fiction puissent encore être démêlés. D'autre part, Tirinte et le Concierge, en refusant de sortir de l'illusion théâtrale, incarnent des spectateurs prisonniers du processus d'« identification » ; ils ne sont pas capables de distinguer les moments où le comédien joue de ceux où il redevient lui-même.

En tant que spectateurs réels, sommes-nous bien certains nous-mêmes de ne pas être des personnages de fiction ? Cette interrogation très bourgeoise était déjà soulevée de manière plaisante par la métalepse d'auteur, à l'ouverture de la pièce, lorsque Beys attribuait la composition de sa pièce au Concierge, figure de poète fou⁴. Par effet de miroir, nous pourrions en venir à douter de notre propre degré de réalité. Dom Alfrede se trouve rejeté malgré lui dans le même statut d'indétermination : alors qu'il tente une nouvelle fois de convaincre le Concierge de son bon sens, afin qu'il lui permette de sortir de l'hôpital et de retrouver Luciane, celui-ci fait de l'amant infortuné un avatar de Don Quichotte, devenu fou pour avoir abusé de lectures romanesques. Il voit en Dom Alfrede un amoureux insensé qui, victime d'une métalepse narrative, croit habiter dans les romans dont il crée mentalement l'univers :

¹ C'est ce que Dom Alfrede reconnaîtra à l'acte suivant : « Pernicieux dessein par qui je suis captif ! / Ah que pour mon malheur je fus bien inventif ! » (*ibid.*, IV, 4, v. 1373-1374, p. 86).

² *Ibid.*, III, 5, v. 1096-1097, p. 68.

³ « M'oster à mon espoux ! ô rigueur inhumaine ! » (*ibid.*, v. 1091, p. 68).

⁴ *Ibid.*, I, 2, v. 218, p. 12.

Vous n'inventez pas mal ; l'Histoire est bien suivie,
Je connois maintenant qui cause vos tourmens,
Vous estes insensé d'avoir leu des Romans [...].¹

Selon lui, la maîtresse qu'il veut arracher à Tirinte est une héroïne toute fictionnelle. Dom Alfrede se désespère de convaincre un « incrédule² ». Or le Concierge a à la fois tort et raison de s'en tenir à un mouvement de « distanciation » face à l'histoire que lui conte le héros. D'une part, il devrait y croire, car il appartient au même degré de fictionnalité que lui ; d'autre part, il a raison de refuser d'y adhérer, car Dom Alfrede lui rapporte effectivement une intrigue de roman, adaptée d'*El Peregrino en su patria* de Lope de Vega, mais surtout de la traduction de cette œuvre par Vital d'Audiguier. Cette sensation de vertige ne manque pas de troubler le spectateur réel, qui doit démêler, à partir de ce qu'il voit, l'illusion, la feinte et la vérité.

c) L'asile comme théâtre-miroir de la vérité

Toutefois, cet effet potentiellement déstabilisant n'a pas pour visée d'effrayer le spectateur, ni de le conforter dans sa foi religieuse, comme cela pouvait être le cas dans le *Saint-Genest* de Rotrou. Les deux versions de la pièce de Beys, et plus encore *Les Illustres fous*, se donnent pour objectif de célébrer le plaisir que procure l'illusion, même lorsque celle-ci peut s'avérer trompeuse. Au début de la pièce, Dom Gomez invite Dom Alfrede à pénétrer dans l'hôpital comme dans un refuge où ses maux seront mis entre parenthèses. Bien plus, c'est là qu'il retrouve sa maîtresse, qu'il n'hésitera pas à rejoindre, à l'acte II. L'univers de la folie apparaît donc comme un repli permettant d'échapper aux dangers du monde extérieur, tel celui que représente l'amour d'Ermiane pour Dom Alfrede³. Une fois chez Tirinte, se faisant toujours passer pour Dom Fernand, mais qui aurait recouvré la raison, Luciane ne ment donc pas au seigneur de Valence, qui s'étonne de sa tristesse, lorsqu'elle affirme qu'elle préférerait l'« heureuse nuit⁴ » de l'asile et l'insouciance tranquille dans laquelle la folie maintenait son esprit. C'est pourquoi, à l'acte IV, l'institution valencienne se présentera spontanément à l'esprit de Julie et du faux Dom Fernand, lorsque les deux jeunes femmes chercheront un « asile⁵ », afin d'échapper à

¹ *Ibid.*, IV, 4, v. 1388-1390, p. 87.

² *Ibid.*, v. 1395, p. 87.

³ « Escoute. Tu sçauras que sa sœur Ermiane, / M'ayme, cher Dom Gomez, d'une amour violente, / Je veux par ce moyen m'esloigner de ses yeux, / C'est un esprit altier, cruel, ambitieux ; [...] / Elle ayme, & les refus qu'on luy fait sont funestes » (*ibid.*, II, 3, v. 667-670 ; 672, p. 40).

⁴ *Ibid.*, IV, 1, v. 1222, p. 76.

⁵ Beys joue sur le double sens du terme dans cette réplique de Luciane : « Enfin cet Hospital est pour nous un azile ; / Et l'effort de Tirinte y seroit inutile » (*ibid.*, V, 3, v. 1663-1664, p. 104).

Tirinte. L'illusion théâtrale, comme la folie, détient un pouvoir anesthésiant qui protège des agressions du monde réel.

Mais ses effets ne sont pas seulement éphémères, ni virtuels. En définitive, à la fin du dernier acte, c'est bien dans l'institution valencienne que les deux couples d'amants se retrouveront et reconnaîtront leur véritable identité, après les quiproquos suscités par leurs disparitions et leurs déguisements. Seul leur séjour dans le monde de la folie assurera leurs retrouvailles et rendra possible le double mariage annoncé lors du dénouement. En ce sens, les spectacles enchâssés ne se définissent pas comme de purs intermèdes sans résonance sur le premier niveau dramatique¹. Le détour par l'illusion trompeuse ne mène pas seulement à la vérité : il assure le surgissement de celle-ci dans un plaisir décuplé. C'est pourquoi, dès qu'il retrouve sa sœur Julie dans l'hôpital, Dom Alfrede s'improvise metteur en scène afin de maintenir Dom Alfonte dans l'erreur :

Il faut dans cette erreur le tenir quelque temps,
Et nous rendrons après ses esprits plus contents.²

Mais Dom Alfonte le prend à son tour au piège en lui préparant un quiproquo de tonalité tragique, lorsqu'il lui fait croire qu'il a tué le faux Dom Fernand, faute d'avoir reconnu sa sœur³.

De même, l'illusion n'engendre pas que de pures visions sans fondement de réalité. Dans l'asile, elle peut se révéler dotée d'une force performative. Certains fous-comédiens deviennent véritablement ce qu'ils affirment être ; leurs délires imaginatifs possèdent un pouvoir créateur, celui de faire advenir un univers autre, par la seule force des mots. Ainsi, le Musicien, premier fou à entrer en scène au début de l'acte I, à l'exception du Concierge, passe effectivement pour insensé aux yeux de Dom Alfrede et de Dom Gomez, lorsqu'il révèle qu'il se prend pour Orphée s'en allant chercher Eurydice aux enfers. Pourtant, ses déclamations poétiques et ses chants, inspirés des *Métamorphoses*, ont le même pouvoir sur ses auditeurs que la lyre du plus célèbre des poètes :

DOM ALFREDE
Je pense estre dans l'un des Palais enchantez,
Que l'Autheur d'Amadis autrefois a vantez.⁴

¹ À l'acte V, Luciane parle de l'asile comme du « lieu de [s]on bon-heur » (*ibid.*, V, 3, v. 1666, p. 104), tandis que Dom Alfrede s'exclame, après y avoir retrouvé une seconde fois sa maîtresse : « Par deux fois en ce lieu, vous me rendez la vie ! » (*ibid.*, V, 4, v. 1696, p. 106).

² *Ibid.*, V, 7, v. 1789-1790, p. 113.

³ « DOM ALFREDE : Que je suis, Luciane, heureusement deceu » (*ibid.*, V, 9, v. 1889, p. 120).

⁴ *Ibid.*, I, 3, v. 293-294, p. 17. Voir également Dom Gomez : « Il chante, ô Dieux voila des accords bien charmans » (v. 298, p. 17) ; et cette autre réplique de Dom Alfrede : « A ces charmans accords, mon esprit s'est rendu » (*ibid.*, I, 4, v. 301, p. 17).

Même si l'imaginaire qu'il crée est archaïque et aussi exubérant que les romans qui ont rendu fou Don Quichotte, le Musicien possède effectivement, comme Orphée, le pouvoir de ravir les esprits. Le séjour que font dans l'hôpital les personnages de l'intrigue amoureuse vaut donc comme expérience initiatique : comme Pridamant chez Corneille, ils découvrent le charme magique de l'illusion, gage de plaisir émerveillé. Toutefois, à la différence de *L'Illusion comique*, l'éloge du théâtre n'est pas prononcé explicitement par l'un des personnages. D'une part, en 1653, date de la publication des *Illustres fous*, un tel éloge n'est plus perçu comme nécessaire, la dignité du théâtre, à la fois comme genre littéraire et comme divertissement social, n'étant désormais plus remise en question. D'autre part, les deux versions de la pièce montrent qu'il ne s'agit pas seulement de célébrer l'illusion théâtrale. Plus encore que Corneille, lorsqu'il enchâssait deux niveaux dramatiques dans la pièce-cadre, à l'acte V de *L'Illusion*, Beys cherche à susciter la surprise du spectateur réel en estompant les limites qui séparent la pièce-cadre des spectacles enchâssés. Plutôt que de désigner l'illusion et ses pouvoirs, il s'agit de montrer que le règne de celle-ci est sans limites et s'étend bien au-delà de la salle de théâtre.

La structure du théâtre dans le théâtre permet d'inscrire *L'Hospital* et *Les Illustres fous* dans la tradition renaissante de l'*imago mundi*. Plus encore qu'un théâtre, l'asile est une miniature allégorique du monde, le microcosme de toutes les illusions que l'homme entretient sur lui-même. Comme nos « illustres » représentants, nous portons tous un masque sans nous en apercevoir ; cette confusion entre le paraître et l'être, entre le déguisement et la vérité, apporte la preuve de notre folie. Si nous sommes lucides sur l'égarement d'autrui, si nous rions des folles visions des pensionnaires de l'asile, nous sommes incapables de reconnaître notre propre propension à nous nourrir de fumées. C'est le constat formulé par Tirinte, alors qu'il assiste amusé à une querelle opposant l'Astrologue et le Philosophe :

L'agreable entretien ! & les plaisans debats !
Celuy-cy connaît l'autre, & ne se connaît pas,
Nous voyons clairement les miseres des autres
Et sommes bien souvent aveugles dans les nostres.¹

Le spectateur intérieur joue cette fois-ci un véritable rôle de relais entre les fous du spectacle enchâssé et le spectateur réel. Comme les personnages de l'intrigue amoureuse, nous nous plaisons à trouver refuge dans les douces illusions de la folie afin de nous protéger de la réalité. Les fous de l'hôpital sont, certes, les reflets déformés des hommes

¹ *Ibid.*, III, 3, v. 965-968, p. 58.

raisonnables ; mais ils leur renvoient l'image véritable de leur aveuglement. C'est pourquoi leur égarement ne peut être guéri au moment du dénouement. De même que les deux couples d'amants, ils sont voués à ne faire dans l'institution valencienne que des séjours temporaires, sans que leurs illusions cessent jamais :

Consolez vous ; tout homme a l'esprit de travers,
Ce n'est qu'un Hospital que tout cet Univers ;
On differe du plus ou du moins en folie ;
En des lieux on est libre, en d'autres on vous lie [...].¹

Interprétant à la lettre le *topos* de la folie universelle, le Concierge refuse de laisser sortir Dom Alfrede car il ne pourra jamais être convaincu que celui-ci se trouve dans son bon sens. L'illusion étant la chose du monde la mieux partagée, l'on ne peut séparer l'humanité en deux groupes, les fous et les hommes raisonnables. C'est ainsi que la force d'attraction de l'hôpital ne s'exerce pas seulement sur les savants de l'Université de Salamanque ni sur les amants infortunés de la pièce-cadre. L'institution possède un tel pouvoir centripète que, selon les dires du Concierge, il faudrait transformer la ville de Valence, et même le monde entier, en vaste hôpital². L'asile est un théâtre-miroir qui nous renvoie l'image de notre faiblesse ontologique. Julie formule cette idée en ces termes :

Tout le monde en ce lieu peut trouver son exemple ;
C'est un miroir vivant où chacun se contemple,
Je m'y suis reconnuë assez visiblement,
En celle, qui par tout veut suivre son amant,
Je suis folle comme elle, & cours après un homme.³

Comme le soulignait le Philosophe au début de la pièce, les fous de l'asile, portraits vivants de nos propres travers, devraient plutôt susciter notre commisération que nos moqueries⁴. En riant de leur amour-propre démesuré, les spectateurs, qu'ils soient intérieurs ou réels, doivent aussi opérer un mouvement d'introspection qui les amène à se corriger de leurs propres folies. Le comique de la pièce vise à susciter un rire prudent, celui d'une conscience toujours en éveil, qui sait qu'elle est coupable des mêmes erreurs que celles qui lui sont montrées. Dans la pièce, l'illusion est donc dotée d'un pouvoir heuristique : elle guide l'homme dans le long et difficile cheminement de la connaissance de soi. Si le Soldat qui lançait un assaut imaginaire, au début du troisième acte de *L'Hospital*, disparaît de la scène des *Illustres fous*, où il est seulement mentionné par le

¹ *Ibid.*, IV, 4, v. 1405-1408, p. 88 [notée 78].

² « De tous lieux il nous vient des cervelles mal saines, / On n'en vit jamais tant, nos loges en sont pleines ; / On veut faire bastir cent logemens nouveaux » (*ibid.*, I, 2, v. 155-157, p. 9).

³ *Ibid.*, V, 3, v. 1671-1675, p. 104.

⁴ *Ibid.*, I, 4, v. 313-318, p. 18. « Tout insensé qu'il est, il merite qu'on l'ayme », affirme Dom Gomez à propos du Musicien (*ibid.*, v. 312, p. 18).

Valet¹, le type du capitain-matamore est identifiable derrière chacun des insensés qui se repaissent de fumées sur leurs pouvoirs². Nous sommes tous semblables à ces matamores en puissance qui s'aveuglent sur eux-mêmes.

De même qu'il arrive fréquemment que les fous sortent de l'hôpital pour se promener dans Valence³, l'illusion s'étend bien au-delà des murs de l'asile. C'est également pourquoi le Concierge, en tant que metteur en scène de l'asile-théâtre, se laisse fréquemment déborder par les spectacles théâtralisés qui y sont donnés, notamment lorsque les fous se battent ou menacent de faire disparaître l'établissement⁴. De ce fait, peut-on encore parler de structure du théâtre dans le théâtre dans *Les Illustres fous* ? En estompant les limites séparant les différents niveaux dramatiques, en introduisant des personnages intermédiaires dont le statut devient indéfinissable, Beys parvient à faire éclater les cadres du procédé. Dans cette « pièce de fous », la présence des spectateurs intérieurs est somme toute moins faite pour renforcer la théâtralisation du spectacle enchâssé, que pour montrer que nous vivons nous aussi dans un univers d'illusion. Par rapport aux autres pièces qui convoquent cette structure, le mouvement s'inverse : l'illusion théâtrale n'est pas reportée dans la pièce intérieure ; elle est au contraire renforcée au niveau de la pièce-cadre et déborde même jusque dans la salle. Ainsi, l'adresse finale du Concierge et de son Valet aux spectateurs, tout en s'inscrivant dans la tradition de la farce, prend tout son sens :

Sans en mentir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous,
Sont les Originaux des Illustres folies
Dont nous n'avons été que les simples copies.⁵

La salle, où se trouve le public, la pièce-cadre et les spectacles enchâssés possèdent tous le même degré de réalité, ou plutôt de fictionnalité. Le spectateur réel se voit représenté dans son propre rôle sur la scène ; mais ce jeu est même dédoublé, car son reflet lui est renvoyé à la fois par les personnages de l'intrigue amoureuse et par les fous. Sa

¹ « LE SOLDAT, *parlant à une grille* : Chargez soldats, chargez, nous avons la victoire, / BERINTE : Voici quelque Espagnol qui s'en est fait acroire » (*L'Hospital [...]*, *op. cit.*, III, 1, v. 722-723, p. 44-45). Au début de l'acte III des *Illustres fous*, le Valet évoque « un vaillant Capitaine », auquel le premier commis est en train de passer les fers, « Qui fulmine, qui frappe & parle incessamment, / De meurtre, d'incendie, & de violement » (*Les Illustres fous*, *op. cit.*, III, 1, v. 808-810, p. 50).

² Voir par exemple les courtisans qui se vantent de leurs multiples conquêtes amoureuses et se prennent pour des héros de roman (*ibid.*, II, 5, v. 724-757, p. 44-46), ou encore la parodie de guerre épique que se livrent les fous à l'acte III : « L'ALCHIMISTE : [...] Vien que je te calcine avecque mon Mercure. / *Ils se battent* » (*ibid.*, III, 4, v. 1028, p. 63).

³ À la scène 5 de l'acte IV, le Valet rapporte au Concierge que le Philosophe s'est rendu à l'Université, le Plaideur au tribunal, l'Alchimiste au quartier des finances, et le Musicien sur l'un des ponts de Valence : chacun des fous a rejoint le lieu correspondant à son égarement (*ibid.*, v. 1534-1542, p. 95).

⁴ « Que j'ay bien à propos precipité mes pas, / Ce meschant Alchimiste alloit fondre mes plats » (*ibid.*, III, 4, v. 969-970, p. 59).

⁵ *Ibid.*, V, 10, v. 1962-1964, p. 125.

place se trouve aussi bien hors de l'asile qu'à l'intérieur de l'établissement. L'enfermement parmi les fous devient alors un signe d'élection, l'hôpital étant réservé à l'élite d'entre eux¹. C'est ainsi que les décors introduits dans l'asile avec les bagages des comédiens peuvent tromper la vue et passer pour une image véritable du monde :

Vous allez bien-tost voir un estrange cahos,
Superbement monté dessus des chariots ;
Vous y verrez meslez & le Ciel & la terre,
Equipage de paix, equipage de guerre [...].²

Les fous qui séjournent dans l'institution valencienne sont des « morosophes » délivrant des paroles sensées³. Le Concierge assure que certains poètes enfermés dans l'asile sont capables de composer, pendant leurs phases de lucidité, des « pièces Morales⁴ ». Lui-même est devenu auprès d'eux un fou savant⁵. Les deux versions de la pièce de Beys peuvent elles aussi être considérées comme des « pièces morales », puisqu'elles pointent, dans la douceur ouatée de la folie, des travers communs à tous les hommes, au premier rang desquels l'amour-propre. L'auteur dramatique nous donne lui-même l'exemple du mouvement d'introspection critique auquel nous devons nous livrer, en se donnant dans la pièce un double comique et autodérisoire, sous les traits du Concierge⁶. L'illusion doit être levée par l'illusion :

Dieux ! que je suis confus parmi ces changemens,
Que ce fou paraist sage en de certains momens [...].⁷

Comme Dom Alfrede, face aux sages propos du Philosophe, le spectateur réel de la pièce se trouve plongé dans un état de confusion salutaire, qui l'amène à interroger ce qu'il tient pour les certitudes les plus stables.

Tout en contribuant, comme nous l'avons vu, à inaugurer la structure du théâtre dans le théâtre sur la scène française, Beys réalise une appropriation personnelle et originale du procédé en démultipliant les différents niveaux dramatiques. Il innove également en associant la théâtralisation de courtes pièces intérieures à la représentation de

¹ Dom Gomez précise que sont enfermés dans l'hôpital « ceux qui dans tous les Arts, sont les plus renommez » (*ibid.*, I, 1, v. 121, p. 7).

² *Ibid.*, IV, 5, v. 1493-1496, p. 93.

³ « Dom Gomez, peut-on voir un plus sage insensé », demande Dom Alfrede à son ami en entendant les sages propos du Philosophe (*ibid.*, I, 4, v. 357, p. 20).

⁴ *Ibid.*, I, 2, v. 212, p. 12. Les fous peuvent même se transformer en moralistes et en censeurs du genre humain : « LE PHILOSOPHE : [...] Mortels, que faites-vous ? / Ce monde qui vous voit, vous prendra pour des fous » (*ibid.*, III, 4, v. 1021-1022, p. 63).

⁵ « Je tiens des beaux Esprits la grande Academie / Où j'entends des discours, qu'on ne peut oublier ; / Je suis leur dernier Maistre, & suis leur Escolier » (*ibid.*, I, 2, v. 148-150, p. 9).

⁶ Beys reprend ce trait à Lope de Vega, qui s'était lui aussi mis en scène dans *Los Locos de Valencia*, dans le personnage de Belardo (voir H. Tropé, « Variations dramatiques [...] », p. 115).

⁷ *Op. cit.*, I, 4, v. 377-378, p. 21.

la folie. Sans qu'il y ait mise en abyme au sens thématique du terme¹, les deux versions de sa pièce, et plus encore *Les Illustres fous*, permettent d'exploiter autant que possible le vertige suscité par ces multiples dédoublements du théâtre et par la théâtralité. En digne héritier des auteurs humanistes, Beys nous apprend à vivre dans un monde d'illusion, sur le théâtre du monde, tradition qu'il associe étroitement à la topique de la folie universelle, porteuse de vérité. Ces différents héritages fusionnent sur un mode enchanteur et comique, invitant le spectateur réel à prendre conscience, doucement et joyeusement, que la seule sagesse consiste à se reconnaître comme fou.

3. DU PERSONNAGE EXTRAVAGANT À L'EXTRAVAGANCE DE LA PIÈCE : À LA CROISÉE DES GENRES

Malgré son succès, qu'attestent les deux versions représentées à près de vingt ans d'intervalle, la pièce de Beys n'a pas donné lieu à une véritable tradition des « pièces de fous » (voir chap. I, II-A), sans doute parce qu'avec l'instauration des règles, les dramaturges contemporains de Beys ne pouvaient que se montrer méfiants à l'égard d'une telle structure, procédant par enchâssements multiples de courts spectacles théâtralisés. De *L'Hospital* aux *Illustres fous*, le changement d'étiquette générique, tout en témoignant de l'essoufflement de la tragi-comédie, révèle également que le procédé du théâtre dans le théâtre est susceptible de poser des problèmes de classification. L'enchâssement de niveaux dramatiques différents s'accompagne en effet, dans certaines des pièces concernées, d'un foisonnement générique de mauvais aloi en cette période de théorisation. Ainsi, *La Comédie des comédiens* de Gougenot est sous-titrée « tragi-comédie » car sa pièce intérieure appartient à ce genre ; mais son « prologue élargi » se rattache pour sa part à la comédie.

Scudéry choisit quant à lui de désigner sa pièce, dans laquelle une tragi-comédie pastorale est enchâssée dans un prologue de comédie, comme un « poème de nouvelle invention ». Dans son avis « Au lecteur », il convoque la notion de *caprice* : « L'invention en est nouvelle, & si je ne me trompe divertissante ; elle tient quelque chose de ce genre de Poème, que les Italiens appellent *capriccioso*² ». Il intègre ainsi sa *Comédie* dans une catégorie nouvelle, apparue simultanément dans les domaines musical, pictural et littéraire au cours de la Renaissance italienne (voir chap. VI, I-B). Guillaume Peureux constate que les caprices, par leur relative liberté et leur caractère difficilement classable, sont

¹ G. Forestier, *Le Théâtre [...]*, op. cit., p. 13 et 148-149.

² G. de Scudéry, *La Comédie [...]*, op. cit., p. 5.

généralement des œuvres qui interrogent les fondements et les formes de la catégorie ou du genre dans lesquels elles s'inscrivent¹.

Comme nous l'avons vu, Corneille parle lui aussi de « pièce capricieuse » et de « caprice² » à propos de *L'Illusion comique*, pièce répertoriée dans le genre de la comédie. En convoquant un vaste panel de genres différents, la pièce offre une démonstration spectaculaire du tournant que le théâtre prend au milieu des années 1630, en se détachant progressivement de la pastorale et de la tragi-comédie, pour privilégier l'instauration d'une comédie et d'une tragédie régulières. La référence au « caprice » est, de la part du dramaturge, une manière de souligner l'originalité de l'*inventio* de sa pièce, mais aussi d'en préparer la réception, susceptible de décontenancer le lecteur, par le mélange des genres qu'elle propose³. Il est par ailleurs possible que Corneille n'ait accordé à *L'Illusion* l'étiquette de « comédie » que pour la distinguer du *Cid*, sous-titré jusqu'en 1648 « tragi-comédie »⁴. Si la structure du théâtre dans le théâtre sert à Corneille de caution, en lui permettant de multiplier les genres, les temporalités et les lieux, tout en sauvegardant les unités au niveau de la pièce-cadre, le fait que le dramaturge associe la notion de *caprice* à la mise en scène des pouvoirs de la théâtralité et de l'illusion est révélateur : de même que le personnage extravagant est parfois investi d'une dimension métathéâtrale, des extravagances génériques peuvent se rencontrer dès lors que la pièce concernée engage une réflexion sur le genre.

L'histoire comique s'empare elle aussi, au cours des mêmes décennies, de la thématique de l'illusion et du déguisement. Les lecteurs extravagants, bien qu'ils vivent dans un univers de roman, peuvent être considérés comme des comédiens qui n'ont plus conscience de jouer un rôle. Comme le duc et la duchesse de la seconde partie de *Don Quichotte*, les personnages qui se divertissent de leur présence transforment le monde qui les entoure en vaste scène de théâtre, où chacun tient sa partie. S'il s'agit au départ de rire de leurs folles visions, très rapidement, l'illusion prend le pouvoir et entraîne chaque personnage, lecteur extravagant ou non, dans la douceur de ses rets.

¹ G. Peureux, « Avant-propos : Caprices », art. cit., p. 26.

² Ces expressions apparaissent respectivement dans l'épître « À Mademoiselle M. F. D. R. » et dans l'« Examen » (*op. cit.*, p. 45 et 47).

³ G. Peureux précise toutefois que Corneille évite de rappeler que Lelio, comédien et auteur dramatique italien, a déjà publié, en 1623, une comédie intitulée *La Centaura*, dont le premier acte est une comédie, le deuxième une pastorale et le troisième une tragédie (« *L'Illusion comique*, une pièce capricieuse [...] », art. cit., p. 22).

⁴ C'est l'hypothèse que formule G. Forestier dans *Le Théâtre [...]*, *op. cit.*, p. 50.

B. Festivités romanesques de l'illusion

Les œuvres dont le personnage extravagant constitue le point nodal, réunissant autour de lui, par sa force de fascination centripète, la plupart des autres personnages (voir chap. IV, II-B), prolongent en effet de manière systématique le schéma de l'épisode de *Don Quichotte* qui fait de l'hidalgo et de Sancho des comédiens involontaires, au service du duc et de la duchesse. Sans nécessairement reprendre la structure du théâtre dans le théâtre, certaines pièces contiennent des scènes de jeux théâtralisés, dans lesquels les personnages se font acteurs et célèbrent dans un même temps le plaisir de la tromperie et celui de la comédie.

Dans *Le Véritable Capitan Matamore* de Mareschal (1640), autour du valet Palestrion, le meneur de jeu, se mettent en place les actes d'une pièce comique dont Matamore et son valet Scélèdre sont, malgré eux, les personnages principaux. Tous ceux qui participent à la tromperie prennent tant de plaisir à jouer qu'ils en oublient presque l'enjeu de la comédie : les retrouvailles entre les amants Placide et Phylazie. Chacun s'encourage à bien représenter son rôle et renchérit sur les passions à exprimer, selon un type de jeu qui vise moins le naturel que l'artifice¹. Matamore, comédien involontaire à l'emphase ridicule, se laisse en effet prendre à un type de jeu qui détruit parallèlement toute illusion théâtrale dans l'esprit du spectateur réel. Le personnage est si aveuglé par l'illusion qu'il est même susceptible de basculer dans l'hallucination : ému par les fausses larmes de Phylazie, lorsqu'il la quitte pour Artelèse, Matamore tire son épée et entre en fureur, à tel point qu'il effraie ses interlocuteurs. Tel Éraste dans *Mélite*, il dit apercevoir la Parque Clotho et prend Placide pour Pluton, dans un bref passage qui parodie les scènes de fureurs tragiques (voir chap. II, II-B)².

Le Berger extravagant de Th. Corneille, sans contenir de pièce intérieure explicitement désignée comme telle, peut tout de même être inclus dans les « pièces de fous³ ». Lysis devient, sans en avoir conscience, le bouffon de la jeune société galante réunie dans la Brie. Seigneurs et dames se relaient, sous des noms de scène, dans le rôle de metteur en scène : Charite se fait tout d'abord passer pour la nymphe Écho (I, 5) ; Lucide,

¹ Artelèse, qui doit feindre d'aimer Matamore, veut : « [...] Trembler en l'abondant, / Feindre de [s]'éblouir, tomber le regardant, / Parler à demis mots de crainte & de surprise » (*op. cit.*, III, 7, p. 80).

² « PLACIDE : Ah ! quelle extravagance ? ô l'agréable jeu ! / Il souffle, il s'üe, il fume, il s'est mis tout en feu ; / Il escrime dans l'air, combat contre son ombre, / Et croit en estre aux mains sur le rivage sombre : / Arrestons le, tout doux, Capitan, rengainez » (*ibid.*, V, 2, p. 123).

³ Voir G. Forestier, *Aspects du théâtre [...]*, *op. cit.*, « Présentation », p. XIX et *Théâtre dans le théâtre [...]*, *op. cit.*, « Préface [1995] », p. XIV.

après avoir demandé aux spectateurs de se dissimuler, presse le berger de l'aimer (II, 3) ; Clarimond se déclare son rival auprès de Charite et le provoque en duel (II, 5) ; Hircan feint d'être un magicien, à partir de la fin de l'acte II, etc. La plupart de ces divertissements sont improvisés, les acteurs qui y participent étant informés de leur rôle au moment de leur entrée en scène. Ces jeux d'illusion font en outre intervenir des éléments de merveilleux – les valets d'Hircan déguisés en satyres, qui enlèvent Lysis-Amarylle (III, 6) – de même que l'utilisation des machines : à la fin de l'acte III, Hircan « *paroist dans un char volant au milieu de l'air*¹ » et emporte le berger avec lui, au milieu de coups de tonnerre et d'éclairs, puis le fait redescendre sur le théâtre. Ce passage témoigne de l'essor contemporain des pièces à machines, souvent caractérisées par l'esthétique de la pastorale, qui investira également le genre nouveau de l'opéra français². Cette influence n'est pas surprenante chez un auteur qui composera des tragédies à machines, à partir des années 1670, de même que des livrets d'opéra pour Lully et Charpentier. En ce sens, le berger, à qui il arrive également de chanter³, annonce Crisotine, l'extravagante auditrice de tragédies lyriques mise en scène par Saint-Évremond dans *Les Opéra* (1676).

D'autre part, l'assimilation de Lysis à un bouffon de cour est révélatrice : le jeu théâtral est une folie, mais une folie consciente et maîtrisée par tous, sauf par celui qui en tient le premier rôle. La « pastorale burlesque » de Th. Corneille, en retravaillant la matière romanesque du *Berger* de Sorel, montre que l'éloge du théâtre ne provient pas seulement d'œuvres répertoriées dans ce genre. Entre les années 1620 et 1660, l'histoire comique se révèle saturée de références au théâtre et à l'illusion qu'il engendre.

1. LE LECTEUR EXTRAVAGANT : UNE ILLUSION ROMANESQUE CONTINUE

Comme le capitain-matamore, Lysis et Don Clarazel sont de mauvais spectateurs. Leur extravagance les empêche de distinguer l'illusion théâtrale de ce qui constitue la réalité. Toutefois, la continuité de l'illusion s'instaure dans leur cas sur un mode différent : il ne s'agit pas de prendre une fiction théâtrale pour la réalité, mais plutôt de plaquer sur le monde réel l'univers des romans. L'effet produit demeure le même, puisque tous deux, au cours d'un passage qui s'inspire de l'épisode du montreur de marionnettes, dans la seconde

¹ Th. Corneille, *Le Berger extravagant*, *op. cit.*, III, 6, p. 157.

² *Andromède* de P. Corneille, qui date de 1650, est considérée comme la première tragédie à machines. Sur Th. Corneille, voir B. Louvat-Molozay, *Théâtre et musique [...]*, *op. cit.*, p. 396-400.

³ *Op. cit.*, II, 3, v. 485-492, p. 124.

partie de *Don Quichotte*¹, interrompent une représentation théâtrale, qu'ils prennent pour une action véritable se déroulant sous leurs yeux². En montant sur la scène, ils brisent l'illusion instaurée par le spectacle et abolissent les frontières entre la salle et la scène, dans un geste qui s'apparente à une métalepse dramatique ; le spectacle théâtral représenté par les comédiens appartient selon eux au même degré de fictionnalité que le monde romanesque dans lequel ils croient vivre. Le processus de distanciation leur est étranger : incapables d'avoir à la fois conscience d'assister à un spectacle et de s'identifier à ce qui se passe sur la scène, ils sont totalement happés par la fiction. Cette indistinction entre irréalité et réalité touche également le domaine du songe. En revenant du château du prétendu magicien Anaximandre, Lysis mêle le récit du rêve qu'il a fait dans le carrosse qui le conduisait en ce lieu à la narration des aventures vécues dans le château, sans parvenir à faire la différence entre le monde onirique et le monde réel ; l'effet de vertige est renforcé par le fait qu'il ignore avoir été le comédien d'une pièce mise en scène par Hircan³.

À l'Hôtel de Bourgogne, où Lysis s'est rendu avec Anselme, la transgression du seuil d'enchâssement entre la fiction et la réalité du berger s'effectue de manière progressive. Voyant sur la scène une bergère aux prises avec un satyre, Lysis se démène sur son fauteuil comme si, en plus d'être spectateur de la scène, il avait le pouvoir d'aider les personnages par ses gestes. Il identifie par ailleurs le satyre avec le « Dieu Chevre-pied⁴ » rencontré au livre précédent, lorsqu'un rustre paysan, qui courtisait Charite, lui a donné la bastonnade. Sa perception déformée impose ainsi un même masque, celui du satyre, à des êtres distincts, sans prendre en compte le fait que ceux-ci portent déjà un déguisement, ce qui est le cas du comédien, ou qu'ils jouent un rôle. C'est seulement au cours de l'acte II que Lysis achève de franchir la séparation invisible entre la salle et le plateau, lorsqu'il monte sur la scène pour prévenir la bergère que son père lui a transmis une fausse lettre, afin de la brouiller avec son amant⁵. En tant que spectateur, le héros ne tolère donc pas d'en savoir davantage que les personnages de la pièce.

Mais Lysis va immédiatement faire l'expérience du décalage qui sépare le monde réel de celui des bergeries, que ce type de fictions nous présente pourtant comme

¹ *Op. cit.*, II, 15-17.

² Ch. Sorel, *Le Berger [...]*, *op. cit.*, I, 3, p. 312 sq ; G. S. Du Verdier, *Le Chevalier [...]*, *op. cit.*, chap. X, p. 188 sq.

³ *Op. cit.*, II, 10, p. 470 sq.

⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 317.

vraisemblable, selon un paradoxe que Sorel souligne ironiquement dans ce passage. Désireux de s'exprimer en vers, afin de répondre à la bergère dans sa langue dramatique, Lysis s'aperçoit à quel point la forme versifiée est difficile à improviser, la prose nous étant bien plus naturelle. Malgré l'accessoire qu'il a eu la présence d'esprit de prendre (une houlette), il se contente donc de lui débiter une tirade faite de méchants vers pleins d'irrégularités, ce qui a pour effet de déclencher les sifflets du public, qui le prend pour un mauvais comédien. Incapable de rester dans sa position de spectateur, mais tout aussi incapable de se montrer bon comédien, Lysis se retrouve dans une position inconfortable d'entre-deux. Il achève alors d'abolir les frontières entre la salle et la scène en déclenchant une bagarre générale.

Anselme et ses amis, depuis leurs fauteuils, assistent à ce spectacle en riant. Une variante de la structure du théâtre dans le théâtre se met donc en place : la pastorale est interrompue par un second spectacle, mais qui a lieu dans la salle et non sur la scène. De même, il ne vient pas s'enchâsser dans une pièce-cadre, en redoublant le jeu théâtral et le niveau de fictionnalité ; au contraire, il brise définitivement le premier niveau en mettant fin à l'illusion théâtrale. Néanmoins, le lecteur réel de l'œuvre trouve en Anselme et ses amis, spectateurs intérieurs de la bergerie, puis de la bagarre, un relais qui l'invite à s'amuser de ces différents spectacles, à la théâtralité maîtrisée ou non. Installés dans la loge du roi, ils occupent une position de surplomb qui les désigne comme le point de vue de référence.

Le franchissement de niveaux accompli par le « chevalier hypocondriaque » est de même nature, mais n'a pas les mêmes conséquences. Dès le début du spectacle, Don Clarazel prend les comédiens, vêtus de somptueux costumes, pour des chevaliers et des dames qui célèbrent, en s'accompagnant de leurs luths, les sacrifices d'amour¹. Il se conduit comme un spectateur attentif, jusqu'au moment où Pluton entreprend d'enlever Proserpine :

Notre extravagant se leva furieusement, mist la main sur la garde de son espee, & poussant sa chaire avec le pied. Jamais dieu ne me soit en ayde (dit-il) si je souffre ceste lascheté, l'ordre de chevalerie estant instituee pour des choses pareilles, il faut que ce meschant ravisseur me rende conte de son action [...].²

Tandis que les comédiens sortent des épées, à la manière de véritables chevaliers, le public bourgeois quitte précipitamment la salle. Seuls les seigneurs et les dames qui ont

¹ *Op. cit.*, chap. X, p. 189.

² *Ibid.*, p. 191-192.

accompagné le chevalier jusqu'à Chalon-sur-Saône restent dans le théâtre : ils sont en effet davantage venus pour profiter du redoublement de spectacle offert par l'hypocondriaque, que pour assister à la représentation du *Ravissement de Proserpine*¹.

Le comte d'Oran ayant expliqué aux comédiens la confusion dans laquelle est plongé le chevalier, la représentation peut reprendre, en incluant un nouveau personnage : celui de l'extravagant. Pluton et Proserpine adaptent leur duo amoureux en fonction de la présence de Don Clarazel et les comédiens le placent sur un trône, au milieu d'un décor infernal. La pièce se poursuit pour le plus grand plaisir des spectateurs, après le retour de ceux qui ont fui. L'illusion théâtrale est néanmoins définitivement brisée, ce que conforte le vacarme, plus important que celui qui accompagne d'ordinaire les représentations, dans lequel la salle est plongée². Malgré tout, le chevalier ne quitte pas son état de confusion et interrompt de nouveau l'intrigue pour consoler la mère de Proserpine. Comprenant qu'ils ne pourront pas représenter la tragédie annoncée sur les affiches, l'homme qui joue Cérès entraîne Clarazel dans un ballet bouffon, tandis que le personnage du « barbouillé » prévient le public que ces danses tiendront lieu de farce :

Imaginez vous un peu je vous prie si ceste action se peut achever sans plaisir ? Certes ce fust alors qu'il fallust lascher le bouton, & que la plus part de toutes ces dames mouillèrent leurs chausses à force de rire, car toutes & quantes fois qu'elles regardoient ce pauvre malheureux entre ceste troupe de comediens elles esclatoient en telle façon que tout le jeu de paulme en retentissoit, & d'ailleurs le bourgeois faisoit un tel bruit que l'on y venoit à la foulle de tous les cartiers de la ville.³

En définitive, l'intervention du chevalier et la rupture de l'illusion qu'elle entraîne augmentent le plaisir des spectateurs. Tous rient de l'incapacité de l'hypocondriaque à distinguer ce qui est spectacle de ce qui ne l'est pas.

2. DU VRAISEMBLABLE AU VRAI FICTIONNALISÉ

Toutefois, le franchissement accompli par Lysis n'est pas parfaitement superposable à celui de Don Quichotte, face au spectacle de marionnettes, ni à celui du « chevalier hypocondriaque ». Au début du livre III, c'est le berger qui a repéré les affiches de l'Hôtel de Bourgogne annonçant la représentation d'une pastorale, suivie d'une farce, contrairement à Don Clarazel, qui avait été conduit au théâtre par ses compagnons. Avant de s'y rendre, il insiste auprès d'Anselme pour revêtir son costume de berger, en ne cédant

¹ « Tout le monde alloit à Chaalons sur Saone avec un contentement incroyable sous opinion qu'il verroit quelques nouvelles boutades du chevalier hypocondriaque qui leur vaudroient bien mieux que trois comedies, comme en effect la chose arriva [...] » (*ibid.*, chap. IX, p. 174).

² *Ibid.*, chap. X, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 201-202.

que sur la panetière et la houlette. Même si son extravagance le pousse à s'aveugler sur la profession des bergers et des bergères, qui sont des comédiens de métier, appartenant à la troupe du Prince d'Orange, Lysis pense tout de même que ceux-ci ont pris des habits pastoraux pour vivre à la mode des pasteurs en plein cœur de Paris. Leurs déguisements ne sont plus ceux de comédiens ; ils sont devenus des attributs constitutifs de leurs identités.

Par son accoutrement, le « berger extravagant » est lui aussi perçu comme un acteur par ceux qui le rencontrent, jusqu'à ce qu'ils prennent conscience de sa folie. Dès l'ouverture du roman, le narrateur extradiégétique, en décrivant son costume et ses accessoires, le compare à Bellerose jouant le rôle de Myrtil, dans *Le Pasteur fidèle*¹. L'aspect artificiel de son habit, chargé d'ornements, jure avec son troupeau de brebis décharnées et révèle immédiatement qu'il n'est qu'un « berger de réputation² ». Lorsqu'il le rencontre pour la première fois, Anselme pousse la comparaison jusqu'à l'assimilation, en faisant de Lysis un acteur en pleine répétition :

[...] aussi ne crut-il point autre chose, sinon qu'il répétoit le personnage de quelque comédie dont il devoit estre, comme l'on en avoit depuis peu joué une à Saint Cloud.³

Mais la folie de Lysis n'est pas temporaire, comme pourrait l'être celle du comédien qui s'attache à entrer dans son rôle. Pourtant, l'erreur de perception d'Anselme est loin d'être incongrue car Adrian précise que le berger, lors des différentes étapes qui l'ont mené vers l'extravagance, est tout d'abord passé par la folie temporaire de l'acteur. Enfermé dans sa chambre, sans presque manger ni dormir, il a joué des bergeries comme un comédien aurait répété ses rôles. Son tuteur l'entendait à travers la porte représenter des personnages de pasteurs amoureux, ainsi que leurs maîtresses, comme s'il disposait d'une partenaire pour lui répondre. Pour accessoires, Lysis utilisait des objets triviaux appartenant à Adrian et à Pernelle. Il reproduisait devant un miroir les gestes des comédiens observés à l'Hôtel de Bourgogne⁴. Il a même tenté de mettre fin aux réprimandes d'Adrian en l'assurant qu'il souhaitait embrasser cette condition, ce qui aurait désespéré celui-ci s'il n'avait compris qu'il s'agissait d'une diversion. Le bourgeois, ne cernant pas la nature de son égarement, pense par ailleurs qu'il se plaît à jouer la comédie :

Enfin il a trouvé moyen de se faire faire l'habit qu'il a, & s'est desrobé de moy pour venir icy, où il veut faire le berger tout à bon, & joüer des Comedies au milieu des champs. Au

¹ *Op. cit.*, I, 1, p. 3. Dans les « Remarques » sur le livre I, Sorel précise : « Ce commencement d'histoire est aussi comme une ouverture de Theatre, où la toile estant levée, un homme paroist soudain & recite les vers de son personnage » (*ibid.*, p. 15).

² *Ibid.*, I, 1, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 36-37.

moins vaudrait-il mieux qu'il fust chez moy qu'en ce lieu, où ses folies seront connuës de tout le monde.¹

Lysis dit également avoir fréquenté, trois ans auparavant, une compagnie de jeunes gens qui avaient tous adopté un nom tiré de *L'Astrée* et qui vivaient dans un univers de pastorale. Ce groupe s'apparente ainsi à une troupe de comédiens dans laquelle il aurait « esté à l'échole pour apprendre à estre berger² ».

Toutefois, à la différence du comédien fou qui a été entièrement absorbé par son personnage, Lysis garde conscience de jouer un rôle et de porter un costume. Au moment de son aventure dans le château d'Anaximandre, il troque par exemple le déguisement du berger contre celui du « héros » et souhaite que Charite le voie dans cet habit (voir chap. III, II-A). À l'occasion des noces d'Hircan, il tient à porter ce costume, composé de brodequins, d'un baudrier, d'une épée et d'une couronne de laurier, signe qu'il est sorti vainqueur de cette aventure³. Tel un chef de troupe, il régit les costumes des faux bergers qui l'entourent. Il interdit notamment à Philiris, Fontenay, Méliante et Polidor de monter à cheval dans leur habit pastoral, car il serait inconvenant de porter celui-ci à la chasse⁴. Il défend également à Hircan de se vêtir en berger, car son rôle est celui du magicien :

N'en faites rien, sage Hircan, dit Lysis, ne sçavez vous pas qu'en toute bonne pastoralle il y à tousjours un magicien qui n'est jamais habillé de mesme que les autres bergers, ainsi faut il que les sacrificateurs gardent leurs vestemens sacerdotaux, & que les satyres et les aegyptans se tiennent en leur nudité [...].⁵

Le berger ne prend donc pas l'illusion théâtrale pour la réalité. Au contraire, le processus qui s'opère est inverse : Lysis entend transférer de la scène du théâtre vers la salle, ou encore du roman vers le monde, une fiction théâtralisée, reconnue comme fiction, mais recouvrant intégralement la réalité, sans en rien laisser subsister. Pour le « berger extravagant », il s'agit de faire du monde un vaste théâtre, ou plutôt une fiction romanesque théâtralisée. C'est dans ce monde idéal, qui correspond en tout point à l'univers des pastorales, qu'il est un parfait berger, voire parfois un valeureux guerrier, et qu'il peut quotidiennement côtoyer Charite. Clarimond, lorsqu'il entreprendra de le guérir, dans le dernier livre, mettra en valeur l'ambiguïté de son comportement :

Qu'aviez vous esperé de faire en vous habillant comme un Comedien ? Je vous fais encore souvenir du malheur que cela vous a apporté. Vous n'avez sceu faire réussir aucun de vos desseins amoureux.⁶

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, I, 1, p. 122.

³ *Ibid.*, II, 11, p. 689-690.

⁴ *Ibid.*, II, 10, p. 505.

⁵ *Ibid.*, I, 6, p. 947-948.

⁶ *Ibid.*, III, 14, p. 228.

L'habit de berger est présenté ici comme un déguisement consciemment adopté par Lysis pour se distinguer. Le héros garde conscience de jouer un personnage, rôle qu'il met au service de sa tentative de singularisation et de séduction de Charite. Mais cette bizarrerie vestimentaire le sépare de sa maîtresse, qui ne porte pas de costume de bergère, et n'a pour effet que de le transformer en « basteleur¹ » ridicule. En ce sens, Laurence Giavarini souligne que le personnage imite moins la réalité de l'existence pastorale qu'une imitation de cette réalité, mais qui tourne à vide, puisqu'elle est sans référent². Comme le lui fait remarquer Clarimond, il est le seul « berger illustre en France³ » : il peut donc être imité, mais ne peut imiter lui-même d'illustres bergers antérieurs, qui n'ont jamais existé. Selon L. Giavarini, Sorel prend peut-être pour cible, par le biais de Lysis, le groupe d'écrivains et de poètes, tous lecteurs de *L'Astrée*, qui se rassemblent, à partir de 1625, autour de Guillaume Colletet et d'Antoine Godeau, sous le nom des *Illustres bergers*⁴. Sorel poserait la question, au travers de l'existence pastorale de cette communauté d'auteurs, tout entière tournée vers l'autocélébration de ses talents poétiques, du sens social et de la portée éthique de cette imitation. Les reproches adressés par Clarimond à Lysis vont en effet dans ce sens en pointant la vacuité de son comportement⁵.

Th. Corneille, dans son *Berger extravagant*, attribue lui aussi un costume pastoral à son héros. Il reprend également l'épisode au cours duquel Lysis prend l'habit d'Amarylle, mais conserve sa barbe, ce qui annule l'effet de son travestissement en fille⁶. Les seigneurs et les dames qui l'entourent se déguisent respectivement en pasteurs et en nymphes, les

¹ « Puisqu'elle n'est pas vestuë en bergere, il ne faut pas que vous soyez vestu en berger » (*ibid.*, p. 233). De même, dans les « Remarques » du livre X, Sorel suggère que le rêve de Lysis, dont il fait le récit comme d'une aventure réellement advenue, pourrait n'être qu'une feinte visant à se constituer en personnage de roman (*ibid.*, p. 474).

² L. Giavarini, « L'"histoire véritable" ou la fiction de l'imitation. Retour sur le réalisme du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627) », dans D. Souiller (dir.), *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*, Dijon, Centre Interactions Culturelles Européennes & Texte et Édition, « Littérature comparée, n° 1 », 2002, p. 41.

³ « [...] quand vous me direz des exemples de plusieurs qui ont porté un tel habit que le vostre, sans garder de troupeau, je vous avoüray que vos livres sont veritables, mais que si ces gens là prenoient cet habit, c'estoit pour se conformer aux personnes qu'ils frequentoient, ce qui ne peut arriver en vous, veu que vous estiez possible le seul de berger illustre en France, quand vous avez commencé de l'estre » (*op. cit.*, III, 14, p. 210-211).

⁴ *Art. cit.*, p. 42. Voir *L'Entretien des Illustres Bergers* de Nicolas Frenicle (1634), qui rend compte des activités de ce groupe.

⁵ « L'objet de la satire dans *Le Berger extravagant* est donc moins en effet la pastorale en tant que telle que le trouble social provoqué par l'inadéquation d'une figure de poète à un temps et un état au demeurant bien différent de la dépendance économique des poètes du XVI^e siècle vis-à-vis de la cour et de leurs mécènes » (*ibid.*, p. 43). *Le Banquet des dieux* pourrait à ce titre servir de réponse au *Banquet d'Apollon* composé par les *Illustres bergers* (1626).

⁶ « Comment de ce duvet corriger l'excescence ? / Comment me débarber ? [...] » (*op. cit.*, II, 7, v. 804-805, p. 140).

hommes adoptant également un nom de bergerie. En revanche, il semble plus difficile de parler de déguisement à propos de Don Clarazel, qui se contente, lorsqu'il quitte les îles Baléares, de prendre un vêtement noir, en signe de deuil amoureux¹. Le chevalier n'exige pas des gens de bonne condition qu'il rencontre qu'ils portent un costume. G. Forestier constate que bien peu de personnages de fous, dans la littérature du XVII^e siècle, portent un déguisement, ce qui s'explique par le fait qu'ils revêtent déjà leur identité imaginaire à la manière d'un costume². Par conséquent, les différents habits adoptés par Lysis, dans les deux œuvres de Sorel et de Th. Corneille, se définissent comme un « surdéguisement³ ».

Le livre IX du *Berger* de Sorel est révélateur de ce transfert de l'illusion théâtrale dans le monde réel des personnages. Même si, lorsque l'assemblée représente *Le Ravissement de Proserpine*, le « berger extravagant » s'identifie à tel point au spectacle qu'il finit par se prendre véritablement pour Cyane⁴, dont il joue le rôle, il souhaite, au lieu de guérir de cette confusion, améliorer les conditions de possibilité de cette identification totale, en étendant les limites de la scène à celles du monde. Selon lui, en ne cessant jamais de jouer un rôle, mi-appris mi-improvisé, dans un décor naturel, les bergers représenteraient une fiction si semblable au vrai qu'ils en viendraient à se prendre entièrement pour leur personnage et à ne plus jamais le quitter :

Je veux que les plus gentils d'entre nous jouent presque tous les jours quelque comedie. Nos subjects seront pris des poësies antiennes, & les personnages ayant esté donnez à ceux qui sçauront desja toute l'histoire par cœur, l'on leur dira seulement l'ordre des scènes, & il faudra qu'ils composent quasi sur le champ ce qu'ils auront à dire. Au reste j'ay inventé une façon de theatre qui est nompareille. J'ay veu les comediens de l'hostel de Bourgongne ; j'ay veu des jeux à des colleges, mais ce n'estoit par tout que fiction ; il y avoit un ciel de toille, un rocher de carte, & par tout la peinture essayoit de tromper nos yeux : mais je veux bien faire autrement : nous représenterons nos jeux en plein champ, & aurons pour theatre le grand eschaffaut de la nature. Nous n'aurons point d'autre ciel que le vray ciel ; [...] & ainsi toutes choses estans representees naïvement, l'on croira voir encore la veritable histoire, si bien que les acteurs estant animez eux-mesmes, espouseront les passions des personnages que l'on leur aura donnez, & les spectateurs en auront autant de plaisir que d'estonnement.⁵

De ce fait, le vraisemblable laisserait la place au vrai, mais à un vrai fictionnalisé, revu et corrigé par les fictions pastorales. Plus besoin de tromper le spectateur pour l'amener à croire au spectacle, plus besoin de faire appel à son imagination pour qu'il se représente ce que la scène ne peut pas montrer, puisque tout – décors, sujet de l'intrigue et

¹ *Op. cit.*, chap. III, p. 43.

² G. Forestier, *Esthétique de l'identité [...]*, *op. cit.*, p. 203-204.

³ *Ibid.*, p. 205. « Le fou est, en effet, d'une certaine manière un personnage déguisé, puisqu'il se croit et se montre autre qu'il devrait être s'il entretenait un rapport normal avec le monde et les personnages qui l'entourent » (*ibid.*).

⁴ *Op. cit.*, II, 9, p. 386-387.

⁵ *Ibid.*, II, 9, p. 351-353.

passions exprimées – serait véritable. Lysis a lui-même suivi ce précepte en revêtant quotidiennement les habits et les attributs du berger. Il est un comédien qui vit chaque jour son rôle dans le monde, soit en imitant des aventures et des propos puisés dans les bergeries, soit en improvisant à partir de canevas fournis par ses modèles.

Lorsqu’Hircan et sa troupe jouent par la suite *La Conquête de la Toison d’or*, Lysis leur reproche de ne pas représenter l’intégralité des aventures de Jason, mais aussi de ne pas faire monter sur le plateau de véritables animaux¹. Fidèle à son dessein d’étendre la scène de théâtre au monde entier, le berger inverse la logique de l’unité de lieu : au lieu de réduire l’intrigue à un seul espace, afin de favoriser l’illusion du spectateur, il souhaite que les comédiens, et le public avec eux, se déplacent en fonction du cadre spatial à représenter. Aussi le plateau doit-il être mobile et démultiplié. Il faut l’installer tantôt dans un village, tantôt sur une montagne, selon les besoins de l’intrigue :

C’estoît ainsi que Lysis vouloit faire, & non pas edifier sur un theatre des chasteaux de carte, & apeller tantost la scène la Thrace, & tantost la Grece. Vous voyez bien par ces imaginations extraordinaires qu’il avoit envie de s’approcher de la verité le plus qu’il pourroit [...].²

Anselme a en partie contribué à instaurer les conditions de représentation de ce spectacle véritable, en conduisant le berger de Saint-Cloud vers Paris, puis de Paris vers la Brie, offrant ainsi de nouveaux décors à ses aventures. C’est en effet en comédien que le berger entend imiter les épisodes topiques des romans pastoraux. S’il veut bien se jeter dans le Lignon, comme l’avait fait Céladon, c’est à condition de pouvoir se munir de vessies de pourceau en guise de bouées, de peur que les trois nymphes ne soient pas présentes pour le repêcher³. Lysis s’écarte sur ce point de la conception du jeu théâtral qu’il expose au livre IX : il prétend, certes, jouer le rôle de Céladon, mais refuse de ressentir les mêmes passions que lui et n’imagine pas que son feint suicide puisse correspondre à une véritable volonté de mourir. De même, l’épisode de la mort de l’amant, ressuscité par l’amour de sa dame, se réduit chez lui à une simple simulation d’empoisonnement et à un retour à la vie tout aussi joué. Pragmatiquement, Lysis refuse d’imiter ces amants qui,

¹ Hircan est alors obligé de le rappeler aux réalités matérielles du théâtre : « [...] pensez vous que l’on puisse représenter toute chose de point en point ? Vous nous donnez des sujets trop malaysez. Il n’y a point de comédie où l’on ne passe toujours quelque chose de l’histoire sous silence, ou bien l’on fait accroire que ce qui est de plus difficile s’est accompli derrière la tapisserie, & l’on le vient raconter après sur le théâtre. Cette mode là ne vaut rien, dit Lysis, je veux que tout soit en sa naïveté » (*ibid.*, p. 410-411).

² *Ibid.*, p. 414. Dans un article consacré aux écrits soréliens sur le théâtre, J.-M. Civardi rappelle que l’auteur prit position aux côtés de Corneille pendant la querelle du *Cid*, contre les règles sévères. Il lui attribue en effet *Le Jugement du Cid* (voir chap. VI, I-B). Pour autant, Sorel ne prend pas le parti des Irréguliers (« Charles Sorel critique théâtral », dans E. Bury [dir.] et E. Van der Schueren [éd.], *Charles Sorel polygraphe, op. cit.*, p. 345-380).

³ *Op. cit.*, I, 4, p. 486-487.

s'étant véritablement donné la mort, ont entraîné leur maîtresse à se suicider à leur tour ou bien à se morfondre le restant de leur existence, quand un feint suicide leur aurait permis de s'assurer une vie heureuse auprès d'elle. Le berger compte par ailleurs sur Philiris, qui est à ce moment-là chargé d'écrire son histoire, pour métamorphoser sa fausse mort en trépas véritable. Devant Adrian, Hircan et ses amis, Lysis se met alors à imiter l'agonisant :

En suite de ce discours Lysis s'avalla tout à fait dans son lit comme s'il fust tombé de foiblesse, & apres avoir jetté quelques soupirs, il tourna la teste vers la ruelle, & ne parla plus. Il s'empescha si bien depuis de se remuer & de respirer hautement, que les bergers dirent tous d'un accord, il est mort sans doute, le plus cher amy que nous eussions au monde !¹

Même Carmelin, qui s'était montré bien piètre comédien lors des représentations du *Ravissement* et de la *Conquête*, parvient à tenir le rôle du serviteur désespéré avec conviction. Pourtant, seul Adrian est plongé dans l'illusion, car les seigneurs présents sont conscients de la supercherie et s'appliquent tous, en feignant de croire que Lysis est mort, à « bien jouer chacun leur personnage² ».

S'il peut se révéler assez bon comédien, comme dans cette séquence, le « berger extravagant » apparaît toutefois plus souvent comme un acteur involontaire, jouant un personnage entre les mains d'un ou plusieurs metteurs en scène, qui s'intronisent eux aussi comédiens. Plutôt que de s'afficher explicitement comme des acteurs, comme lorsqu'ils montent *Le Ravissement de Proserpine* et *La Conquête de la Toison d'or*, au risque de devenir la risée de la noblesse environnante³, Hircan et ses amis préfèrent être à la fois metteurs en scène, comédiens et spectateurs des aventures de Lysis, en occupant ces trois fonctions de manière dissimulée. La comédie est donc abandonnée au profit d'une autre forme de divertissement théâtral : la feinte aventure du château d'Anaximandre⁴. Dans cet épisode, Hircan est metteur en scène, décorateur (la scène a lieu dans l'une de ses propriétés), accessoiriste, mais aussi comédien, puisqu'il joue le rôle du magicien qui introduit Lysis et Carmelin dans la demeure du ravisseur de Panphylie. Ses amis participent également à la pièce comme acteurs : Fontenay et Clarimond jouent des géants aux têtes télescopiques, Philiris, Méliante et Polidor sont des bossus aux visages hideux, tandis

¹ *Ibid.*, II, 12, p. 812.

² *Ibid.*, p. 764.

³ « Je croy bien que tous les passans avoient pris nos Acteurs pour des fous, mais c'estoient des personnes vulgaires dont l'opinion estoit inutile. Toutefois si des hommes de bon esprit eussent passé par le lieu où se representoient les Comedies, ils eussent esté d'abord aussi empeschez que les autres à en juger. Voila comme tant de braves hommes se contentoient d'estre reputez extravagans pour se donner du plaisir de Lysis [...] » (*ibid.*, R. IX, p. 457).

⁴ *Ibid.*, II, 10, p. 420 sq.

qu'un jeune serviteur d'Hircan représente la maîtresse de Méliante¹. Mais tous sont aussi des spectateurs au statut particulier : ne pouvant se définir comme tels devant Lysis et Carmelin, ce qui mettrait fin au jeu, ils sont contraints de se déguiser ou bien de se cacher, comme lorsqu'ils écoutent leur conversation en se dissimulant près de leur carrosse². À la suite de cette aventure, les seigneurs de la Brie seront également les auditeurs attentifs du récit subjectif que le héros leur fera de cet épisode, en mêlant la narration de son rêve à celles des combats remportés dans le château. Conformément au souhait de Lysis formulé au livre IX, les spectateurs suivent les comédiens d'un lieu à un autre, en fonction des exigences de l'intrigue.

Comme le montre cet épisode, Hircan est le principal metteur en scène des divertissements théâtraux montés autour de Lysis. Au livre IV, dès leur première rencontre, il feint de lui donner par voies magiques l'identité de la bergère Amarylle, jeu que poursuivront les autres seigneurs et dames, et notamment Léonor, Floride et Angélique, au moment de son procès pour impudicité, dans une mise en scène utilisant les gentilshommes et les demoiselles des environs comme figurants³. Au livre V, lorsque le berger se croit métamorphosé en arbre, Hircan est également l'instigateur de la comédie donnée par les dieux et les nymphes des eaux. Cette pièce tient même du ballet bouffon, puisque le dieu Morin accompagne de son luth le chant de la nymphe Synope, qui reprend l'air du dernier ballet du roi⁴. Il est par ailleurs révélateur que ce gentilhomme de la Brie se fasse passer pour un magicien : comme Alcandre dans *L'illusion comique*, Hircan fait de l'illusion théâtrale un pouvoir de transformation et de métamorphose comparable à l'art magique. C'est en véritable *deus ex machina* qu'il surgit au moment où Léonor vient de condamner Clarimond et Amarylle-Lysis au bûcher :

Leonor n'eut pas si tost prononcé ces rigoureuses paroles, que l'on tira force petars à l'entree de la porte, & Hircan sortit du milieu d'une flamme de poix resine, de mesme qu'un ombre à l'hostel de bourgongne. Il tenoit en sa main un flambeau allumé qui faisoit force fumee, & pour mieux joüer son personnage de magicien, il avoit une grande soutane de toille noire. Toute l'assistance feignit d'estre troublee à sa venuë, & chacun s'enfuit d'un costé & d'autre, de sorte qu'il se saisit facilement d'Amarylle [...].⁵

¹ « C'estoit un jeune garçon que l'on avoit ainsi deguisé, lequel sçavoit fort bien joüer son personnage » (*ibid.*, p. 465).

² *Ibid.*, p. 444.

³ « Quand [Amarylle] fut devant Leonor, l'on la fit asseoir dessus un petit placet comme une criminelle, & Oronte s'aprocha avec dix ou douze personnes autour de luy, tant gentils hommes que damoiselles, que l'on avoit envoyé querir au voysinage, mais qui n'estoient là que pour servir de nombre sans parler, ainsi qu'une suite de valets en une comedie » (*ibid.*, I, 4, p. 550).

⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 703.

⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 565-566.

On peut également le rapprocher de Matamore dans la mesure où, comme lui, mais de manière volontaire et consciente, Hircan joue à créer des mondes imaginaires à l'esthétique archaïque. Toutes les aventures qu'il invente mêlent les ressorts du merveilleux et de la pastorale, qui sont en train de passer de mode à la fin des années 1620, mais qui, comme l'annonce la « pastorale burlesque » de Th. Corneille, seront à nouveau exploités par le théâtre à machines et par l'opéra, dans la seconde moitié du siècle.

Face à cette illusion qui se donne pour telle, deux types de spectateur se distinguent : d'une part, Lysis, qui, en plus de prendre part comme personnage aux divertissements théâtralisés d'Hircan, incarne le spectateur pris au piège de la fiction, à laquelle il adhère sans esprit critique. Il croit le faux magicien lorsque celui-ci prétend le transporter par la voie des airs dans un carrosse mené par des hippogriffes ; de même, il est tellement entré dans le rôle d'Amarylle qu'Hircan doit procéder à une fausse cérémonie pour lui rendre son sexe d'origine¹. Malgré l'aspect artificiel et démodé des costumes et des accessoires utilisés², Lysis ne quitte jamais la croyance que ce qu'il voit devant lui est véritable. Il accepte également les discours mensongers d'Hircan, sans jamais les remettre en question, comme lorsque celui-ci explique la découverte des perruques bleues des dieux des eaux comme une punition infligée à ses ennemis³, ou encore lorsqu'il assure à Lysis que la bergère qu'il voit n'est pas Lucide, même si celle-ci lui ressemble traits pour traits :

Ils estoient fort pres du chasteau de ce magicien lors qu'ils virent sortir une fort belle femme du petit bois. Elle estoit habillee comme les bergeres de theatre, & pour son visage il ne pouvoit mieux ressembler à celui de Lucide qu'il faisoit, car de fait c'estoit elle mesme. Neantmoins Hircan ayant dit que c'estoit une bergere qui s'apelloit Amarille, Lysis le crut fermement.⁴

Au théâtre comme dans le monde réel, le berger affiche la même crédulité qu'en tant que lecteur de romans ; il est prêt à prendre pour argent comptant le plus invraisemblable des discours, à partir du moment où celui-ci est conforme aux aventures qu'il a lues dans les fictions pastorales. Carmelin fait preuve de la même crédulité que son maître, mais par ignorance et non par folie livresque. Le fait que Lysis soit aussi capable de jouer volontairement la comédie pourrait nous laisser à penser que, tel un bouffon de cour professionnel, il entre dans le jeu de son entourage pour favoriser son divertissement, en

¹ *Ibid.*, p. 567-568.

² « Le Dieu Morin avoit une barbe qui luy pendoit jusqu'à la ceinture, & des cheveux qui luy flottoient sur les espauls, avec une couronne de roseaux qui luy couvroit toute la teste. Il avoit une chemisette & des chausses à la marine de toile blanche, comme ces Mariniers qui tirent l'anguille à Paris le jour de leur feste » (*ibid.*, I, 5, p. 705).

³ *Ibid.*, II, 8, p. 282-286.

⁴ *Ibid.*, I, 6, p. 952.

acceptant consciemment de participer aux feintes qu'on lui joue. Or l'étiologie mélancolique de son extravagance tend à prouver que le trouble de son imagination est pathologique et qu'il est le plus souvent la dupe des autres personnages (voir chap. II, II-B).

L'aveuglement de Lysis et de Carmelin est d'autant plus ridicule que, du point de vue des spectateurs raisonnables qu'incarnent les seigneurs et les dames de la Brie, il est impossible de croire un seul instant aux jeux théâtralisés mis en scène par Hircan. Comme le montrent les costumes utilisés, ces jeux font référence à des divertissements conventionnels, tels les entrées de ballet et les intermèdes, dont le fonctionnement artificiel repose à la fois sur une monstration de l'illusion théâtrale et sur une rupture de celle-ci (voir chap. VII, I-B). Les spectateurs de ces jeux, hormis Lysis et Carmelin, appréhendent donc cette illusion avec un plaisir lucide, distancié et critique.

Les personnes de bonne condition qui accueillent Don Clarazel conçoivent elles aussi le temps passé en sa compagnie comme une période de festivités. Le comte d'Oran souhaite se divertir aux dépens de l'extravagant « par l'espace de cinq ou six jours¹ », en tirant de lui davantage de « plaisir » qu'il « n'en recevrai[t] de cent comedies² ». Comme dans *Le Berger extravagant*, les honnêtes gens de la région déguisent leur identité et se font passer pour d'illustres chevaliers et de nobles dames afin d'entrer dans le délire du fou, tandis qu'un meneur de jeu met en scène de courts spectacles théâtralisés. Au chapitre VIII, le marquis d'Artigny est l'instigateur d'une « farce³ » qui amène Don Clarazel à combattre un chevalier rendu invincible par une magicienne. Les gentilshommes spectateurs jouent également le rôle de figurants : ils représentent des statues portant des flambeaux et des pistolets chargés de poudre, dont ils font usage lorsque le spectacle menace de dégénérer, l'hypocondriaque essayant véritablement de tuer le faux chevalier enchanté. Don Clarazel termine cette aventure en jouant à son tour la comédie, puisqu'il feint de s'évanouir, pour mieux imiter les chevaliers de romans⁴.

D'autre part, certains personnages du *Chevalier* utilisent le détour du théâtre pour parvenir à leurs fins. C'est le cas de la duchesse d'Arcail, qui trompe à la fois Don Clarazel, le comte d'Oran, le marquis d'Artigny et l'ensemble de leur entourage, afin

¹ *Op. cit.*, chap. VI, p. 112.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Ibid.*, chap. VIII, p. 154.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

d'offrir ses faveurs au héros tout en préservant son honneur¹. Pour cela, elle met secrètement en place une vaste mystification fondée sur l'imitation des aventures d'*Amadis*, dont elle révèle au passage sa parfaite connaissance. Elle se sert des seigneurs et des dames présents comme de figurants, sans leur dévoiler le sens du spectacle, afin de mieux les tromper. Tous croiront en effet que le chevalier a obtenu les faveurs de la servante morisque de la duchesse. Au chapitre XVI, celle qui se fait passer pour la comtesse du Mont des Sauvages met à son tour en scène une farce scatologique autour de Don Clarazel, afin de le punir d'avoir, bien qu'involontairement, dénoncé ses infidélités à son mari².

Le « berger extravagant » et le « chevalier hypocondriaque », en tant que comédiens involontaires, divertissent davantage la compagnie que ne le feraient des acteurs professionnels de l'Hôtel de Bourgogne ou des danseurs de ballet³. Ils sont une source de plaisirs sans cesse renouvelés, offerts à des spectateurs placés dans une position de supériorité. Pourtant, Lysis et Don Clarazel n'apparaissent pas seulement comme les victimes de l'illusion. En conduisant les seigneurs qui les entourent à se faire comédiens, en fédérant une communauté composée de bergers et de bergères, ou de chevaliers et de dames, autour d'eux, ils développent une parole quasi performative. Le personnage extravagant possède le pouvoir d'étendre l'illusion sur le monde et de faire vivre son entourage en fonction de ses lois romanesques.

3. UNE PAROLE PERFORMATIVE ?

À la fin de la première partie du *Berger*, Lysis fait la connaissance de trois hommes, vêtus en pasteurs, qui ont parcouru de longues distances pour venir à lui. Philiris arrive de Bourgogne et souhaite apprendre auprès du roi des bergers « l'Art de devenir heureux⁴ » ; puis surviennent Polidor et Méliante, deux bergers désespérés d'amour. En compagnie du « berger extravagant », ils rejoignent le magicien Hircan, la bergère Amarylle et Fontenay, qui veut adopter la même condition qu'eux. Oronte, Angélique, Anselme, Clarimond et les autres seigneurs et dames qui les accompagnent, non informés

¹ *Ibid.*, chap. XI. À partir du chap. XXI, Artalize se fera à nouveau passer pour une magicienne afin de retenir le chevalier chez elle.

² *Ibid.*, chap. XVI, p. 378-379.

³ Au livre II, Anselme présente à Léonor les discours amoureux du berger comme « val[ant] mieux que les plus excellentes comedies du monde » (*op. cit.*, I, 2, p. 217). C'est également le plaisir du spectacle qui pousse Hircan à se déguiser en dieu aquatique, au moment de la métamorphose de Lysis : « Il s'estoit deguisé avec tous ces gens cy pour tromper Lysis, s'imaginant qu'il y auroit autant de plaisir avec luy qu'au plus superbe balet du monde [...] » (*ibid.*, I, 5, p. 754-755).

⁴ *Ibid.*, I, 6, p. 929.

de la supercherie, prennent tout d'abord les nouveaux venus pour des fous. Mais il ne s'agit que de comédiens déguisés :

[...] je vous ay fait voir un Philiris, un Polidor & un Meliante sans vous dire pourquoy ils sembloient estre des bergers aussi extravagans que le nostre : mais pour rendre chacun content, je vous apren que c'estoient trois gentils-hommes intimes amys d'Hircan [...]. L'on leur avoit raconté les extravagances de Lysis, & leur avoit-on donné tant de desir de jouir d'une si plaisante conversation, qu'ils s'estoient deguisez en bergers pour l'aborder plus facilement. Ils se representoient que l'on change bien d'habit pour danser des balets & jouer des comedies, & qu'ils pourroient jouer des pastorales naturelles, qui vaudroient mieux que toutes les fictions du monde, & qui se feroient sans peine et sans fraiz.¹

Quoi qu'il en soit, que ces personnages soient considérés comme des comédiens, des fous ou des aspirants bergers, le souhait de Lysis est exaucé : il est parvenu à recréer autour de sa personne une communauté de bergers et de bergères, unis par des divertissements, des plaisirs, des chants et des danses, rapprochés par des intrigues amoureuses, sur le modèle des fictions pastorales. Nous ne connaissons par ailleurs jamais le véritable nom de la bergère Amarylle, tout d'abord apparue sous l'identité de la nymphe des eaux Lucide.

Mais il a surtout réussi à imposer sa propre conception du théâtre. Conformément à ses vœux, les seigneurs de la Brie délaissent le *negotium* pour représenter quotidiennement des spectacles théâtralisés, qui peuvent s'étendre sur plusieurs journées, à tel point qu'un regard extérieur pourrait croire qu'ils ressentent véritablement les passions qu'ils jouent². Lorsqu'ils représentent *La Conquête de la Toison d'or*, Clarimond suggère de prendre pour scène de théâtre la rivière de Morin³. Comme le souhaitait également Lysis, les comédiens n'apprennent pas par cœur une pièce déjà composée, mais improvisent leur texte à partir de la fable de Jason⁴.

Or même lorsque les personnages descendent du théâtre pour jouer des pièces improvisées, leurs « pastorales naturelles » changent de décor en fonction des différentes activités des personnages. Au début du livre VIII, « l'assemblée des bergers⁵ » se réunit dans un bocage, *locus amœnus* favorisant l'audition des récits successifs de ceux qui ont vécu des aventures extraordinaires (réelles ou imaginées). Le livre IX s'ouvre quant à lui sur l'organisation d'un festin, offert par Oronte « aux plus gentils bergers qui furent jamais en Brie » et disposé sur « une longue table sous un berceau de son jardin pour les mieux

¹ *Ibid.*, II, 7, p. 10-11.

² Cette conformité sera quasi totale dans le *Berger* de Th. Corneille, où les sentiments d'amour joués se transforment, à l'exception de ceux que Charite dit avoir pour Lysis, en passions véritables.

³ *Op. cit.*, II, 9, p. 392.

⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁵ *Ibid.*, II, 8, p. 167.

traicter à la pastorale¹ ». Pour cela, il a fait déguiser certains de ses gens en bergers. Même Floride, Angélique et Léonor sont vêtues de blanc. À ce moment du récit, Lysis éprouve un parfait sentiment de bonheur² : il est parvenu à ce que la totalité des personnes de bonne condition qui l'ont accueilli, à l'exception d'Anselme et de Montenor, qui ont conservé leurs vêtements, adopte le même costume que lui. Seule Charite ne paraît pas ; Angélique affirme qu'elle n'a pas pu la décider à se faire bergère, mais la véritable raison est que la servante ne peut siéger au même festin que sa maîtresse. Le bonheur de Lysis augmente encore avec l'apparition de deux nouveaux gentilshommes portant eux aussi des habits pastoraux : amis d'Oronte, ils se font passer pour des ambassadeurs envoyés en Brie par deux cents jeunes garçons et jeunes filles qui ont lu l'affiche et la lettre que le héros est censé avoir envoyées à Paris et qui sont prêts à le rejoindre, s'il leur assure un bon accueil³.

Comme on le voit, l'univers de l'histoire comique est investi par le monde du théâtre. *Le Berger extravagant* pourrait même enchâsser une comédie dans le roman lorsque le narrateur relate la représentation de *La Conquête de la Toison d'or* ; mais, de peur que le genre du roman ne se transforme en retranscription d'une pièce de théâtre, il doit abrégé la narration de cet épisode⁴. Au-delà du plaisir de berner un fou, les seigneurs et les dames réunis dans la Brie se plaisent à prendre place pour assister au spectacle ou bien – pour les hommes car, par bienséance, les femmes ne jouent pas⁵ – à se préparer pour leur rôle, à se costumer, etc. L'illusion envahit leur monde, mais une illusion assumée comme telle par tous, à l'exception de Lysis et de Carmelin.

Les spectateurs aiment tout particulièrement apercevoir les failles des masques et les plis des costumes. Ils rient notamment de Carmelin qui, jouant le rôle du roi Phinée, dans la *Conquête*, lit les répliques que Clarimond a composées pour lui en y incluant les didascalies⁶. Là encore, l'identification au spectacle est rendue impossible par l'introduction du merveilleux, au moyen de pétards, de fumées et d'accessoires de carton-pâte, dont l'artifice est clairement visible. Le dragon qui garde la toison d'or est par exemple une « machine de carte⁷ » animée par un homme. Au lieu d'attribuer à chaque comédien un emploi, comme ont coutume de le faire les directeurs de troupe, Clarimond

¹ *Ibid.*, II, 9, p. 305.

² *Ibid.*, p. 306.

³ *Ibid.*, p. 308 *sq.*

⁴ « Si je les voulois escrire tous avec toute la suite de la comedie, ce seroit mettre un livre dedans un autre [...] » (*ibid.*, II, 9, p. 407).

⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁶ *Ibid.*, p. 398.

⁷ *Ibid.*, p. 408.

fait choisir à chacun un type de langage qu'il conservera quelle que soit la pièce retenue. Fontenay choisit par exemple les allusions et les équivoques, Polidor les hyperboles, Méliante les métaphores, Clarimond le galimatias et Lysis un style poli, amoureux et passionné¹. L'ensemble de ces styles parodiques rend la déclamation des comédiens artificielle. Mais le spectateur éprouve davantage de plaisir en ayant conscience d'assister à une feinte qu'en s'identifiant à ce qu'il voit sur la scène².

Dès son arrivée dans la Brie, le « berger extravagant » est plongé dans un univers de bergeries commun au roman et au théâtre, genres rapprochés par les pouvoirs de l'illusion. Alors qu'au départ, Lysis transformait de lui-même, du fait de sa perception altérée, les hommes et les femmes qu'il rencontrait en personnages de pastorales, tel ce « pitaut » pris pour un satyre au début du livre II, à partir de son installation dans cette région, il voit les êtres de son entourage tels qu'ils sont ; mais ceux-ci se sont eux-mêmes transformés en bergers, bergères, magiciens, nymphes, dryades et faunes. Comme dans la seconde partie de *Don Quichotte*, ce monde de festivités ne célèbre pas tant le roman que, plus généralement, l'imagination et l'illusion³. Ni limitées dans le temps, ni marquées par une transgression des rapports sociaux, comme le carnaval, ces festivités instaurent un climat de joie et de réjouissances durables.

L'extravagance de Lysis opère même le miracle d'abolir certaines hiérarchies sociales. Riche héritier, mais de condition roturière, le berger est accueilli à la table des plus puissants seigneurs de la Brie, de même que ses cousins Adrian et Pernelle. Carmelin lui-même, dont la condition est extrêmement basse, soupe à la table de son maître et des gentilshommes qui le logent, privilège qui lui attire l'inimitié des autres valets⁴. Lysis et Carmelin semblent être deux comédiens de la même troupe, à laquelle appartiennent également Hircan, Anselme et leurs amis, tous étant compagnons de même rang, certains étant spécialisés dans les rôles de héros et de bergers, tandis que d'autres, tel Carmelin, prennent en charge les emplois bouffons. Cette répartition des rôles est mise en valeur par Lysis, quand, au livre VIII, il autorise Carmelin à conter son histoire à l'assemblée :

¹ *Ibid.*, p. 355-356.

² *Ibid.*, p. 411-412.

³ Voir J.-R. Fanlo, « La continuation du *Quichotte* ou les fêtes de l'imagination », dans H. Krief et S. Requemora (dir.), *Fête et imagination [...]*, *op. cit.*, p. 33-41.

⁴ Au livre XII, Hircan réprimande ses valets, qui ont refusé de servir à boire à Carmelin, en ces termes : « [Carmelin] pouvoit se mettre tout au moins, au rang des gentils-hommes suivans, estant associé en la bergerie avecque Lysis » (*op. cit.*, II, 12, p. 797).

Quand tu diras des plaisanteries cela n'en sera que de mieux, car apres tant de choses serieuses que nous avons ouyes, il sera tres-apropos d'en ouyr de facetieuses, & ce sera comme si nous entendions une farce apres une tragicomedie.¹

Le valet de Lysis est même érigé au rang de dieu lorsqu'il joue le rôle de Bacchus dans un cortège. Ce défilé en l'honneur du dieu du vin s'apparente cette fois-ci à un jeu carnavalesque : Carmelin est juché sur un tonneau, dans un chariot tiré par un carrosse, tandis qu'Amarylle et ses voisines, vêtues de jupe et portant des paniers et des serpes, se rabaissent au rang de vendangeuses. Mais les conditions sociales s'effacent au profit de la reconstitution mythologique, puisque sont également présents des nymphes et un vieillard qui tient le rôle de Silène. Une fois le cortège parvenu chez Hircan, l'assemblée se moque par ailleurs d'un paysan venu offrir du vin doux au seigneur du lieu avec un méchant compliment. Parmi les assistants, seul Lysis tombe dans l'illusion et se montre prêt à croire que Carmelin, qui s'enivre en chantant des chansons à boire, est véritablement Bacchus :

Lysis fut extremement aise de voir tout cecy, & s'il n'eust entendu que tout le monde disoit que c'estoit Carmelin qui estoit dans le chariot, il eust creu que c'estoit veritablement Bacchus, afin de suivre cette premiere fantaisie qui luy estoit tousjours venuë en l'esprit, de prendre les choses feintes pour des choses veritables.²

À l'occasion de ce défilé burlesque, les dames en profitent pour sortir de leur réserve habituelle, même si elles respectent les règles de décence attachées à leur sexe, au grand dam de Lysis qui aurait voulu voir des bacchantes, accompagnées de faunes et de satyres³. C'est par ailleurs en vue de précipiter la demande en mariage d'Hircan qu'Amarylle a organisé le cortège de Bacchus.

La fin du *Berger* semble marquer l'échec de Lysis : les seigneurs et les dames qui l'entouraient se défont de leurs costumes et, pour certains, quittent la région, en reprenant leur existence antérieure. Le berger lui-même, s'il reste à la campagne, se voit contraint d'abandonner sa vie de personnage de pastorale. Toutefois, cet échec n'est que partiel. Lysis est bel et bien devenu le personnage d'un roman, celui que nous sommes en train de lire, sans que l'on sache exactement qui l'a composé (voir chap. IX, I-B). L'auteur des « Remarques » présente à plusieurs reprises le héros comme une personne réelle⁴. Par le biais d'une métalepse, le jeune bourgeois Louis devient Lysis, personnage de livre, mais

¹ *Ibid.*, II, 8, p. 232-233.

² *Ibid.*, II, 11, p. 638-639.

³ *Ibid.*, II, 11, p. 641.

⁴ Dans ses « Remarques » sur le livre IV, l'auteur dit avoir récemment entendu les paroles de la chanson composée par Lysis, sur un air agréable (*ibid.*, p. 181). Dans les « Remarques » sur le livre VII, à propos de la machine que Lysis souhaite créer pour permettre à Carmelin, s'il est métamorphosé en fontaine, de ne jamais se tarir, l'auteur adopte un point de vue externe, qui l'empêche de connaître toutes les pensées du berger : « [...] possible à t'il encore quelque secret pour [...] empescher » l'eau de diminuer (*ibid.*, p. 280).

aussi de tableau. Sur le pont Notre-Dame, Anselme et le berger s'arrêtent dans l'atelier d'un peintre, auquel le gentilhomme fait croire que Lysis est un célèbre comédien. C'est pourquoi il l'invite à prêter son visage à ses portraits de pasteurs s'il veut faire son profit :

Les autres ont depuis travaillé suivant son original, tellement que vous ne voyez encore aujourd'hui autre chose que de ces bergers dedans leurs maisons & à leurs boutiques de la foire Saint Germain.¹

Lysis affirme donc la vérité lorsqu'il se présente à Fontenay comme étant « de ceux dont l'on écrit les histoires dans les romans qui se font aujourd'hui, et dont les comédiens représentent les actions sur leurs theatres² ». Fontenay l'identifie aussitôt comme le « successeur de Dom Quixote De La Manche³ » ; mais l'hidalgo était lui aussi devenu un personnage de roman, par un procédé de métalepse équivalent, dans la seconde partie de l'œuvre espagnole.

Si l'on ne trouve pas de semblable métalepse dans *Le Chevalier hypocondriaque*, le rêve que fait Don Clarazel de s'instaurer chevalier errant, défenseur des faibles et des innocents, rencontre davantage de succès que celui de Don Quichotte. La fin de l'œuvre voit progressivement se transformer les feintes aventures théâtralisées, dont il était le comédien involontaire, en hauts faits véritables. Au chapitre XXVIII, la mise en scène que le gouverneur de Lyon dirige au château de la Cruauté, faite de fantômes, d'ombres et de cartons peints⁴, est suivie d'un authentique exploit : celui que Don Clarazel accomplit en neutralisant le comte d'Orbec, qui venait d'enlever Ériclée, fiancée du marquis d'Arbamont, le fils du gouverneur⁵. Grâce à lui, le mariage des deux amants peut avoir lieu. C'est par ailleurs à cette occasion qu'il retrouve Sylviane, qu'il défend en preux chevalier, en se battant contre ceux qui la retiennent prisonnière. Avant de guérir, l'hypocondriaque donne donc de multiples preuves qu'il possède les valeurs et les qualités du parfait chevalier errant.

¹ *Ibid.*, I, 3, p. 329.

² *Ibid.*, I, 4, p. 609.

³ *Ibid.*

⁴ Le chevalier est désespéré en voyant des mannequins pendus aux abords du château, qu'il prend pour les princes de Grèce, victimes des sortilèges de la magicienne Alfrane. Mais un chariot lumineux, tiré par des chevaux transformés en créatures ailées, surgit en portant deux vieillards, l'un doté d'une fausse barbe et l'autre d'un masque de femme ; à leurs pieds, se trouve également un mannequin de paille représentant une vieille femme, qui s'anime de temps à autre grâce à des ressorts. Don Clarazel reconnaît Alcandre et Urgande la Déconnue, victorieux de la magicienne Alfrane. Le faux Alcandre lui explique que les pendus ne sont que des fantômes, qu'il a utilisés pour tromper Alfrane, et lui donne alors une leçon que le héros n'est pas capable de comprendre : « [...] revenez à vous & jugez si le pouvoir des magiciens n'est pas admirable ; ils peuvent faire passer des illusions pour choses réelles, des ombres simples pour des corps, & des fantômes pour des veritez [...] » (*op. cit.*, chap. XXVIII, p. 654).

⁵ *Ibid.*, chap. XXIX.

Ainsi, le franchissement que Lysis et Don Clarazel accomplissent à l'Hôtel de Bourgogne et dans le théâtre de Chalon-sur-Saône peut à présent être réinterprété : les deux personnages ne sont-ils pas semblables au cow-boy, évoqué par Anne Ubersfeld¹, qui, tout en restant conscient d'être un spectateur de théâtre, se révolte contre la position de passivité à laquelle il est relégué, en tirant sur le traître ? En montant sur la scène, c'est volontairement que Lysis et Don Clarazel brisent l'illusion théâtrale, afin d'inviter les seigneurs qui les ont recueillis à libérer les voies de l'imaginaire. Comme dans la seconde partie de *Don Quichotte*, le monde entier est invité à « quichottiser », en élisant pour reine la faculté imaginative². L'imagination atteint le statut d'art, aux inventions ingénieuses. Hircan, pour convaincre le berger qu'il n'est plus arbre, fait intervenir le vent du septentrion, sous la forme d'Anselme et de Clarimond, déguisés au moyen de plumes et de soufflets³. Le marquis d'Artigny peint des écailles vertes et jaunes sur une toile gigantesque, dont il recouvre un dogue, qu'il revêt de cornes, afin d'en faire un monstre que vaincra le chevalier hypocondriaque⁴. Si l'imagination se fait art, c'est qu'au sein de ces festivités, elle apparaît maîtrisée, contrairement à la faculté imaginative du crédule, qui n'est pas tempérée par le jugement. Il y a donc plusieurs manières de recourir à son imagination, mais aussi plusieurs manières, pour l'auteur, de solliciter celle du lecteur. C'est autour de ce partage que le genre de l'histoire comique distingue « les livres de sonnettes d'avec les livres d'étude⁵ ».

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 37.

² J.-R. Fanlo, art. cit., p. 37 sq. L'imagination est « devenue artiste, chose d'entendement donc, et non plus illusion de l'âme trompée » (*ibid.*, p. 38).

³ *Op. cit.*, I, 5, p. 803.

⁴ *Op. cit.*, chap. VII, p. 131-132.

⁵ *Op. cit.*, « Remarques sur le tiltre [...] », p. 12.

II. « Voila un vray conte de vieille¹ » : pour une imagination soumise au contrôle du jugement

Comme le concept d'illusion, l'imagination convoque à la fois l'idée de production et de réception. En effet, dans le champ littéraire, le terme désigne d'une part la faculté imaginative du lecteur, sollicitée par l'œuvre qu'il lit, de même que les impressions engendrées par cette faculté. Mais il renvoie d'autre part à la manière dont l'œuvre lue va s'attacher à mettre en branle l'imagination du récepteur. Nous avons déjà vu que les chimères des lecteurs extravagants Lysis et Don Clarazel naissaient de la façon dont leurs lectures romanesques s'immisçaient comme un filtre dans leur rapport au monde, en conduisant leur faculté imaginative à transmettre une succession d'impressions erronées à leur jugement (voir chap. II, II-B). Le monde n'est pas trompeur, leurs sens fonctionnent correctement ; mais les fictions fabuleuses ont durablement altéré la manière dont leur imagination interprète les perceptions qu'elle reçoit de la réalité.

Dans les « Remarques » qui accompagnent le *Berger*, Sorel s'en prend aux romans pastoraux et sentimentaux, qui développent selon lui des intrigues à l'imaginaire le plus invraisemblable. Il assoit sa condamnation de ces fictions en les inscrivant dans une lignée qui remonte aux poésies fabuleuses de l'Antiquité :

Il y en a eu encore de si sots, que de m'objecter que si je condamnois la Poësie, je condamnerois des Pseaumes qui sont en vers ; voila une belle imagination ; ils ne sçavent pas encore en quoy consiste leur mestier. Quand l'on parle de la Poësie absolument, l'on ne parle que des inventions fabuleuses, & le nom de *Poëte* vient aussi d'un mot Grec, qui signifie, *faire*, pource que les Poëtes font & inventent eux-mesmes ce qu'ils racontent. [...]. C'est donc les fables de la Poësie que j'attaque, comme aussi celles des Romans, où l'on void une poësie en prose.²

En accord avec les écrits de Fauchet et de Pasquier, Sorel affirme que l'étymologie du terme *roman* ne se rattache pas à l'espagnol *romanzo*, qui signifie « conte fabuleux », mais renvoie à la langue hétéroclite, mélange corrompu de gaulois et de latin, qui fut inventée par les Gaulois au moment de l'invasion de leur pays par les Romains ; cette origine rend bien compte du galimatias dépourvu de sens dont sont remplis les romans³. Selon Sorel, les producteurs de tels discours mensongers sont davantage à blâmer que les lecteurs dont l'imagination, trop prompte à s'enflammer, se trouve altérée. À la manière de

¹ *Ibid.*, R. II, p. 114. Sorel emploie cette expression à propos de l'épisode de l'*Odyssée* au cours duquel Ulysse reçoit, de la part d'Éole, les vents dans une outre.

² *Ibid.*, « Remarques sur le tiltre [...] », p. 9.

³ « [...] & depuis mesme les livres de Cour s'appellerent des Romans ; ce qui fut tres-judicieusement fait, de les appeller seulement du nom d'une Langue : car de tels livres ne contiennent que langage ; Je veux dire que l'on n'y aprend que des compliments & des amourettes, sans y rien voir qui nous puisse instruire » (*ibid.*, p. 10).

magiciens, de sorciers ou d'alchimistes charlatans, ils livrent des ouvrages mystificateurs qui abusent les esprits superstitieux. Comme les romanciers, les auteurs de fables mythologiques les trompent en faisant passer leurs récits fictionnels pour des narrations historiques, au lieu de les donner pour ce qu'ils sont – des mensonges – et de les inscrire au service de la philosophie¹.

Ces écrivains faussaires sont incarnés, dans le *Berger*, sous les traits de Musardan, homme mal fait et mal vêtu qui s'invite en parasite dans le château d'Hircan, à la fin de la deuxième partie. Trop présomptueux pour interpréter avec lucidité les propos qu'il entend, il prend pour des compliments les railleries que Philiris et Hircan lui adressent². Lysis songe à lui confier la mise en écrit de ses aventures, après avoir tout d'abord pensé à Clarimond et à Philiris. Mais le livre XIII, celui du procès du roman, va mettre en lumière toute l'étendue de son ignorance. Chargé de défendre le genre qu'il pratique à la suite du réquisitoire prononcé par Clarimond, Musardan se montre assez impertinent pour abonder dans le sens de l'accusation, en promettant toutefois de produire un roman meilleur que *L'Astrée*, *Les Bergeries de Juliette* et tous les romans qui viennent d'être cités :

L'on souffroit bien que Clarimond parlast contre les romans, pource qu'il avoit bon esprit & qu'il s'apuyoit sur de fortes raisons, mais pour ce marault là qui blasmoit ce qu'il n'estoit pas capable d'entendre, il meritoit d'estre berné. Outre cela l'on songeoit qu'il avoit tort de parler contre des choses qu'il avoit promis de soustenir : mais il ne pouvoit pas s'acquiter de sa promesse quand il l'eust voulu faire, d'autant qu'il n'avoit pas leu tous les livres que Clarimond avoit mis sur les rangs, & qu'il n'estoit pas assez ingenieux pour les deffendre.³

Lysis lui retire immédiatement sa confiance. Dans le dernier livre, afin de guérir le berger, Clarimond contraindra ce méchant auteur à reconnaître que les divinités païennes dont il parle, de même que ses pairs, ne sont que de purs ornements mensongers⁴. « Escornifleur⁵ » plein d'ignorance et de présomption, Musardan incarne une figure de romancier bouffon. De même que l'on ne doit pas confondre les comédiens avec les vils histrions et les bateleurs, de tels personnages ne doivent pas être tenus pour de bons écrivains. Pour connaître les imposteurs, il suffit de « voir s'ils font bien ce qu'ils promettent monstrer aux autres⁶ ».

¹ *Ibid.*, R. XIII, p. 678.

² *Ibid.*, II, 12, p. 876.

³ *Ibid.*, III, 13, p. 98.

⁴ *Ibid.*, III, 14, p. 177.

⁵ *Ibid.*, II, 12, p. 869. « Il estoit de ces ecrivains impertinens qui font rire le monde par leurs sottises, & qui à cause de cela, sont bien-venus aux tables des grands » (*ibid.*, R. XII, p. 609).

⁶ *Ibid.*, R. VI, p. 243.

A. Contre les faussaires et les charlatans : l'écriture comme magie naturelle

1. MAUVAISE ALCHEMIE DU ROMAN

Dans les œuvres de notre corpus, tant théâtrales que romanesques, apparaît fréquemment le représentant d'une discipline antique, qui ressurgit en Occident à partir du XII^e siècle et connaît un vaste mouvement d'expansion tout au long de la Renaissance : l'alchimiste¹. On le rencontre notamment dans *Les Illustres fous*, *Le Berger extravagant*, *L'Histoire comique de Francion*, *Polyandre*, etc. Dans *Les Illustres fous*, il fait partie des pensionnaires de l'asile de Valence, au même titre que le Poète, l'Astrologue et le Philosophe, dont il est une figure proche². Tout à son obsession de transmuter les métaux en or, il ruine l'établissement du Concierge en fondant ses plats et tente de « calcin[er] » le Philosophe-Jupiter avec son « Mercure³ ». Beys enferme dans son hôpital ceux qu'Érasme nomme, dans son *Éloge de la Folie*, les « illusionnés⁴ », parmi lesquels il classe également le mari cocu certain de la fidélité de sa femme, le chasseur et l'architecte obsessionnels, l'alchimiste, etc. La folie de ce dernier réside dans le contraste qui oppose ses richesses imaginaires et sa revendication de jeunesse éternelle à sa misère et à sa faiblesse effectives :

Je vois auprès d'eux ceux qui, par des pratiques nouvelles et mystérieuses, travaillent à changer la nature des éléments et en recherchent un cinquième, la quintessence, à travers la terre et les mers. Se nourrissant d'un doux espoir, ils n'épargnent jamais l'effort ni la dépense. Ils ont toujours à l'esprit quelque imagination merveilleuse qui les égare, et l'illusion leur en est si chère qu'ils y perdent tout leur bien et n'ont plus de quoi construire un dernier fourneau.⁵

L'alchimiste est l'une des figures symboliques majeures de l'*impia curiositas* : en cherchant à atteindre des sphères de savoir inaccessibles aux mortels, en tentant de s'élever au-delà des limites imposées aux faibles créatures, il bascule dans l'abîme de la folie. Sa présomption excessive, qui le pousse à tenter d'usurper le rôle de Dieu, qui seul peut

¹ Voir J.-Cl. Margolin et S. Matton (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993 et Fr. Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Champion, 2000. On peut également se reporter à Fr. Greiner (dir.), *Aspect de la tradition alchimique au XVII^e siècle*, Paris-Milan, S.É.H.A.-Archè, 1998, ainsi qu'au numéro de *XVII^e siècle* intitulé *Littérature et alchimie* (n° 120, juil.-sept. 1978).

² Les termes *philosophe* et *alchimiste* sont très souvent employés comme synonymes. « Philosophe, se dit particulièrement des Chymistes, qui s'appliquent ce nom par préférence à tous les autres » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Philosophe »).

³ *Op. cit.*, III, 4, v. 1028, p. 63.

⁴ Érasme, *Éloge de la folie* [1509], éd. M. Rat, trad. P. de Nolhac, Paris, Flammarion, « GF », 1988, XXXIX, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

modifier les choses existantes et créer de nouveaux éléments, lui attire le châtimeur du Ciel.

L'âge d'or de la quête alchimique, que Frank Greiner situe à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle¹, explique la fortune littéraire des principaux thèmes, motifs et personnages qui lui sont associés. Si l'alchimie avait déjà pu faire son entrée en littérature chez certains auteurs de la Renaissance, tels Bonaventure Des Périers, Barthélémy Aneau, ou encore Rabelais, la « naissance d'une alchimie véritablement littéraire² » ne s'opère qu'à la fin du XVI^e siècle et tout au long du siècle suivant. Les étapes du Grand Œuvre sont convoquées dans des textes génériquement divers, tant dans la poésie que dans le roman, l'essai et le traité, et entrent au service de discours hétérogènes, aussi bien médicaux, théologiques, politiques qu'amoureux. Au cours des premières décennies du XVII^e siècle, certaines représentations romanesques de la quête philosophale en font notamment le symbole d'un accès progressif à l'idéal de la civilité honnête et courtoise³ : image d'une lente et patiente purification, cette science magique symbolise le cheminement spirituel et moral de l'être qui apprend peu à peu à dompter ses instincts et à sublimer ses passions charnelles. Mais les pratiques alchimiques offrent parallèlement une cible de choix à la satire. Au cours de la même période, les attaques provenant de savants, de médecins, de théologiens et d'écrivains, dont l'un des plus virulents est le P. Mersenne, sont constantes. Certaines proviennent des alchimistes eux-mêmes, qui fustigent les charlatans qui se sont glissés dans leurs rangs⁴.

Fr. Greiner utilise l'expression de « littérature alchimisante » pour évoquer les « textes narratifs n'entretenant plus avec la culture des faiseurs d'or qu'un rapport extrinsèque, qu'une relation de surface⁵ ». Si les histoires comiques que nous étudions ne peuvent entrer dans cette catégorie, elles convoquent toutefois très fréquemment la figure de l'alchimiste et les étapes du Grand Œuvre, tant au sens propre que sous la forme d'images servant des discours aux enjeux variés. Elles prennent place parmi les textes qui formulent les attaques les plus cinglantes contre les adeptes et leur quête philosophale.

¹ Fr. Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès [...]*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 66.

³ Fr. Greiner cite notamment *L'Histoire du siège des Muses* d'Antoine Domayron (1610), *Le Cabinet de Minerve* de Béroalde de Verville (1596) et *La Carithée*, roman de jeunesse de Gomberville daté de 1621 (*ibid.*, p. 68).

⁴ *Ibid.*, p. 71 sq. Béroalde de Verville fait partie des auteurs dont l'œuvre est informée par la quête alchimique, mais qui dispense un discours comique et satirique sur ces pratiques, notamment dans *Le Moyen de parvenir* (v. 1610-1620).

⁵ *Ibid.*, p. 542.

Dans cette catégorie de roman, la satire de l'alchimiste comme victime de ses vaines illusions, que l'on trouvait chez Érasme et chez Beys, demeure présente sans être centrale. Dans *Le Berger extravagant*, *Polyandre* et *Le Page disgracié*, ce personnage apparaît avant tout comme un charlatan à la parole trompeuse, qui profite de la crédulité superstitieuse de ses victimes pour les payer de fausses promesses.

Polyandre nous offre un long portrait d'alchimiste au travers du personnage de Théophraste-Héliodore, dont l'histoire occupe presque l'intégralité du livre IV. Dès l'« *Avertissement aux lecteurs*», Sorel classe ce personnage parmi les extravagants qui vont défiler dans le roman et nous annonce la peinture des « *fourbes des Empyriques, des Alchymistes & des faux Magiciens*¹». Théophraste, auparavant connu sous le nom d'Héliodore, possède les caractéristiques physiques traditionnelles de la figure de l'alchimiste : lorsqu'il apparaît pour la première fois dans le récit, dans le carrosse où Néophile a pris place en compagnie de Polyandre, Musigène et Orilan, il est décrit comme un vieillard dont l'air de sagesse et la gravité forcent le respect². Toutefois, cette apparence est aussitôt démentie par les folles promesses de richesses qu'il fait à Néophile. Il s'agit en réalité d'un être misérable, qui ne prend la parole que pour tenter d'extorquer quelques pistoles à ses interlocuteurs³.

Le récit que fait Mélinte des aventures du personnage⁴ révèle que Théophraste-Héliodore manie les déguisements en parfait acteur de théâtre. Il change d'identité, d'apparence et de fourbe en fonction du lieu où il se trouve, de l'époque et de son interlocuteur, afin d'éviter d'être démasqué. Lorsque Mélinte et son père le rencontrent pour la première fois, il affiche une « *mine venerable*» et est vêtu en honnête homme, avec « *un haut de chausse de drap d'Espagne noir, & un pourpoint de peau de senteur bien chamarré de passement*⁵». Mais l'habit qu'il privilégie est celui du docteur, composé d'une soutane et d'un manteau long, qu'il accompagne d'une « *barbe quarrée presque toute blanche*⁶» et d'un gros livre, lorsqu'il se présente chez Péralde. Il lui arrive également de

¹ *Op. cit.*, p. 6.

² « *[...] Car bien que l'on ne le connust point, l'on luy portoit quelque respect, d'autant qu'il avoit une grande barbe blanche, & une façon fort venerable [...]*» (*ibid.*, L. I, p. 41). Cette courte apparition de l'alchimiste, à la fin du livre I, est la seule que le personnage effectue dans le cadre du récit premier. Par la suite, il n'interviendra plus que dans les conversations des personnages, et notamment dans le récit second de Mélinte, au livre IV.

³ Par générosité et insouciance, Néophile lui donne douze pistoles (*ibid.*, p. 44). Par la suite, Mélinte opposera ironiquement ses rêves de richesse à l'état réel de sa fortune (*ibid.*, L. IV, p. 234).

⁴ *Ibid.*, L. IV, p. 208-258.

⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁶ *Ibid.*, p. 246.

troquer le costume du pédant contre celui du chevalier, caractérisé par le manteau court et l'épée¹. Capable d'entrer secrètement dans les maisons, de se glisser partout sans qu'on le voie, il se déplace sur la scène du monde « comme font les Pantalons de Comédie² ». D'extraction misérable, Théophraste-Héliodore passe les quarante premières années de sa vie à lire sans les comprendre des livres de magie, d'une part parce que son imagination excessive le pousse à appréhender ces lectures avec crédulité, d'autre part parce que sa conception du savoir est toute entière déterminée en fonction d'un intérêt utilitariste et financier :

Il adjoustoit foy à tout ce qu'il lisoit dans des Livres tels que ceux des secrets atribuez à Albert le grand, & des secrets de Wecher, & de la Magie naturelle de Porta ; Il s'imaginoit qu'il y eust des pierres & des herbes qui rendissent bien disant & fortuné en les portant sur soy, & d'autres qui rendissent invincible [...].³

Se faisant passer pour un médecin spagyriste, en compagnie d'Artéphijs, qui, plus savant que lui, s'applique également à « faire le Chyromancien, l'Astrologue & le Magicien⁴ » et qui est l'« un des plus celebres imposteurs de la terre⁵ », il poursuit ses fourbes après la mort de son acolyte. Théophraste trompe les hommes et les femmes trop crédules en leur faisant croire qu'il possède le pouvoir de conserver la beauté et la jeunesse, de rendre la vie aux malades les plus désespérés, mais aussi d'assurer la richesse de ses bienfaiteurs par l'art de la transmutation des métaux. Malgré ses connaissances approximatives, Mélinte et son père admirent la finesse d'esprit de l'alchimiste, capable d'inventer les ruses les plus subtiles pour repousser la réalisation de ses promesses et vider toujours un peu plus la bourse de ses victimes, qu'il exploite en parasite⁶.

Toutefois, plus encore qu'un parasite, Théophraste apparaît comme un avatar des poètes et des auteurs de récits fabuleux, qui prennent le lecteur au piège des rets mensongers de la fiction⁷. De même que les romanciers qui ont plongé Don Quichotte, Lysis et Don Clarazel dans la mélancolie livresque, l'alchimiste nourrit ses interlocuteurs de récits pleins de fumées, qui leur promettent beauté, santé et richesses éternelles. De ce fait, il n'est pas surprenant que Clorinie, lectrice de romans, adhère aux discours du

¹ *Ibid.*, p. 250.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ Après l'avoir entendu parler pour la première fois, Polyandre renvoie ses promesses de richesses « au país des fables & de la Magie, ou dans celui de ces Roys des Indes, qui avoient des Palais dont les meubles estoient d'or massif, & chez qui ce metal estoit moins precieux que le fer [...] » (*ibid.*, L. I, p. 45).

charlatan et attende des miracles de l'eau mercuriale qu'il lui a donnée¹. De même, les « mille plaisantes bourdes » qu'il conte à Philomire au sujet de la résurrection du Phénix, lorsqu'il se fait passer pour un frère de la Rose-Croix, valent tout à fait, dans l'esprit de Sorel, les récits des métamorphoses rapportées par Ovide :

[...] [il lui dit] qu'il avoit veu le Phœnix apporter des buchettes de cedre, de canelle & de l'arbre d'où vient l'encens, & que le Soleil y ayant mis le feu, il l'avoit veu brusler aussi tost, & qu'en mourant il avoit eu un chant plus melodieux que tout ce que les oreilles pouvoient oüyr [...].²

Dans l'histoire comique, et notamment dans l'œuvre de Sorel, l'alchimiste, assimilé au magicien et au sorcier, s'inscrit donc dans la satire métalittéraire. *Le Berger extravagant* faisait déjà intervenir ce rapprochement entre cette figure et celles du poète et du romancier fabuliste, dans le récit comme dans les « Remarques » qui l'accompagnent. À la fin de la première partie de l'œuvre, Lysis s'inquiète que son « Advis aux passans », qu'il prévoit de placarder dans Paris pour faire venir à lui les honnêtes gens désireux de se faire bergers, ne le fasse prendre pour un « affronteur³ » ou pour un disciple de la secte des rosicruciens :

[...] ne vous affligez point, repartit Clarimond, les poètes que vous taschez d'imiter, disent d'aussi estranges choses que ces philosophes inconnus. Ils ne parlent que par miracles & par metamorphoses.⁴

Les auteurs de fictions fabuleuses sont coupables de la même torsion frauduleuse du réel que celle que réalisent les charlatans qui promettent à leurs victimes de leur ramener des cendres du Phénix. Ils jouent à engendrer des illusions trompeuses chez leurs lecteurs en accordant une grande place à la magie et au merveilleux comme ressorts de leurs intrigues. La vision déformée et mensongère du monde qu'ils transmettent par leurs ouvrages aboutit au même résultat que le discours des rosicruciens, en amenant le lecteur à prendre le faux pour le véritable. Pire, par la voix de Clarimond, Sorel accuse ce type de romanciers de blasphémer, lorsqu'ils célèbrent les rituels et les cérémonies des religions païennes :

¹ Avant de recevoir ses visiteurs, Clorin se fait donner un « Roman nouveau » afin de se mettre « en humeur de discourir » (*ibid.*, L. IV, p. 199).

² *Ibid.*, p. 255. Artéphijs et Héliodore sont, de manière tout à fait révélatrice, célébrés en termes hyperboliques par les écrivains de la cour (*ibid.*, p. 219).

³ *Op. cit.*, I, 6, p. 855.

⁴ *Ibid.*, p. 857-858. Dans les « Remarques » correspondant à ce passage, Sorel cite *La Doctrine curieuse* de Garasse, de même que l'opuscule de Gabriel Naudé intitulé *Instructions à la France sur la vérité de l'histoire des frères de la Roze Croix*, publié en 1623 ; il fait également allusion à un écrit diffusé depuis l'Allemagne à partir de la même date, *L'Advertissement pieux et tres-utile, Des Freres de la Rosee-Croix*, qui les dénonce comme des hérétiques (*ibid.*, R. VI, p. 242). « Leurs livres Latins sont aussi fort impertinents, & les fous que l'on enferme a l'hospital parlent d'un semblable stile » (*ibid.*, p. 243). Sur cette société secrète, voir F. Garavini, *La Casa dei Giochi* [1980], trad. A. Estève, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 9-12.

Ce sont de grands ornemens pour un livre pensez vous, que le recit des erreurs des peuples barbares, & nous avons bien affaire de nous aller embrouïller l'esprit à les sçavoir. [...] Neantmoins il y a d'assez beaux esprits aujourd'huy qui se laissent encore emporter au courant de la folie, & comme les moutons se jettent où ils voyent tomber les autres, ils sont contents de faillir par imitation sans penetrer dedans les choses, & ne sçauraient escrire trois lignes qu'ils ne parlent autant de Jupiter & de Mars que si nous estions au temps d'Auguste.¹

Lui aussi contaminé par ce discours sacrilège, Lysis court le risque de devenir hérétique. Auprès des ignorants et des superstitieux, son accoutrement et son comportement étranges le font passer pour un sorcier, voire, aux yeux du paysan qu'il rencontre dans un champ de Saint-Cloud, pour l'Antéchrist, dont les vendeurs d'almanachs du Pont-Neuf lui ont prédit l'arrivée². Néanmoins, leur opinion se trouve justifiée par l'attitude du berger, qui néglige la pratique quotidienne du bon chrétien³. Les romans fabuleux le poussent à agir comme un disciple de sectes philosophales : à plusieurs reprises, il prétend par exemple composer des almanachs fondés sur un nouveau calendrier, celui de l'amour⁴. Il souhaite également apprendre la magie et entend rétablir certaines cérémonies anciennes, telle la lecture des entrailles animales⁵. Dans un acte de surenchère par rapport aux chimères déjà véhiculées par les fables antiques, Lysis va jusqu'à proposer de célébrer un dieu des romans, dont chaque berger serait nommé, le temps d'une année, prêtre de son autel et prince des bergers de France :

Ce dieu aura son temple dans quelque grotte où pour l'honorer l'on chantera tous les jours de belles hymnes, & l'on bruslera dessus son autel les mauvais romans pour sacrifice, au lieu que les bons seront conservez dans le sanctuaire. Cette premiere annee je seray le prestre du lieu, & prendray aussi le tiltre de prince des bergers françois, estant honoré et obey de chacun : mais afin que chacun gouste de la souveraineté, & que les honneurs se puissent partager sans tomber dans un estat monarchique, tous les autres bergers seront prestres & princes d'annee en annee chacun à leur tour.⁶

¹ *Op. cit.*, I, 6, p. 861-862. Cette critique de Clarimond rejoint celle qu'avait déjà faite Adrian au livre I, sur un mode plus naïf, conformément au caractère du personnage : « Au lieu de livres de droict, il n'achetoit que de certains fatras de livres que l'on appelle des romans. Que maudits soient ceux qui les ont faits ! Ils sont pires qu'hérétiques. Les livres de Calvin ne sont pas si damnables : au moins ne parlent ils que d'un dieu, et ceux cy parlent de plusieurs, comme si nous estions encore au temps des payens qui adoroient des buches charpentées en hommes » (*op. cit.*, I, 1, p. 31-32).

² *Ibid.*, I, 1, p. 96.

³ À la fin du livre I, Adrian lui reproche de ne pas avoir assisté à la messe avec Anselme et lui (*ibid.*, p. 109).

⁴ Au début du livre III, découvrant dans l'étude d'Anselme l'almanach du curé de Milmont, Lysis forme le projet de repenser le calendrier en fonction du temps intérieur vécu par l'amant (*ibid.*, p. 309-310). Ce livre de prophéties est également cité par l'avare Du Buisson, lorsque Francion fait mine de vouloir s'installer durablement chez lui, afin de le punir de sa chicheté (*op. cit.*, L. IX, p. 345). Au livre X, le berger veut profiter du trajet en carrosse volant, supposé le conduire chez Anaximandre, pour observer le ciel et en tirer des almanachs et des horoscopes ; il associe dans ce passage les références platoniciennes et homériques au mépris de la religion chrétienne (*op. cit.*, p. 448-450).

⁵ Au livre IV, il regrette de ne pas avoir appris la magie auprès de l'ermite qu'il a rencontré dans les bois et qui est en fait un ermite chrétien (*ibid.*, p. 523). Au livre XII, il propose à Hircan de sacrifier un animal afin de savoir s'il doit rentrer ou non à Paris, mais celui-ci l'en dissuade (*ibid.*, p. 787-789).

⁶ *Ibid.*, II, 9, p. 341-342.

Le berger s'apprête donc à instaurer un nouveau culte païen et à subvertir les fondements même de la monarchie de droit divin, en fondant, au cœur de la Brie, une principauté indépendante, qui ne reconnaîtrait pas la souveraineté du roi de France, le fait de confier le pouvoir aux mains d'un seul homme étant ouvertement critiqué. Cette nouvelle forme de gouvernement s'établit de plus sur une confusion dangereuse entre les pouvoirs religieux et politique. Sa passion pour Charite le conduit également à la célébrer comme une divinité, pour le plus grand effroi de l'ermite chrétien qu'il rencontre, lorsqu'il s'aperçoit de son impiété¹. L'apprentissage de ce syncrétisme condamnable a été favorisé par des romanciers et des poètes tels que Ronsard, certes dans un contexte littéraire tout différent, en l'occurrence celui de l'épopée, qui peut faire une place au merveilleux chrétien : dans *La Franciade*, Francion fait évoquer des ombres par la magicienne Hyante, qui mentionne parmi elles Jésus-Christ². Lysis a également lu des philosophes occultes, comme Agrippa, dont les œuvres mêlent de manière sacrilège la théologie et la fable³.

Le sujet des métamorphoses des amants désespérés, sur le modèle de celles que raconte Ovide⁴, conduit Lysis à faire explicitement référence aux expériences alchimiques. Alors que le berger se dit certain que Parthénice, qui est tout bonnement retournée chez elle, a été transformée en rocher, il est question de savoir en quoi Carmelin, qui avait été désigné, malgré lui, comme son amant, peut à son tour se métamorphoser, afin que leurs amours soient célébrées pour l'éternité⁵. Lysis suggère que son valet devienne fontaine. Plusieurs propositions sont formulées par les personnages présents afin de permettre cette métamorphose : Carmelin peut soit pleurer abondamment, soit uriner, comme Lucide l'avait fait dans le récit imaginaire de sa propre transformation, soit suer, soit encore gagner le mal de Naples, comme le suggère Clarimond. C'est alors que Lysis avance l'alambic des alchimistes :

Les Alchymistes tirent de l'eau des herbes, des fleurs, des racines, & de beaucoup d'autres choses plus seiches en les mettant dedans un Alambic ; il ne sera pas mauvais d'y mettre aussi nostre miserable amoureux pour le faire distiller. Non pas s'il vous plaist, dit

¹ « C'est une belle sainte que je sers, dit Lysis, & véritablement elle me peut bien tirer des peines de l'enfer, puis que c'est elle qui m'y a mis par sa rigueur [...]. Mon cousin est payen, s'escria Adrian, hélas ! Il n'en faut plus douter. Il est pire que mahometan » (*ibid.*, III, 14, p. 172).

² *Ibid.*, III, 13, p. 47-49.

³ *Ibid.*, III, 14, p. 180-181.

⁴ Ovide est à plusieurs reprises jugé en grande partie responsable des erreurs que cultive le « berger extravagant ». Ainsi, lorsqu'Hircan affirme que le petit bois voisin de chez lui est entièrement peuplé d'hommes métamorphosés en arbres, qui étaient ses ennemis : « Lysis qui avoit leu depuis peu les metamorphoses d'Ovide où il y a des choses bien plus incroyables, adjousta foy a cecy fort facilement [...] » (*ibid.*, I, 4, p. 612-613).

⁵ *Ibid.*, II, 7, p. 18 sq.

Carmelin, je n'enten pas que l'on me mette le feu au derriere, & je ne presage rien de bon de toutes vos subtilitez.¹

Si le berger ne fait pas ici allusion aux pratiques charlatanesques de certains adeptes de la quête philosophale, au livre XIII, lorsque Clarimond développe son réquisitoire contre les romans, la critique qu'il fait des métamorphoses narrées par la poésie fabuleuse de l'Antiquité et ses imitateurs modernes les rapproche des feintes opérations de transmutation jouées par les alchimistes-comédiens, mais aussi de la transmigration des âmes dans la métempsychose pythagoricienne². Outre leur invraisemblance, due à l'intervention du merveilleux païen, Clarimond, porte-parole de Sorel dans ce passage, leur reproche de n'être jamais introduites dans le récit par une explication rationnelle et logique. Un amant est par exemple métamorphosé en arbre, sans que le choix de ce végétal soit d'une quelconque façon justifié. Le contempteur des romans accuse leurs auteurs de profiter de la crédulité superstitieuse des ignorants afin de leur faire recevoir leurs fables pour véritables³. Lysis, qui prétend avoir été métamorphosé en arbre, est donc lui aussi un « imposteur⁴ ».

Le personnage de Carmelin permet également de rapprocher l'ensemble de ces discours pseudo-savants et littéraires mensongers des pratiques alchimiques. Figure du faux docte, du pédant enfermé dans le psittacisme vain de discours qu'il ne maîtrise pas, le serviteur de Lysis tire ses prétendues connaissances scientifiques de la fréquentation d'un « sçavant homme » parisien, qui disait avoir trouvé la « pierre Philosophale de la science⁵ ». Oronte racontera par la suite avoir déjà rencontré Carmelin dans une librairie de Troyes, dont il aidait le propriétaire à composer un almanach, type d'ouvrages appartenant par excellence à la littérature populaire, diffusée par colportage dans les villes et dans les campagnes, où elle véhicule fausses croyances et superstitions invraisemblables⁶.

Mais les gentilshommes qui accueillent Lysis et Carmelin, en ne s'exprimant plus qu'en termes poétiques et romanesques, risquent eux aussi de passer pour des « ruffiens et des atheistes⁷ ». Si ces termes, employés par Adrian, sont naïfs, ils traduisent le réel danger auquel s'exposent ces personnages qui se font comédiens de bergeries, en se détournant

¹ *Ibid.*, p. 26-27.

² *Ibid.*, III, 13, p. 35-37.

³ *Ibid.*, II, 7, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 63. Lysis prend les métamorphoses et la transmigration des âmes pour des « mysteres saints » et des « choses veritables » (*ibid.*, p. 62).

⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 578.

⁶ *Ibid.*, I, 6, p. 839-840.

⁷ *Ibid.*, II, 12, p. 827. « Depuis que je suis ceans, ils n'ont pas dit un seul mot de nostre religion. Comment est-ce que l'on souffre dans la France ces apostats, qui sont pires que les Nerons & les Julians ? » (*ibid.*)

d'une vie honnête et vertueuse, au profit d'une existence tout entière orientée vers le divertissement théâtral et romanesque. Du Verdier, dans *Le Chevalier hypocondriaque*, met lui aussi l'accent sur le fait que le plaisir que prend l'ermite des Monts d'Or en compagnie de Don Clarazel le divertit de sa retraite religieuse¹ (voir chap. II, I-B). Les esprits crédules ne sont donc pas les seuls à être entraînés sur la voie de l'impiété par les récits fabuleux. À leur tour, bien qu'involontairement, ils mènent sur ce chemin sacrilège les esprits qui se plaisent avec eux.

Par cette série d'attaques contre les adeptes, Sorel s'inscrit en porte-à-faux avec la forme romanesque « alchimisante » qu'avait intronisée Jean-Pierre Camus au cours des mêmes décennies. En 1623, dans son *Éloge des histoires dévotes. Pour la defence et intelligence d'Agatonphile*, Camus définit le romancier modèle comme un alchimiste offrant au lecteur une thériaque pour le prémunir contre ses mauvais penchants. L'histoire dévote est à ce titre dotée du pouvoir de métamorphoser les mauvaises passions de celui-ci en vertus, ou encore de transmuter le cuivre du vice en or spirituel². Mais Sorel n'est pas le seul auteur d'histoires comiques à s'écarter de cette convocation de l'alchimie au service de l'édification religieuse du croyant. Dans *Le Page disgracié*, le héros fait brièvement la rencontre d'un philosophe qui, pour se défaire de lui, lui promet de venir le rejoindre à Londres, puis de parcourir la terre en sa compagnie, afin de lui enseigner l'art de la transmutation des métaux³. À partir de cette rencontre, le personnage nourrit un immense espoir et croit fermement sa fortune assurée. Au cours de son enfance et de son adolescence, il s'est formé à la magie naturelle et à la quête philosophale, tout en lisant également quantité de romans fabuleux, ce qui a disposé son esprit à recevoir comme véritables ces croyances invraisemblables⁴.

La rencontre de l'alchimiste intervient alors que le jeune page a dû fuir la cour après avoir mortellement blessé un homme. La nécessité de se dissimuler aux yeux de ses poursuivants le contraint à changer d'identité et à se constituer en personnage de roman,

¹ *Op. cit.*, chap. IV, p. 74.

² Fr. Greiner, *op. cit.*, p. 562-565.

³ Tristan L'Hermite, *op. cit.*, I, 17-20. Fr. Greiner rapproche ce personnage des faiseurs d'or évoqués par Zecaire et Le Trévisan (*op. cit.*, p. 66-67). Voir également D. Augier, « Un alchimiste en voie de disparition : le problème du philosophe dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 24, 2002, p. 217-227.

⁴ « J'avais lu force livres curieux, sans excepter ceux qui sont remplis de ces énigmes confus, que l'on estime des guides sacrés pour trouver la pierre philosophale. Je savais tous les contes qu'on fait de Jacques Cœur, Raymond Lulle, Arnold de Villeneuve, Nicolas Flamel et autres, jusqu'à Bragardin » (*op. cit.*, I, 17, p. 64). Le page a également lu *La Magie naturelle* de Giambattista Della Porta (*ibid.*, I, 14, p. 54).

doté d'une « fausse généalogie et de fausses aventures¹ ». L'épisode de cette rencontre sert de transition entre la première période française de la vie du page et l'aventure romanesque qu'il va vivre par la suite sur le territoire anglais, en tombant amoureux d'une jeune fille de très bonne condition. Persécuté par la famille de celle-ci, le héros doit de nouveau fuir sans plus jamais revoir sa maîtresse, de même qu'il doit renoncer à l'élixir magique qui devait lui apporter d'immenses richesses. Les fausses croyances alchimiques ne débouchent, de même que les chimères fabuleuses, que sur d'amères désillusions. Le monde véritable ne se gouverne selon aucune de leurs lois. Comme dans le *Berger*, l'alchimie est également liée à un mysticisme pseudo-chrétien tout à fait condamnable : le philosophe promet au page de commencer leur voyage par un séjour en Terre Sainte pour obtenir la bénédiction du Christ ; auparavant, le jeune héros doit en outre se confesser². Mais cette apparente piété est mise à mal par le péché sacrilège que l'adepte commet par sa pratique, en tentant d'usurper la place du Créateur.

Les autobiographies imaginaires dont Fontenay et Philiris font tour à tour le récit, au livre VII du *Berger*, reproduisent en raccourci et sur le mode parodique l'expérience de cruel désenchantement vécue par le héros de Tristan, en convoquant, en lieu et place de la figure de l'alchimiste, les magiciens, les sorciers et les sorcières, personnages fréquemment utilisés par les bergeries, où ils offrent le moyen d'introduire à peu de frais des éléments merveilleux et extraordinaires. Fontenay, trompé par un magicien ventriloque nommé Zénocrite, est tombé amoureux de son propre reflet³. Comme chez Francion, le discours de ses précepteurs n'est pas étranger au fait qu'il croie en l'existence des naïades et des divinités des bois. Superstitions et fausses croyances ne font que cultiver la passion de l'amour-propre chez le jeune adolescent, qui se déguise par la suite en femme et se plaît à contempler amoureuxment son image dans le miroir. Ces impostures sont d'autant plus pernicieuses pour l'esprit des jeunes gens que leur imagination est prompte à s'enflammer et à les entraîner dans un univers de plus en plus détaché de la réalité⁴. L'histoire de Philiris

¹ *Ibid.*, I, 17, p. 62.

² *Ibid.*, I, 18, p. 68-69.

³ *Op. cit.*, II, 7, p. 66 sq. Dans les « Remarques » du livre VII, Sorel fait de Zénocrite un vulgaire bateleur et cite les écrits de Jean Wier pour attester la vraisemblance du récit de Fontenay (*ibid.*, p. 300-302). Il explique également le narcissisme dans lequel tombe le jeune homme par un phénomène naturel, en s'appuyant sur *La Magie naturelle* de Della Porta : « L'on peut dire encore que s'il est devenu si languissant pour l'amour de soy mesme, c'est que les esprits qui sont dans les yeux ont une vertu charmante à force d'estre long-temps jettez sur une mesme chose, comme dit Baptiste Porta en sa magie naturelle. Ses regards estoient donc retournéz devers luy avec la mesme force qu'ils eussent eue sur un autre, & ses propres yeux attirerent le poison qu'ils avoient jetté, ainsi que les petits enfans deviennent malades, s'estans ensorcellez eux mesmes, quoy que l'on en attribué la cause à des sorciers » (*ibid.*, p. 303).

⁴ *Ibid.*, II, 7, p. 67.

parodie elle aussi le genre des bergeries : sa maîtresse Basilée et le père de celle-ci ont recours aux philtres d'amour et de haine procurés par une vieille sorcière, dont les charmes sèment le trouble entre les amants, jusqu'à leur réconciliation finale¹. Les récits de Fontenay et de Philiris parodient également les incohérences du recours systématique à l'allégorisme mythologique et romanesque, qui aboutit à brouiller la lecture du monde réel².

Il suffit donc de connaître quelques tours d'histrion et de savoir manier quelques herbes pour se faire passer, auprès des esprits affaiblis, pour un puissant magicien. Hircan est même pris pour tel par Lysis tout à fait malgré lui : la vue d'une baguette que le gentilhomme tient dans la main en se promenant constitue pour le berger un indice suffisant de ses pouvoirs magiques, conformément à ce que les romans lui ont appris³. Hircan profite de l'occasion pour jouer le rôle d'un enchanteur, aidé en cela par ses connaissances dans les domaines de la poésie et de la magie. Mais la réalité est bien plus triviale : la nymphe des eaux qu'il présente au berger comme sa captive n'est en fait qu'une jeune femme qu'il entretient dans ses débauches⁴. Carmelin donne par ailleurs une définition comique, par sa naïveté, de ce qu'est un magicien :

Cét Hircan se dit magicien, & je croy bien qu'il le peut estre, car ma foy c'est un galand homme, quant à cela, il ne fait que dire chez luy, laquais, que l'on aporte le couvert, & tout aussi tost vous voyez la table chargee.⁵

Pour abuser Lysis et Carmelin, ou même Adrian, Hircan se contentera donc de porter un habit noir, de prononcer des mots dans des langues qu'ils ne connaissent pas, d'utiliser des éléments naturels pour en faire des « ceremonies extraordinaires⁶ ». Au livre VIII, alors que tous les personnages sont réunis dans un bocage, Hircan fait tout d'abord la démonstration de ses pseudo-pouvoirs par le simple usage de sa parole, en commandant à Clarimond de s'adoucir, celui-ci obéissant comme sous l'effet d'un charme⁷. Puis, il lit un passage d'un livre écrit en allemand, trace des figures sur la terre avec une baguette et ordonne à plusieurs reprises à une hamadryade de se montrer :

¹ *Ibid.*, p. 144 *sq.*

² Voir A.-É. Spica, « L'extravagance du *Berger extravagant* [...] », art. cit., p. 43.

³ *Op. cit.*, I, 4, p. 525.

⁴ *Ibid.*, p. 528-529. Les « Remarques » portant sur le livre VIII précisent qu'Hircan est « fort sçavant en la Poësie & en la magie » (*ibid.*, p. 350).

⁵ *Ibid.*, II, 11, p. 622-623.

⁶ *Ibid.*, II, 10, p. 424. L'habit noir d'Hircan est par exemple mentionné au livre V (*ibid.*, p. 799) ; au livre XI, pour faire semblant de rendre l'ouïe à Adrian, qu'il n'avait perdue que par imagination, le magicien lui frotte les oreilles avec de l'huile (*ibid.*, p. 718).

⁷ *Ibid.*, II, 8, p. 213.

[...] l'on vid sortir une monstrueuse forme de femme, de l'endroit le plus espais du boccage. Elle estoit coiffée de mousse verte, son visage n'estoit rien qu'une escorce platte ou il y avoit trois trous, deux pour les yeux, & un pour la bouche, sans aucune apparence de nez. Tout son corps estoit aussi couvert d'escorces d'arbres, qui estoient arrangees les unes sur les autres, comme les escailles sur le dos d'un poisson, tellement que cette hamadryade menoit beaucoup de bruit en les faisant cogner les unes contre les autres par ses gambades.¹

À ce spectacle, la crainte s'empare des esprits faibles. Carmelin veut aller chercher du sel, pour faire partir les démons, tandis que les dames présentes, pourtant conscientes de la supercherie, sont elles aussi tentées de fuir². Hircan joue sur un double effet de surprise, de nature différente. D'une part, Carmelin et Lysis, qui croient que cette apparition est véritable, éprouvent respectivement de la crainte et de l'émerveillement face à ce prodige. D'autre part, les esprits lucides sont frappés par les inventions subtiles du faux magicien, qui ne les avait pas prévenus de l'entrée en scène de cette servante d'Amarylle, déguisée en créature merveilleuse. L'étonnement que ceux-ci ressentent est donc de l'ordre du plaisir théâtral.

Contrairement à Camus, si les préfaces des histoires comiques recourent fréquemment à l'image du médecin, administrant un remède salutaire à son lecteur sous le couvert de la fable (voir chap. II, I-A), la mention de l'alchimiste et des pratiques philosophales n'intervient que pour désigner les romanciers honnis, auteurs de discours trompeurs et mensongers. C'est ainsi que Mélinte, en enchâssant à l'intérieur de son récit les discours trompeurs de Théophraste-Héliodore, retire son masque à l'alchimiste tout en proposant en retour un modèle de récit honnête à l'égard de son lecteur-auditeur, comme en témoigne la réception qu'en fait Polyandre : « [...] Voila des relations où le sçavoir est si agreablement meslé parmy les descriptions naïves, que je confesse n'en avoir jamais oüy qui me plussent davantage³ ». Prenant le risque de fâcher Clorinie, qui n'a pas la lucidité nécessaire pour reconnaître qu'elle a été trompée, Mélinte développe une narration réunissant les deux exigences que Sorel applique à l'ensemble de cette histoire comique : le divertissement et l'utilité morale.

Dans l'« Advis aux lecteurs touchant l'Autheur de ce Livre » qui ouvre l'édition de 1633 du *Francion*, il est dit que Du Parc, à qui l'ouvrage est attribué, a composé cette histoire comique parce qu'il était las d'écrire des histoires tragiques⁴. En se détournant de ce genre, celui qui est présenté comme l'auteur du *Francion* s'écarte dans un même temps

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 215.

³ Ch. Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, II, 4, p. 244.

⁴ Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, *op. cit.*, « Variantes », p. 1267. Moulinet du Parc est en effet l'auteur des *Agréables diversités d'amour, contenant cinq histoires tragiques de ce temps* (1614).

de la figure du romancier-alchimiste. Au lieu de convoquer la métaphore de la distillation ou de la purification qui mène au Grand Œuvre, les autres textes liminaires de cette histoire comique invitent le lecteur qui ne se confond pas avec la masse des sots à faire un effort d'interprétation pour retrouver le sens caché de l'œuvre¹. La leçon morale n'infuse pas en lui à la suite d'un processus alchimique qui agirait indépendamment de sa volonté. Contrairement aux narrataires des histoires tragiques de Camus, le lecteur postulé par Sorel est un agent actif de la construction du sens de l'œuvre. Cette conception différente de la réception peut expliquer la disparition de la figure de l'alchimiste au profit de celle du médecin.

Néanmoins, il convient de nuancer les représentations que les œuvres de notre corpus nous livrent de ce personnage. Si le philosophe spagyriste apparaît le plus souvent comme un faussaire et un charlatan, il n'en demeure pas moins la victime de ses propres illusions, mais aussi d'un appétit de savoir qui, par certains aspects, peut susciter l'admiration. Comme le mélancolique, l'alchimiste peut tantôt être perçu comme un être au génie créateur exceptionnel, tantôt comme un fou livré aux imaginations les plus dérisoires, ces deux représentations étant souvent mêlées. Ce rapprochement est d'autant moins fortuit que les distillations, filtrations et purifications alchimiques sont fréquemment comparées à la digestion des aliments dans l'estomac et au fonctionnement de la rate, dans le corps humain². Cette double postulation du philosophe est explicite dans *Le Page disgracié* : figure misérable de l'insensé monomaniac, avec sa « mauvaise taille », son apparence « aucunement cassé[e] de vieillesse et de travaux » et son « visage enfumé³ », l'alchimiste fait toutefois office de sage, lorsqu'il met en garde le jeune héros contre son penchant à la sensualité⁴. S'il ne lui offre somme toute qu'une potion contre le mal de mer, c'est grâce à cette poudre aux effets miraculeux qu'il fera la connaissance du maître d'hôtel anglais, puis, par l'intermédiaire de celui-ci, de sa jeune maîtresse. De plus, l'alchimiste fait voir au héros, avant de le quitter, des potions, des onguents et des poudres aux couleurs et aux goûts extraordinaires⁵.

¹ « Je diray par similitude que je monstre un beau palais, qui par dehors a apparence d'estre remply de liberté et de delices, mais au dedans duquel l'on trouve neantmoins, lorsque l'on n'y pense pas, des severes Censeurs, des Accusateurs irreprochables, et des Juges rigoureux » (*ibid.*, « Advertissement d'importance aux lecteurs », p. 62).

² J.-M. Mandosio, « L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance », dans J.-Cl. Margolin et S. Matton (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993, p. 19.

³ *Op. cit.*, I, 18, p. 67.

⁴ « [...] [il] me dit qu'il fallait que je me souvinsse que notre âme était créée pour être la maîtresse de nos sens, et non pour être leur servante » (*Ibid.*, I, 19, p. 72).

⁵ *Ibid.*

Malgré la vision majoritairement satirique qu'elles nous offrent du personnage de l'alchimiste et de ses activités, les œuvres que nous avons mentionnées témoignent des débats qui pèsent sur la quête philosophale depuis le Moyen Âge et qui prennent un ton particulièrement vif à la fin de la Renaissance. Tour à tour considérée comme une science, proche de la médecine, de la chimie, de la physique ou de l'astrologie, comme un art, voire un artisanat, travaillant les métaux, le verre, les couleurs, les parfums, etc., comme une pratique magique ou encore comme une branche de la métaphysique, l'alchimie se définit fondamentalement comme un discours polysémique et incernable¹. Cette double appréhension, qui aboutit soit à la condamnation, soit à l'éloge de ce domaine, parfois dans les écrits d'un seul et même auteur, peut également expliquer le visage à la fois comique et fascinant que revêt l'alchimiste dans le genre de l'histoire comique.

2. FAUSSE-MONNAIE ET MONNAIE DE SINGE

[...] le pire de l'affaire estoit que des marchands s'estoient plaints d'avoir receu de fausses pieces qui sortoient de leur maison, & [...] encore qu'Artephius eust protesté que cela ne venoit que d'un de ses ouvriers, qu'il n'avoit plus la profession qu'il faisoit, causoit assez de soupçon pour faire croire qu'il estoit des complices, & d'autant qu'il s'en estoit allé alors sans prendre congé de personne, quelques-uns croyoient que la crainte d'estre accusé de fausse monnoye, l'avoit fait retirer [...].²

Après avoir sévi un long moment dans la capitale, Artéphius et Héliodore sont contraints de quitter Paris séparément afin d'échapper à la foule de leurs créanciers et de leurs victimes, qui commencent à être désillusionnés sur leur compte. Habiles à glisser subrepticement de l'or dans leurs préparations pour faire croire qu'ils maîtrisent l'art de transmuter les métaux³, fins escamoteurs et rusés faussaires, les adeptes sont logiquement assimilés ici aux faux-monnayeurs. Le sage Péralde, que Théophraste essaie vainement de prendre pour dupe lors de son retour à Paris, interprète pour sa part les incessantes demandes de prêts d'argent que les alchimistes adressent à leurs victimes comme des invitations à s'engager sur la voie de l'usure, péché condamné par l'Église⁴. La menace que ces mystificateurs représentent pour la société apparaît d'autant plus inquiétante qu'elle

¹ « Avant l'émergence, au XVII^e siècle, de la notion de chimie (chez Nicolas Lefèvre, par exemple), distincte à la fois de la physique, des arts mécaniques et des arts occultes, l'alchimie occupe à la Renaissance une position paradoxale dans la classification des sciences et des arts. Forgeant ses propres catégories, elle est inclassable parce qu'en elle s'entremêlent le naturel et le céleste, le sérieux et la supercherie, la métallurgie et la médecine, l'expérience pratique et la spéculation philosophique. [...] / L'alchimie est considérée par les penseurs de la Renaissance tantôt comme une activité ridicule ou méprisable, tantôt comme l'un des grands triomphes de l'humanité » (J.-M. Mandosio, art. cit., p. 40-41).

² *Op. cit.*, L. IV, p. 237.

³ « [...] en touchant souvent au feu & le ratisant, ils mirent des charbons pardessus le creuset, entre lesquels ils en glissèrent un au milieu duquel ils avoient enchassé de l'or qui tomba incontinent, & lors que tout le vif argent fut passé en fumée, ce noble metal se fit parestre plus que les autres » (*ibid.*, p. 216).

⁴ *Ibid.*, p. 250.

semble ne jamais devoir prendre fin. Même si Théophraste n'a pas les « sept-vingt-quatre années [...] trois mois deux jours six heures, & quinze minuttes¹ » qu'il affirme avoir atteints, il ne cesse de hanter les mêmes lieux, y compris après de longues ellipses. Ainsi, après avoir longtemps agi en province et dans la capitale, Héliodore laisse passer six ou sept ans avant de revenir seul à Paris, sous le nom de Théophraste, puis quatre nouvelles années s'écoulent encore avant qu'il ne ressurgisse et ne propose ses services à Néophile, ou encore à Clorinie².

Dans *L'Histoire comique de Francion*, faux-monnayeurs, tire-laine, faussaires, manipulateurs et détrousseurs de toutes sortes prennent place dans le cortège des alchimistes et des médecins spagyristes qui abusent par leurs faux savoirs les crédules et les superstitieux. Ces figures ont pour équivalents dans le domaine littéraire les pédants et les méchants rimailleurs qui pratiquent le plagiat et qui vendent les écrits des autres sous leur propre nom. De même que certains grands seigneurs se font « tire-soyes³ » et dérobent les manteaux des passants en se rabaisant à une condition indigne de leur rang, les écrivains que fustige Sorel ne composent leurs œuvres que sur le mode de l'usurpation, soit lorsqu'ils se contentent de compiler des fragments d'œuvres antiques ou modernes, soit lorsqu'ils imitent servilement les anciens, sans rien ajouter d'eux-mêmes. Dans l'« Advertissement d'importance aux lecteurs » placé en tête de la première édition de 1623, Sorel raille l'extravagance, au sens spatial du terme, des écrivains qui :

[...] s'amuse a parler d'un nombre infiny de choses vaines, qui ont esté dites beaucoup de fois, et ne penetrent point jusqu'au centre de la verité : pour moy j'essaye d'aborder par un chemin droit un souverain bien et une vertu solide. Les autres n'ont garde d'y arriver si tost que moy, car ils vont comme en dansant par diverses figures, et se rendront si las, qu'ils tomberont de foiblesse a moitié chemin, au lieu que je ne fay que m'avancer tousjours en marchant d'un pas ferme et d'un train qui n'est point diverty.⁴

En répétant des paroles déjà connues, en s'égarant en chemin, ces écrivains dérobent à leurs lecteurs la vérité morale qu'ils leur doivent. Comme eux, les alchimistes charlatans reproduisent vainement des gestes qu'ils ont vu faire ou qu'ils ont lus dans différents écrits, afin de donner à penser à leurs victimes qu'ils maîtrisent leur art.

Dès sa petite enfance, Francion montre, par sa capacité à distinguer le faux du véritable, qu'il n'est pas né pour être la victime des superstitions populaires, de même qu'il saura par la suite distinguer les mauvais écrits des bons. Alors qu'une servante le laisse un

¹ *Ibid.*, p. 248.

² *Ibid.*, p. 242-243.

³ *Op. cit.*, L. II, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

bref instant seul dans sa chambre, un singe élevé par un voisin pénètre dans la pièce, le recouvre de bouillie et l'habille « a la mode nouvelle¹ ». La servante, qui le trouve en cet état, pense qu'il a reçu la visite du Diable. Lorsque le singe revient semer le trouble la nuit suivante, toujours sans se faire voir, même les parents de Francion, pourtant beaucoup moins crédules que leurs serviteurs, se mettent à douter. Mais, tandis que les valets amplifient, sur le mode de la contamination des fausses impressions, ce premier phénomène inexplicé², le père du héros s'en remet à l'expérimentation et à la recherche de preuves concrètes, en faisant monter la garde à ses fenêtres au cours des nuits suivantes. C'est donc lui qui arrête le voleur de poires, que l'un de ses valets a pris pour un esprit, et qui découvre également le singe dans le logis de son propriétaire.

Le jeune Francion est le seul à avoir vu l'animal, dès sa première intrusion. Par un manque d'expérience justifié par son âge, il le prend alors pour « un petit garçon laid comme un Diable³ », en utilisant une expression populaire qu'il a entendue autour de lui. Même s'il fait erreur, il montre dès cette aventure que son esprit le porte à chercher des explications naturelles, pour les accidents en apparence extraordinaires, et que son imagination reste toujours soumise au contrôle de son jugement⁴. L'épisode intervient après que la mère de Francion, refusant de l'allaiter, a confié cette tâche à une nourrice du village ; mais le héros prouve ici qu'il n'a pas été contaminé par les basses opinions du vulgaire en tétant son lait⁵. Les différents acteurs de cette aventure sont emblématiques des degrés de réaction possibles devant un phénomène inexplicé : la servante et les valets réagissent par la peur, qui ancre dans leur esprit un ensemble de superstitions démoniaques ; au niveau intermédiaire, on trouve les parents de Francion, qui hésitent entre explication naturelle et surnaturelle ; enfin, Francion est le seul à conserver un esprit rassis et à ne pas se laisser dominer par la crainte.

Wim De Vos a montré que l'aventure du singe, anagramme du mot *signe*, pouvait donner lieu à une interprétation rhétorique et esthétique⁶. De nombreux termes et expressions employés dans ce passage peuvent en effet être lus au sens propre et au sens

¹ *Ibid.*, L. III, p. 165.

² « Les impressions que nos serviteurs eurent de cela, faisoient qu'ils s'imaginoient que la nuict ils avoient veu beaucoup de phantosmes » (*ibid.*, p. 166).

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ « C'est un grand cas que, si petit j'aye esté, je n'ay jamais esté subject a de tels espouvantements [...] » (*ibid.*, p. 167).

⁵ « [...] je n'ai point pris de ma nourrice des humeurs qui desplaisent aux hommes d'esprit et de courage » (*ibid.*, p. 164).

⁶ W. De Vos, *Le Singe au miroir [...]*, *op. cit.*, p. 54 sq.

figuré – celui de l’écriture –, tels « barbouiller », « mode nouvelle », « bel ouvrage » ou encore « accommodé¹ ». En le recouvrant de bouillie, en inversant la place de sa cotte et de ses chausses, le singe annonce l’apprentissage que Francion fera au collègue, auprès de maîtres qui ne lui apprendront qu’à barbouiller du papier et à composer des fragments hétéroclites de textes antiques plagiés². Rappelant, à la suite d’Ernst Robert Curtius, que le singe est fréquemment utilisé comme métaphore de l’imitation depuis l’Antiquité³, W. De Vos montre que la *mimèsis* que l’animal tente ici d’enseigner à Francion n’est qu’une copie monstrueuse et répugnante d’une rhétorique antérieure⁴. Dès ce passage, le jeune Francion révèle son ambition de ne *singer* les esprits vulgaires ni sur le plan des opinions superstitieuses, ni sur celui des écrits stériles, dépourvus de toute part d’inventivité.

Lorsque le singe revient la nuit suivante, il fait semblant de vouloir compter les jetons d’une bourse qu’il a étalés sur une table, tâche doublement vaine, d’une part, parce que l’animal ne connaît pas les chiffres et d’autre part, parce qu’une bourse contient toujours cent jetons⁵. Tout d’abord confondu avec le voleur de poires, l’animal apparaît donc lui aussi comme un faussaire, d’autant plus que le singe est traditionnellement associé à la ruse et à l’habileté, qualités facilitant le vol. En outre, l’aventure qui le met en scène est suivie du larcin des pigeons par les serviteurs des parents de Francion⁶. Le livre XII, introduit par l’édition de 1633, prolonge et complète ces premiers signaux, en ajoutant l’épisode au cours duquel Francion est emprisonné comme faux-monnaieur. Installé à Rome avec ses amis, le héros, tout à son inquiétude de voir son union avec Naïs annulée, du fait de la fausse promesse de mariage qu’Émilie dit posséder de lui, se rend dans une église en compagnie de Raymond. Parmi la foule qui se presse en ce lieu, un homme glisse de la fausse monnaie dans sa pochette⁷. Conduit chez un officier de justice, Francion est comparé par son accusateur à un faussaire nommé Bragadin, qui prétendait avoir trouvé la pierre philosophale et qui fut mis à mort comme sorcier et imposteur en Allemagne⁸.

¹ *Op. cit.*, L. III, p. 165.

² Au début du passage, l’animal est désigné par l’expression « maistre Singe » (*ibid.*). L’édition de 1626 ajoute l’anecdote du singe tentant d’imiter un barbier avec un chat ; l’animal usurpe une fois encore une place qui n’est pas la sienne, celle d’une profession qui est, en outre, traditionnellement associée à la présomption (*ibid.*, « Variantes » de la p. 167 [b], p. 1278).

³ *Op. cit.*, p. 54. Voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. J. Breyoux, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1986.

⁴ *Op. cit.*, p. 57.

⁵ *Op. cit.*, L. III, p. 166. Voir W. De Vos, *op. cit.*, p. 69.

⁶ *Op. cit.*, p. 168.

⁷ *Ibid.*, L. XII, p. 486.

⁸ *Ibid.*, p. 491-492. Dans son édition de *L’Histoire comique de Francion*, F. Garavini précise qu’il s’agit de Marco Mamugna, originaire de Chypre, ayant pris le surnom de Bragadin pour rendre hommage à

Michèle Rosellini a parfaitement montré comment l'accusation de fausse monnaie intervenait ici comme un « philosophème cynique¹ », faisant référence à la pensée de Diogène. En pratiquant la masturbation en pleine place publique, en préférant le chien à l'homme, le philosophe cynique fabrique de la fausse monnaie, dans la mesure où le mot grec *nomisma* (« la monnaie ») désigne également les règles de la vie sociale. C'est ainsi que la vieille maquerelle Agathe, figure cynique par excellence, propose à Raymond, lorsqu'elle partage sa chambre avec Francion, au début de l'œuvre, de « faire de la fausse monnoye pour luy s'il estoit besoin² ». Tout au long de son existence, elle a privilégié les nécessités du corps et les plaisirs naturels de la sexualité aux dépens de la pudeur culturelle et des conventions religieuses et sociales. Agathe, et plus encore Pérette, maquerelle qui l'a formée, font plus que se libérer des superstitions populaires : elles remettent en cause les fondements mêmes de la religion. En compagnie de Collinet, elles jouent donc le rôle de relais philosophique du héros, dont la position, face à la théologie, est marquée par davantage de prudence.

Sur le plan métalittéraire, le faux-monnayeur renvoie également au plagiaire, auteur faussaire dont Francion se distingue puisqu'il sera lavé de cette accusation à la fin du livre XII³. Or, tout au long de l'ouvrage, le héros paraît maître dans l'art du déguisement et de la feinte simiesque. Il arrive que son travestissement ne porte que sur son nom, comme lorsqu'il se présente pour la première fois à Naïs sous l'identité de Floriandre, l'amant français qu'elle attendait ; cette usurpation d'un nom qui n'est pas le sien lui permet d'être introduit auprès de la jeune veuve, la supercherie étant aussitôt levée⁴. Mais le déguisement peut aussi porter sur son vêtement et son état social. Du costume de misérable paysan, revêtu au moment de la noce de village⁵, à la panoplie d'oublioux qu'il adopte pour

Marcantonio Bragadin, défenseur de l'île. Ayant d'abord séjourné à Venise, il voyage par la suite dans toute l'Europe, accueilli par de grands seigneurs, avant d'être exécuté en Bavière en 1591 (*éd. cit.*, n. 1 de la p. 629, p. 740-741).

¹ M. Rosellini, « Roman comique et éthique du plaisir », communication prononcée le 23 mars 2011 à l'ENS Ulm, dans le cadre du séminaire de J.-Ch. Darmon intitulé « Littérature et morale à l'âge classique ».

² *Op. cit.*, L. II, p. 104.

³ *Ibid.*, L. XII, p. 503. Audebert compare en effet les lettres inscrites sur les pièces avec les belles-lettres : « [...] c'est plustost que l'on tesmoigne le mepris que l'on fait aujourd'huy des lettres, et dont vous [Hortensius] vous plaignez incessamment pour taxer l'ignorance du siecle, car l'on ne void plus de pieces a cette heure cy, dont toutes les lettres ne soient rognées, et je m'en rapporte a nos quarts d'escus de France » (*ibid.*, p. 495).

⁴ *Ibid.*, L. IX, p. 353-355. Ce travestissement d'identité lui a été conseillé par Dorini, Floriandre venant précisément de mourir. Lorsque Francion apprend à Naïs qu'il n'est pas Floriandre, il rejette l'erreur sur son laquais.

⁵ *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 270-271.

échapper aux assassins que lui envoie Bajamond¹, en passant par le déguisement de pèlerin, de berger et de soldat qu'il prend au fur et à mesure de ses aventures², Francion expérimente toutes les conditions. Il passe du statut de personnage de pastorale à celui de personnage héroïque en restant toujours conscient de son déguisement et en adaptant son apparence aux circonstances. Ainsi, lorsqu'il échange son habit de paysan contre le « meschant haut de chausse rouge » et le « pourpoint de cuir fort gras³ » d'un soldat, sur la route de Lyon, il utilise la laisse dont il se servait pour attacher son chien comme baudrier :

Avecque cela il avoit un chapeau pointu a petit bord, tellement qu'il avoit une façon bien crottesque, ce qui estoit une chose qui luy agreoit fort.⁴

Plus encore que le fait de travestir son identité, Francion aime jouer des rôles bouffons et mettre en scène de petites comédies en compagnie de ses amis, dans lesquelles il fait lui-même office de comédien, ou bien se contente d'observer la victime de la bourle lorsque, comme Hortensius, celle-ci n'a pas conscience de jouer. Profitant de la confusion qui règne dans l'esprit des petites gens, il lui arrive également d'improviser des rôles de composition, tel ce médecin opérateur qu'il se met à représenter sur la place centrale d'un village près de Lyon :

Comme il vid là tant de gens, estant obligé de faire le Charlatan, il se delibera de jouyr du plaisir qui s'offroit, et se mettant en sa bonne humeur, commença de dire mille sornettes pour les entretenir.⁵

Le plaisir de jouer ce rôle sera même redoublé lorsque Francion le reproduira, presque à l'identique, à Rome, devant Naïs, en ne dissimulant que ce qui serait susceptible de l'offenser⁶. Habile récitant et tout aussi adroit comédien, il adapte son jeu en fonction de son public, y compris lorsqu'il s'agit de ménager son propre intérêt.

Mais le héros se révèle également aussi savant que bien des alchimistes et des médecins spagyristes. Après ses années de collège, alors que sa misère l'empêche de vivre selon son rang, il fréquente des philosophes chimistes qui lui enseignent « beaucoup de secrets de la Magie naturelle⁷ ». La mention des alchimistes intervient, de manière

¹ *Ibid.*, p. 297.

² *Ibid.*, L. I, IX et X.

³ *Ibid.*, L. X, p. 395.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 396.

⁶ « Mais surtout il triompha, quand ce fut a dire comme il avoit fait le Charlatan, car il representa ce personnage avec les mesmes paroles, et les mesmes postures qu'il avoit tenuës ; ce qui sembla si plaisant a Nays qu'elle avoïa que jamais elle n'avoit rien ouy de meilleur [...] » (*ibid.*, L. X, p. 408).

⁷ « [...] je cogneus que c'estoient des vendeurs de fumée, qui desja s'ennuyoient aussi de communiquer avec moy, a cause que n'ayant rien a perdre, leurs tromperies estoient inutiles a mon endroit. Au commencement j'avois esté pour le moins aussi fin qu'eux, et leur faisant esperer qu'il me viendroit bien tost une notable somme d'argent de mon País, dont je les assisterois pour achepter ce qu'il estoit necessaire en leurs

révélatrice, alors que le héros refuse de participer aux actions infâmes des tire-laine et juste avant qu'il ne se mette à fréquenter des poètes. À plusieurs reprises au cours du récit, Francion utilise le savoir acquis auprès des adeptes. Il se sert par exemple d'une poudre narcotique, qu'il porte avec lui parmi d'autres « curiositez¹ », pour endormir les soldats et le marchand qui en veulent au jeune Du Buisson. Auprès des bergers et des villageois près de Lyon, il distribue, à la manière d'Ésope, des conseils de bon sens et des leçons de sagesse. Les drogues qu'il prépare ne sont composées que d'éléments naturels et ne visent pas à nuire à la santé de ceux qui les prennent².

Les gens du peuple, qui n'ont pas l'esprit assez subtil pour comprendre ses finesses, le prennent tout de même pour un puissant magicien. Francion est donc érigé, sur le mode parodique, en personnage de pastorale, parmi des bergers qui sont d'authentiques figures rustiques, et non les invraisemblables pasteurs que l'on trouve dans ce genre d'œuvres. Dans l'opinion des paysans qui l'accueillent, avant qu'il ne rejoigne l'Italie, le héros se trouve très vite doté de pouvoirs surnaturels imaginaires. D'une part, il s'est servi de leurs superstitions pour faire cesser les ardeurs que la femme de son maître éprouvait pour lui³. D'autre part, il cultive solitairement sa veine poétique :

Depuis ce temps là, veu l'opinion que l'on a ordinairement des Bergers, l'on crût que Francion estoit Magicien, et qu'il avoit communication avec les Demons. Beaucoup de fois des paysans l'avoient trouvé comme il parloit tout seul en composant des vers, et parce qu'il disoit des paroles Poëtiques où ils ne pouvoient rien entendre, ils s'estoient imaginé qu'il discourroit avec quelque esprit invisible.⁴

Sa solitude, l'amplitude de son savoir, peu commun pour un paysan, le fait qu'il ose dire son opinion à des religieux, contribuent également à faire « croire que le Diable avoit esté son Pedagogue⁵ » et qu'il détient des pouvoirs de prescience et de divination. Francion rit de ces superstitions sans en abuser. Au contraire, les almanachs, les romans et les récits

operations, je les invitay a m'apprendre beaucoup de secrets de la Magie naturelle, desquels je me suis desja servy en plusieurs occasions » (*ibid.*, L. IV, p. 224).

¹ *Ibid.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], p. 340.

² « Francion pour se donner du plaisir avoit employé toute la nuict a faire plusieurs unguents avec du beurre, de la cire, de l'huile, du jus de quelques herbes, et d'autres ingrediens, et s'estoit proposé de leur en distribuer et d'en prendre de bon argent, dont il avoit alors beaucoup affaire. Il avoit appris a composer ces drogues dans des livres qu'il avoit leus par curiosité, et a n'en point mentir, cela devoit plustost faire du bien que du mal, car il ne vouloit ordonner aucune chose qu'avec jugement » (*ibid.*, L. X, p. 404). Une addition de 1633 renforce l'idée que le héros ne se sert de ces remèdes que pour être utile, et non pour nuire (*ibid.*, « Variantes » de la p. 404 [a], p. 1323).

³ Alors qu'elle tente de le rejoindre à la faveur de la nuit, Francion fait battre la paysanne par le porcher et le vacher du logis en la faisant passer pour un esprit (*ibid.*, L. IX, p. 373). La paysanne pensera quant à elle avoir été fouettée par un succube.

⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁵ *Ibid.*

fabuleux sont coupables de faire naître de telles croyances et de les entretenir sans dessein de les corriger.

Francion n'aborde le domaine de la magie surnaturelle et démoniaque que par raillerie, pour se moquer des esprits crédules et ignorants. Le premier livre s'ouvre par exemple sur la mésaventure de Valentin, puni pour avoir répété « comme un vieux singe fâché¹ », sans s'apercevoir de son ridicule, mais aussi de son impiété, les fausses paroles magiques que le héros lui a fait apprendre pour qu'il retrouve sa virilité. Francion, déguisé en pèlerin, n'a utilisé que des moyens naturels pour lui donner l'illusion qu'il pouvait réaliser des miracles :

Pour luy persuader que l'on n'en pouvoit plus sçavoir que je faisois, je luy monstray beaucoup de petites gentilleses qui se font naturellement, lesquelles il prit neantmoins pour des miracles, comme de tirer du feu d'une certaine pierre que j'avois sur moy, en jettant de l'eau dessus, de transmuier l'eau en vin avec une poudre que j'y mettois secrettement, et de faire plusieurs tours de cartes.²

Les pratiques charlatanesques de Francion sont légitimées par la sotte crédulité de Valentin. L'on perçoit toutefois tout ce que la mention de la transformation de l'eau en vin, parmi ces « miracles » naturels, peut avoir de blasphématoire. Les paysans avec lesquels le héros vit brièvement au livre IX marquent le même goût pour l'erreur lorsqu'ils interprètent comme surnaturels son comportement et ses paroles, sans comprendre que Francion a seulement bien plus d'esprit qu'eux³. Chez le héros, l'utilisation de la magie naturelle n'est donc pas jugée blâmable, comme le montre le fait que les corrections des éditions ultérieures n'aient que très peu porté sur les passages précédemment cités⁴. Francion en fait un usage utile et salutaire lorsqu'il s'en sert pour prendre les esprits simples au piège de leurs propres superstitions. Contrairement aux alchimistes de *Polyandre*, il ne cherche pas à s'accaparer le bien d'autrui.

À l'inverse du héros, certains personnages extravagants montrent qu'ils ne sont pas dotés des mêmes talents dans l'art de manipuler les déguisements et les tromperies. Ainsi, les tentatives d'Hortensius de passer pour galant ou d'être pris pour un gentilhomme sont toutes vouées à l'échec⁵. Au cours de ses années de collège, Francion se trouve fréquemment opposé au pédant au sein de joutes enchaînant les mystifications, dont

¹ *Ibid.*, L. I, p. 66.

² *Ibid.*, p. 99.

³ « Par la Magie naturelle, il faisoit beaucoup de galanteries, et guérissoit des malades si miraculeusement, qu'on ne se pouvoit figurer qu'il n'y eust de la sorcellerie en son fait » (*ibid.*, L. IX, p. 375).

⁴ À la fin du livre VI, devenu le livre VII dans les éditions de 1626 et 1633, un ajout moralisant exprime des regrets au sujet du déguisement en paysan ; mais cet épisode n'a pas pour autant été supprimé, Sorel restant conscient des effets comiques qu'il produit (*ibid.*, « Variantes » de la p. 304 [1633 a], p. 1312).

⁵ *Ibid.*, L. X, p. 413-414.

l'écolier sort à chaque fois vainqueur. Ainsi, le larcin des gâteaux par Hortensius est vengé par le remplacement du pâté de lièvre par un chausse-pied, que le pédant a l'humiliation de découvrir au moment où il s'apprête à régaler ses convives¹. De même, le vol des romans fabuleux dans la bibliothèque de Francion est suivi par les tours successifs que Frémonde lui joue avec ses amis, avec la complicité du jeune élève². Dans cet épisode, l'extravagant est puni pour avoir succombé aux invitations à l'amour que lui adressaient ces romans, mais aussi pour avoir voulu usurper une condition qui n'était pas la sienne, en portant l'épée et en cherchant à faire croire qu'il était de noble extraction.

Bajamond se révèle lui aussi mauvais mystificateur, lorsqu'il tente de faire croire qu'il sait jouer du luth en cachant un musicien derrière lui, ou lorsqu'il singe les amoureux de roman s'évanouissant à la vue de leur maîtresse³. Contaminé par l'univers des fictions sentimentales, le fanfaron en reproduit les plus grosses invraisemblances : comportements excessifs et réactions hyperboliques des amants, longs discours interrompant inopportunément l'action, considérations sur l'amour formulées dans un langage ampoulé éloigné du naturel, etc. Les auteurs de romans fabuleux sont donc assimilés à des faussaires, qui feignent de recourir à la magie surnaturelle pour opérer leurs mystifications. Toutefois, si leurs capacités sont vaines, leur nocivité est réelle puisqu'ils agissent à la manière d'un charme pernicieux sur les esprits trop faibles et trop crédules.

Au contraire, l'utilisation que fait Francion de la magie naturelle permet d'établir une image saine de l'activité d'écriture. Bien loin de tromper son lecteur, l'écrivain doit lui enseigner les moyens de déjouer les fourbes, d'identifier les ruses des charlatans, et lui apprendre à se méfier et à mobiliser toutes ses facultés critiques au cours de sa lecture. De même que Francion se fait mystificateur pour le bien d'autrui, y compris lorsqu'il s'agit de châtier un fanfaron pour sa vanité, l'auteur n'utilise la tromperie qu'en vue de conforter l'utilité morale de son œuvre⁴. Tel le héros de Sorel haranguant la foule des villageois, l'histoire comique se donne pour visée de délivrer des messages de bon sens et de sagesse, aptes à guider le lecteur dans tous les domaines de la vie.

¹ *Ibid.*, L. III, p. 175-177.

² *Ibid.*, L. IV, p. 188.

³ *Ibid.*, L. VI [L. VII éd. 1626-1633], p. 293.

⁴ L'édition de 1633 insiste à de nombreuses reprises sur ce respect de l'*utile dulci*, en formulant cette exigence dès son incipit, modifié par rapport aux versions précédentes : « Il en faut maintenant voir une [histoire] qui soit toute Comique, et qui puisse apporter de la delectation aux esprits les plus ennuyez ; mais neantmoins elle doit encore avoir quelque chose d'utile, et toutes les fourbes que l'on y trouvera apprendront a se garantir de semblables, et les malheurs que l'on verra estre arrivez a ceux qui ont mal vecu seront capables de nous detourner des vices [...] » (*ibid.*, L. I, « Variantes » de la p. 66 [a], p. 1270).

Hortensius, qui fait partie des personnages mystifiés, se montre donc bien plus inspiré lorsqu'il propose, en tant que roi de Pologne fraîchement élu, de remplacer la monnaie par des pièces poétiques. Les problèmes de pauvreté – et, du même coup, les méfaits des faux-monnayeurs – seraient annulés par la possibilité de payer en vers :

Qui n'aura point d'argent portera une stance au Tavernier, il aura demy septier : chopine pour un Sonnet : pinte pour une Ode : et quatre pour un Poëme, et ainsi des autres pieces, ce qui pourvoyra fort aux necessitez du peuple : Car le pain, la viande, le bois, la chandelle, le drap et la soye s'acheteront au prix des vers qui ordinairement auront pour sujet la loïange des Marchands ou de leurs marchandises.¹

À condition que chacun sache comprendre ces écrits et distinguer les bons des mauvais, ils constitueront une monnaie d'échange plus fiable que les pièces métalliques.

B. Curiosité-crédule vs curiosité-critique

La longue tradition occidentale de la curiosité, que ses origines associent entre autres aux personnages mythologiques d'Icare, de Prométhée et de Psyché, a d'autre part fréquemment prêté au curieux, dans ses représentations littéraires et iconographiques, les traits du voyageur, du collectionneur et du fou². Le fou se définit dans ce cas comme un insensé savant, qui, tels les « illustres fous » de Beys, a basculé dans l'égarement pour s'être avancé trop loin dans sa discipline et pour n'avoir pas su limiter sa présomption. L'Alchimiste de l'institution valencienne est atteint de mélancolie parce qu'il a voulu, de même que ses camarades, « pénétrer les plus rares secrets³ » (voir chap. II, I-A). La folie apparaît comme un châtiment divin envoyé au curieux frappé d'*hybris*, qui a cherché à dépasser sa misérable condition de mortel afin d'arpenter des territoires inconnus, *arcana naturae* et *arcana dei*.

L'alchimiste charlatan se définit quant à lui comme une figure de curieux ambivalente. S'il cherche avant tout à tromper ses victimes, en s'attribuant de fausses connaissances et de feints pouvoirs, son laboratoire de chimiste sert véritablement à fabriquer toutes sortes d'onguents et de poudres, quand bien même ceux-ci ne seraient que des placebos. La pièce richement fournie en alambics, hauts et petits fourneaux, ustensiles et récipients de diverses natures, que Mélinte et son père visitent chez Héliodore et

¹ *Ibid.*, L. XI, p. 450.

² N. Jacques-Chaquin, « La curiosité, ou les espaces du savoir », dans N. Jacques-Chaquin et S. Houdard (éd.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1998, t. I, p. 14. Le collectionneur peut lui-même être un avatar du fou.

³ Ch. Beys, *Les Illustres fous, op. cit.*, I, 2, v. 141, p. 8.

Artéphius, est conçue comme un décor de théâtre ; mais il s'agit tout de même d'un véritable laboratoire, dans lequel les valets des deux philosophes chimistes travaillent quotidiennement à élaborer d'illusoires remèdes¹. Néanmoins, ces adeptes ne sont pas des curieux, dans le sens où le savoir qu'ils ont acquis en lisant des livres de magie ne vise qu'à les enrichir. Aucun désir intellectuel de connaître ne les a poussés à devenir plus savants, pas même Artéphius, qui a davantage lu qu'Héliodore mais qui ne cherche jamais à développer un savoir authentique. La passion curieuse apparaît en revanche comme l'arme dont les alchimistes charlatans se servent pour appâter leurs cibles.

Au début du livre XI du *Berger*, afin de convaincre Angélique de l'épouser, Anselme doit se justifier de ses relations avec Clarice, dont Alican lui a dit qu'elle était sa maîtresse. Un élan de curiosité, lié à la *libido sciendi*, est à l'origine de cette mystification : au cours d'une promenade, un soldat l'a abordé avec la promesse de lui faire rencontrer un magicien qui lui apprendrait le nom de celle qu'il doit épouser². Le lendemain, ce même soldat le conduit dans une maison sordide du quartier du Marais. Anselme y attend longtemps la venue du magicien, le désir d'apprendre des secrets l'emportant sur la prudence. Mais il s'agit en fait d'un piège visant à le compromettre avec Clarice, jeune femme sans fortune à la recherche d'un bon parti, qui survient en lieu et place du magicien, comme une réponse vivante à la question que celui-ci était supposé résoudre. Si cette aventure fait bel et bien intervenir « le plus grand imposteur du monde³ », il s'agit d'Alican, qui tente par la suite d'engager Anselme à fréquenter Clarice. Mais sa curiosité est une passion limitée : elle prend fin lorsque l'imposture est révélée, à l'image de celle de Péralde, qui renonce à son désir de consulter le gros volume que Théophraste veut lui laisser en gages, « pource que la veuë en estoit trop chere⁴ ». De même, Mélinte et son père se montrent curieux de rencontrer le duo d'alchimistes, non pas tant pour profiter de leur savoir illusoire que pour connaître leurs supercheries et pour s'en divertir⁵. Les deux

¹ « Nous connusmes incontinent que c'estoit un Laboratoire de Chymistes, aussi beau & aussi ample que l'on en eust peu voir en aucun lieu, le grand fourneau estant mesme accompagné de divers petits de différentes formes » (*op. cit.*, L. IV, p. 221).

² « [...] Monsieur, j'ay appris que vous estes homme qui faites cas des choses rares, c'est pourquoy je me donne la hardiesse de vous acoster, pour vous aprendre que j'ay un amy qui a les plus beaux secrets du monde. Ma curiosité fit que je prestay librement l'oreille à ce discours, & quoy que je sceusse qu'il y a beaucoup d'imposteurs dans Paris, je voulus encore esprouver si cettuy-cy en estoit un » (*op. cit.*, II, 11, p. 587).

³ *Ibid.*, p. 585.

⁴ *Op. cit.*, L. IV, p. 250.

⁵ « Quant à moy j'avois assez oüy parler de luy & d'Heliodore, & quoy que je n'adjoutasse gueres de foy à ce que l'on en disoit, j'eusse bien voulu les connoistre par curiosité » (*ibid.*, p. 219).

personnages conservent par ailleurs soigneusement leurs distances, en se gardant bien de les faire venir chez eux et de leur accorder la moindre pistole.

Cette « curiosité-critique » s'oppose à une autre forme de curiosité, marquée par la crédulité et la superstition. Cette passion mauvaise pousse les esprits vulgaires à s'approcher du moins habile des charlatans pour adhérer sans méfiance à son discours. Au cours de leurs pérégrinations en province, Artéphius et Héliodore séjournent dans différents lieux, qu'ils ne quittent qu'après avoir « tiré la mouëlle de la bourse de tous les credules & curieux¹ » qui s'y trouvent. À la cour, cette crédulité est liée à une autre passion mauvaise, celle de l'amour-propre, qui pousse notamment Clorinie à vouloir conserver sa beauté au-delà de l'âge de quatre-vingts ans². Les faussaires et les imposteurs n'ont besoin dans ce cas que de cultiver un sentiment de peur lié à la finitude de l'homme et au passage du temps.

La « curiosité-crédule » du peuple l'attire davantage vers des mystères susceptibles d'agir promptement sur son quotidien familial ou personnel. Valentin se tourne par exemple vers la magie de Francion afin de retrouver sa virilité. En le découvrant attaché à un arbre, dans des vêtements extraordinaires, son curé lui reproche sa « pernicieuse curiosité³ ». Les prétendus sortilèges et charmes magiques utilisés paraissent en effet avoir un caractère impie, dans la mesure où la cérémonie à laquelle le vieillard se livre s'apparente à une messe noire : il revêt une soutane noire, un capuchon et un masque, il trace des signes ésotériques sur le sol et convoque les démons, parmi lesquels Asmodée⁴. Le fait que ces pseudo-secrets lui ont été enseignés par un pèlerin (faux lui aussi) est révélateur de la confusion qui s'opère généralement dans les esprits populaires entre religion, paganisme et mysticisme superstitieux.

Or cette crédulité, associée à la peur, est complémentaire d'une faculté imaginative prompte à s'enflammer et à produire de fausses impressions. Valentin, en voyant un homme seul approcher, transforme cette perception en la vision de cinquante esprits malfaisants⁵. Il regrettera par la suite d'avoir voulu s'initier à ces mystères démoniaques, lorsque ce même homme, qui est Francion, le laissera attaché à un arbre. Pourtant, cette fâcheuse expérience n'aura pas pour effet de déniaiser le vieillard et de le conduire à juger

¹ *Ibid.*, p. 213. Lorsque Francion s'improvise médecin opérateur, c'est ce même élan de curiosité qui pousse les villageois à s'assembler autour de lui (*op. cit.*, L. X, p. 396).

² *Op. cit.*, L. IV, p. 259.

³ *Op. cit.*, L. I, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

des choses avec davantage de distance critique. Son désir de recourir à la magie ne sera abandonné qu'au profit de superstitions religieuses renforcées :

Ce fut alors qu'il se repentit a loisir d'avoir voulu faire le Magicien, et qu'il se souvint bien d'avoir ouy dire a son Curé, qu'il ne faut point exercer ce mestier là, si l'on ne veut aller bouillir eternellement dedans la marmite d'Enfer.¹

Dès le seuil du récit, le personnage de Francion, instigateur de cette cérémonie parodique de démonologie, s'oppose aux êtres crédules qui se laissent mener sans résistance par leurs peurs et leurs superstitions. Il montre comment ces croyances reposent sur une imagination incontrôlée². Très inventive dans le domaine de la crainte religieuse, l'imagination de Valentin se révèle beaucoup moins créatrice dans des domaines où elle serait pourtant beaucoup plus utile, comme celui de ses relations charnelles avec Laurette³. Les esprits crédules tels que le sien sont modelés par les discours qu'ils entendent ; ils ne soumettent jamais leurs croyances à l'épreuve de l'expérimentation critique. Incapables de voir, ils sont semblables au misérable vieilleux qu'Hortensius fait venir dans sa chambre lorsqu'il entreprend de régaler Frémonde et ses amis :

Un homme que je ne cognois pas m'a fait venir icy, et a renvoyé mes yeux a la maison, leur disant que je n'avois que faire d'eux jusqu'a demain au matin [...]. J'appelle ainsi un petit garçon qui me conduit [...], parce qu'il me dit ce qu'il voit dans la ruë, et je le reçois en mon imagination, comme si je le voyois aussi.⁴

Comme lui, les esprits superstitieux ne se servent jamais directement de leurs yeux : leur imagination ne transmet d'impressions à leur jugement qu'en passant par le filtre de discours trompeurs et de mauvais écrits. Si le discours religieux sait manipuler rumeurs et fausses opinions pour garder le peuple « assez gros Chrestien⁵ », comme Valentin, dans le domaine littéraire, la satire vise les récits fabuleux, qui exaltent chez leurs lecteurs cette propension à la croyance aveugle, sans distance critique. Francion en a lui-même été victime, dans sa jeunesse, du fait de l'enseignement des pédants, qui portait notamment sur la poésie fabuleuse de l'Antiquité, mais aussi de sa découverte parallèle des romans de chevalerie⁶. Mais, contrairement à Lysis, il a su s'abstraire de cet état de

¹ *Ibid.*, p. 70.

² Voir M. Rosellini, *Le « Francion » [...]*, *op. cit.*, p. 102-105.

³ Avec Francion, Laurette espère ainsi qu'elle éprouvera « des douceurs dont son mary n'avoit pas seulement la puissance de luy faire appercevoir l'image » (*op. cit.*, L. I, p. 70).

⁴ *Ibid.*, L. IV, p. 200.

⁵ *Ibid.*, L. I, p. 99.

⁶ « J'employois ce que je pouvois de temps a lire indifferemment toute sorte de livres, où j'apprins plus en trois mois, que je n'avois fait en sept ans au College, a ouyr les grimauderies pedantesques, qui m'avoient de telle maniere perdu le jugement, que je croyois que toutes les fables des Poètes qu'ils racontoient, fussent des choses veritables [...] » (*ibid.*, L. IV, p. 213).

confusion initial entre monde imaginaire et monde véritable, en apprenant, par sa pratique personnelle, à distinguer les bons livres des mauvais.

Dès son plus jeune âge, Francion se désigne comme un être curieux, avide de découverte et de savoir. Mais, à l'inverse de la curiosité de Valentin, il s'agit d'une curiosité-critique, et non crédule, qui l'entraîne à se faire mystificateur, sans jamais se trouver lui-même mystifié¹. Cette passion curieuse l'a engagé à se rendre savant dans les domaines de la magie naturelle et des disciplines que l'on appelle précisément les « sciences curieuses² », l'adjectif renvoyant ici à une acception chrétienne du terme *curiositas*, associée à la pratique des sciences occultes. À propos de *La Doctrine curieuse* du P. Garasse, Hélène Merlin-Kajman précise que, du point de vue des dévots de la première moitié du XVII^e siècle, la figure curieuse du libertin représente un danger plus prégnant que celui des sorciers³. Les révolutions copernicienne et galiléenne ont en effet bouleversé le rapport que les hommes entretenaient avec l'invisible, en levant une partie du mystère des *arcana naturae*. Tandis que les sorciers se tournent vers les démons sans remettre en cause le postulat de l'existence de Dieu, les libertins relativisent en elle-même la possibilité de secrets transcendants. En ce sens, Francion est *libertin* lorsqu'il désigne comme naturels une série de petits tours que les esprits grossiers considèrent comme des miracles.

C'est également cette forme de curiosité-critique et potentiellement blasphématoire que représente le « Gascon extravagant » de Claireville. Dès le début du récit, le narrateur anonyme souligne l'élan de curiosité qui le pousse vers ce personnage singulier, dont il ne parvient pas à dire s'il feint seulement d'être fou ou s'il l'est véritablement⁴. Mais le masque du Gascon a précisément pour fonction de dissimuler un désir d'approcher les mystères de la possession et de la démonologie, au moyen d'une démarche fondée sur la suspicion critique. Dans cette quête de savoir, qui vise à écarter les superstitions que les

¹ Ainsi, bien que tout jeune enfant, il s'aperçoit du vol des pigeons commis par les serviteurs de ses parents : « J'avois de la curiosité beaucoup, et aperceus qu'un valet prenoit le chemin du Colombier [...] » (*ibid.*, L. III, p. 168). Ergaste et Valère auront parfaitement compris de quelle nature est sa curiosité lorsqu'ils lui tendront un piège mortel : invité à s'installer sur une chaise qui permet seule d'entendre une musique harmonieuse, dont l'origine ne peut être que démoniaque, Francion se prête à l'expérience dans une perspective de démystification, mais se retrouve prisonnier dans une large fosse (*ibid.*, L. IX, p. 362-364).

² Les sciences curieuses sont « celles qui sont connües de peu de personnes, qui ont des secrets particuliers, comme la Chymie, une partie de l'Optique, qui fait voir des choses extraordinaires avec des miroirs & des lunettes ; & plusieurs vaines sciences où l'on pense voir l'advenir, comme l'Astrologie Judiciaire, la Chiromance, la Geomance, & même on y joint la Cabale, la Magie, &c. » (Furetière, *Dictionnaire*, art. « Curieux »).

³ H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme [...]*, *op. cit.*, p. 239-248.

⁴ « J'advoue que ma curiosité fut bien plus grande apres l'avoir ouy discourir de la sorte [...] » (*op. cit.*, L. I, p. 63).

religieux cherchent à inculquer au peuple, le Gascon se heurte à l'hostilité de l'ermite. Ainsi, lorsque la jeune femme possédée raconte son séjour en Enfer, le Gascon souhaite apprendre les noms de ceux qui seront damnés, mais il rencontre l'opposition du religieux :

[...] <il> empescha que le cavalier n'eust le contentement que sa curiosité desiroit, depuis elle ne fit rien que des bouffonneries, et mille singeries, et les comtes qu'elle faisoit à plaisir, estoient capables d'endormir les mulots.¹

Chez le Gascon, les rapports entre curiosité et folie s'inversent. La passion curieuse n'est pas à l'origine de la folie, feinte ou effective, du personnage ; au contraire, celle-ci lui sert de masque pour protéger ses élans curieux, mouvements qui le poussent à remettre en question la parole dogmatique du religieux, ainsi que les thèses possessionnistes. L'extravagance du personnage sert à voiler une appréhension critique du monde qui ne peut avancer à visage découvert, dans le climat de tensions entre dévots et libertins qui suit la grande affaire de Loudun.

On le voit, la curiosité, liée à l'égarement de l'esprit, met différemment à contribution la faculté imaginative, selon qu'elle se définit comme crédule ou critique. Les esprits fermes, tel Francion, allient à une imagination toujours tempérée par le jugement une curiosité mesurée, qui leur permet d'acquérir une supériorité dans l'ordre du savoir. Ainsi, ils peuvent tromper autrui, sans jamais céder eux-mêmes aux pièges de l'illusion. Mais plusieurs types d'imagination doivent être distingués chez les esprits crédules : tandis que les esprits grossiers ne sont susceptibles que de céder à leurs croyances superstitieuses, dont les impressions trompeuses semblent pouvoir se démultiplier à l'infini, les lecteurs dont la faiblesse de jugement a succombé au piège des fictions fabuleuses peuvent conserver toute leur subtilité et produire des imaginations ingénieuses. Dans le genre de l'histoire comique, l'imagination est loin d'être une faculté unilatéralement condamnée.

¹ *Ibid.*, L. II, p. 151.

C. Une imagination extravagante au service des mauvais romans

Toutefois s'il y a de l'extravagance en ses paroles, les Romans en sont toujours coupables puisqu'il y prend son fondement, & qu'il veut tesmoigner l'affection qu'il porte à Charite par les plus estranges moyens qui se peuvent trouver, de mesme que ses livres luy conseillent de faire.¹

Sur le modèle de ce passage, les quatorze livres de « Remarques » qui accompagnent le *Berger* rappellent régulièrement que l'extravagance de Lysis n'est que l'effet produit sur son cerveau par les multiples absurdités et impertinences que contiennent les romans qu'il a lus. Le berger ne doit pas être tenu pour responsable de ses fantaisies ridicules, car il ne fait en cela qu'imiter des discours et des comportements puisés dans ces fictions fabuleuses. L'« extravagance » du héros, terme que Sorel précise employer en mauvaise part², est donc imputable aux poètes antiques et aux auteurs modernes. Ces derniers sont davantage encore blâmables que les premiers car ils se contentent généralement d'imiter platement les textes anciens sans les comprendre et sans rien leur apporter de nouveau. C'est par le filtre de ses lectures que l'imagination du berger transmet des impressions erronées à son entendement (voir chap. II, II-B).

Pourtant, bien qu'extravagante, l'imagination de Lysis est loin d'être totalement dévalorisée au fil des « Remarques ». Peu avant l'extrait que nous venons de citer, les propos tenus par le personnage au sujet de Charite avaient appelé ce commentaire de l'auteur :

Lysis voulant passer plus avant a plusieurs belles imaginations touchant la couleur de Charite. Il ne les prend en aucun lieu, puisqu'il dit luy mesme, que jamais personne n'est venu jusques là.³

La faculté imaginative du personnage donne lieu à deux types de productions qui doivent être distingués : si les images erronées qui naissent de sa perception faussée du réel se caractérisent généralement par des visions ridicules, son érudition, alliée à la subtilité de sa pensée, livre quant à elle des imaginations qui se définissent cette fois-ci comme des traits d'esprit et d'admirables saillies, dont l'auteur souligne à de multiples reprises l'intérêt. À propos des romans, de leurs intrigues, de leurs aventures et de leurs

¹ *Op. cit.*, R. I, p. 42-43. Voir également ce que l'auteur affirme dans la préface de la première partie du *Berger* : « S'il leur semble que les imaginations de Lysis sont fort fantasques, c'est là que je les veux tenir : car ce sont les mesmes qui ont fait acquerir tant de gloire à nos conteurs de mensonges. Que s'ils l'estiment fôu de parler avec extravagance comme il fait, et de s'estre deguisé en fille, ou d'avoir crû estre metamorphosé en arbre, il faudra donc qu'ils avouent aussi que ceux qu'il imite en tout cela, ont esté encore moins sages, car ce sont eux qui en ont parlé les premiers, et ils ne devoient pas escrire des choses qui ne sçauroient estre, ny celles que l'on ne doit pas faire » (*ibid.*, n. p.).

² *Ibid.*, « Remarques sur le tiltre [...] », p. 8.

³ *Ibid.*, R. I, p. 42.

personnages, le berger « abonde en pensées¹ » qui ne sont ni confuses ni décousues, comme le sont celles de ses modèles. Ses conceptions extravagantes aboutissent par conséquent à améliorer les œuvres qu'il imite en surpassant aisément leurs faibles imaginations, ce qui a pour effet d'en accentuer la satire.

1. LES « BELLES IMAGINATIONS » DE LYSIS

Annoncées comme indispensables à la compréhension du *Berger*, notamment pour les lecteurs, et surtout les lectrices, qui manqueraient de connaissances dans le domaine des fictions antiques et modernes, les « Remarques » deviennent rapidement le lieu d'une justification systématique, voire d'une défense des propos et des actions du héros. Ainsi, à propos du passage du livre III au cours duquel Lysis interrompt la représentation d'une pastorale à l'Hôtel de Bourgogne, Sorel précise qu'il ne fait qu'imiter des auteurs – il cite Héliodore et ses *Éthiopiennes*, ou encore *L'Argénis* de Barclay –, qui eux-mêmes se complaisent à s'imiter entre eux².

Toutefois, Lysis se révèle assez subtil pour enrichir ses lectures par l'invention de belles pensées. Le livre V, qui fait intervenir sa « métamorphose » en arbre, en offre différentes illustrations. D'une part, le héros possède une connaissance remarquable des poèmes fabuleux et des récits mythologiques de l'Antiquité ; il sait également puiser les éléments pertinents de sa doctrine à-propos, ce qui lui permet notamment de formuler une « considération excellente³ » sur le fait que Synope et Lucide, nymphes aquatiques, boivent leur vin après y avoir ajouté de l'eau. D'autre part, les finesses d'esprit de Lysis le conduisent à lever certaines des nombreuses obscurités qui pèsent sur les récits fabuleux. La métamorphose de Synope en fontaine pose problème, puisque la jeune femme ne devrait plus avoir de corps ; mais Lysis résout cette contradiction en avançant l'explication que, pour ce type de transformation, les dieux logent l'âme du métamorphosé dans un autre corps, entièrement constitué de vapeurs aquatiques, ce qui permet à Synope de continuer à

¹ *Ibid.*, R. X, p. 514.

² *Ibid.*, R. III, p. 119.

³ « Il montre qu'il sçait bien la fable de Bacchus, & que l'on ne peut estre plus docte que luy en ce qui est des vieux contes des Grecs, qu'il applique merueilleusement bien en toute sorte d'occasions » (*ibid.*, R. V, p. 220). Lysis rappelle à ce propos que Bacchus avait été élevé parmi les nymphes des fontaines, qui mêlaient parfois de l'eau à ses liqueurs (*ibid.*, I, 5, p. 742-743).

se mouvoir¹. Enfin, Lysis se montre encore une fois supérieur à ses sources en inventant de nouveaux éléments, auxquels les auteurs antiques et modernes n'avaient pas songé :

Lysis a une imagination excellente, de croire qu'il ne s'est jamais veu d'arbres comme luy, & qu'il est l'arbre Lysis.²

Par défi de surpasser les plus prestigieux héros de pastorale, le berger entend vivre des aventures inédites, sans se contenter d'imiter celles dont parlent les romans³. À plusieurs reprises, Sorel se dit même admiratif de ses belles pensées⁴. Si elles viennent au secours des faiblesses des romans, ses imaginations soutiennent également les mises en scène du magicien Hircan, informées en fonction des récits fabuleux : lorsqu'ils voyagent par les airs en direction de l'île d'Anaximandre, Lysis se sert de son savoir pour expliquer à Carmelin l'illusion d'immobilité que leur donne l'extrême vitesse à laquelle avance leur carrosse, en rappelant que les sens peuvent transmettre de fausses impressions à l'entendement ; ses réflexions sont d'autant plus plaisantes que leur carrosse est effectivement immobile. Ainsi, son esprit se montre toujours « subtil parmy ses plus grandes extravagances⁵ ». Le héros présente un double visage, selon que ses imaginations portent sur le monde réel ou sur ses lectures :

[...] pour ce qui est de son changement d'habit, & des discours qu'il tient sur ce sujet, l'on y connoist d'un costé sa folie, & de l'autre la vivacite de son esprit.⁶

Néanmoins, Sorel s'attache également à, sinon justifier, du moins fournir une explication logique aux perceptions déformées du monde que sa folie livresque impose au

¹ *Ibid.*, R. V, p. 119. Au livre X, le berger s'interroge également sur l'invraisemblance de la fable d'Achille : pourquoi Thétis ne l'a-t-elle pas tenu par les cheveux lorsqu'elle l'a plongé dans le Styx, afin de le rendre invulnérable ? Pourquoi ne l'y a-t-elle pas plongé à deux reprises, pour qu'aucune partie de son corps ne soit oubliée ? Par ailleurs, d'ordinaire, une blessure au talon n'est pas mortelle (*ibid.*, p. 421-422).

² *Ibid.*, R. V, p. 224.

³ Voir le passage où il décide de ne porter que du rouge et de ne consommer que des aliments de cette couleur : « Je médite là dessus quelque chose d'excellent & de rare, qui jamais n'est tombé dans la cervelle de Silvandre, le plus sçavant berger de Lignon » (*ibid.*, I, 1, p. 70).

⁴ « Toutefois j'admire l'imagination du berger qui assure que le feu des yeux de Charite est invisible comme le feu elementaire, & qu'il ne se fait voir que quand il a de la matiere à consumer. C'est en cela qu'il fait la leçon aux Poëtes & aux autres Amans, qui jamais n'ont donné cette raison pour les feux de leurs maistresses qui ne se peuvent voir » (*ibid.*, R. II, p. 103) ; « Mais pour ce qui est de la question que forme Lysis, à sçavoir si les Hamadryades doivent manger de leurs fruicts propres, & s'il ne faut pas faire un reglement là-dessus, c'est là que je ne puis cesser d'admirer ses subtilitez, qui expliquent les inventions fabuleuses, où les Poëtes ont laissé tant d'obscurité » (*ibid.*, R. V, p. 222).

⁵ *Ibid.*, R. X, p. 461.

⁶ *Ibid.*, R. III, p. 171. Dans *Le Chevalier hypocondriaque*, l'esprit extravagant de Don Clarazel présente la même dualité entre folles visions et pensées ingénieuses : « [...] En effect c'est le portrait d'un plaisant hypocondriaque & un prototype de la gentillesse du monde que je vous presente tout en mesme temps » (*op. cit.*, « À Messire Philippes Daguesseau », p. 6).

berger. Ainsi, si Lysis prend le château de la mère de Clarimond pour le palais de Félicia, c'est parce qu'il vient tout juste de lire *La Diane* de Montemayor chez Oronte¹.

Ce mélange de crédulité et de subtilité définit l'extravagance de l'esprit du héros, qui procède par « boutades », par alternance d'imaginations ridicules et de fines pensées. Si les premières peuvent être désignées par les termes de *visions* ou de *chimères*, les secondes appellent un lexique spécifique. Il s'agit dans ce cas de traits, de saillies ingénieuses, ou encore de belles conceptions, à ne pas confondre avec les pensées creuses des poètes, telles que Clarimond les définit :

[...] pour ce qui est d'une pensée, je croy que c'est une chose que le poëte s' imagine pour embellir son discours, comme vous pourriez dire ; ma maistresse s'est levée si matin que l'aurore s'en est retournée de honte, croyant s'estre levée plus tard que le soleil. L'on sçayt bien que cela n'est point, & que le poëte le pense seulement, c'est pourquoy cela doit estre apellé une pensée, & il en doit estre ainsi de toutes les autres imaginations fantasques qui peuvent naistre dedans une cervelle creuse.²

Si Clarimond n'a jamais pu obtenir de belles pensées poétiques de la part des auteurs qu'il a consultés, le berger lui offre maints exemples d'admirables conceptions. Ainsi, paradoxalement, l'imagination fertile de Lysis, plutôt que de s'opposer à celle de Clarimond, désigné comme « l'ennemi des romans³ », apparaît à plusieurs reprises comme son relais complémentaire dans la satire. *Le Banquet des dieux* ridiculise, certes, en les parodiant, les récits mythologiques ; mais il en résout aussi certaines des obscurités et des invraisemblances, notamment lorsque Clarimond imagine de faire utiliser à Prométhée un miroir ardent, afin de dérober le feu de l'Olympe⁴. Même Carmelin, malgré son esprit grossier, se montre plus fin que les poètes antiques et modernes lorsqu'il met en cause le fait qu'un corps nécessairement fini, une fois métamorphosé en fontaine, puisse donner de l'eau à l'infini :

Quoy que les raisons qu'il en donne soient extravagantes, si est-ce que si l'on les avoit trouves dans les Poëtes l'on seroit satisfait : car les fictions ne sont pas si absurdes, lorsque l'on leur trouve quelque cause qui semble vraye, apres que l'on a accordé quelques principes sur lesquels le reste est fondé.⁵

Sorel ne reproche pas tant à ces auteurs d'avoir composé des fictions que d'avoir écrit des récits pleins d'invraisemblances et surtout de s'être montrés paresseux et peu ingénieux, en laissant des obscurités et des confusions impertinentes là où leurs écrits, ou bien ceux qu'ils imitaient, présentaient des contradictions. En cela, même Carmelin est

¹ *Op. cit.*, R. III, p. 174.

² *Ibid.*, II, 10, p. 524.

³ *Ibid.*, R. XIII, p. 693.

⁴ *Ibid.*, R. III, p. 141-142.

⁵ *Ibid.*, R. VII, p. 278.

capable de les surpasser, à partir du moment où il exécute un effort intellectuel pour mobiliser sa doctrine, ce que ces auteurs n'ont pas été capables de faire, par bassesse ou par ignorance.

En définitive, les « Remarques » en viennent à dresser le portrait d'un héros non dénué de sagesse et dont l'extravagance est même contestée à plusieurs reprises¹. Le fait que *Le Berger extravagant* soit une œuvre remplie d'une saine doctrine lui est en partie dû, d'autant plus que son savoir couvre un grand nombre de domaines. Ainsi, à propos du débat engagé dans le livre VII au sujet de la métamorphose de Carmelin en fontaine :

Il montre qu'il a un esprit universel, & qu'il y a des ignorans qui se trompent fort quand ils mesprisent son histoire où l'on peut apprendre de si rares choses.²

Mais, s'il peut faire preuve de subtilité, Lysis bascule dans l'extravagance faute de pouvoir maîtriser sa faculté imaginative. C'est ainsi qu'un esprit comme le sien est capable de prendre une blessure imaginaire pour une plaie véritable et, de ce fait, de guérir de manière tout aussi virtuelle, ou bien encore de confondre le rêve et la réalité³. Mais sa grande faculté d'invention lui permet également de « controuver » des récits imaginaires, comme celui de son séjour aux enfers, dans l'épisode de son feint trépas⁴. Il invente peut-être également, comme on l'a vu, le songe qu'il fait dans le carrosse qui le mène chez Anaximandre. Au cours de ce voyage onirique, il rencontre des hommes à la peau transparente, dont toutes les pensées et les imaginations sont visibles à l'œil nu, conception qui révèle que Lysis connaît les théories contemporaines sur le fonctionnement de la faculté imaginative. Tandis que leurs paroles montent sous la forme de hiéroglyphes de leur estomac jusqu'à leur bouche, des images colorées apparaissent dans leur cerveau :

Que si nostre Berger dit apres que lon voyoit dans la cervelle de ces hommes, les fantaisies qu'ils y mettoient, c'est qu'il separe les imaginations d'avec les desirs, d'autant qu'encore

¹ « [...] nostre pauvre Berger qu'ils ont rendu fou par leurs sottises est encore plus sage qu'eux [les faiseurs de fables], & l'on void qu'il tesmoigne sa doctrine par tout » (*ibid.*, R. X, p. 464). Voir également l'épisode de la vaine tentative d'enlèvement de Charite par Lysis : « L'obscurité du lieu, & l'estonnement de Lysis servent beaucoup à luy faire prendre Leonor pour Charite, & si en d'autres lieux il a pris encore des personnes pour des autres, il [*sic*] ne sçauroit trouver cela extraordinaire, & ne sçauroit croire qu'il doive estre estimé extravagant pour ce sujet : car toutes les aventures des Romans ne sont composees que de semblables choses » (*ibid.*, R. XI, p. 552-553).

² *Ibid.*, R. VII, p. 280.

³ C'est le cas de la bastonnade que lui donne le paysan au début du livre II : « Bien que le Satyre eust battu le berger, il n'estoit blessé que par imagination, tellement que par imagination il pouvoit aussi estre guery » (*ibid.*, R. II, p. 63). Sorel commente également en ces termes l'épisode au cours duquel Lysis songe qu'il brûle : « [...] sa vie n'est qu'une resverie perpetuelle. Il est de ceux qui songent en veillant aussi bien qu'en dormant » (*ibid.*, p. 110).

⁴ « Tout ce qu'il dit du depart de la sienne [son âme], & du voyage qu'elle a fait aux enfers, avec son retour au monde, ne peut estre estimé extravagant, que ce que disent plusieurs autheurs ne le soit encore davantage : car je vous apren dans mon histoire, qu'il n'estoit rien de cela, & que Lysis ne se l'imaginoit seulement pas, mais qu'il le controuvoit [...] » (*ibid.*, R. XII, p. 608).

que l'âme ne soit qu'une au corps, elle a plusieurs puissances diverses selon les divers lieux où elle agit, & c'est en la teste que lon établit la faculté imaginative, qui ayant recueilly les images aperceues par les sens, les retient encore quand ils sont esloignez.¹

Comme on le voit, l'imagination du berger n'est donc pas entièrement condamnée, de même que son extravagance, qui ne laisse pas d'être ingénieuse. Dans la préface de la première partie du *Berger*, l'auteur assurait en avoir « plus fait dire en un seul discours à [s]on berger extravagant, qu'ils n'en sçauroient mettre en quatre tomes », non pas dans le but de se « faire admirer, mais pour avillir cette science, et la rendre commune² ». La portée satirique de l'ouvrage, si elle s'en trouve confortée, n'exclut pas le sentiment d'admiration que certaines des conceptions du héros peuvent susciter chez l'auteur, mais aussi chez le lecteur. Si l'acception du terme *extravagance* reste négative, la notion qu'il exprime se rapproche plus que jamais de l'ambivalence du caprice, invention non totalement maîtrisée pouvant produire des traits de génie. Afin de conclure sur ce point, il semble pertinent de comparer le personnage de Lysis avec celui de Francion, chez qui l'imagination inventive et la maîtrise de la faculté imaginative par le jugement se mêlent avec profit.

2. DE LA FORCE INVENTIVE DE L'IMAGINATION

Au début du livre VII, Francion est revêtu d'un costume à l'antique par le maître d'hôtel de Raymond, qui lui apprend que le seigneur bourguignon a résolu de le faire mourir³. Francion pense alors qu'il est destiné à jouer le héros d'une tragédie dont le dénouement verra la mise à mort, sans que ce trépas soit une simple illusion théâtrale pour lui. Raymond le tient dans cette croyance pendant deux jours, tandis que son maître d'hôtel l'enjoint à plusieurs reprises à songer à la mort. Mais, malgré cette longue période d'attente, Francion ne se départ jamais d'une grande force d'âme et se prépare à mourir avec plus de sérénité que Socrate lui-même⁴. Ce courage est d'autant plus admirable que ce type de mise en scène fait partie des récits topiques visant à démontrer la force de l'imagination, comme le révèle ce passage des *Essais* :

Il y en a, qui de frayeur anticipent la main du bourreau. Et celui qu'on débandait pour lui lire sa grâce, se trouva raide mort sur l'échafaud du seul coup de son imagination.⁵

¹ *Ibid.*, R. X, p. 477-478.

² *Ibid.*, « Préface », n. p.

³ *Op. cit.* [L. VIII éd. 1626-1633], p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ *Op. cit.*, I, 21, « De la force de l'imagination », p. 243.

Au contraire, Francion marche d'un pas ferme vers une fin à laquelle il s'est depuis toujours préparé, avec pour seul regret le fait de « mourir en coquin¹ », là où il aurait préféré se battre en duel, et avec pour seule résolution de défendre chèrement sa vie avant de se résoudre à mourir. En définitive, il sortira victorieux de cette épreuve qualifiante, qui n'était qu'une comédie menant le héros vers le plaisir de longues agapes, partagées en compagnie de Lucrèce. Francion n'a donc pas l'imagination aussi forte que Cyniphe, personnage de l'histoire racontée par Méliante, dans *Le Berger extravagant*, qui, ayant eu l'intention de trahir le roi de Perse Siramnès, ne fut châtié que par feinte, puisque sa trahison n'était pas effective. Les hommes du roi lui pincent les veines en faisant semblant d'en faire sortir du sang, qui est en fait de l'eau, « de sorte que son imagination fut si forte que se laissant affaiblir peu à peu, il mourut dans une demie heure² ». Dans les « Remarques » correspondant à ce passage, Sorel ajoute ce commentaire :

La mort de Cyniphe arrivée par la force de son imagination, est assez vray semblable. Chacun sçait l'histoire de celui qui ayant les yeux bandez pour attendre le coup du bourreau, s'imagina que l'eau que l'on luy jettoit sur le col, estoit le coutelas qui luy separoit la teste des espaulles, de sorte qu'il en mourut d'aprehension, au grand regret d'un Prince qui ne l'avoit envoyé au supplice que par esbatement. L'on void aussi dans les histoires memorables de Goulart, qu'un certain homme estant en doute qu'un autre attentast contre sa vie, quoy que cela fust faux, eut tant de peur en le rencontrant, que cettuy la luy ayant donné par jeu contre la poitrine d'une grosse rave qu'il tenoit sous son manteau, il s'imagina que c'estoit un coup de poignard, & tomba roide mort sur la place.³

Pourtant, lorsque la faculté imaginative de Francion échappe à son jugement, dans le cadre onirique, elle révèle qu'elle est capable des saillies les plus inventives. Le récit de son rêve, qu'il fait à Raymond au début du livre III, contient ainsi « les plus fantasques imaginations que jamais esprit ait euës⁴ » : elles sont si inventives et si plaisantes qu'elles donnent envie au seigneur bourguignon de passer sa vie à rêver, comme le fait Lysis, afin de vivre perpétuellement dans un monde d'imagination⁵. Si ces conceptions sont présentées comme oniriques, elles ne sont pas seulement pour autant des chimères inconsistantes : le terme *imagination* doit bel et bien être entendu ici au sens de pensée ingénieuse⁶, qui n'emprunte le masque du rêve que sous la forme d'un voile prudent, visant à exprimer des traits qui approchent les frontières de l'impiété libertine. Fait révélateur, la rencontre de

¹ *Op. cit.*, p. 306.

² *Op. cit.*, II, 8, p. 198.

³ *Ibid.*, R. VIII, p. 346.

⁴ *Op. cit.*, L. III, p. 141.

⁵ « Mon Dieu ! que vous estes heureux de passer la nuit parmy de si belles resveries [...] » (*ibid.*, p. 154).

⁶ C'est l'acception du terme que l'on trouve au début du livre II, après que Francion a longuement conté à Raymond la mystification démonologique dont Valentin a été victime : « Ayant beaucoup d'imaginations en son esprit, il se laissa vaincre par les charmes du sommeil, qui le rendirent assoupy insensiblement » (*ibid.*, p. 100).

Collinet permettra à Francion de cesser de rêver : la logorrhée délirante que le personnage prononce, dès sa première apparition, dans les appartements de Clérante, imagination blasphématoire d'une apocalypse parodique, fait du délire du fou le relais des pensées oniriques de Francion¹.

De même, s'il arrive que la faculté imaginative du héros trahisse le message que ses sens tentent de transmettre à son entendement, cette erreur entre également au service de la philosophie épicurienne délivrée par l'ouvrage. L'épisode du dépucelage de Francion en apporte la preuve² : alors qu'il croit avoir rendez-vous avec une jeune et belle servante d'auberge rencontrée sur le chemin de la Bretagne, celle-ci, pour lui jouer un tour, laisse le jeune homme rejoindre son lit, où se trouve une vieille servante. Malgré les perceptions négatives relevées par son ouïe – la servante ronfle très fort et lâche des pets –, son toucher – sa peau est rude –, et son odorat – elle sent « mieux la truie que la femme³ » –, sa vue étant obscurcie par la nuit, Francion connaît avec elle sa première expérience de plaisir charnel. Il ne s'aperçoit de sa méprise qu'*a posteriori*, lorsque la servante lui apprend qui elle est :

Auparavant, la mauvaise odeur qui sortoit de son corps m'avoit semblé douce, et sa chair raboteuse m'avoit semblé polie : parce que l'imagination que j'avois, que ce fust la jeune servante, en qui j'avois remarqué toute sorte de perfections, me forçoit de prendre ces mauvaises qualités pour de tres-bonnes. Mais a ceste heure là les choses me paraissoient encore plus horribles qu'elles n'estoient.⁴

À l'illusion, gage de plaisir sexuel, succède une désillusion d'autant plus forte. Si Francion expérimente à cette occasion que la croyance peut fausser le témoignage des sens, force lui est de reconnaître que, comme le soutenait Lucrèce dans son *De rerum natura*, dans l'acte charnel, tous les corps se valent⁵. Sa faculté imaginative ne le trompe ici que pour lui faire éprouver la validité de cette leçon épicurienne.

Dans l'œuvre fictionnelle de Sorel, le héros de *L'Histoire comique de Francion* s'affiche donc comme le versant positif de l'ingéniosité de Lysis, pervertie par la faiblesse de sa faculté imaginative, qui le pousse vers une appréhension trop crédule des récits fabuleux⁶. La façon dont Francion découvre, au cours de sa jeunesse, les romans de

¹ *Ibid.*, L. V [L. VI éd. 1626-1633], p. 254-255.

² *Ibid.*, L. IV, p. 211-212.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*

⁵ Lucrèce, *op. cit.*, IV, v. 1063-1073, p. 301. « Neantmoins il n'en faut point mentir. [J]e pris par aventure autant de contentement avec la vieille, que j'eusse fait avec une jeune. Je l'ay depuis éprouvé assez de fois » (*op. cit.*, p. 212). Cet épisode disparaît dès l'édition de 1626.

⁶ L'imagination de Francion, aiguillon de celle du lecteur, s'oppose dans le roman aux illusions nourries par Bajamond et les autres personnages extravagants. « Francion, enfanté par la belle et plaisante imagination de

chevalerie, témoigne également de la complémentarité des deux personnages¹. Si le héros semble à cette occasion devenir lui aussi un lecteur extravagant, en plaquant sur le monde réel les imaginations que produit en lui ce type de romans, il puise d'autre part dans ces ouvrages, qui évoquent une société féodale archaïque, les valeurs nobiliaires de courage et d'honneur qui font cruellement défaut à l'époque qui lui est contemporaine. Ainsi, s'il souhaite, comme Don Quichotte et Don Clarazel, se transformer en chevalier errant, c'est moins par confusion entre l'illusion romanesque et la réalité que pour repenser la société de son temps en fonction d'un idéal qui accorderait toute sa place à la valeur individuelle. La découverte des romans de chevalerie ne marque pas chez lui le début de la toute puissance de l'imagination aux dépens de son jugement ; au contraire, ces lectures le ramènent vers la réalité et l'invitent à y tenir son rang et à y montrer tout son mérite :

Bref je n'avois plus en l'esprit que rencontres, que Tournois, que Chasteaux, que Vergers, qu'enchantements, que delices, et qu'amourettes : et lors que je me representois que tout cela n'estoit que fictions, je disois que l'on avoit tort neantmoins d'en censurer la lecture, et qu'il falloit faire en sorte que doresnavant l'on menast un pareil train de vie que celui qui estoit descript dedans mes livres : là dessus je commençois souvent a blasmer les viles conditions a quoy les hommes s'occupent en ce siecle, lesquelles j'ay aujourd'huy en horreur tout a fait.²

Alors qu'il a atteint l'âge auquel les chevaliers errants ont déjà accompli de nombreux exploits, l'évolution de la société prive Francion du prestige associé à son nom et des moyens qui lui permettraient de démontrer sa valeur³. Ce mode de lecture des romans de chevalerie, « vieux romans » passés de mode en ce début du XVII^e siècle, prouve qu'un bon usage des récits d'imagination est possible, à condition qu'ils servent à corriger les défauts du monde réel et à penser les termes d'une société idéale⁴.

Comme le montre Jean-Raymond Fanlo, le qualificatif d'*ingenioso*, appliqué à Don Quichotte, traduit la nature ambiguë de l'esprit du héros, en renvoyant à la fois aux chimères romanesques qu'il nourrit et à ses capacités d'invention et de création poétique⁵. L'œuvre de Cervantes s'inscrit de ce fait dans la lignée des théories de Juan Huarte sur l'imagination (voir chap. II, II-B). Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, les récits fictionnels de Sorel s'apparentent eux aussi à cette conception : la faculté

son auteur, est comme lui impitoyable envers les folles imaginations qui travaillent et structurent la société dans laquelle il le fait évoluer. La confrontation entre le protagoniste et le monde dans lequel il évolue représente assez bien la bipolarité de l'imagination dans l'*épistémè* classique, ce *Janus bifrons* qui peut être la meilleure et la pire des choses » (P. Dandrey, *Le Premier Francion [...]*, *op. cit.*, p. 133).

¹ *Op. cit.*, L. III, p. 174.

² *Ibid.*, p. 174-175.

³ *Ibid.*, L. IV, p. 183.

⁴ Sur ces analyses, voir M. Rosellini, *Lecture et « connaissance des bons livres » [...]*, *op. cit.*, p. 59.

⁵ « Or Don Quichotte incarne l'imagination, la faculté mentale et le don poétique » (« La continuation du *Quichotte [...]* », art. cit., p. 33).

imaginative, à condition qu'elle demeure sous le joug du jugement et qu'elle ne soit jamais dominée ni par la peur ni par la superstition, peut être mise au service, comme le fait Francion, de l'ingéniosité poétique et créatrice. Dans l'« Advertissement d'importance aux Lecteurs » de 1623, l'auteur distingue chez les écrivains deux types d'utilisation de la faculté imaginative : chez les barbouilleurs de papier, le désir d'écrire est premier et l'imagination tourne à vide à seule fin de noircir des pages ; au contraire, chez lui, les « conceptions¹ », pensées ingénieuses à la fois utiles et agréables, sont premières, l'écriture ne servant qu'à les mettre en ordre. Dans le processus qui guide l'écriture, ce n'est donc pas l'imagination elle-même qui est à blâmer, mais l'utilisation que l'on en fait dans son rapport au monde référentiel, ainsi qu'aux œuvres du passé.

* * * * *

Le premier dix-septième siècle a cru, plus que toute autre époque, que l'illusion constitue l'essence même de l'homme.²

Les œuvres de notre corpus corroborent ce constat de Georges Forestier. Le personnage extravagant est par nature un être qui vit dans un univers chimérique conforme à sa monomanie. Bien qu'involontairement, il adopte un déguisement qui l'amène à jouer un rôle. Ce type de personnage, dans le genre théâtral comme dans le genre romanesque, interroge pertinemment la nature de l'illusion fictionnelle, ses conditions d'émergence, de vraisemblance, de même que les frontières entre le faux et le véritable. Néanmoins, l'extravagant est le relais d'une réflexion sur l'illusion comique et non mimétique, dans la mesure où son jeu n'abuse généralement que lui et est avant tout apprécié pour sa théâtralité par ses spectateurs fictionnels ou réels. Illusion et imagination sont donc valorisées à condition qu'elles restent de l'ordre du jeu, toujours contrôlé par le jugement. Grenaille, dans *La Mode*, décrit l'imagination comme une puissance « capricieuse », synonyme d'« irrégularité », capable de produire les visions les plus monstrueuses comme les inventions les plus admirables :

Aristote tient que l'intellect est comme une table d'attente quand nous naissons, mais nous pouvons dire que l'imagination est un tableau, où l'art & la nature ont employé leurs extravagances aussi bien que leur adresse &, où l'on voit à mesme temps des monstres &

¹ « [Nos écrivains] occupent incessamment leur imagination à leur fournir de quoy contenter le desir qu'ils ont d'écrire, lequel precede la consideration de leur capacité ; et moy je n'escry que pour mettre en ordre les conceptions que j'ay euës long temps auparavant » (*op. cit.*, p. 63).

² G. Forestier, *Esthétique de l'identité [...]*, *op. cit.*, p. 529.

des beautés achevées. Cette bigarrure est étrange, mais pourtant elle est agréable ; elle nous desennuye en nous occupant.¹

L'histoire comique, telle que Sorel conçoit le genre, se donne pour visée de désabuser le lecteur qui se serait laissé prendre aux illusions trompeuses que produisent la poésie et les récits fabuleux². Toutefois, un double obstacle risque de miner cette perspective. D'une part, les catégories romanesques que Sorel prend pour cibles – romans sentimentaux, pastoraux et d'aventures – restent celles qui sont les plus sollicitées par les lecteurs, ce qui aboutit à faire de l'histoire comique un genre marginal, voire extravagant. D'autre part, comme l'a montré l'étude de la notion d'imagination, la confrontation entre les différentes catégories de roman révèle des points de convergence. Ce sont ces limites que le chapitre suivant tentera de mettre au jour et d'analyser.

¹ *Op. cit.*, p. 32.

² « Puis que la voix generale est plus forte que la particuliere, je me raporte au peuple de la condamnation des coupables, et je les laisserois en paix, n'estoit qu'ils voudroient faire aprendre leurs escrits par cœur à chacun s'il estoit possible, et qu'ils abusent le public, luy faisant don de leurs sottises, par la mesme voye que l'on communique les bonnes choses » (*Le Berger [...]*, *op. cit.*, « Preface », n. p.).

CHAPITRE IX

Les limites de l'extravagance comme assise générique dans le roman

Sur les huit cent dix-huit pages que contient le volume des « Remarques » qui accompagne *Le Berger extravagant* à partir de l'édition de 1628, la famille lexicale de l'extravagance compte soixante occurrences¹. À de rares exceptions près, toutes se rapportent soit aux propos et à la conduite de Lysis, soit aux romans et à la poésie, dont l'ouvrage entend dénoncer les « impertinences ». Or l'auteur des « Remarques » souligne à plusieurs reprises que l'extravagance du berger ne doit être perçue que comme l'effet de la maladie livresque que les romans et la poésie ont produite dans son esprit. L'extravagance dénoncée est donc bel et bien celle des « fantaisies », des sujets, des personnages, mais aussi des structures et des formes des œuvres incriminées :

Je leur monstrey [aux ignorants qui n'ont pas compris son ouvrage] que Lysis ne faict rien d'extravagant qu'à l'imitation des histoires fabuleuses qu'il a leuës, & je leur allegueray tant d'authoritez qu'ils verront les raports qui se trouvent entre ses aventures & celles des personnages des Romans.²

L'équipage de Carmelin & de son maistre avec tous les discours qu'ils tiennent sur leur depart ne servent qu'à monstrier l'extravagance des Romans & de ceux qui les imitent.³

Le Berger extravagant, rebaptisé *L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis* à partir de 1633, constituera, selon les termes de la préface de la première partie de l'œuvre, le « tombeau des romans, et des absurditez de la poésie⁴ ». Or il se trouve que les sept années entourant la première et la seconde édition du *Berger* coïncident avec l'essor d'une catégorie romanesque que l'auteur classe parmi les ouvrages fabuleux : celle des romans héroïques, qui prennent progressivement le relais des fictions sentimentales et pastorales antérieures et qui ne verront leur succès décroître qu'à partir du début des années 1660, lorsque le goût des lecteurs et des lectrices s'attachera davantage à la forme brève des récits et des nouvelles historiques. Force est de constater que la mission que s'était octroyée l'auteur du *Berger* n'a pas été couronnée de succès, au moins dans l'immédiat.

¹ Ce relevé ne tient pas compte des occurrences de l'adjectif intervenant dans la mention du titre du *Berger*.

² Ch. Sorel, *Le Berger extravagant, op. cit.*, « Remarques sur les XIII Livres [...] », p. 4.

³ *Ibid.*, R. X, p. 461.

⁴ *Ibid.*, « Preface » de la 1^{ère} partie, n. p.

Les écrits théoriques consacrés au genre romanesque dans la seconde moitié du siècle confirment en partie l'échec apparent du *Berger*. Parmi les différentes catégories qui coexistent, avec plus ou moins de succès, auprès du lectorat du temps, l'extravagance, au sens cette fois-ci de position marginale, à l'écart du « roman officiel », se situe sans contestation possible du côté de l'histoire comique. Jean Serroy a montré comment cette catégorie était négligée par les théoriciens du roman, qui ne lui accordent qu'une place dérisoire dans leurs écrits¹. Si *La Bibliothèque française* de Sorel consacre l'une de ses sections aux « Romans Comiques, Ou Satyriques, & des Romans Burlesques », dans son chapitre IX portant sur le genre romanesque dans son ensemble², Pierre-Daniel Huet, dans son *Traité de l'origine des romans*, publié en guise de postface de *Zaïde*, roman de Mme de La Fayette (1670-1671), dans son parcours historique du genre, ne les mentionne pas³. Dans l'histoire du roman au XVII^e siècle, le roman comique représente la face marginale d'un genre en lui-même déprécié par rapport à la production littéraire considérée comme sérieuse et savante. Cette marginalité se traduit, de la part des auteurs concernés, par la pratique récurrente de l'anonymat et du pseudonyme, dont l'œuvre de Sorel offre de nombreux exemples, de même que par un mépris fréquemment affiché à l'égard de leurs propres ouvrages qui relèvent de cette littérature comique. Si les théoriciens du XVII^e siècle ne reconnaissent pas ouvertement l'extravagance de cette catégorie, qu'ils préfèrent négliger, l'histoire comique a en revanche été identifiée comme un genre marginal par la recherche critique contemporaine, depuis les dernières décennies du XX^e siècle, qui fait dans un même temps de ce positionnement à l'écart du champ littéraire majoritaire un gage de liberté thématique et formelle⁴.

Outre sa marginalité, le corpus des romans « comiques », « satyriques » et « burlesques » peut être qualifié d'extravagant pour son manque d'unité. La classification proposée par Sorel, dans sa *Bibliothèque*, regroupe des ouvrages disparates, sur le plan de leurs dates de composition, de leurs dimensions, de leurs sources et de leurs enjeux littéraires et génériques. Dans cet ensemble, les œuvres que nous avons choisi d'étudier apparaissent tout particulièrement comme des romans paradoxaux : bien que conçues

¹ J. Serroy, *Roman et réalité [...]*, *op. cit.*, p. 14-15.

² *Op. cit.*, chap. IX (« Des Fables et des allegories, des romans de chevalerie et de bergerie, des romans vray-semblables et des nouvelles ; des romans heroiques et des comiques »), p. 188-200.

³ La définition que P.-D. Huet donne des romans, « fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs », n'inclut pas le roman comique, dont l'ambition est précisément de se démarquer des fictions sentimentales et d'adopter une *mimésis* véritable (*Traité de l'origine des romans*, dans C. Esmein-Sarrazin [éd.], *Poétiques du roman [...]*, *op. cit.*, p. 442).

⁴ Voir M. Debaisieux, « L'histoire comique, genre travesti », *art. cit.*, p. 69 et J. Serroy, *op. cit.*, p. 16-17.

comme des fictions romanesques, elles placent la critique du romanesque, entendu comme registre propre aux romans sentimentaux, pastoraux et héroïques, au cœur de leur herméneutique¹. Certaines d'entre elles poussent la condamnation jusqu'à l'étendre au genre du roman dans son ensemble. Avec *L'Anti-Roman*, Sorel ambitionne de livrer le dernier représentant du genre, celui qui les résumera tous et les fera implorer par la puissance de ses condamnations. Cette conception de l'histoire comique comme un « anti-roman » peut-elle faire de cette catégorie un modèle pérenne pour le genre ? Quels usages narratifs propose-t-elle pour corriger les excès romanesques des œuvres concurrentes ? Au-delà des critiques métaromanesques qu'elle formule, l'histoire comique n'assure-t-elle pas la promotion de la fiction ?

Dans le *Berger*, de même que dans ses écrits théoriques ultérieurs, Sorel définit le rapport entre roman comique et récit fabuleux en termes d'opposition entre véritable et mensonger. À l'encontre du roman héroïque, conçu sur le modèle de l'épopée, Sorel situe les romans comiques et satiriques dans leur rapport à l'Histoire². Se pose là encore, comme au chapitre précédent, la question de la *mimèsis*. Sorel oppose aux poèmes et aux romans fabuleux, qui cultivent l'« art de l'éloignement », *mimèsis* jugée mensongère, une représentation véritable du monde contemporain. Mais cette *mimèsis* véritable est associée, dans son esprit, au regard sarcastique et railleur que l'auteur porte sur la société des hommes. Cette perspective satirique, que nous serons amenée à définir, n'est-elle pas inconciliable avec l'ambition de vérité précédemment affichée, dans la mesure où elle implique nécessairement une restriction du point de vue et une sélection étroite des objets décrits ? Qu'il s'agisse de satire sociale ou de satire littéraire, dominante dans le *Berger*, il semble que la *mimèsis* véritable revendiquée par l'histoire comique soit dans les deux cas dépassée et dominée par les tableaux railleurs qui sont faits du monde. De *L'Histoire comique de Francion* au *Roman bourgeois*, l'optique satirique sera de plus en plus fréquemment formée sur le modèle du théâtre, et tout particulièrement de la comédie. Chez le romancier comme chez le dramaturge, la peinture de la société du temps est subordonnée à l'ambition de « châtier les mœurs en riant » et ne se conçoit en aucun cas comme une recherche de neutralité dans le regard porté autour de soi.

La *mimèsis* du véritable est davantage encore questionnée par la dimension métalittéraire des œuvres que nous avons retenues pour corpus. Dans les histoires

¹ Voir par exemple ce constat de M. Lever : « Ce courant réalise le paradoxe d'inscrire le refus du romanesque à l'intérieur même de l'espace traditionnel du roman » (*Romanciers [...], op. cit.*, p. 87).

² *Op. cit.*, chap. IX, p. 188.

comiques de Sorel, Scarron et Furetière, la représentation du monde est indissociable d'une vision de la fiction en train de se faire, dans ses rouages, dans ses mécaniques et ses artifices. Le rejet d'une forme de distanciation, celle qui sépare l'univers fabuleux des romans du monde contemporain, entraîne une autre tout aussi problématique pour la quête d'une représentation : celle qui éloigne le roman de son sujet ou encore de sa forme, pour l'amener à se considérer lui-même comme œuvre fictionnelle. Cette dimension est notamment soulignée par le lourd appareillage métacritique qui accompagne certains de ces textes. L'histoire comique, catégorie intertextuelle et métatextuelle par excellence, a de fait tendance, comme le souligne Daniel Riou¹, à faire proliférer autour d'elle un vaste métadiscours, qui peut être interne – l'on pense aux commentaires sur l'extravagance de Lysis, mêlés au texte du *Berger*, ou encore à certaines intrusions de l'instance narratrice dans *Le Roman comique* – ou bien repoussé dans le péri-texte et le méta-texte – le cas le plus évident étant celui des « Remarques ». La présence de ce métadiscours, parfois prolifique et envahissant, enrichit l'herméneutique de l'œuvre, en l'éclairant, mais fait aussi peser le risque d'une dépendance du texte face au méta-texte et, de ce fait, soulève l'interrogation de son absence d'autonomie par rapport à ses cibles.

Quelles voies l'histoire comique entreprend-elle d'explorer pour dépasser l'ensemble des contradictions que nous venons de soulever ? Sans négliger pour autant l'apport fondamental que cette catégorie représente dans l'histoire du genre romanesque au XVII^e siècle, nous aimerions mettre l'accent sur les limites qui pèsent sur le statut littéraire des romans comiques. L'extravagance, comme posture générique, est-elle susceptible de pérennité ? Du *Francion* et du *Berger extravagant* au *Roman bourgeois* de Furetière, les problématiques communes et les divergences de ces œuvres considérées comme comiques permettent de mettre au jour, par les contradictions qu'elles soulèvent, l'évolution spectaculaire que connaît le roman dans son ensemble au cours de la période. Le parcours suivi par ce chapitre nous mènera des contradictions de l'« anti-roman », étudiées notamment par le biais du corpus sorélien, aux expérimentations entreprises par les romanciers pour proposer de nouveaux modèles de genres narratifs.

À partir des années 1650 et 1660, dans *Le Roman comique* de Scarron et *Le Roman bourgeois* de Furetière, les formes de la nouvelle, de l'historiette et du récit bref font l'objet d'une entreprise de promotion, en fonction du modèle de la *novela* espagnole et de la nouvelle romanesque française, que Sorel lui-même avait largement contribué à définir.

¹ D. Riou, « Sorel et Scarron à l'aube du roman moderne [...] », art. cit., p. 37.

C'est ainsi que l'évolution de l'histoire comique va peu à peu la rapprocher de ce qui constitue une veine particulièrement fertile de la littérature galante. Progressivement, l'écart et la marginalité que cette catégorie romanesque incarne vont se réduire pour se fondre dans l'évolution générale du roman. De même que la *mimèsis* imaginaire des romans héroïques, la *mimèsis* satirique du roman comique devient minoritaire face à la vraisemblance historique dont la nouvelle et le récit bref offrent désormais le modèle. L'esthétique de la galanterie, sous ses diverses facettes, sérieuses ou comiques, romanesques ou satiriques, semble se dévoiler comme un point de convergence dans l'histoire du genre romanesque, à partir des années 1660. *Le Roman bourgeois* peut en effet être étudié comme une « galanterie », comme nous le verrons à la fin de ce chapitre ; de même, *La Fausse Clélie* de Subligny est sous-titrée, en 1671, « Histoire françoise, galante et comique ».

Le dernier chapitre de notre deuxième partie nous avait permis de conclure sur l'apport du phénomène littéraire galant comme dépassement du débat sur les règles théâtrales. La querelle de *L'École des femmes* avait en effet montré que, si la galanterie pouvait être discutée en tant que modèle de comportement dans le monde, elle représentait pour le genre théâtral, par son exigence de plaire, une voie d'exploration fertile. En nous appuyant sur nos précédentes remarques, nous terminerons ce chapitre en tentant d'observer comment, pour le théâtre comme pour l'histoire comique, la galanterie incarne un modèle susceptible de réduire les écarts, de rapprocher les extrémités, de contrer l'extravagance. Ainsi, la posture délibérément à l'écart que l'attitude de Corneille nous a permis d'étudier (voir chap. VI, I-B) apparaîtra, dans le contexte galant des années 1660, comme une nouvelle extravagance.

I. Les contradictions de *L'Anti-Roman* : une catégorie romanesque de l'extravagance

Depuis les années 1960, la critique littéraire qui s'est intéressée à l'histoire comique a souvent vu dans son émergence une étape cruciale sur la voie de l'invention du roman moderne. J. Serroy a notamment fait des romanciers comiques une « avant-garde », au sein d'un « laboratoire où s'expérimentent les formules les plus originales¹ ». Interprétant l'expression *anti-roman* dans son acception la plus large, au sens poétique plutôt que générique, certains chercheurs ont établi un rapprochement entre le roman comique et le Nouveau Roman des années 1950-1970² : ces deux formes narratives entendraient toutes deux effectuer un travail de sappe face à une définition plus conventionnelle du roman, en vue de régénérer le genre. Au sens restreint du terme, dans son acception générique, l'anti-roman a été défini par Genette comme :

[...] une pratique hypertextuelle complexe, qui s'apparente par certains de ses traits à la parodie, mais que sa référence textuelle toujours multiple et générique (le roman de chevalerie, le roman pastoral en général, même si cette référence diffuse se condense volontiers autour d'un texte eidétique comme *Amadis* ou *l'Astrée*) empêche de définir comme une transformation de texte.³

Genette rattache à cette pratique trois textes principaux et leurs variations : *Don Quichotte*, dont découlent *Le Berger extravagant* et *Pharsamon, ou les Nouvelles folies romanesques* de Marivaux. Sorel est par ailleurs très certainement le premier auteur à utiliser cette formule comme titre rhématique, en 1633, lorsqu'il publie *L'Anti-Roman*. Ces trois anti-romans sont liés à des hypogénres plutôt qu'à un hypotexte particulier : les romans de chevalerie pour *Don Quichotte*, les romans pastoraux pour le *Berger* et les « vieux romans », les romans d'*Amadis* et l'*Arioste* pour *Pharsamon*. Genette cite également le cas du *Télémaque travesti*, « antiroman singulatif », à « hypotexte singulier », fondé sur une « parodie mixte » du roman de Fénelon⁴. Ce rapport entre anti-roman et hypotexte singulier se retrouve dans *La Fausse Clélie*, mais sans la parodie mixte reprenant précisément l'ensemble des épisodes de la *Clélie* de Mlle de Scudéry. Dans les œuvres

¹ *Op. cit.*, p. 17. Selon J. Serroy, avec l'histoire comique, « c'est à la naissance même du roman moderne que se trouve convié le lecteur » (*ibid.*, p. 701). Cette modernité du genre a surtout été soulevée à propos de l'œuvre de Sorel : G. Verdier fait de celui-ci le père du roman moderne (« the "father" of the modern novel », dans *Charles Sorel*, Boston, Twayne Publishers, 1984, p. 138).

² Voir J.-P. Faye, « Surprise pour l'Anti-Roman », art. cit. Voir également la différence que la langue anglaise établit entre le *romance*, équivalent du roman romanesque, et le *novel*, genre romanesque moderne.

³ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 209.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

citées, la folie romanesque joue le rôle de « transformateur hypertextuel¹ » : la parodie repose sur une analogie non pas diégétique, mais métadiégétique, consciente chez le héros qui la perçoit comme une identité, tandis que l'auteur et le lecteur la prennent pour ce qu'elle est, à savoir un délire imaginaire.

Dans un article éclairant sur la question de l'anti-roman, Pierre-Olivier Brodeur souligne ce que cette définition générique du terme peut avoir de restrictif². Pour pertinente qu'elle soit, la catégorie mise au jour par Genette exclut des œuvres ayant des traits formels communs avec *Don Quichotte* et le *Berger* – l'intertextualité, la parodie, la satire violente de catégories romanesques concurrentes –, sans pour autant prendre pour protagoniste un personnage de lecteur extravagant. C'est notamment le cas de *L'Histoire comique de Francion*, du *Roman bourgeois* (dans lequel Javotte modèle sa conception de la passion amoureuse sur le couple formé par Astrée et Céladon), ou encore de *Jacques le Fataliste*. Il faudrait ajouter d'autres histoires comiques telles que *Polyandre* et *Le Roman comique*. À l'inverse, P.-O. Brodeur montre également qu'une acception élargie de l'anti-roman, sur les plans poétique et formel, risque d'en faire une étiquette imprécise, voire inutilisable. C'est ainsi qu'Aron Kibédi-Varga, à la suite de Sartre, a étendu cette formule à l'ensemble du roman moderne, perçu comme une remise en cause du genre romanesque antérieur et du registre romanesque³.

Or tout roman, depuis les origines du genre jusqu'à nos jours, ne se conçoit-il pas en rapport, le plus souvent d'opposition, avec des formules romanesques expérimentées précédemment ? À ce titre, chaque œuvre romanesque, y compris les « vieux romans » de chevalerie, ou même *L'Astrée*, pourrait être considérée comme un anti-roman, de même que les anti-romans répertoriés par Genette, en tant qu'ouvrages nécessairement voués à être remis en cause à leur tour, seraient à part entière des romans⁴. Il en est de même pour l'étiquette de roman moderne : toute œuvre narrative qualifiée comme telle est appelée à être dépassée par d'autres expérimentations romanesques à venir. Hartmut Stenzel rappelle

¹ *Ibid.*, p. 207. Genette prête à l'anti-roman le schéma narratif suivant : « [...] un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et "interprète" en ce sens le monde qui l'entoure » (*ibid.*, p. 206).

² P.-O. Brodeur, « Pourquoi l'antiroman ? », *French Studies Bulletin, A Quarterly Supplement*, n° 119, Summer 2001, p. 29.

³ *Ibid.* Voir A. Kibédi-Varga, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, p. 3-20.

⁴ Ce paradoxe a notamment été mis en valeur par U. Dionne et Fr. Gingras, dans « Présentation. L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans U. Dionne et Fr. Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 5-12 ; et U. Dionne, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux antiromanciers », qui développe cette idée à partir de *L'Ingénu* de Voltaire (dans *ibid.*, p. 158 sq).

par ailleurs, à propos de *L'Anti-Roman* de Sorel, que celui-ci inscrit son projet dans une lignée très ancienne de traités savants et polémiques, qui comprend, de l'Antiquité à la Renaissance, *L'Anti-Caton* de Cicéron, *L'Anti-Garasse* et *L'Anti-Théophile*¹. Les « Remarques » que Sorel consacre à *Don Quichotte*, comme nous le verrons, montrent que l'« anti-roman » n'est pas davantage une catégorie nouvelle dans le domaine romanesque.

Dans les pages à venir, nous retiendrons par conséquent une définition intermédiaire de l'anti-roman, à la fois générique et poétique, afin d'éviter le double écueil d'un resserrement ou d'un élargissement excessifs de la notion. À une époque bien délimitée chronologiquement, des années 1620, avec les premières éditions du *Francion* et du *Berger*, jusqu'à la fin des années 1660, avec *Le Roman bourgeois* et *La Fausse Clélie*, l'anti-roman apparaît comme une formule pertinente pour désigner une catégorie d'œuvres fondée sur une relation intertextuelle d'opposition, parfois agressive et violente, à l'égard de la production romanesque majoritaire de ces décennies, catégorie instigatrice d'un discours métagénérique et métaromanesque non exempt de contradictions, comme nous aurons l'occasion de le voir. Prônant une *mimèsis* véritable, ces romans adoptent une perspective satirique qui s'exprime le plus souvent par la parodie de topiques thématiques et structurelles fréquemment convoquées par les œuvres incriminées, mais aussi par le pastiche de leur langage.

De l'étude du paradigme de ces anti-romans, le *Berger* de Sorel, à celle du *Roman comique* et du *Roman bourgeois*, nous mettrons l'accent sur l'ambivalence des rapports qui relie chaque texte à son hypogène. L'histoire comique invite à nuancer les deux critères qu'A. Kibédi-Varga attribuait à l'anti-roman : la remise en cause de genres romanesques concurrents et l'exclusion du registre romanesque. P.-O. Brodeur constate en effet que la prétention à s'instituer en « tombeau des romans » s'accompagne toujours d'une « part de feinte, voire de mauvaise foi² » : l'anti-roman vise moins l'anéantissement du roman que la pérennisation du genre à partir de fondements nouveaux, régénérés. Autre paradoxe inhérent à l'anti-roman : peut-il survivre à la disparition de son hypogène, lorsque celui-ci appartient à une mode périmée ? Le même problème se pose, au niveau stylistique, pour les réécritures burlesques. L'étude du texte et du péri-texte du *Berger*, premier « anti-

¹ H. Stenzel, « Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et "anti-roman" chez Charles Sorel », dans W. Matzat et H. Stenzel (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 236.

² Art. cit., p. 31.

roman » officiellement désigné comme tel, permettra de mettre en lumière l'extravagance générique de l'histoire comique¹.

A. Des sources problématiques

1. SOREL ADMIRATEUR DE *L'ASTRÉE*

Par rapport aux « Remarques » du *Berger*, ou même au débat *pro* et *contra* que développe la *Connaissance des bons livres* à propos du roman, le ton de *La Bibliothèque française* se présente comme dépassionné, détaché de toute polémique littéraire. Dans la longue carrière littéraire de Sorel, près de quarante années se sont écoulées depuis la publication des aventures de Lysis. En 1664, il s'agit moins d'attaquer frontalement les auteurs d'impertinences romanesques et poétiques que de dresser un panorama de l'ensemble de la littérature française du siècle et des époques antérieures, d'établir ses sources d'influence et ses évolutions, de conseiller la lecture de certaines œuvres, de commenter avec distance et recul certaines des querelles littéraires passées. Dans le chapitre IX consacré aux romans, l'auteur de la *Bibliothèque* instaure une série de liens de cause à effet dans le remplacement d'une catégorie romanesque par une autre, en fonction du critère de la vraisemblance. C'est ainsi que les « romans de chevalerie », formule qu'il utilise en lieu et place de celle de « vieux romans », se sont substitués aux « Narrations Allegoriques & Spirituelles », qui contenaient « des choses miraculeuses & non faisables² ». Cette catégorie romanesque, la première à avoir été désignée du nom de *roman* en France et en Espagne, est donc directement issue des fables mythologiques, les magiciens ayant pris la place des dieux. Mais le merveilleux et l'absence de sens allégorique et spirituel des romans de chevalerie finissent à leur tour par lasser le lecteur et favorisent l'apparition de ce que Sorel présente comme leur extrême opposé, les « Amours des Bergers³ », composés de personnages humbles, aux aventures plus crédibles et plus tendres. La même accusation d'invraisemblance conduit par la suite ces fictions à laisser place aux « romans héroïques », dont le nom est formé à partir de l'expression *poème*

¹ Ce développement aurait également pu commencer par l'étude du *Chevalier hypocondriaque*, qui répond aux critères définitionnels de l'anti-roman exposés par Genette. Toutefois, le métatexte qui entoure le *Berger* ajoute à cette œuvre une vaste réflexion théorique qui en fait un cas encore plus probant pour illustrer les contradictions de l'anti-roman.

² *Op. cit.*, chap. IX, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 175.

héroïque, ceux-ci étant pourtant jugés moins véritables que les nouvelles, dont les auteurs espagnols offrent le modèle au cours des mêmes années.

Or, comme l'a souligné Maurice Lever, cette histoire du genre romanesque apparaît en grande partie comme une torsion de la vérité littéraire¹. Sorel instaure une chronologie là où les différentes catégories romanesques ont souvent coexisté, au moins pendant quelques années, sans que leur évolution dépende à ce point l'une de l'autre. L'histoire du roman s'articule ainsi autour de ce qui constitue pour lui le principal critère du genre : le rapport à la vérité et à l'Histoire. Plus que de la vraisemblance interne du roman, Sorel se soucie de sa vraisemblance externe, à savoir de la transposition fidèle et crédible de la vérité historique à l'intérieur de la fiction, l'unique modèle du roman étant pour lui l'Histoire, et non l'épopée². Face à cet impératif, le roman héroïque apparaît comme le roman le plus fautif, dans la mesure où la fiction, malgré son caractère trompeur, s'y présente artificiellement comme historique, tant au niveau de l'*inventio* que des personnages. Cette catégorie est donc doublement immorale, d'abord parce que la vraisemblance romanesque est conçue par Sorel comme une exigence morale³, ensuite parce que les romans héroïques mentent effrontément au lecteur, en tentant de se faire passer pour historiques, là où les romans de chevalerie n'essayaient pas de se présenter comme véritables. « Images de l'Histoire », les romans « Comiques & Satyriques⁴ » ont quant à eux compris que la seule légitimité du roman résidait dans son caractère instructif. Du *Berger* à la *Bibliothèque*, l'accusation la plus virulente se déplace donc des bergeries romanesques aux romans héroïques, dont l'essor date des années 1640-1650.

Ainsi, la *Bibliothèque* présente les « Romans de bergerie » comme une première réaction vraisemblable contre les histoires des chevaliers errants. Dans ce corpus, l'auteur du traité rend tout particulièrement hommage à *L'Astrée* :

[...] Mais nostre Nation n'est pas demeurée dans cette honte de ne pouvoir imiter les Estrangers : Ils ont mesmes esté surpassez par *l'Astrée de Messire Honoré d'Urfé*, ouvrage tres exquis, dont plusieurs aventures sont dans le genre vray-semblable, & les Discours en sont agreables & naturels. Il s'y trouve quantité d'Histoires détachées qui se racontent,

¹ M. Lever, « Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII », dans M. Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977, p. 82-83.

² A. Duprat distingue notamment les « valeurs référentielles » de la vraisemblance (la façon dont le texte imite le vrai) de ses « valeurs structurelles » (l'organisation interne du texte) et de ses « valeurs gnomiques » (le rapport du texte à l'opinion du public) : voir « Les trois formes du vraisemblable au XVII^e siècle », dans M. Baschera, P. Dumont, A. Duprat et D. Souiller (dir.), *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, Centre Interactions Culturelles Européennes & Texte et Édition, « Littérature comparée, n° 2 », 2004, p. 219-234.

³ M. Lever, art. cit., p. 86-87.

⁴ Ch. Sorel, *La Bibliothèque [...]*, op. cit., p. 188.

lesquelles nous fournissons des exemples de toutes les sortes d'accidens qui peuvent arriver entre les Personnes qui aiment, & cela est parfaitement accommodé au Temps que cela est introduit, quoy qu'on tienne que de plus, ce sont toutes aventures modernes qui ont été déguisées de cette façon.¹

Même s'il réservera immédiatement après ce passage une section particulière aux « Romans vray-semblables² », œuvres qui s'inscrivent à leur tour contre les invraisemblances des bergeries, Sorel semble ici oublier les reproches qu'il avait placés dans la bouche de Clarimond, au livre XIII du *Berger*. Tout en louant les qualités morales et spirituelles d'Honoré d'Urfé, qu'il disait avoir personnellement rencontré³, le personnage attaquait *L'Astrée* pour son titre, ne faisant allusion qu'à une seule des nombreuses héroïnes de l'œuvre, pour son personnage d'Hylas, insuffisamment condamné, pour le néo-platonisme de Silvandre, pour le fait que tous les personnages se retrouvent de manière invraisemblable dans le Forez, où un oracle les envoie opportunément, pour ses longs discours, pour son inachèvement et, plus généralement, pour le peu de crédibilité de ses bergers civilisés, bien éloignés de la réalité rustique des paysans⁴. Clarimond concluait toutefois en reconnaissant que, bien que restreint au sujet de l'amour, le roman savait faire oublier cette limitation thématique en s'imposant comme le « Breviaire des amoureux⁵ ».

Dans la *Bibliothèque*, Sorel élimine l'ensemble de ces reproches pour ne conserver que des remarques laudatives. Celles-ci portent sur la langue du roman, qui s'oppose à la « Barbarie » de celle de Nervèze⁶, mais aussi sur la variété des histoires enchâssées, gage d'une peinture exhaustive des effets de la passion amoureuse sur le cœur humain, alors que ces récits seconds étaient jugés peu crédibles à force d'être répétitifs dans le *Berger*. Sorel va plus loin encore en relevant la vraisemblance référentielle de l'histoire, qui devient une représentation fidèle de la Gaule du V^e siècle, contrairement à ce que pensait Clarimond. Le fait que les aventures de ces bergers raffinés déguisent probablement des intrigues sentimentales contemporaines d'Urfé apparaît en outre comme une subtilité supplémentaire, et non comme une contrefaçon.

Dès le premier livre des « Remarques », l'auteur du *Berger extravagant* insiste à plusieurs reprises sur le fait que les imaginations erronées que Lysis a conçues à partir de

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 177.

³ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant, op. cit.*, III, 13, p. 71-72.

⁴ *Ibid.*, p. 72-74.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ *Op. cit.*, p. 178.

l'œuvre d'Urfé ne sont pas imputables à celle-ci¹. Alors que nous avons vu que la faculté imaginative du personnage, exaltée par la lecture des romans, faussait son jugement, la défense que Sorel entreprend de *L'Astrée* nous incite à exclure cet ouvrage du corpus incriminé. Si Lysis considère comme véritable l'univers mensonger des pastorales, ce roman n'en est pas responsable. Ainsi, le berger n'aurait pas dû se laisser tromper par les deux épîtres liminaires qu'Honoré d'Urfé feint d'envoyer à ses deux personnages principaux, Astrée et Céladon : il paraît en effet évident que ces lettres s'adressent en réalité à d'illustres personnes de la cour du roi Henri IV². L'auteur des « Remarques » juge sévèrement tout lecteur qui méconnaîtrait sa révérence envers le modèle des romans de bergerie :

Ceux qui ont crû que c'estoit par là que je voulois mespriser l'Astree, ont l'esprit bien bas. Je cherche des choses de plus grande consequence pour censurer un livre [...].³

Les « Remarques » sur le livre XIII commencent par donner raison à Clarimond au sujet du titre de l'œuvre d'Urfé, qu'il aurait été plus pertinent d'intituler *Les Bergeries des Forêts*⁴. Mais l'auteur poursuit en prenant immédiatement le parti de Philiris, qui a bien défendu le roman ; il juge même les débats en forme de harangues, tenus devant les bergers et les bergères, supérieurs en beauté aux controverses de Sénèque, de Quintilien et d'autres rhétoriciens de l'Antiquité⁵. En définitive, Sorel aurait eu beau jeu de faire durer le procès de *L'Astrée* plus longtemps : à chaque accusation nouvelle de Clarimond aurait répondu une contre-attaque de Philiris, tant les défenses que l'on peut formuler en faveur de cette œuvre sont nombreuses⁶. Le personnage en fait même, malgré son inachèvement, une œuvre parfaite :

Quiconque l'ignore n'a qu'à le lire : il sera soudain ravy d'admiration, il trouvera dequoy mespriser toutes les objections de nostre adversaire, il sera touché en la plus sensible partie de son ame, & s'il ne pleure quelquefois d'aise & quelquefois de tristesse selon les sujets, je confesseray aux envieux & aux mesdisans qu'ils auront cause gannee. Je diray la mesme

¹ « L'opinion qu'il à de trouver Celadon & les autres bergers en Forests, ne fait rien contre l'auther de l'Astree. Quand l'on diroit qu'un homme seroit devenu fou pour trop estimer les choses antiennes, & qu'il voudroit aller en Grece vivre avec les Lacedemoniens, comme dans la republique la mieux policee du monde, j'avouie que cela ne feroit rien contre Plutarque, qui nous a laissé par escrit les loix de Lycurgus. Cela tourneroit seulement au blasme du fou, qui croiroit que la ville de Lacedemone fust encore » (*op. cit.*, R. I, p. 59-60).

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 60-61. Sorel se défend dans maints autres passages des « Remarques » d'avoir eu le dessein de tourner en dérision certains épisodes de *L'Astrée*. Ainsi, à propos du passage du livre II dans lequel Lysis s'instaure juge des amours d'Anselme et de Genève : « [...] c'est à tort que l'on croit que j'ay mis cela pour me moquer de ce livre » (*ibid.*, R. II, p. 80). Le lecteur ferait mieux de se référer aux jugements de ce type contenus dans d'autres fictions sentimentales et pastorales, tels *Les Arrêts d'amour* de Martial d'Auvergne.

⁴ *Ibid.*, R. XIII, p. 690.

⁵ *Ibid.*, p. 691.

⁶ *Ibid.*, p. 692.

chose de l'histoire d'Argenis qui ne peut desplaire qu'à des hommes qui n'ont point de raison.¹

L'Astrée touche la fibre sensible du lecteur et l'emporte dans un sentiment de ravissement intense, qu'il le veuille ou non. Aucune attaque ne peut contrer un tel plaisir de lecture. C'est ainsi que Sorel va jusqu'à recommander à ceux qui en ignoreraient le contenu de se reporter à l'ouvrage, prescription bien paradoxale pour l'auteur d'un « anti-roman », considérant ce genre comme une perte de temps pour les bons esprits et comme un agent nocif pour les esprits faibles². L'œuvre d'Urfé fait résolument partie d'une culture commune, que Sorel juge légitime de partager avec son lecteur.

L'Astrée est pourtant le principal hypotexte du corpus que l'« anti-roman » se donne pour cible. C'est en fonction des aventures de Céladon et de sa passion pour Astrée que Lysis prétend régir sa vie de berger. Comme Don Clarazel à l'égard de la vie héroïque d'Amadis, le berger sorélien souhaite transposer un à un les épisodes du roman pastoral et même surenchérir sur la fidélité et la constance amoureuse de Céladon, dans une relation d'imitation qui tourne à la « parodie mixte³ ». Comme lui, il prévoit de se jeter dans le Lignon si Charite lui est trop rigoureuse – mais à condition de se munir de bouées ; il érige celle-ci au rang de déité à qui il souhaite consacrer un temple ; il aimerait qu'elle lui adresse quelques paroles dures afin que ses amours ne soient pas trop aisément couronnées de succès ; comme Céladon-Alexis, il revêt un déguisement féminin pour pouvoir vivre auprès de celle qu'il aime, etc. Le ridicule naît de la distorsion entre le modèle urféen et les piètres simulacres auxquels se livre le berger au troupeau famélique, mais aussi de l'éclairage dégradant qui ne manque pas de retomber sur l'idéalisation excessive du parfait amant Céladon. Faut-il donc voir ici une schizophrénie du romancier Sorel, écartelé entre la polémique anti-romanesque et le sentiment d'admiration qu'il ressent pour *L'Astrée* ? *L'Anti-Roman* ne serait-il qu'une « entreprise paradoxale⁴ », pour reprendre une expression

¹ *Ibid.*, III, 13, p. 138.

² « Les différents d'entre Laonice & Tircis, & plusieurs autres qu[e Lysis] allegue, sont connus de tout le monde, aussi sont toutes les coutumes des bergers de Forests dont il parle. Que s'il se trouve quelqu'un qui ne les sçache point, il faut plustost qu'il les aille lire en leur place, que d'attendre que je luy raconte des choses si longues » (*ibid.*, R. II, p. 82-83). Sorel apparaît comme un fin connaisseur de *L'Astrée*. Sur les rapports entre les deux œuvres, voir L. Hinds, *Narrative Transformations from « L'Astrée » to « Le Berger extravagant »*, West Lafayette (Ind.), Purdue University Press, 2002 et A.-É. Spica, « Charles Sorel lecteur de *L'Astrée* », art. cit., p. 287-298.

³ Voir G. Genette, *Palimpsestes [...]*, *op. cit.*, p. 206-207 et Y.-M. Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006 (URL : <http://narratologie.revues.org/372>), § 11 *sq.*

⁴ D. Chouinard, « Charles Sorel (anti)romancier et le brouillage du discours », *Études françaises*, vol. XIV, n° 1-2, avril 1978, p. 75.

de Daniel Chouinard ? L'étude des sources que Sorel attribue aux romans comiques ne fait que renforcer cette impression de contradiction.

2. LYSIS OU DON QUICHOTTE DEvenu BERGER ?

Ma foy nostre maistre (dit Fontenay, qui ne pouvoit rien celer de ce qu'il pensoit) je pense que vous estes le successeur de Dom Quixote de la Manche, & que vous avez herité de sa folie. Apres avoir esté Chevalier errant, il voulut estre berger, mais il mourut sur ce dessein, & je croy que vous voulez estre berger au lieu de luy, & que vous l'imites en vos extravagances. Vous avez menty, s'escria Lysis, je ne fay rien que de mon invention propre, je n'imitay jamais celuy que vous dites, & si j'ay leu son histoire, ce n'a esté qu'en passant. C'estoit un fou, qui s'imaginoit qu'il estoit l'amant de Dulcinee, sans jamais l'avoir veü, au lieu que j'ay cét avantage d'entretenir tous les jours Charite. Il n'entendoit rien à chercher la souveraine felicité. Ce n'est point dans les armes qu'elle se rencontre : on n'y reçoit que de la peine, & l'esprit y devient brutal ; c'est à garder les troupeaux qu'il y a du profit et du contentement.¹

Malgré la réaction véhémement de Lysis, la généalogie que Fontenay instaure entre le héros de Cervantes et le berger de Sorel est d'autant moins fortuite que l'hidalgo avait émis le souhait de se faire pasteur, après sa défaite contre le chevalier de la Blanche-Lune, à la fin de la seconde partie du roman². Sa mort, qui suit de près cette aventure, avait pourtant laissé cette nouvelle facette du quichottisme à l'état de pure virtualité. Lysis contreviendra par ailleurs à son refus de prendre les armes au livre X, lorsqu'il endossera un habit et une armure de héros, afin de partir délivrer Panphilie.

Toutefois, ce rejet de l'œuvre cervantine apparaît d'autant plus net qu'il est exprimé aussi bien par Lysis que par Sorel, à l'intérieur du roman comme dans le péri-texte des « Remarques » et dans les traités littéraires de l'auteur. Maria Zerari-Penin juge que l'« anti-roman » entretient « des liens d'amour et de haine³ » à l'égard de son homologue espagnol. Certains passages des « Remarques » sont particulièrement virulents envers *Don Quichotte*. À la fin du volume, Sorel rejette catégoriquement toute proximité entre les deux œuvres : se limitant à reconnaître qu'il a lu le roman espagnol une douzaine d'années avant de composer le *Berger*, alors que son jeune âge ne lui permettait pas d'en retenir beaucoup de choses, il juge impossible de voir dans son propre roman une pure et simple copie du

¹ *Op. cit.*, I, 4, p. 609-610. Sorel confirme les propos de son berger dans les « Remarques » correspondantes : « Ce que Lysis dit à ce Fontenay touchant Dom Quixote est bien véritable » (*ibid.*, R. IV, p. 196).

² *Op. cit.*, II, 67 et 73.

³ M. Zerari-Penin, « Don Quichotte berger : de Cervantes à Charles Sorel », dans E. Ruiz-Gálvez Priego et G. Groult (dir), *Don Quijote de la Mancha dans la Manche*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 117. Bien que cet article soit tout à fait éclairant, nous ne suivons pas les conclusions de M. Zerari-Penin lorsqu'elle fait de Lysis un « sot » dépourvu des « accès de sagesse » et de « subtilité » de l'ingénieux chevalier espagnol, ou encore un « don Quichotte au petit pied » (*ibid.*, p. 132-133).

premier¹. L'on ne doit en aucun cas faire du couple formé par Lysis et Carmelin une reduplication de celui de Don Quichotte et Sancho : le berger a bien le droit d'avoir un serviteur, lequel devient plaisant à force de le fréquenter, en compagnie des seigneurs de la Brie. Ces dénégations doivent bien entendu être interprétées comme une revendication d'originalité de la part de l'auteur français, qui prétend à plusieurs reprises, au fil du roman et des « Remarques », faire mieux que Cervantes². Mais certains des reproches adressés à l'œuvre de l'auteur espagnol, qui ne portent pas tous sur *Don Quichotte*, témoignent là encore des ambiguïtés qui relient l'« anti-roman » à ses sources.

Sorel assure n'avoir pris la peine de relire *Don Quichotte* qu'une fois avoir posé le point final du *Berger*, afin de pouvoir établir une comparaison entre les deux œuvres, et ce aux dépens du roman espagnol. Les principaux reproches qu'il adresse à celui-ci concernent les trois plans de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Sorel se défend tout d'abord d'avoir reproduit les mêmes invraisemblances que Cervantes³. Dans la seconde partie, les efforts que déploie le duc pour se divertir du chevalier sont particulièrement peu crédibles, tout comme la mise en scène qui vise à faire de Sancho le gouverneur d'une île, représentation particulièrement absurde puisque le seigneur n'y assiste même pas comme spectateur. Le départ du curé, du barbier et du bachelier du village de l'hidalgo pour aller le chercher, les moyens qu'ils mettent en œuvre pour y parvenir, apparaissent tout aussi immotivés. Au contraire, dans le *Berger*, Adrian veut utiliser la force et la menace pour tenter de reconduire Lysis à Paris, tandis que les seigneurs de la Brie s'amuse de sa présence car aucun autre divertissement ne s'offre à eux dans cette région rurale. Le dénouement de *Don Quichotte* est tout aussi défectueux :

[...] je diray seulement que les inventions n'y sont pas grandes, & qu'il est bien plus beau de voir Lysis sortir de son extravagance par des raisons qu'il ne peut refuter, que Dom Quixote qui sort de la sienne sans que l'on dise par quel moyen, sinon que c'est un miracle.⁴

Cervantes se rend ici coupable des mêmes erreurs que les auteurs de récits fabuleux et de métamorphoses, qui font intervenir le merveilleux pour s'éviter la peine de fournir une explication rationnelle aux aventures qu'ils racontent. Associant les deux folies de Cardenio et de Don Quichotte, sans replacer la première dans la tradition du *Roland*

¹ « [...] excepté que ces deux hommes sont tous deux fous, l'on n'y trouve point d'autre conformité » (*op. cit.*, R. XIV, p. 780).

² Ainsi, la chanson que Lysis compose au livre IV est « meilleure que celles qui se trouvent dans plusieurs Romans, & entr'autres, elle est mieux faite que celle que Dom Quixote fit pour sa Dulcinee » (*ibid.*, R. IV, p. 181).

³ *Ibid.*, R. XIV, p. 781-785.

⁴ *Ibid.*, p. 783.

furieux, Sorel ne comprend pas davantage pourquoi le fou d'amour retrouve subitement la raison, à la seule vue de personnes de sa connaissance.

L'auteur du *Berger* s'est tout particulièrement gardé d'une grande invraisemblance commise par Cervantes au sujet de la folie du chevalier : il apparaîtrait en effet inconcevable que celui-ci ait la faculté imaginative troublée au point de prendre des moulins à vent pour des géants et des moutons pour une armée, sans que son jugement soit pour autant décrit comme totalement affecté¹. Avec *Lysis*, Sorel a formé un personnage bien plus vraisemblable, en maintenant une certaine ambiguïté sur sa santé d'esprit. Contrairement à Don Quichotte, le berger est trompé par des mystifications délibérées – par exemple, le déguisement de Fontenay et de Clarimond en géants dans le faux palais du magicien Anaximandre (livre X) – et non par le monde réel. De plus, il affirme au moment de sa guérison s'être parfois contenté de feindre la folie. Sur le plan de la *dispositio*, la composition du roman espagnol est perturbée par l'ajout de récits enchâssés, digressions inutiles qui auraient gagné à être publiées séparément, telle la nouvelle du *Curieux impertinent*, véritable « impertinence² » en elle-même. Enfin, pour ce qui est de l'*elocutio*, Sorel ne s'est pas abaissé à pratiquer un style aussi trivial que celui de l'auteur espagnol³.

Mais ce que l'auteur du *Berger* reproche avant tout à Cervantes, c'est, d'une part, de n'avoir pas su exploiter toutes les potentialités de son sujet et, d'autre part, d'avoir formulé une satire littéraire de faible portée, contre une catégorie de romans déjà bien mal en point au moment de la composition du *Quichotte*. Un chevalier prêt à croire n'importe quel enchantement était la source des imaginations les plus plaisantes qui soient, au lieu qu'un simple berger soucieux de garder ses moutons n'offrait qu'une matière limitée. Sorel en conclut logiquement que Cervantes a lui-même manqué d'imagination et qu'il aurait été bien embarrassé de devoir narrer les aventures du berger *Lysis*. L'auteur français s'est montré bien plus astucieux que lui en élargissant le champ de la satire à l'ensemble des fictions fabuleuses, tant anciennes que modernes⁴. Mais il a surtout fait preuve de plus de courage que son homologue espagnol en s'attaquant à des adversaires plus nombreux et plus dangereux, tâche qui exigeait de disposer de la doctrine nécessaire pour les contrer :

¹ « [...] pour estre fou jusqu'à ce point là, il ne faudroit plus avoir de jugement du tout, & ce Chevalier ne pourroit pas parler avec tant de discretion sur les autres choses » (*ibid.*, p. 783-784).

² *Ibid.*, p. 785.

³ « [...] au lieu que ses gausseries ne consistent qu'en juremens & en proverbes, j'ay rendu mon stile à demy serieux, & tout remply de pointes & de pensees convenables au sujet » (*ibid.*, p. 786-787).

⁴ *Ibid.*, p. 786.

Aussi ay-je bien affaire à d'autres hommes que non pas Cervantes : il s'est attaché à des livres monstrueux qui se condamnent assez d'eux-mesmes, & qui tous tant qu'ils sont n'ont pas un seul point de doctrine : mais moy j'ay à combattre des auteurs que l'antiquité a reverez, & que ce siecle cy revere encore. Il ne faut pas de foibles raisons pour vaincre l'abus du peuple [...].¹

Ces lignes peuvent surprendre si l'on considère que, dans la section de *La Bibliothèque française* consacrée aux romans comiques, satiriques et burlesques, Sorel confère à *Don Quichotte* une place de premier plan parmi les sources étrangères de cette catégorie².

Mais l'œuvre cervantine n'est pas la seule à être soumise à ce type de contradiction : Rabelais, cité quelques lignes au-dessus de Cervantes dans la *Bibliothèque*, est vivement critiqué, dans le quatorzième livre des « Remarques », pour ses « sots contes », jugés « monstrueux³ ». Les listes de mots qu'il s'amuse à dresser transforment ses ouvrages en dictionnaires et ne le font passer pour savant qu'aux yeux des ignorants. De même, ses livres sont si obscurs que seuls les « sots » croient reconnaître l'histoire du XVI^e siècle derrière ses « falloteries⁴ ». Parmi les sources antiques du roman comique, Lucien subit le même sort : ses farces, qui ne font pas voir les « impertinences des fables⁵ », sont rejetées au profit des *Institutions divines* de Lactance, de *L'Apologétique* de Tertullien, de *L'Octavius* de Minucius Félix et même de *La Cité de Dieu* de saint Augustin, œuvre qui tourne en dérision « toutes les bourdes d'Homere⁶ » et fustige le paganisme des auteurs gréco-latins. Sorel ne craint donc pas de se donner pour garants des œuvres de piété, au lieu des récits et des contes plaisants mentionnés dans la *Bibliothèque*. Comme nous le verrons, ce choix s'explique par l'infléchissement qu'il souhaite donner à l'histoire comique, avec le *Berger*, mais surtout avec *Polyandre*. Trop de sources attribuées à cette catégorie, trop de romans comiques eux-mêmes se caractérisent par la bassesse de leur langue, trait dont Sorel voudrait voir le genre expurgé.

C'est avant tout parce qu'elles ne s'écartent pas assez des fadaïses romanesques que les œuvres de Cervantes déplaisent à Sorel. Cette condamnation concerne d'abord *Les*

¹ *Ibid.*, p. 787-788.

² « Les Espagnols sont les premiers qui ont fait des Romans vray-semblables & divertissans : *L'ingenieux Dom Quichot de la Manche* ouvrage de Michel de Cervantes est une agreable Satyre contre les Romans de Chevalerie [...] » (*op. cit.*, chap. IX, p. 192).

³ « Pour Rabelais il n'est remply que de sots contes qui sont si monstrueux qu'un homme de bon jugement ne sçauroit avoir la patience de lire tout. Son Gargantua, son Pantagruel, ses andouilles armees, ce sont toutes niaiseries d'enfant » (*op. cit.*, R. XIV, p. 791).

⁴ *Ibid.*, p. 792.

⁵ *Ibid.*, p. 799.

⁶ *Ibid.*

Nouvelles exemplaires, qui sont « fort romanesque[s]¹ » et dont le succès n'est dû selon lui qu'à l'attrait trompeur qu'exerce sur le lecteur français leur origine étrangère. Mais cette critique marque également le point culminant des accusations que Sorel porte contre *Don Quichotte* : en prenant pour cibles les romans de chevalerie, Cervantes a lui aussi composé un roman. L'auteur du *Berger* ne peut donc le considérer comme un modèle valable pour son « anti-roman » :

Mais enfin pour dire tout en un mot ce que je pense de l'histoire de Dom Quixote, elle n'a garde de faire beaucoup contre les Romans, veu que mesme elle est entre meslee d'une infinité de contes fort romanesques & qui ont fort peu d'aparence de verité ; si bien que comme telle, elle peut estre mise au rang de tant d'autres qui ont treuvé icy leur attaque ?²

Écrire une fiction qui ne soit pas un roman, dont le registre ne soit pas romanesque, qui prenne pour modèles des œuvres sérieuses, voire théologiques, plutôt que des narrations plaisantes, et dont le style ne soit pas bas : tel est le dessein que forme Sorel avec le *Berger*. Les traitements en apparence contradictoires que le texte et ses « Remarques » font de *L'Astrée*, œuvre paradigmatique du roman pastoral et sentimental, et de *Don Quichotte*, fiction inaugurant la lignée des lecteurs extravagants, révèlent que l'histoire comique, telle que Sorel la pratique, entretient des rapports ambivalents à l'égard de ses sources et de ses modèles. De même que l'« anti-roman » reste toujours un roman, le refus du romanesque ne peut être radical et définitif. Dans la bibliothèque que Sorel constitue virtuellement dans l'ensemble de son œuvre, le roman détient une place légitime, en tant que littérature d'imagination, dont la fonction, auprès du lecteur, se définit d'abord comme divertissante. C'est ainsi que certaines des contradictions que nous venons de mettre au jour trouvent leur résolution dans la place qui est accordée à l'œuvre d'Urfé : modèle de beau style, ce roman incarne également l'exemple le plus achevé de ce que le genre est susceptible d'offrir au lecteur en matière de plaisir de lecture. C'est cette même place que le verdict d'Anselme assigne au roman, à l'issue du procès du genre qui occupe l'intégralité du livre XIII du *Berger*.

¹ *Ibid.*, R. XIII, p. 718-719.

² *Ibid.*, R. XIV, p. 788.

B. « Anti-roman » mais « pro-fiction »

1. RENDRE SA PLACE AU ROMAN

À la fin de la plaidoirie de Philiris, qui a répondu point par point au long réquisitoire de Clarimond, le jugement d'Anselme semble suspendu. L'assistance elle-même attend de se soumettre à son verdict et balance dans l'indécision entre chacun des deux camps¹. C'est le moment que choisit Amarylle pour prendre à son tour la parole. Cette intervention, qui rompt le déroulement régulier du procès, tout en prenant la défense du roman, ne redouble pas pour autant la plaidoirie prononcée par Philiris ; elle introduit un autre point de vue, une troisième voix, celle des femmes, et infléchit de manière décisive le jugement rendu par Anselme, de même que l'opinion des auditeurs. Amarylle attribue une place au genre romanesque : celle d'une littérature, certes, plaisante et divertissante, mais aussi dotée d'une fonction instructive auprès des femmes, qui ne fréquentent pas les collèges et n'ont pas l'esprit propre à la lecture des ouvrages savants. Seuls les romans sont susceptibles de leur apprendre « la vertu » et « l'Éloquence² », à condition qu'ils soient écrits en un beau style, comme c'est le cas de *L'Astrée*. Mais ce rôle didactique concerne également en partie les hommes, qui puisent dans ce type de lecture les descriptions des douceurs et des délicatesses de l'amour, que les régents des collèges n'ont pas vocation à leur enseigner : c'est là que réside la fonction civilisatrice et honnête de la littérature romanesque (voir chap. IV, I-A). Amarylle montre comment les romans transmettent les « gentillesse de l'amour³ », qui, à leur tour, fournissent la matière de ces sortes de livres, dans un processus d'engendrement circulaire infini. En cela, elle instaure le genre comme l'une des pierres angulaires de la survie de l'espèce humaine – le roman est ce qui invite les hommes et les femmes à s'unir –, mais aussi des fondements de la civilité – l'union charnelle étant sublimée par le sentiment amoureux. La jeune femme se sent d'autant plus concernée que son mariage avec Hircan s'est déterminé à la faveur de leurs jeux pastoraux, alors qu'elle était déguisée en bergère, puis en vendangeuse de Bacchus, et qu'il portait pour sa part le costume du magicien.

C'est ainsi que le verdict de ce procès, qui apparaît en lui-même comme une variation sur les tribunaux d'amour des romans de bergerie, même s'il ne prend pas directement cette passion pour objet, aboutit à une sorte de *statu quo*. Juste milieu entre le

¹ *Ibid.*, III, 13, p. 150-151.

² *Ibid.*, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 153.

réquisitoire et la plaidoirie, Anselme rend au roman sa place légitime de littérature plaisante et agréable, à condition qu'on la tienne pour telle et qu'on lui assigne un rang inférieur aux ouvrages instructifs :

[...] Apres avoir tout meurement examiné, nous ordonnons que puisque tous ces ouvrages fabuleux ne sont faits que pour donner du plaisir, & que le dessein des Escrivains reussit assez bien quand ils peuvent recreer les lecteurs, il sera tousjours permis au peuple de chercher son contentement dans tous les livres où il le pourra treuver ; & d'autant que Clarimond à blasmé des livres qui ne meritent pas de l'estre tant, & que Philiris en a loüé aussi qui ne sont pas dignes de ses loüanges, les bons esprits aviseront par cy apres à juger sans passion des divers ouvrages qui se presenteront.¹

C'est bien ce jugement « sans passion » que Sorel s'applique à formuler dans sa *Bibliothèque française*, en examinant tour à tour les principaux titres représentatifs de chaque catégorie romanesque. En témoigne le fait que le chapitre consacré aux romans ne contient aucune occurrence du terme *extravagance* et de sa famille lexicale, mis à part lorsque Sorel évoque *Le Gascon extravagant* de Claireville, ou encore son propre *Berger*, en rappelant le but qu'il lui a assigné². Hors de toute polémique, chaque roman peut être trouvé bon ou mauvais sans que cela porte à conséquence, à partir du moment où l'on précise qu'il ne s'agit que d'une littérature de plaisir, qui ne peut instruire que sur des sujets non savants tels que la passion amoureuse, et que l'on souligne les problèmes de vraisemblance qu'elle pose. C'est sur cette conclusion somme toute relativisante, formulée par Anselme, que s'achève le livre XIII du *Berger*³.

Les livres de « Remarques » offrent également à Sorel l'occasion de revenir sur sa propre production romanesque. De même que le livre III du *Berger* contenait un récit enchâssé, *Le Banquet des Dieux*, attribué à Clarimond, les commentaires correspondant à ce livre enserrent un dialogue extrait du livre II de *L'Orphize de Chrysante* (1626), qui confronte Syndérame, un poète, à Altirse, un prêtre de Vénus, sur la question de la chasteté des Muses et de Vénus :

Voila des choses qui ont assez de conformité avec la doctrine de Clarimond, & je pense qu'il n'y a personne qui se fasche de les avoir trouvees icy. Bien que je sois ennemy des Romans, j'avoüe que l'Orphize à encore quelque chose qui me plaist, & que j'y renvoye hardiment les lecteurs apres en avoir monstré cet eschantillon.⁴

Fidèle à la stratégie sorélienne de dissimulation auctoriale, qui l'amène à pratiquer l'anonymat ou le pseudonyme dans la majorité de ses œuvres fictionnelles, l'auteur des

¹ *Ibid.*, p. 154-155.

² « Les Remarques font assez connoistre que ce Livre est un vray *Anti-Roman*, & que le *Berger Lysis* n'est appellé *Extravagant*, que pour ce qu'il fait voir l'extravagance des autres Livres de fiction, soit Romans, soit Œuvres Poétiques [...] » (*op. cit.*, chap. IX, p. 197).

³ *Op. cit.*, III, 13, p. 156.

⁴ *Ibid.*, R. III, p. 160-161.

« Remarques » renvoie à ce roman sans préciser qui l'a écrit. Dans sa *Bibliothèque*, *L'Orphize*, de même que *Le Palais d'Angélie* (1622) et *La Vraie suite des aventures de la Polixène du feu sieur de Molière* (1634), sont mentionnés, toujours sans nom d'auteur, dans la section consacrée aux romans héroïques. Il est même précisé que *L'Orphize* conserve « l'ordre & les inventions des anciens Romains Grecs¹ ». Comme pour les romans de bergerie, les auteurs français se sont tout particulièrement illustrés dans cette catégorie, qui se révèle supérieure à celle des romans de chevalerie : outre le fait qu'elle marque une étape supérieure dans le vraisemblable, comme nous l'avons vu, ses héros sont animés d'une véritable valeur, contrairement aux chevaliers, incapables de rien accomplir sans l'aide d'un magicien². L'utilité des romans héroïques réside précisément dans leur capacité à peindre ce qu'est un authentique courage, mais aussi à apprendre à bien aimer. Comme dans tous les romans, le plaisir qu'ils apportent domine leur part d'utilité morale. Néanmoins, Sorel loue les œuvres aux inventions plaisantes et ordonnées, qui respectent les limites du vraisemblable et qui sont écrites au moyen d'un beau langage :

Nous entendons que les Romains parfaits soient fort Vray-semblables, encore qu'ils ne soient que fiction, & nous y souhaitons tous les ornemens que l'on peut donner à des Ouvrages de plaisir.³

Ces ornements pouvant être de diverses natures, chaque roman sera apprécié pour sa « beauté propre » ou bien pour ses « diverses beautés », selon que ses qualités résident plutôt dans son invention, dans son style, ou encore dans les « aventures véritables » qu'il relate sous des « noms empruntez⁴ ». Sorel est donc coupable de la même faute qu'il reprochait à Cervantes : avoir composé des romans parallèlement à ses « anti-romans » et, pire, avoir succombé aux séductions du romanesque.

¹ *Op. cit.*, chap. IX, p. 186.

² *Ibid.*, p. 183. « Les François s'estant essayez d'en faire, n'y ont pas eu d'abord un grand succez, mais enfin ils ont surpassé les autres Nations, qui ne sçauroient monstrier des Ouvrages d'un si grand ordre, d'une si agreable invention, & d'un si beau langage, que ceux que nous leur pouvons alleguer [...] » (*ibid.*).

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

2. L'EXTRAVAGANCE OU LA FACE COMPLÉMENTAIRE DE L'IMAGINAIRE

La recherche critique sur l'œuvre de Sorel s'est longuement interrogée sur cette apparente contradiction réunissant, au sein d'une même bibliographie, fictions romanesques et anti-romanesques, romans comiques et romans non comiques¹. De 1621, date de *L'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée*, à 1634, qui marque la parution de la continuation de la *Polixène*, Sorel compose à la fois des nouvelles et des romans sentimentaux ou héroïques, comme *Le Palais d'Angélie*, *Les Nouvelles françaises* et *L'Orphize*, et des histoires comiques telles que le *Francion* et le *Berger*. En 1633, l'année même de la réédition du *Francion* et du *Berger extravagant* sous le titre *L'Anti-Roman*, il publie une nouvelle édition de *L'Orphize*, chez le même éditeur que le *Berger*, Toussaint du Bray, sous le titre *L'Ingratitude punie, histoire cyprienne*. En cela, Sorel peut être rapproché de Du Verdier, auteur de romans de chevalerie, mais aussi du *Chevalier hypocondriaque*, « anti-roman » qui prend précisément cette catégorie romanesque pour hypoggenre². Après 1635, date à laquelle il rachète la charge de premier historiographe de France de son oncle Charles Bernard, Sorel se détourne des romans fabuleux, mais n'abandonne pas pour autant l'écriture fictionnelle. Parallèlement aux traités inclus dans *La Science universelle*, il compose *Polyandre* (1648) et des nouvelles : *La Maison des Jeux* (1642), *Les Loix de la galanterie* (1644), *Les Nouvelles choisies* (1645), réédition des *Nouvelles françaises*. Il suit en cela l'une des évolutions contemporaines du genre narratif, qui tend à promouvoir des formes de récits brefs. Bien plus, *L'Advertissement sur l'Histoire de la Monarchie française* et *L'Histoire de la Monarchie française*, que Sorel publie chez Claude Morlot en 1628 et 1629, montrent qu'il n'a pas attendu d'obtenir la charge de premier historiographe pour se tourner vers ce genre d'écrits. Ainsi, plutôt que de concevoir la carrière littéraire de Sorel en termes de rupture, il vaut mieux constater « la coexistence et le développement parallèle de stratégies d'écriture multiples³ », fondées sur une stricte hiérarchisation des genres, qui place l'Histoire et la philosophie à son sommet.

En s'inspirant des travaux d'Enrico De Gennaro et de Gabrielle Verdier, Wim De Vos relève que des fictions romanesques comme *Le Palais d'Angélie* et *L'Orphize*

¹ Voir, entre autres, A.-É. Spica, « Charles Sorel entre fascination et répulsion pour les romans », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe, op. cit.*, p. 167-185 ; H. Stenzel, « Discours romanesque [...] », art. cit. ; G. Verdier, « Charles Sorel, ou le roman(cier) en procès », dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel [...], op. cit.*, p. 57-68.

² M. Bannister montre toutefois que les romans de chevalerie de Du Verdier contenaient déjà certains éléments satiriques. Voir « Du Verdier and the End of the *Amadis de Gaule* Romances », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 23, 2001, p. 71-80.

³ H. Stenzel, art. cit., p. 238.

s'attachent à miner certains des fondements des romans sentimentaux conventionnels¹. Dans *Le Palais d'Angélie*, Sorel reprend la pratique de l'emboîtement successif de récits métadiégétiques à l'intérieur du récit-cadre, mais en instaurant une confusion des différents niveaux, dans la mesure où certains des personnages des narrations enchâssées font leur apparition dans le récit premier. Dans *L'Orphize*, le narrateur refuse de situer son histoire dans la chronologie, ou encore de statuer sur son degré de fictionnalité² ; de même, l'emboîtement des récits seconds évolue cette fois-ci vers le recueil de nouvelles, où chaque court récit se caractérise par son autonomie.

Malgré tout, ces œuvres de jeunesse ne remettent pas totalement en cause les fondements du roman sentimental, qui seront également ceux du roman héroïque. Les infléchissements qu'elles leur apportent ne représentent qu'une prise de distance légère à l'égard des grands modèles. *L'Histoire amoureuse de Cléagénor et de Doristée*, bien qu'intitulée « histoire » et non « roman », sous-titre ayant pour visée de mettre en valeur le caractère vraisemblable du récit, inspire même, par son sujet romanesque, la tragi-comédie de Rotrou intitulée *Cléagénor et Doristée* (1630) : séparations successives des amants par des rivaux, enlèvements, longs voyages semés d'embûches, retards de leur union, respect de la chasteté de l'héroïne par de cruels bandits, rencontres dues au hasard, jalousies, déguisements masculins de Doristée lui attirant de nouvelles passions, conflits entre la force de l'amour et les lois de l'amitié, feints trépas, scènes de reconnaissance... Tous les éléments constitutifs de la topique romanesque de la passion amoureuse se retrouvent dans cette intrigue. Ce sont pourtant ces mêmes *topoi* que Sorel condamnera comme des invraisemblances dans sa *Connaissance des bons livres*³. Néanmoins, dans les « Remarques » portant sur le livre IV du *Berger*, l'auteur loue l'une des subtilités employées par Cléagénor et Doristée pour communiquer : lorsque le père de Doristée intercepte une lettre que Cléagénor lui a fait parvenir, il ne peut la lire, car l'amant a pris soin de l'écrire avec de l'eau d'alun, qui ne révélera son secret qu'après avoir été plongée

¹ W. De Vos, *Le Singe [...]*, *op. cit.*, p. 14-15. W. De Vos cite E. De Gennaro, « Un romancier malgré lui : Charles Sorel et la structure protéiforme du *Palais d'Angélie* », *Cahiers d'Études Romanes*, vol. IX, 1984, p. 54 et G. Verdier, « Tradition and "Textuality" in a Baroque Romance : Charles Sorel's *L'Orphize de Chrysante* », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XXIV, n° 4, 1979, p. 492.

² On pense sur ce point au *Francion* : « Je ne veux point vous dire s'il passa des rivières ou des montagnes, s'il traversa des villes ou des bourgades. Je ne suis pas en humeur de m'amuser à toutes ces particularitez. Vous voyez que je ne vous ay pas seulement dit en quel lieu Nays estoient aux eaux, si c'estoit à Pougues ou autre part : Je ne vous ay point appris le nom de la forteresse où Francion fust prisonnier, ny celui du village où il fust Berger, et celui de la ville où demouroit Joconde. C'est signe que je n'ay pas envie que vous le sçachiez, puis que je ne le dy pas, et que l'on ne s'aille pas imaginer que ce soit une faute de jugement si je ne mets pas tout cecy » (*op. cit.*, L. X, p. 395-396).

³ *Op. cit.*, II, 2, « Censure des Fables & des Romans », p. 85-143.

dans de l'eau ordinaire. Malheureusement, alors que le père de la jeune fille a jeté la lettre, celle-ci se trouve par hasard humidifiée et délivre son contenu à la mère de Doristée, qui la découvre par hasard¹.

Le Berger extravagant, tout en reprenant parodiquement certains des *topoi* convoqués par les récits merveilleux et imaginaires, ne laisse pas de mettre l'accent sur leur caractère divertissant. Ceux-ci sont particulièrement présents dans les récits enchâssés. Les histoires racontées par Philiris, Fontenay, Polidor, Méliante et Carmelin, dans les septième et huitième livres du *Berger*, visent toutes à transposer une catégorie de romans en pastichant son style : le roman grec pour Fontenay, les fictions pastorales pour Philiris, la fable italienne pour Polidor, le roman héroïque pour Méliante, le roman picaresque espagnol pour Carmelin. De ce fait, elles font intervenir le merveilleux et les ressorts romanesques qui prolifèrent dans les fictions fabuleuses décrites par Sorel. Si le magicien Zénocrite dont parle Fontenay est un charlatan, si la naïade dont il tombe amoureux n'est qu'une illusion, son récit évoque toutefois des déguisements, des enlèvements, des confusions sur l'identité et le genre des personnages. Philiris aime quant à lui la bergère Basilee, qui fait appel à une vieille sorcière pour obtenir un philtre amoureux ; après leur union, un devin lui conseille d'aller trouver le berger Lysis. Polidor, pour conquérir la perfide et peu chaste Rhodogine, lui offre une bague magique, qui rend invisible, et de l'eau ayant le pouvoir d'accroître la mémoire, qu'il conquiert après avoir terrassé un dragon. L'histoire de Méliante se déploie sur fond de jalousies et de trahisons : le héros participe à l'attaque d'un château, avant d'être victime, en compagnie de sa maîtresse, d'un naufrage ; tandis que Panphylie est enlevée par deux géants, Méliante est transporté par un magicien, qui a pris l'apparence d'un vieillard, depuis l'île d'Anaximandre jusqu'au château d'Hircan.

Malgré le traitement parodique dont ils font l'objet, ces *topoi* romanesques ne sont pas sans « beauté propre ». Dans ses « Remarques », Sorel affirme que les breuvages magiques mentionnés par Philiris ont pour fonction de rendre la vérité plus agréable ; de même, les histoires fabuleuses de Polidor et de Méliante sont « bien suivies & bien imaginées² ». Dans l'édition de 1633-1634, ces récits seconds seront même matérialisés par l'ajout d'un titre visant à les détacher du corps du récit premier, selon une présentation formelle identique à celle des récits enchâssés dans les romans pastoraux et héroïques.

¹ *Op. cit.*, R. IV, p. 201-202.

² *Ibid.*, R. VIII, p. 328.

Toutefois, dans l'œuvre, la pratique des récits emboîtés reste mesurée. Ceux que nous avons cités, auxquels il faut ajouter *Le Banquet des dieux*, sont en nombre limité et ne dépassent guère une cinquantaine de pages¹. Sorel ne reprend pas davantage le procédé consistant à enchâsser successivement plusieurs récits métadiégétiques, assumés par plusieurs narrateurs internes différents. Si le *Berger* possède d'autres caractéristiques communes avec les romans fabuleux, notamment sur le plan de la *dispositio* – malgré les critiques que Sorel formule à l'encontre de l'incipit *in medias res*², c'est bien de cette façon que s'ouvre le récit –, il serait toutefois erroné d'affirmer que ce type d'ouverture topique est repris sans distance, puisque l'auteur n'attend qu'un très petit nombre de pages avant d'introduire le récit des événements antérieurs. Cette narration est en outre placée dans la bouche du simple et ignorant Adrian, qui transmet à Anselme sa version des faits, dans un style naïf qui s'accorde parfaitement à son caractère³.

Antoine Adam voit pour sa part, dans la bibliographie en apparence hétérogène de Sorel, un paradoxe édifié *a posteriori* par les chercheurs du XX^e siècle, qui ne tiendraient pas compte de la réalité des pratiques d'écriture au XVII^e siècle. Cet auteur aurait composé des histoires comiques et des romans héroïques de la même manière que l'œuvre dramatique de Corneille contient des comédies et des tragédies, non pas en pratiquant de manière contradictoire « deux conceptions de la littérature et de la vie », mais en cultivant « deux formes du plaisir, l'émotion tragique et le rire⁴ ». En utilisant la notion de baroque littéraire et les sèmes d'instabilité et d'incertitude qui lui sont généralement associés, W. De Vos nous invite à la prudence conceptuelle, aussi bien que terminologique : l'opposition entre romans fabuleux et histoires comiques serait moins tranchée qu'on a bien voulu le dire⁵. Même si nous reconnaissons la validité de ces propos, il nous semble que l'on ne peut pas pour autant négliger le problème que ce relatif rapprochement de catégories romanesques opposées représente pour l'histoire comique, dont l'extravagance

¹ *Le Banquet des dieux* est le plus long d'entre eux, avec 89 pages (*ibid.*, I, 3, p. 334-423).

² Dans les « Remarques » sur le livre VIII, Sorel s'en prend par exemple à l'incipit des *Aventures de Polixène* : « Apres vous voyez beaucoup de choses où vous n'entendez rien, car vous ne sçavez qui sont les personnes dont l'auteur parle, ny en quelle contree de la terre elles sont. Cela ne s'apprend que par hasard, & sans qu'il suive aucune methode pour le faire sçavoir. Il n'est pas besoin que je nomme cinq ou six autres Romans qui sont de la sorte : chacun les peut bien reconnoistre : Or je gageray tout ce qu'on voudra, que si l'on donnoit ces livres à lire à un homme qui ne sçauroit pas que les auteurs des Romans font cela tout exprez, & qui n'eust jamais leu que des histoires veritables, il demanderoit si le commencement de l'histoire auroit esté perdu, & si ce ne seroit là qu'un fragment » (*ibid.*, p. 363).

³ Le récit de l'enfance et de l'adolescence de Lysis intervient à partir de la page 28, jusqu'à la page 37.

⁴ A. Adam, *Histoire [...]*, *op. cit.*, t. I, p. 135. « [...] un homme de lettres comme Sorel ne croyait nullement se contredire en écrivant l'*Orphise de Chrysante* dans les mêmes mois qu'il écrivait son *Francion* » (*ibid.*).

⁵ « S'il est vrai que certaines thèses des romans comiques accentueront le déclin du grand roman, l'opposition entre ces deux formes littéraires ne s'étend pas à tous leurs aspects respectifs » (*op. cit.*, p. 17).

générique réside en grande partie dans les rapports ambivalents qu'elle entretient avec la notion de romanesque.

Nous avons vu comment Sorel tentait pour sa part de résoudre cette contradiction apparente en assignant une place à la littérature d'imagination, certes en retrait de la littérature savante, mais néanmoins reconnue comme légitime. Il convient d'ajouter le rôle réservé aux lecteurs, mais aussi et surtout aux lectrices. Puisque l'activité de lecture est toujours préférable à l'oisiveté, ou bien à d'autres divertissements comme le jeu, il est permis de lire des romans, à condition qu'on le fasse pour se divertir, ou bien dans l'optique de réfléchir à leurs défauts :

[...] S'il y en a de fort dangereux, un honneste homme qui a autant de sagesse & de capacité qu'il en est besoin pour s'en deffendre, peut bien en prendre connoissance pour ne rien ignorer, & mesmes afin de pouvoir avertir ses amis de se garder de leur malice.¹

Ainsi, le lecteur extravagant Lysis ne sert pas à formuler une condamnation générale de la fiction. C'est bien une manière de lire que Sorel vise à travers son personnage, celle qui conduit à appréhender une œuvre d'imagination sans distance réflexive, sans recul critique. Ses attaques ciblent également un type particulier de romans romanesques, qui cherchent à faire passer auprès du lecteur leur vraisemblance interne, leur respect des codes et des systèmes topiques sur lesquels repose l'unité de leur narration, pour une vraisemblance externe, voire pour la vérité historique. Il n'est donc pas interdit de lire des fictions romanesques pour se distraire, à condition que l'on conserve suffisamment de lucidité pour s'amuser de leurs invraisemblances et de leurs répétitions structurelles. Ce sont les conditions de ce retour critique du lecteur sur lui-même que la structure du *Berger* s'attache à engendrer tout au long de ses quatorze livres : les « Remarques », placées à la fin du troisième volume dans l'édition de 1627-1628, seront à partir de 1633-1634 intercalées à la fin de chaque livre, manière pour Sorel de ménager à intervalles réguliers des ruptures brutales et radicales de l'illusion référentielle, afin d'empêcher à tout prix son lecteur d'adhérer à la fiction, au cas où celui-ci serait assez extravagant pour suivre l'exemple de Lysis. En ce sens, les récits enchâssés visent davantage à interrompre le flux continu de la narration première, en multipliant les voix, qu'à reproduire fidèlement un procédé de composition romanesque auquel recourent systématiquement les romans non comiques.

À l'intérieur du récit, Clarimond, le contradicteur de Lysis, peut être vu comme un personnage au statut métaréflexif, dont la fonction est de désigner l'envers trompeur des

¹ *De la Connaissance [...]*, op. cit., II, 2, p. 44.

beautés romanesques, afin d'amener le lecteur à toujours garder à l'esprit le caractère complémentaire de leurs deux faces. Son rire ponctue notamment le récit imaginaire de Fontenay et prépare sa réaction finale :

Fontenay mit ainsi fin a son histoire qu'il avoit racontée en hesitant & se reprenant par plusieurs fois apres avoir dit une chose, comme s'il eust eu bien de la peine à mentir. Clarimond qui rioit à chaque coup, luy dit alors, voyla donc vostre conte finy ? à la bonne heure. Je n'ay jamais rien ouy de plus impertinent, & vous nous avez fait connoistre que vous avez esté autrefois le plus grand hypocondriaque & le plus melancolique foû qui ayt jamais esté sur terre.¹

Tels des applaudissements qui viseraient à manifester la présence du public et à rappeler que le spectacle qui vient de se dérouler n'était qu'une fiction, Clarimond rit de manière sonore afin que les beautés de l'imaginaire soient contrebalancées par la mise en relief de leur extravagance. Les « Remarques » correspondant à ce passage redoublent l'intervention de Clarimond, en précisant que l'ensemble de ces récits enchâssés a de « remarquable [...] que leur beauté ne les empesche pas d'avoir quelque extravagance pour se moquer de Lysis² ». D'autre part, le narrateur premier contribue à renforcer le rôle de Clarimond en soulignant les hésitations et les bafouillements de Fontenay : il rappelle ainsi que le récit enchâssé qu'il vient de rapporter est une fiction intégralement inventée, et même improvisée. Il adopte de plus une focalisation externe, qui transparait dans l'emploi des deux conjonctions à valeur hypothétique *comme si* (« comme s'il eust eu bien de la peine ») : ce point de vue donne l'impression que le récit premier est une histoire véritable, que le narrateur rapporte en témoin extérieur, non en auteur, par opposition au récit de Fontenay, purement imaginaire.

Tout au long de l'œuvre, le lecteur jouit de ce double point de vue sur la fiction. Les moyens mis en œuvre pour tromper le « berger extravagant » lui sont continuellement donnés à voir : les perruques, les costumes, le carton-pâte et les décors peints restent apparents. Le narrateur premier prend toujours soin de préciser quel comédien se cache derrière le dieu des eaux, le géant ou la naïade représentés³. Tout est fait pour que le lecteur puisse jouir des belles inventions du spectacle proposé, sans pour autant être la victime de l'illusion, comme Lysis. Si un temps de suspens peut s'introduire entre le moment où la créature merveilleuse fait son entrée en scène et celui où la supercherie nous est révélée, ce délai reste toujours bref et ne sert qu'à mettre un peu plus en relief l'invraisemblance de

¹ *Op. cit.*, II, 7, p. 106.

² *Ibid.*, R. XIV, p. 767.

³ Parmi les nombreux exemples possibles, nous pouvons citer le passage au cours duquel Lysis se bat contre des bossus, dans le château d'Anaximandre : « L'un qui estoit Philiris se mit à sonner l'alarme avec deux bastons sur le fonds d'un tonneau vuide » (*ibid.*, II, 10, p. 458).

l'erreur dans laquelle certains personnages sont plongés¹. Loin de détruire le plaisir de l'imaginaire, cette double postulation continuelle du spectacle et de son envers trompeur a pour effet de promouvoir un autre type de fiction que celui de la fable : celle qui, bien loin d'essayer de se faire passer pour véritable, se donne pour telle dans tout son éclat, en faisant étalage de l'ensemble de ses artifices. *Le Berger extravagant* déploie les belles inventions d'une fiction imaginaire qui se revendique continuellement comme trompeuse et qui se construit sur le contre-modèle des récits fabuleux, qui tentent au contraire de donner le merveilleux pour le véritable². Toutefois, ce constat n'entre-t-il pas en contradiction avec la *mimèsis* véritable que l'auteur revendique à plusieurs reprises dans le texte et le périphrase de son œuvre ?

3. L'« HISTOIRE VÉRITABLE » COMME VÉRITABLE FICTION

Au reste je me moqueray de ceux qui diront qu'en blasant les romans, j'ay fait un autre roman. Je répondray qu'il n'y a rien icy de fabuleux, & qu'outre que mon berger represente en beaucoup d'endroits de certains personnages qui ont fait des extravagances semblables aux siennes, il ne luy arrive point d'avantures qui ne soient veritablement dans les autres auteurs : tellement que par un miracle estrange, de plusieurs fables ramassees, j'ay fait une histoire veritable. Quant à l'ordre de ce recueil extraordinaire, il est à la mode des plus celebres romans, afin que ceux qui se plaisent à les lire ne dedaignent point de le lire aussi, & s'y treuvent ingenieusement surpris.³

Étrange définition que cette « histoire veritable » née de la sédimentation de divers récits fabuleux : par une opération magique, les référents fictionnels imaginaires, du fait de leur simple mise en contact et de leur fusion, se transformeraient en un tout formant un « vraisemblable référentiel⁴ », imitant le vrai. « Proclamation captieuse⁵ », selon Daniel Chouinard : *Le Berger extravagant* aurait l'apparence du roman, la composition et la structure du roman, mais n'offrirait à l'amateur de roman qu'un piège, sous la forme d'une anamorphose, pour mieux le détourner de la fiction invraisemblable et le ramener vers le monde référentiel.

¹ Voir notamment les précisions que nous apporte le narrateur à l'issue de la première nuit que passe le berger métamorphosé en arbre avec le dieu Morin et les nymphes des eaux : « [...] toute la compagnie [...] prit congé de luy, & s'en alla se mettre dans un carrosse qui estoit à cent pas de là, pour s'en retourner chez Hircan, qui estoit celui qui avoit joié le personnage du Dieu de la riviere de Morin. Lucide estoit une galante veufve de ses voisins, le Violon estoit son Valet de chambre, & les Hamadryades estoient des servantes » (*ibid.*, I, 5, p. 754).

² Ainsi, nous partageons pleinement les analyses d'A.-É. Spica lorsqu'elle affirme que le « refus de la fable suscite la promotion de la fiction » (« Charles Sorel [...] », art. cit., p. 168).

³ *Op. cit.*, « Preface » de la I^{ère} partie, n. p.

⁴ A. Duprat, « Les trois formes du vraisemblable [...] », art. cit., p. 221-222.

⁵ « Charles Sorel (anti)romancier [...] », art. cit., p. 76. « La formulation suggère comme une imposture, un refoulement de la condition fictive de l'anti-roman [...] » (*ibid.*).

Mais cette « histoire véritable » évoquée ici par l'auteur n'est-elle pas tout bonnement une histoire fictionnelle ? L'adverbe « véritablement », usité quelques lignes auparavant, ne fait que confirmer l'idée paradoxale exprimée dans ce passage : le « véritable » dont parle Sorel ne renvoie pas au référent réel, mais à un référent fictionnel, celui des aventures répétées *ad libitum* par les auteurs de fables. La notion devient donc synonyme de vraisemblance interne. Il est vraisemblable que Lysis garde son troupeau à Saint-Cloud, puis dans la Brie, qu'il adore Charite comme une divinité, qu'il croie subir une métamorphose, etc., puisque ces épisodes se rencontrent déjà dans la poésie antique et dans les romans pastoraux modernes. Les récits enchâssés dans les livres VII et VIII relèvent d'un vraisemblable du même ordre : en s'inspirant des aventures et des motifs topiques des récits fabuleux, Fontenay, Polidor et les autres récitants relatent eux aussi des « histoires véritables ». La notion de « véritable » recoupe également celle de *nécessaire*, si l'on entend ce terme au sens de vraisemblable appliqué, non plus au sujet, mais à la *dispositio* : le déroulement du récit suit *nécessairement* les aventures topiques que le berger doit rencontrer dans son cheminement vers la guérison. L'efficacité pédagogique et thérapeutique de l'« anti-roman » est à ce prix. Ainsi, pour reprendre les termes d'A.-É. Spica, l'histoire « ne donne pas sa narration pour vérité, mais pour une fiction dans sa vérité¹ ».

Un point supplémentaire doit toutefois être ajouté à la compréhension de ce passage, même si l'auteur ne le mentionne pas ici : le fait que le jeune bourgeois Louis soit désigné à plusieurs reprises comme une personne, et non comme un personnage. Dès la publication du troisième volume, en 1628, qui comprend les livres XIII et XIV et les « Remarques », une métalepse de niveau, introduite à plusieurs reprises, fait des personnages de la fiction des êtres issus du même degré de réalité que l'instance narratrice. La préface de ce volume reprend presque intégralement la première préface des livres I à VII, publiée en 1627. Toutefois, au lieu de donner le *Berger* comme un livre composé par l'auteur, elle présente l'ouvrage comme « l'histoire d'un Berger Extravagant » dont l'énonciateur possédait « les memoires » et qu'il a décidé de « mettre par ordre » afin de servir « l'utilité publique² ». La fin du livre XIV est plus précise encore :

¹ « Charles Sorel [...] », art. cit., p. 184.

² Dans la préface de la I^{ère} partie, on trouvait : « [...] le desir que j'ay de travailler pour l'utilité publique, m'a fait prendre le dessein de composer un livre qui se moquast des autres [...] » (*op. cit.*, n. p.). En 1628, dans la préface de la III^e partie, ce passage devient : « [...] le desir que j'ay de travailler pour l'utilité publique, m'a fait mettre par ordre l'histoire d'un Berger Extravagant, dont j'avois les memoires, afin que ce livre se moquast des autres [...] » (*ibid.*, n. p.).

Je vous ay raconté maintenant tout ce que j'avois dessein de vous dire des diverses fortunes de mon berger extravagant suivant les memoires que j'en ay eus de Philiris et de Clarimond qui n'ont pas eu le loisir de les mettre par ordre. Lysis ayant veu quelque chose de cecy, n'a point esté fasché de voir ses aventures publiees [...].¹

Après avoir informé le lecteur, conformément à l'usage des histoires amoureuses, du sort des différents personnages, présentés comme toujours vivants, à l'exception de Polidor, tué en duel, le narrateur s'affiche comme le simple compilateur d'un récit dont il n'est pas l'auteur-inventeur. S'il n'ajoute pas de nouveau volume contenant la suite des aventures de Lysis, depuis son mariage avec Charite, ce n'est pas parce que la mode n'est pas encore venue de conter les fortunes des couples mariés, comme le dira le narrateur du *Roman bourgeois*², mais parce qu'il n'en a pas reçu les mémoires ; seuls les « amys particuliers » de l'ancien berger en ont été les « tesmoins³ ».

En 1633, lorsque paraît *L'Anti-Roman*, cet auteur-compileur reçoit un nom : Jean de La Lande, à qui l'œuvre est attribuée dans le titre de l'ouvrage et dont l'existence, en tant qu'écrivain du XVII^e siècle, est historiquement attestée⁴. Dans une épître « Aux lecteurs » figurant au seuil du premier volume, l'auteur affirme une fois encore qu'il s'est contenté de mettre en ordre un manuscrit que l'un de ses amis lui a confié et auxquels plusieurs mains ont contribué⁵. Les quelques pages ajoutées à l'ouverture du premier livre opposent clairement la matière feinte du roman à la matière véritable de l'« anti-roman » :

[...] de vray, ce nom de Roman que l'on donne à ces Histoires pleines de charmes & de delices, meriteroit bien d'estre donné à la sienne [celle de Lysis] qui est toute delicieuse & toute charmante, mais neantmoins l'on l'appelle l'Anti-Roman, pour ce que d'ordinaire les Romans ne contiennent que des choses feintes, au lieu que l'on nous donne cette Histoire pour veritable.⁶

Comme dans l'édition de 1628, la fin du livre XIV revient sur cette attribution en faisant du narrateur La Lande le simple transcripteur des mémoires que Philiris et Clarimond lui ont confiés⁷. Ainsi, si l'histoire du « berger extravagant », bien que

¹ *Ibid.*, III, 14, p. 249.

² A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, *op. cit.*, L. I, p. 164.

³ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *op. cit.*, III, 14, p. 248.

⁴ Jean de La Lande a notamment composé un roman intitulé *Les Aventures nonpareilles d'un marquis espagnol* (1620). De même, *L'Histoire comique de Francion*, en 1633, est attribuée à Moulinet Du Parc, auteur d'histoires tragiques et de fictions sentimentales.

⁵ « Il y a plus de huit ans que cette Histoire me fut communiquée par un personnage que j'honore de toute mon affection lequel m'incita à la remettre par ordre. Il y avoit deslors en son cabinet quantité d'autres manuscrits sur differens sujets, dont il avoit dicté quelques uns, & il avoit laissé faire les autres à quelques personnes à qui il en avoit donné l'invention ou les memoires ; Cettui-cy estoit de ceux où plusieurs mains avoient touché, mais par l'instruction que je receu, il me fut aisé de mettre de l'esgalité par tout » (*op. cit.*, « Aux lecteurs », p. 7-8). Voir l'annexe n° 7.

⁶ *Ibid.*, I, 1, p. 2.

⁷ « Je vous ay raconté maintenant tout ce que j'avois dessein de vous dire des diverses fortunes du berger Lysis, suivant les memoires que j'en ay eus de Philiris et de Clarimond qui n'ont pas eu le loisir de les mettre par ordre » (*ibid.*, III, 14, p. 1051).

composée de matières romanesques, peut être présentée comme « véritable », c'est donc aussi parce que le degré de fictionnalité, comme dans la structure du théâtre dans le théâtre, est transféré vers un second niveau, distinct du récit premier, représenté par les mises en scène que les seigneurs de la Brie créent autour du protagoniste.

Anna Lia Franchetti a montré comment, dans l'édition de 1633-1634, le masque du pseudonyme s'accompagnait de la disparition de nombreux signes de la présence de l'auteur à l'intérieur des « Remarques » : le pronom *je*, aux interventions fréquentes dans la première édition de 1628, tend à s'effacer au profit de groupes sujets neutres, à la troisième personne, tels que « l'histoire » ou « l'historien », comme si la figure de l'auteur-compileur, attribuée au poitevin La Lande, entraînait logiquement une dépersonnalisation de la narration¹. Néanmoins, ce projet n'est que partiellement réalisé, comme s'il avait été interrompu en cours d'exécution. En définitive, les « Remarques » de 1633-1634 comptent encore de nombreuses interventions d'un *je* auctorial, dont il est impossible de caractériser précisément les traits. S'agit-il d'un auteur ou d'un simple compileur ? Le « brouillage » narratif demeure complet². Sorel semble surtout oublier qu'à partir de l'édition de 1626 de *L'Histoire comique de Francion*, *Le Berger extravagant* était attribué au personnage de Francion : celui-ci prétendait en effet avoir forgé l'intégralité de l'ouvrage dans son imagination, pendant qu'il vivait comme berger parmi des paysans³.

La fiction du compileur est rendue vraisemblable, dès la première édition du *Berger*, par la quête, entreprise par Lysis, d'un auteur pour coucher par écrit ses aventures. Cette mise en récit est en effet présentée comme indispensable à l'avènement de son statut de héros de romans pastoraux et à sa pérennisation, en tant que figure légendaire et immortelle, dans toutes les mémoires. Le premier « historiographe » qu'il se donne est Clarimond, auteur du *Banquet des dieux*. Mais l'humeur trop libre et piquante de celui-ci amène le berger à se tourner vers Philiris, puis vers Musardan, romancier qu'il admire,

¹ « L'operazione appare, almeno a prima vista, legata all'introduzione della figura del compilatore, abbastanza incompatibile con l'invalente presenza di un perennemente polemico "je" che interrompe sovente il filo del proprio commento per apostrofare bruscamente ed irrispettosamente il lettore » [L'opération apparaît, au moins à première vue, liée à l'introduction de la figure du compileur, pour le moins incompatible avec la présence envahissante d'un « je » toujours polémique, qui interrompt souvent le fil de son propre commentaire pour apostropher avec brutalité et irrespect le lecteur] (A. L. Franchetti, *Il « Berger extravagant » di Charles Sorel*, Florence, Olschki, 1977, p. 40).

² *Ibid.*, p. 42.

³ « Je descry un homme qui est fou pour avoir leu des Romans et des Poesies, & qui, croyant qu'il faut vivre comme les Heros dont il est parlé dans les livres, fait des choses si ridicules qu'il n'y aura plus personne qui ne se moque des Romanistes et des Poetes si je monstre cette Histoire » (*op. cit.*, L. XI, p. 438). En refermant le onzième et dernier livre de cette édition, le narrateur promettait de « mettre par ordre les aventures du Berger extravagant que Francion a composées » et de les donner « au public comme une seconde partie de ceste Histoire Comique » (*ibid.*, p. 462). L'édition de 1633 reporte cette remarque à la fin du livre XII.

avant de se détourner à nouveau de ce piètre écrivain lorsqu'il s'aperçoit qu'il est incapable de parler en faveur du genre qu'il représente (livre XIII). Au cours du huitième livre, Clarimond commence même à conter les aventures de Lysis devant les seigneurs et les dames de la Brie, réunis dans un bocage. Mais le berger lui coupe aussitôt la parole, car son récit ne commence pas *in medias res*. Il lui donne alors des indications narratives, calquées sur la structure topique des romans fabuleux et qui, par un procédé de mise en abyme, sont effectivement reproduites dans l'œuvre qu'il nous est donné de lire :

Il faut que mon histoire commence par le milieu, poursuit Lysis, c'est ainsi que sont les plus célèbres romans. Il faut entrer petit à petit dans le grand cours de l'histoire & n'en découvrir le secret au lecteur que le plus tard qu'il sera possible. Vous voulez donc, reprit Clarimond, que votre histoire soit faite comme celle de Polixène.¹

Lysis demande à Clarimond de réformer le début de son histoire en fonction du modèle grec fixé par *Les Éthiopiennes* d'Héliodore. Dès le livre III, après avoir entendu la lecture du *Banquet des dieux*, le berger prévoit que ce récit sera enchâssé dans le récit-cadre constitué de ses aventures². Par la suite, lorsqu'il se tourne vers Philiris, il lui résume à nouveau les épisodes de son histoire dans le même ordre que nous les avons lus, en lui demandant toutefois d'y mêler des ornements³. Si l'on ajoute le sommaire que Clarimond fait au berger de ses aventures, lorsqu'il entreprend de le guérir, dans le dernier livre de l'œuvre, l'on constate que la narration du *Berger* est à plusieurs reprises esquissée, de manière polyphonique. Parmi les auteurs potentiels du livre, Clarimond apparaît comme la figure la plus proche de celle de l'auteur qui s'exprime dans les « Remarques ». Outre le fait que Montenor annonce qu'il souhaite composer un commentaire pour accompagner son *Banquet*⁴, ce seigneur est le principal relais du métadiscours critique formulé contre les impertinences des romans, à l'intérieur du *Berger*, notamment au livre XIII, lorsqu'il dresse le réquisitoire du genre. Son *Banquet* lui a même attiré tant d'ennemis à Paris qu'il reçoit des menaces de mort ; mais Clarimond n'y répond que par le mépris, dans une posture toute similaire à celle de l'auteur qui prend la parole au début des « Remarques »⁵. Après avoir critiqué les anciens, le personnage prévoit aussi d'attaquer les auteurs modernes, dans un ouvrage dont il n'annonce pas le titre, mais qui s'apparente fort à *L'Anti-Roman*⁶.

¹ *Op. cit.*, II, 8, p. 274.

² *Ibid.*, I, 3, p. 431-433.

³ *Ibid.*, II, 10, p. 556 *sq.* En retrouvant Adrian, au début du livre XII, Lysis fera de nouveau le résumé de ses aventures, à l'adresse de son tuteur, mais aussi de son « historiographe » Philiris (*ibid.*, p. 732-737).

⁴ *Ibid.*, I, 3, p. 425.

⁵ *Ibid.*, II, 9, p. 312 *sq.*

⁶ *Ibid.*, I, 3, p. 473-474.

Deux niveaux référentiels distincts composent donc l'ouvrage : celui du monde réel, où vivent le jeune bourgeois Louis et les seigneurs et les dames qui le recueillent, et qui est donné comme l'équivalent du nôtre, et celui de la fiction, dans laquelle tous se plongent, au cours de leurs divertissements théâtralisés, en gardant ou non leur conscience critique en éveil. Ce dédoublement des niveaux permet de concilier la dénonciation de la fable et la célébration de la fiction, qui se montre ostensiblement comme telle. Par un processus de mise en abyme, nous assistons à l'engendrement de l'histoire imaginaire au moment même où elle se crée : nous voyons se monter les mises en scène instaurées autour de Lysis et nous pouvons également observer la manière dont se forment les récits narrés par les faux bergers.

Le « berger extravagant » lui-même participe à cette promotion de la fiction en faisant à plusieurs reprises le récit de ses aventures, soit qu'il en ait effectivement été l'acteur – lorsqu'il raconte par exemple la délivrance de Panphylie (l. X) –, soit que celles-ci ne soient qu'imaginaires – le songe qu'il fait dans le carrosse, sur le chemin du château d'Anaximandre, son séjour aux enfers pendant son prétendu trépas (l. XII). En instaurant virtuellement un monde imaginaire, il accentue le contraste entre le niveau fictionnel dans lequel il croit vivre et celui du récit premier, qui constitue l'histoire comique. A.-É. Spica montre comment Lysis, bien loin d'apparaître comme une personne aussi réelle que le lecteur, s'inscrit de ce fait comme un personnage de papier, qui fonde son existence dans le fait d'être « dit (ou peint) romanesquement¹ ». En étant redoublée, voire démultipliée dans son fonctionnement même par le relais des personnages, la fiction se présente donc à la fois comme une « histoire véritable » et comme une « véritable histoire ». En définitive, le narrateur du *Berger* s'amuse à refermer son récit en laissant planer le doute sur le degré de fictionnalité de son héros :

Mais à cause que je vous parle de luy comme d'une personne qui vit encore, je ne sçay si plusieurs qui auront leu son histoire, n'auront point la curiosité d'aller en Brie, pour voir s'ils y trouveront ce tant renommé Lysis : c'est pourquoy je les averty dès maintenant qu'ils n'en doivent pas prendre la peine, & que possible ne l'y trouveroient-ils pas, d'autant qu'il est si changé, qu'il a quité mesme jusques à ce nom qu'il portoit estant berger ; & puis ne se deffient-ils point de moy ? Que sçavent-ils si je ne leur ay point conté une fable pour une histoire, ou bien si pour deguiser les choses, & ne point faire connoistre les personnages dont j'ay parlé, comme je ne leur ay pas donné les noms qu'ils portent d'ordinaire, je n'ay point pris la Brie pour quelque autre province ?²

¹ A.-É. Spica, « L'extravagance du *Berger extravagant* [...] », art. cit., p. 35.

² *Op. cit.*, III, 14, p. 256-257.

Le « brouillage » auctorial a donc pour pendant le « brouillage » fictionnel : loin de contrer les mensonges des romans par son caractère véritable, *L'Anti-Roman* est à la fois donné comme une fable et comme une histoire vraie.

Cette conception du roman comique suffit-elle à définir le genre tout entier ? L'« anti-roman », en tant que catégorie romanesque satirique adoptant volontairement l'apparence de sa cible, afin de mieux attirer le lecteur, ne reste-t-elle pas trop dépendante des hypotextes incriminés ? Quel(s) autre(s) modèle(s) de genre narratif et romanesque Sorel nous propose-t-il avec *Le Berger extravagant*, *L'Histoire comique de Francion* et *Polyandre* ?

C. Le « tombeau des romans » : monument funéraire ou composition épидictique ?

1. TEXTE ET MÉTATEXTE : UNE RELATION EXPONENTIELLE

Charles Sorel a parfois été considéré comme l'auteur, ou tout du moins comme l'un des contributeurs, du *Tombeau des romans*, opuscule de 1626¹. Si les éditions récentes de ce texte l'attribuent essentiellement à François-Dorval Langlois, sieur de Fancan², il n'en demeure pas moins que les arguments *pro* et *contra* qui y sont développés sur le genre romanesque épousent la même structure que la « Censure » et la « Defense » de la *Connaissance des bons livres*, ou encore que le procès qui occupe le livre XIII du *Berger* ; ils recourent également pour une large part les idées soréliennes déjà exposées, sans oublier le pastiche du roman de chevalerie qu'il contient et qui est presque littéralement reproduit dans *L'Histoire comique de Francion*. Malgré la volonté affichée par l'auteur de composer un discours équilibré, à « deux anses et deux visages³ », le réquisitoire contre le roman est plus développé que le plaidoyer, qui convoque des arguments de plus faible portée⁴. Malgré tout, la conclusion du traité reconnaît l'échec de la forme même de l'opuscule pour lutter contre le genre romanesque. Citant Scaliger, l'auteur avoue que nous

¹ Voir É. Roy, *La Vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, Hachette, 1891, p. 417. H. Stenzel suggère que, si Sorel n'est pas l'auteur de ce traité, il a au moins participé à sa rédaction (art. cit., p. 244).

² Fr.-D. Langlois, sieur de Fancan, *Le Tombeau des romans. Où il est discours I. Contre les Romans, II. Pour les Romans* [extraits], dans C. Esmein-Sarrazin (éd.), *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 238-251. Voir également l'édition intégrale du texte par Fr. Greiner (Reims, Presses Universitaires de Reims, 2003).

³ *Le Tombeau [...]*, dans C. Esmein-Sarrazin, *ibid.*, « Au lecteur », p. 239.

⁴ *Ibid.*, p. 238.

éprouvons presque tous un grand plaisir à la lecture des choses fausses. Même le sage privilégiera la perfection de l'art, dont les productions sont jugées supérieures à celles de la nature :

La Philosophie s'occupe plus à la recherche et à la dispute de ce qui peut être et de ce qui ne peut être, que de ce qui est véritablement. Les fantômes, les espaces imaginaires, les extravagances l'exercent plus que tout ce qui est réel et qui tombe sous nos sens. Nous sommes idolâtres et admirateurs de nos rêveries.¹

Attaquer les romans exige donc de se servir de leurs propres armes, afin d'appâter le lecteur et de lui démontrer indirectement les dangers qu'il court. Le recours à la fiction, dans le *Berger*, œuvre elle aussi présentée « comme le tombeau des romans, et des absurdités de la poésie² », apparaît de ce fait comme la suite logique du *Tombeau*, mais aussi, par conséquent, comme un second choix, une solution de substitution. Mais l'entreprise n'est-elle pas de nouveau vouée à l'échec, un échec assumé comme tel par Sorel, qui travaille à *L'Orphize* parallèlement à l'élaboration de ce « tombeau » ?

Dès 1628, année où il publie les deux derniers livres du *Berger*, Sorel ressent la nécessité d'accompagner son texte d'un très long métatexte³. En effet, la parution des douze premiers livres, au cours de l'année précédente, a immédiatement suscité son flot de critiques chez les faussaires de l'imagination, qui se sont sentis menacés :

Si jamais livre eut besoin d'estre defendu, c'est cettuy cy, où j'ay mis sans crainte tout ce qui estoit necessaire à mon sujet. Les petits escrivains du siecle, croyant qu'ils ne pourroient plus acquerir de reputation par leurs fables ridicules, & par leurs pointes extravagantes, si mon berger estoit une fois estimé, n'en ont pas si tost veu les premieres feuilles, qu'ils ont tasché de le descrire par tout.⁴

Mais les « Remarques » ne visent pas seulement à renforcer les attaques lancées contre les adversaires de Sorel ; dans une perspective de défense, elles sont également faites pour convaincre les lecteurs récalcitrants, qui n'auraient pas compris l'intérêt de son ouvrage et auraient préféré s'en détourner pour lire quelque sot roman. Ceux-ci, faute de connaître les hypotextes antiques et modernes ciblés, n'ont pas été capables de percevoir les jeux intertextuels qui formaient les soubassements du *Berger*. Sorel écrit donc pour les ignorants, persuadé qu'il est d'avoir été parfaitement compris par les doctes⁵. Les « Remarques » serviront à accompagner leur lecture, en explicitant les allusions intertextuelles et en éclairant certains passages de l'« anti-roman », afin que la doctrine ne

¹ *Ibid.*, « Pour les romans », p. 251. Cette même idée est exprimée dans *De la connaissance des bons livres*, au début de la « Censure des Fables & des Romans » (*op. cit.*, II, 2, p. 85-86).

² *Op. cit.*, « Preface » de la I^{ère} partie, n. p.

³ Dans l'édition de 1627-1628, les « Remarques » comptent 818 pages, pour 2131 pages de texte.

⁴ *Ibid.*, « Remarques sur les XIII livres [...] », p. 1.

⁵ « Afin qu'il n'y ait rien qui leur empesche de connoistre la verité, je veux faire des remarques sur mon livre, où je leur feray voir à quoy tendent les diverses railleries qui s'y rencontrent » (*ibid.*, p. 4).

puisse passer pour de la bouffonnerie. Elles feront gagner du temps au lecteur peu érudit, en lui présentant le sommaire, accompagné d'un jugement, des principaux ouvrages romanesques auxquels l'œuvre fait allusion et dont la lecture prendrait des années¹. Le projet des « Remarques » rejoint donc sur ce point le parcours effectué par Sorel dans sa *Bibliothèque française*.

Enfin, l'ajout de ces commentaires a également pour but de prolonger le métadiscours sur le genre romanesque inséré à l'intérieur de l'œuvre, notamment dans les propos de Clarimond et de Philiris. Ces notes sont donc la « consommation de [s]on ouvrage² ». Après le texte, lieu du détour et du caché, fiction ironique ne délivrant son message critique qu'au seul lecteur capable de le déchiffrer, vient donc le métatexte, lieu du dévoilement, de la parole franche et directe³. Cette complémentarité, renforcée par le changement de place des « Remarques », en 1633-1634, est le signe que, pour convaincre le lecteur de se détourner définitivement du roman, le seul recours au roman parodique et satirique, qui en sape les fondements de l'intérieur, ne suffit pas. Ce très long « allongail », à la différence de ceux qui se surajoutent au *Francion*, n'est pas destiné à augmenter les livres existants par une nouvelle narration, mais à commenter la matière fictionnelle antérieure.

Au livre XIV, Clarimond avait déjà rappelé à Lysis le résumé de ses principales aventures, afin de lui montrer l'écart séparant ses croyances virtuelles du monde actuel. Les « Remarques » suivent quant à elles le fil du récit, de manière à constituer un « discours continu⁴ », que l'auteur préfère à la pratique traditionnelle des commentaires procédant par listes. Or, une fois avoir passé au crible le dénouement, dans le quatorzième et dernier livre des « Remarques », au lieu de refermer définitivement son ouvrage, Sorel ajoute un nouveau sommaire des aventures de son protagoniste, comme l'avait fait Clarimond dans le livre correspondant. Cette nouvelle paraphrase de la matière textuelle s'étend sur soixante-six pages⁵. Dans l'édition de 1633-1634, elle sera même séparée du

¹ *Ibid.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 6. « Ce sera là que je déclareray mes intentions, & que je donneray des raisons contre l'impertinence de plusieurs escrivains, lesquelles jamais personne ne s'est imaginees » (*ibid.*).

³ « Ayant mis au jour une doctrine cachee, il est temps que je la descouvre, pour montrer que je n'ay rien dit sans sujet [...] » (*ibid.*). L'édition de 1633-1634 reprendra l'essentiel de ces déclarations, en les réagencant et en les mêlant à des extraits de la « Preface » de la première partie et de l'« Advertissement aux Lecteurs » de la seconde partie de l'édition précédente (« Ce sont plustost des additions à l'histoire, & des discours libres que l'on ne doit point passer avec mespris, car ils contiennent des choses qui sont bien dignes d'estre sceuës », *op. cit.*, R. I, p. 102).

⁴ *Op. cit.* [éd. 1627-1628], R. I, p. 17.

⁵ *Ibid.*, R. XIV, p. 752-818.

péritexte précédent par un intertitre : « Conclusion de l'Anti-Roman, avec une recapitulation de tout ce qui s'y treuve¹ ». Il s'agit moins cette fois-ci d'apporter des commentaires nouveaux que de constituer une synthèse de ce qui a été dit auparavant, afin de l'imprimer plus fortement et plus durablement dans l'esprit des lecteurs, en sollicitant leur faculté mémorielle². Anna Lia Franchetti a par ailleurs mis en valeur le caractère arbitraire des dimensions de ce métatexte :

In quest'opera, infatti, una storia, già essa stessa frazionata in una serie di possibili narrazioni [...], genera un commento che la ripete, la rispecchia, la discute e soprattutto l'amplifica e che, sulla via dei possibili, rischia di generare – e frammentariamente genera – un altro commento.³

Le métadiscours externe, commentaire du texte et du métadiscours interne qui l'accompagne, pourrait tout aussi bien être à son tour commenté, dans le cadre de « Remarques » portant sur les « Remarques ».

Cette volonté réitérée d'explicitation ne s'accompagne pourtant pas d'un dévoilement intégral et transparent des intentions de l'auteur. D. Chouinard a parfaitement montré comment les « Remarques » procédaient au contraire par « brouillage » du discours, tant au niveau de l'instance narratrice que dans la volonté affichée par celle-ci de contrôler la réception de l'œuvre⁴. De prime abord, on pourrait croire que cet « extra-texte » vise à réguler *a posteriori* la réception du texte, à l'orienter et à la cadrer, en procédant par « sur-motivation⁵ » narrative. Mais, paradoxalement, la réception de l'œuvre est gênée par la « distanciation auctoriale⁶ » instaurée par la pratique de l'anonymat, puis, à partir de 1633, du pseudonyme. Quels éclaircissements peut bien nous apporter Jean de La Lande, auteur méconnu, simple compilateur qui s'est contenté de mettre en ordre un manuscrit qui lui a été confié ?

S'ajoute à ce premier « brouillage » un jeu déconcertant avec les allusions intertextuelles et les citations. Dans le texte du *Berger*, les références aux fables antiques et modernes sont volontairement masquées : le lecteur doit par lui-même identifier les

¹ *Op. cit.* [éd. 1633-1634], p. 1075.

² « Ce ne doit pas estre icy toutefois qu'il faut finir mes remarques. Si Clarimond a faict un sommaire de l'histoire de Lysis il faut que j'en fasse un autre, & que je reprenne son dessein » (*ibid.*, p. 1074).

³ A. L. Franchetti, *op. cit.*, p. 32 [Dans cette œuvre, en effet, une histoire, elle-même déjà fractionnée en une série de narrations possibles [...], génère un commentaire qui la répète, la reflète, la discute et surtout l'amplifie et qui, sur la voie des possibles, risque de générer – et génère de manière épisodique – un autre commentaire]. Voir également I. Moreau, « Du roman à l'anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », dans A. Bayle (éd.), *Les Usages thérapeutiques du littéraire, Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 93-107.

⁴ « Charles Sorel (anti)romancier [...] », art. cit., p. 65-91.

⁵ *Ibid.*, p. 67-70.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

épisodes des plus célèbres poèmes et romans que Lysis souhaite transposer. L'on s'attendrait alors à ce que les « Remarques » livrent explicitement le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre à laquelle il est fait allusion, afin de pallier l'ignorance de certains lecteurs. Or, comme nous l'avons vu, Sorel cite certaines de ses œuvres, comme *Le Palais d'Angélie* et *L'Orphize*, sans nom d'auteur, anonymat bien loin d'éclairer les commentaires élogieux qui sont faits à propos de ces romans. À l'inverse, il revendique comme appartenant au manuscrit du *Berger* un texte qui n'est pas de la même plume, *Le Banquet des dieux*, traduction du *Scherno degli dei*, composé par Bracciolini en 1618. Dans d'autres passages des « Remarques », l'auteur procède par simples allusions, ou bien soustraie au dernier moment, dans une stratégie déceptive, l'information qu'il promettait au lecteur qui en aurait besoin :

[...] il chanta une chanson à boire, où si l'on parle d'un vaisseau l'on entend parler d'une tasse. Chacun sçait tout du long cette chanson & trois ou quatre autres qui sont dans ce livre, mais ceux qui liront cecy d'icy à long-temps ne les sçauront pas, tellement qu'ils ne gouteront pas si bien nos naïvetez, & neantmoins je ne les sçaurois mettre ; j'aurois trop peur que d'abord ces choses ne semblassent inutiles.¹

Sans parler des lecteurs des siècles à venir, ceux qui n'auraient pas assez lu, auxquels l'auteur promettait de venir en aide au seuil des « Remarques », sont renvoyés à leur ignorance, dont il se refuse à prendre toute la mesure. Ainsi, à propos d'un épisode récurrent dans les romans, celui de la retraite de l'amant infortuné dans un désert aride et hostile, les lecteurs qui souhaiteraient disposer d'exemples concrets se trouvent congédiés sans ménagement, sous prétexte qu'ils « auroient bien peu leu s'ils ne sçavoient point en quels Romans cela se trouve [...] »². L'auteur se contente d'une simple allusion à l'un de ces récits d'ensauvagement, sans préciser ni le titre de l'œuvre en question, ni le nom de son auteur³. Dans d'autres passages, comme si ces commentaires ne suffisaient pas à eux seuls pour expliquer le texte du *Berger*, le lecteur est renvoyé, s'il souhaite obtenir plus de détails, à d'autres ouvrages⁴. En résulte un détournement de la fonction première de ce métatexte, puisqu'au lieu de lever le voile sur les obscurités du texte, les « Remarques » en

¹ *Op. cit.* [éd. 1627-1628], R. IX, p. 456.

² *Ibid.*, R. XII, p. 583.

³ *Ibid.* En revanche, l'auteur accepte immédiatement après de fournir des exemples de héros ayant adopté la condition de berger loin de chez eux, comme dans *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega (*ibid.*, p. 584).

⁴ L'auteur refuse notamment de se conduire comme les poètes et les romanciers qui accumulent les détails pseudo-réalistes pour tenter de faire passer leurs fables pour véritables : « Je ne fay point icy le Geographe, pour vous apprendre en quel quartier de la Brie estoit Lysis, ny pour vous dire où la riviere de Morin prend sa source. Je sçay bien que dans Ronsard vous ne voyez aucun nom propre qui n'ait son commentaire : mais aussi n'estoit-ce pas luy qui se mesloit d'expliquer son livre, & j'ay bien d'autre chose à faire qu'à vous dire ce que vous pouvez apprendre d'un autre » (*ibid.*, R. V, p. 211).

font, contre toute attente, surgir de nouvelles, de manière encore plus déconcertante pour le lecteur, qui s'attendait à être guidé plutôt que trompé¹.

Ce « brouillage » est d'autant plus perturbant pour le lecteur que celui-ci se voit projeté dans le métatexte sous plusieurs figures molestées par l'instance auctoriale. Tandis que l'auteur se présente sous l'identité d'un transcripteur-commentateur sur ses gardes, prêt à répondre à la moindre attaque, se font jour plusieurs types de narrataires « invoqués », pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve déjà mentionnée (voir chap. VI, II-B). Ces figures de lecteurs apostrophés représentent en premier lieu les auteurs des romans incriminés, puisque ce sont leurs propres critiques qui ont en grande partie déterminé l'écriture des « Remarques ». Outre le fait qu'ils font preuve de mauvaise foi en défendant leurs impertinences, ils témoignent d'un aveuglement particulièrement insultant à l'égard de l'auteur en pensant que celui-ci n'a lu et ne connaît que des romans :

Ces beaux Autheurs me voulans prendre de tous costez, me reprocheront encore que ma jeunesse a esté bien mal employee, puisque j'ay appris que tant de fables qu'eux mesmes ne sçavent pas, mais croient-ils que cela m'ait occupé tout entier ? & mes remarques ne sont-elles pas universelles ? Aprenez, petits esprits qui faites les grands, que je ne laisse pas de m'adonner à des estudes plus serieuses, & que de quelques livres que vous vouliez parler j'en sçay plus par cœur que vous n'en avez leu de vostre vie.²

Un autre ensemble de narrataires « invoqués » avec virulence est constitué par les lecteurs ignorants, incapables de comprendre les intentions de l'auteur. Ils n'ont par exemple pas été à même de saisir le respect des bienséances internes auquel celui-ci s'est soumis en faisant interpréter par la naïade Synope une chanson basse, en adéquation avec le contexte des festivités nocturnes célébrées par les créatures des eaux :

Je ne suis plus en doute pour quel sujet les ignorans mesprisent mon livre : Je vous laisse à penser, ils trouvent icy une chanson à danser, qui est la plus commune, & la plus mal faicte de toutes, & où Synope ne change rien, sinon qu'au lieu de *Monsieur*, elle dit, *Gentil Saule* ; ne croient-ils pas que les villageoises sont capables d'en dire autant ? Ha ! gros asnes, pensez vous que si j'eusse voulu mettre là des vers des meilleurs qui se trouvent je ne l'eusse pas faict aussi facilement qu'un autre : mais cela eust il esté a propos, puisqu'en effet Synope n'en devoit point chanter de plus agreables que ceux cy.³

Le jeu des pronoms est ici éclairant : les « ignorans », désignés à la troisième personne du pluriel, forment pour commencer un ensemble distinct des narrataires

¹ « [...] le théoricien du [*Berger extravagant*] ne s'est-il pas marginalisé à outrance et n'a-t-il pas multiplié à l'envie, d'u[n] ouvrage à l'autre, les miroirs déformants d'une écriture vouée à sa négation, suscitant, à chaque publication, un brouillage renouvelé, encadré dans un système extra-textuel dont la totalité reste inconnue, à un point tel, qu'aujourd'hui encore, il demeure impossible de dresser une bibliographie complète, vraiment sûre et définitive, de la production sorélienne » (D. Chouinard, art. cit., p. 91).

² *Op. cit.*, R. XIV, p. 811.

³ *Ibid.*, R. V, p. 211-212. Voir également les « hommes ingrats » apostrophés dans les dernières lignes des « Remarques », à qui l'auteur refuse de livrer un nouveau volume qu'il a pourtant déjà intégralement rédigé (*ibid.*, R. XIV, p. 818).

« invoqués », auxquels l'auteur s'adresse par le pronom de l'interlocution « vous » ; mais les deux groupes de lecteurs fusionnent par la suite dans l'interpellation injurieuse « gros asnes ». Dans un autre passage, les lecteurs ignorants prennent également l'identité de « bon[s] bourgeois¹ », qui ne louent Ronsard que par coutume, pour l'avoir toujours entendu vanter par l'opinion commune, sans avoir su établir de jugement par eux-mêmes. Ce groupe de lecteurs dépourvus du savoir nécessaire à la compréhension de l'œuvre se subdivise également en d'autres catégories, telles que celles des femmes, ou encore des lecteurs entichés de romans, à l'exclusion de tout autre type d'ouvrages².

Comme nous l'a montré l'analyse du *Roman comique* (voir chap. VI, II-B), une telle manière d'apostropher différentes figures de narrataires « invoqués », sur le ton de la polémique et de l'agression, constitue l'une des topiques narratives de l'histoire comique. La manière désinvolte dont l'auteur des « Remarques » s'adresse parfois au lecteur annonce en effet les provocations dont le narrateur du roman de Scarron fera preuve à l'égard du narrataire, par ses refus de l'aiguiller dans la découverte du récit³. Toutefois, dans le métatexte du *Berger*, la figure du « lecteur malévole » domine largement celle du « lecteur bienveillant » : le réquisitoire presque continu que l'auteur formule à l'égard du lecteur qui ne lirait pas son œuvre selon ses vœux contribue à faire entrer les « Remarques » dans le cadre général du procès, auquel appartient déjà le texte dans son ensemble⁴. Tel un avocat qui siégerait doublement, tout d'abord au procès des romans, du côté de l'accusation, puis au procès de son propre ouvrage, dans le camp de la défense, l'auteur ne cesse de répondre par des invectives à des objections, que celles-ci aient déjà été formulées entre 1627 et 1628, ou bien qu'elles soient seulement anticipées en fonction de la réception future de l'œuvre. Cette rhétorique judiciaire s'accorde avec la perspective satirique dont l'auteur revendique le choix. Toutefois, l'ardeur polémique qui anime durablement l'écriture pose le problème d'une œuvre paradoxale, qui échoue à proposer un modèle pérenne de genre narratif comique.

¹ *Ibid.*, R. XIII, p. 672-673.

² Voir à propos de la critique des incipits *in medias res* : « Que je dise cecy aux protecteurs des Romans, ils me repartiront que c'est que Moliere & les autres ont imité Heliodore. Mais, ô stupidité plus que brutale ! » (*ibid.*, R. VIII, p. 363-364).

³ Voir à propos du récit de Polidor : « Cette histoire est pleine de subtilitez & de rencontres que le lecteur remarquera s'il luy plaist » (*ibid.*, R. VIII, p. 339-340).

⁴ Sur la manière dont les « Remarques » se rattachent au genre judiciaire, voir D. Chouinard, « Les figures du procès dans *Le Berger extravagant* : le commentaire sorélien et l'archéologie de la topique romanesque », dans N. Boursier et D. Trott (éd.), *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL, « Biblio 17 », 1990, p. 13-27.

2. UNE RHÉTORIQUE DU PARADOXE

Dans la section de *La Bibliothèque française* dédiée aux romans comiques, Sorel établit les romans satiriques et burlesques comme des subdivisions de cette première catégorie, les trois épithètes pouvant également être associées à propos d'une seule et même œuvre. Dans ce sous-genre romanesque, la *mimèsis* véritable est présentée comme indissociable de la raillerie et de la satire, puisque le monde compte davantage de sots dont l'on peut se moquer, que de sages que l'on pourrait louer. Or Sorel s'empresse de préciser que la satire n'est pas synonyme d'« Ouvrage impudique & licentieux » : il faut entendre ce mot dans le sens que lui donnaient les anciens, celui de « Remontrances sur les Vices du siecle¹ ». Comme l'a montré Michèle Rosellini, les modèles satiriques de Sorel ne sont pas tant Horace et Juvénal, dont les œuvres ont été réactualisées au début du siècle par Mathurin Régnier, que Lucien de Samosate et ses satires sociales mêlées d'allégories et de fictions, dont la visée est didactique².

Cette optique est présentée comme antagoniste de l'in vraisemblance des romans héroïques, qui prennent pour personnages des hommes qui sont des « heros, c'est à dire quelque chose entre les Dieux & les hommes [...] »³. Si le « véritable » n'est pas le vrai, si le roman comique emprunte la voie de la fiction et peut même parfois s'aventurer sur les terres de l'allégorie, il n'en demeure pas moins que le récit, par son sujet, sa composition, son style et ses procédés, doit imiter la vie commune. Rien ne doit s'écarter de la « vraisemblance gnomique ou doxale⁴ », qui renvoie à ce que le lecteur du XVII^e siècle, en fonction de son âge, de son expérience de la vie, de ses lectures antérieures et de ses connaissances, sait de la réalité du monde, ou bien infère logiquement à son sujet. Ainsi, dans ses « Remarques », Sorel condamne le passage des *Amours de Lysandre et de Caliste* de Vital d'Audiguier, dans lequel le chevalier épouse Caliste le même jour que tous ses compagnons épousent leur maîtresse, dans la chapelle de Bourbon, où seuls les mariages royaux et princiers peuvent avoir lieu :

C'est mentir trop asseurement que de dire cela, car il y a cent mille personnes qui le peuvent convaincre, & moy-mesme je ne suis pas si jeune que je ne pusse avoir ouy parler de cette merveilleuse aventure si elle fust arrivee. [...] Quand l'on veut faire une histoire feinte, il faut la disposer de telle sorte que personne ne vous puisse accuser de mensonge.⁵

¹ *Op. cit.*, chap. IX, p. 189.

² Son *Histoire véritable* inspirera notamment *Cyrano de Bergerac*, mais aussi *Hortensius*, au livre XI du *Francion* (M. Rosellini, *Le « Francion » [...]*, *op. cit.*, p. 40).

³ Ch. Sorel, *La Bibliothèque [...]*, *op. cit.*, p. 189.

⁴ Voir A. Duprat, « Les trois formes du vraisemblable [...] », art. cit., p. 221 et p. 229-231.

⁵ *Op. cit.*, R. XI, p. 556-557.

Sans attendre *La Bibliothèque française*, dès la préface de la première partie du *Berger extravagant*, Sorel classe cette œuvre dans la catégorie des romans satiriques. En effet, il n'y a pas de meilleur style que le satirique, « pour faire hayr les mauvaises choses, et en rendre mesme la censure agreable à ceux qui y sont interessez [...] »¹. L'œuvre se donne pour fin de dénoncer les vices des hommes et n'emprunte le détour du plaisant que dans cette seule optique. Toutefois, par opposition au *Francion*, ou encore à *Polyandre*, la dimension sociale et morale de ces travers passe au second plan derrière la satire livresque. Le déplacement de la cible retenue a pour effet de modifier la composition du roman satirique : loin des tableaux urbains que l'on trouve dans les autres histoires comiques de Sorel, le *Berger* n'offre qu'une vue très réduite de la société contemporaine. Dans le monde pastoral artificiel et fortement théâtralisé que Lysis instaure, plus ou moins à son insu, à Saint-Cloud puis dans la Brie, nous ne croisons que rarement les paysans qui travaillent et vivent quotidiennement dans ces régions.

D'autre part, ce déplacement infléchit considérablement la réception de l'œuvre. À l'inverse du cas de *Lysandre* précédemment cité, ce n'est pas tant en faisant appel à son expérience vécue, ou encore à ce qu'il sait de l'Histoire de France et du fonctionnement de la société dans laquelle il vit que le lecteur pourra saisir le sens du *Berger*, qu'en se référant à ses lectures. De ce fait, le narrataire postulé par l'œuvre possède des compétences dont l'étendue restreint fortement le champ de ses figures possibles. Loin d'être l'ignorant pour lequel l'auteur des « Remarques » affirmait rédiger ce métatexte, il possède presque autant de connaissances livresques que l'auteur de la *Connaissance des bons livres* et de *La Bibliothèque française*. Si le *Berger* est bien le « tombeau des romans », s'il peut être le dernier roman lu, il ne peut en aucun cas être le tout premier livre que le lecteur découvre. Le début des « Remarques », dans l'édition de 1627-1628, explique ainsi que certaines personnes se sont détournées du roman du fait de leur ignorance des romans anciens et modernes, condition *sine qua non* pour percevoir « la grace aux railleries qui se trouvent dans ces rapports differents » :

¹ *Ibid.*, « Preface », n. p. Afin de distinguer son roman satirique de la « poésie satyrique » sale et licencieuse, Sorel propose d'introduire une distinction terminologique : « Toutefois je vous diray qu'y ayant bien de la difference entre un homme qui reprend les vices, & un autre qui les décrit avecque plaisir, pour les faire estimer aux autres, l'on devroit trouver deux divers noms pour leurs divers ouvrages : mais en attendant je prendray le mot de Satyre en bonne part, comme l'ont pris ceux qui se sont mocquez des mauvaises actions des hommes, & l'on appellera si l'on veut des impietez & des blasphemes, ces livres scandaleux qui sont sujets à la censure de la Justice, & que l'on brusle en place de Greve » (*ibid.*, R. XI, p. 542). Sorel mentionne à la suite de ce passage *Le Cabinet satyrique*, recueil de 1618 auquel des poètes tels que Sigogne, Régnier et Motin ont contribué. Il est également possible de déceler une allusion au *Parnasse satyrique*, qui enclencha le procès de Théophile à partir de 1620.

[...] car je leur veux bien declarer que si c'est icy le premier de leurs livres, & s'ils en veulent faire leur Alphabet, ils n'y prendront jamais un parfait plaisir.¹

En tant que roman satirique, l'hypertexte du *Berger* ne peut être lu indépendamment de l'hypogénre qu'il transpose parodiquement. Le lecteur ne pourra en savourer toute la pertinence et la portée s'il n'est capable de déceler les passages des poèmes fabuleux et des romans antiques et modernes auxquels le texte fait référence.

L'absence d'autonomie du *Berger* face à ses hypotextes, outre la difficulté qu'elle fait peser sur sa réception, nous paraît entraîner deux types de problèmes majeurs : d'une part, celui de la pratique allusive, d'autre part, celui de la multiplication et de la dispersion des cibles. Tout d'abord, le roman prend le risque de se transformer en une vaste somme d'allusions à déchiffrer². *Le Banquet des dieux*, enchâssé dans le livre III, dont il occupe plus de la moitié du volume³, offre même un cas de « plagiat », puisqu'il s'agit de l'emprunt non reconnu, bien que sous une forme traduite et adaptée, d'une œuvre italienne antérieure. La manière dont l'énonciation de ce récit second est soumise à un système de relais témoigne une fois encore du « brouillage » discursif et narratif qui pèse sur l'ensemble du *Berger* et de ses « Remarques ». Monténor, que Lysis et Anselme rencontrent chez un libraire de la rue Saint-Jacques, propose de lire cette « belle infidèle », qu'il présente comme l'œuvre originale de l'un de ses amis, dont l'identité ne sera révélée qu'une fois la lecture du texte achevée : il s'agit de Clarimond. Or, à la fin du *Banquet*, le narrateur, qui s'exprime à la première personne et qui est donc distinct du récitant Monténor, se présente burlesquement comme le simple transcripateur d'un récit que lui a fait un témoin oculaire de la scène, Pythagore, qui a traversé les siècles sous diverses réincarnations. Alors qu'il occupait le corps d'un geai, le narrateur a pu l'acheter chez un oiseleur, en faire son oiseau domestique et écrire son texte en se servant de son bec et de sa langue trempés dans de l'encre⁴. La circulation comique de la matière du *Banquet* parodie le procédé romanesque consistant à donner pour véritable la fiction la plus invraisemblable, mais offre aussi l'image d'un ensemble d'énoncés se construisant par citations, emprunts et allusions successifs.

¹ *Ibid.*, « Remarques sur les XIII livres [...] », p. 2. Dans les « Remarques » portant sur le livre XI, l'auteur constate également : « Ceux qui ne savent pas les antiquitez ne trouvent pas tant de plaisir que les autres en la lecture de ce livre » (*ibid.*, p. 557-558). Voir également cette apostrophe aux « ignorants » : « Que les ignorans songent s'ils eussent eu ces considerations sans moy, & si cela ne sert pas beaucoup d'avoir étudié pour trouver du goust en ce livre » (*ibid.*, R. II, p. 109).

² G. Genette définit l'allusion comme « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8).

³ *Le Banquet* s'étend sur 89 des 169 pages que contient ce livre.

⁴ *Op. cit.*, I, 3, p. 421-423.

L'ouvrage de Clarimond s'inscrit dans la lignée des œuvres satiriques de Lucien et d'Apulée¹. Jaloux des hommes qui viennent de vivre une nuit de débauche, Jupiter décide d'offrir un festin aux dieux et aux déesses de l'Olympe. C'est la célébration de ce repas, les querelles des dieux, puis l'anéantissement total de l'Olympe, que le *Banquet* choisit de narrer dans un registre burlesque, chaque divinité parlant et agissant à la manière d'êtres humains bas et triviaux. Comme dans l'ensemble du *Berger*, ce court texte satirique ne vise pas tant les récits mythologiques en eux-mêmes que le traitement qu'en ont fait les poètes antiques et, plus que tout, les sots écrits que continuent à multiplier leurs successeurs modernes à propos des religions païennes, soit en les présentant comme les seules croyances existantes, soit en les mêlant de manière blasphématoire à la religion chrétienne. La destruction finale du palais de l'Olympe, pulvérisé par la foudre de Jupiter, vaut donc comme métaphore de la disparition de ces fables mythologiques et des personnages qui les peuplent, que Clarimond, et Sorel à travers lui, appellent de leurs vœux².

Les personnages de ce banquet divin ne sont ridicules que parce que les poètes et les romanciers les ont rendus tels, en les surchargeant d'attributs, de caractéristiques et de passions toutes humaines. Le narrateur souligne par exemple que, même lorsqu'ils s'installent à table, les dieux et les déesses ne se départent jamais de leurs attributs et de leurs armes, sans lesquels ils ne peuvent être identifiés³. La bataille qui met fin au festin a lieu lorsque la Discorde fait intervenir de nouveaux dieux, qui accusent les anciennes divinités de l'Olympe d'être des imposteurs. Jupiter, Saturne et le Destin proposent alors de faire venir des poètes comme Homère, Hésiode et Théognis de Mégare depuis les enfers, afin d'en faire les juges de cette querelle. Or ce sont ces mêmes poètes qui ont perverti le fonctionnement du royaume divin et désacralisé les divinités présentes, en distribuant leurs noms et leurs propriétés à tout un chacun, y compris « à la tripière du coin d'une ruë, s'il arrivoit qu'elle fust leur maistresse⁴ ».

Le *Banquet* vise de plus à dénoncer l'incohérence des fables antiques, qui se contredisent entre elles, au gré des fantaisies de leurs auteurs, si bien que nous possédons presque autant de versions différentes d'une même histoire qu'il y a de textes composés sur

¹ Dans les « Remarques » commentant ce passage, l'auteur juge le *Banquet* supérieur aux *Dialogues* de Lucien, car le récit de Clarimond, écrit selon la mode du siècle, décrit des actions, critique les religions païennes et ne remet pas en cause l'existence de Dieu (*ibid.*, R. III, p. 161-162).

² « Quiconque voudra donc encore parler de ces divinités sans pouvoir, s'assure qu'après avoir ouy ce que nous en avons dit, on le tiendra pour un homme qui n'estimant rien que ce que les antiens nous ont laissé, s' imagine qu'il y a de l'honneur à faire le sot à l'antique » (*ibid.*, I, 3, p. 420-421).

³ *Ibid.*, p. 377.

⁴ *Ibid.*, p. 416.

ce sujet. Les récriminations du narrateur, résumées à la suite de la lecture du texte par Monténor, puis explicitées par Clarimond et commentées par Sorel dans les « Remarques », se résument en deux termes, très usités dans le *Berger* : « impertinences » et « absurditez ». Par leur façon de convoquer des miracles et des métamorphoses hors de propos, sans les inférer logiquement de ce qui précède et les justifier par une quelconque explication crédible, les poètes anciens rendent légitime la volonté de Platon de les expulser de sa « République »¹. Les incohérences de leurs récits sont même si grandes qu'elles contraignent Clarimond, mais aussi Lysis, à se substituer à eux afin d'éclairer leurs écrits.

L'ensemble de ces remarques montre que la portée satirique du *Banquet* ne peut être saisie sans garder à l'esprit les hypotextes incriminés. Le récit de Clarimond respecte le principe de l'écriture burlesque, en instaurant un décalage comique entre les sources prises pour cibles et le résultat textuel ainsi obtenu, qui se démarque très précisément des hypotextes de départ :

Tout ce que j'ay fait faire aux dieux dedans leur banquet est bouffon & ridicule, & neantmoins vous verrez si vous y prenez garde, qu'ils ne font aucune action que l'on ne puisse inferer de ce qu'en ont dit les autres.²

Au livre XIII, il s'en prendra tout particulièrement à Ovide, d'autant plus coupable d'avoir composé un tel fatras d'impertinences qu'il n'a fait que plagier des fables inventées par d'autres auteurs, voire racontées par les « fileuses de Rome³ ». Clarimond, chevalier-satiriste, se fait donc le relais du combat que mène Sorel contre ces créatures textuelles monstrueuses, auxquelles l'Antiquité a ouvert la voie⁴. Sans s'abaisser aux formulations ordurières et licencieuses employées par le versant de la production satirique que Sorel condamne, le personnage se sert d'un style bas et ordinaire, ainsi que le commande le registre burlesque⁵.

Enchâssé dans le récit du *Berger*, prenant pour cible privilégiée la poésie fabuleuse de l'Antiquité, *Le Banquet des dieux* souligne d'autre part les données du second problème

¹ Clarimond justifie l'écriture du *Banquet* en ces termes : « J'ay veu dans les poësies anciennes tant d'absurditez, qui heurtoient le jugement qu'il m'a esté impossible de les souffrir. Encore si elles ne se contredisoient point, on pourroit y establir quelque fondement : mais l'on s'escare dedans leurs obscuritez & je ne sçay comment les grecs ne bannissoient point de leur païs, ceux qui leur donnoient de telles fables pour theologie » (*ibid.*, p. 472-473).

² *Ibid.*, p. 473.

³ *Ibid.*, III, 13, p. 35.

⁴ « Les anciens nous ont laissé beaucoup de livres monstrueux où il ny a ny ordre ny raison » (*ibid.*, I, 3, p. 425).

⁵ « Il faut souffrir que la Satyre use des mots populaires quand elle veut avilir quelque chose » (*ibid.*, R. III, p. 125).

que nous avons relevé : celui de la diffraction, de la dispersion et de la multiplication des hypotextes, voire des hypogenres. En se fondant sur les seules allusions explicites, D. Chouinard dénombre plus de deux cents références à des œuvres littéraires, et notamment à des ouvrages narratifs composés entre 1585 et 1630, dans l'ensemble de l'« anti-roman »¹. En montrant comment les romans modernes ont pour ancêtres directs les fables de l'Antiquité, Sorel prétend asseoir la critique des genres narratifs qu'il formule : tous les ouvrages pratiquant un mode de fiction fondé sur un « art de l'éloignement » imaginaire se trouvent ainsi incriminés. Mais est-il légitime et pertinent de condamner d'un même geste les épopées d'Homère et de Virgile, *Les Métamorphoses* d'Ovide, les romans sentimentaux, pastoraux, héroïques du XVI^e et du XVII^e siècle, italiens, espagnols et français, sans établir d'autres distinctions entre ces genres que de brèves nuances portant sur des œuvres spécifiques ? À force de viser trop de cibles, le « tombeau des romans » ne risque-t-il pas de manquer son but ? Si l'auteur des « Remarques » se félicite de n'avoir pas adopté la même restriction de champ que Cervantes, dans *Don Quichotte*², la pertinence de ses critiques court le risque de se diluer en partie dans une amplitude trop large. L'éloge de *L'Astrée* et les critiques formulées contre l'œuvre cervantine, vus précédemment, entament tout autant la cohérence du projet satirique.

En définitive, quelle *mimésis* l'écriture allusive et la multiplication des hypotextes aboutissent-elles à définir ? L'appartenance du *Berger extravagant* à la catégorie des « romans satiriques » dans la *Bibliothèque* interdit de déceler dans l'œuvre une *mimésis* vraisemblable, ou encore « réaliste », terme de toute façon anachronique : l'optique de l'auteur est en effet moins celle de promener un miroir le long des chemins de la Brie que d'utiliser une focale réduite, afin de ne saisir que les éléments qui serviront à la condamnation du genre romanesque. Pour évoquer cette alliance *a priori* surprenante entre fiction et refus de celle-ci, entre critique des genres narratifs et intégration de certains de leurs procédés, A.-É. Spica propose la formule éclairante de « *mimésis* paradoxale³ » : cette *mimésis*, indissociable de la parodie et de la satire, met davantage l'accent sur la façon dont

¹ « Contrairement à ce qu'ont toujours pensé certains critiques, *L'Astrée* ne suffit pas à justifier une parodie de plus de trois mille pages, ni à résumer la réalité romanesque vers 1625. [...] Comment concilier des productions aussi hétérogènes que les *Bergeries de Juliette* de Nicolas de Montreux (1585), le *Voyage des Princes Fortunez* de Béroalde de Verville (1610), les *Agreables diversitez d'Amour* de Moulinet du Parc (1614), l'*Endimion* de Gombauld (1624) et la *Clytie* de Puget de la Serre (1630) ? » (D. Chouinard, « Charles Sorel [anti]romancier [...] », art. cit., p. 66).

² *Op. cit.*, R. XIV, p. 780 sq.

³ A.-É. « Charles Sorel entre fascination [...] », art. cit., p. 176.

la fiction est produite que sur le contenu de cette fiction. L'auteur referme précisément ses « Remarques » sur la notion de « paradoxe » :

Ce n'est pas que je vueille dire, que cet ouvrage ne soit qu'un paradoxe, & qu'il soit aussi bien permis de tenir un party comme l'autre. [...] ne trouve-t'on pas en plusieurs lieux de mon livre, que j'ay employé autant de raisons pour deffendre les choses que j'ay mises en question, comme pour les attaquer, si bien que quand l'on voudroit s'opposer aux jugemens que j'en ay donnez, l'on ne sçauroit rien escrire que je n'aye desja escrit.¹

Ces quelques lignes reconnaissent que le *Berger* contient non seulement des arguments *pro* et *contra* susceptibles de s'appliquer au genre romanesque, mais aussi une ligne de défense et d'attaque pouvant être utilisée à l'égard de l'ouvrage lui-même. « *Mimésis* paradoxale » et rhétorique du paradoxe se conjuguent donc pour former les soubassements problématiques de l'« anti-roman », œuvre fondamentalement intertextuelle et métagénérique.

L'Anti-Roman de Sorel offre-t-il un modèle pérenne de catégorie romanesque et, plus généralement, de fiction ? Sa conception, inséparable de sa visée satirique, illustrée par le changement de titre de 1633, l'importance fondamentale du métatexte et du péri-texte, dont le texte apparaît dépendant, ainsi que le rapport entre hypertexte et hypogénres, nous poussent à répondre par la négative à cette interrogation. Le projet sorélien, tel qu'il est exposé dans le *Berger*, est moins de fixer de nouveaux usages romanesques que de mettre fin à un genre, en refermant le couvercle de son « tombeau ». Or nos précédentes remarques ont mis l'accent sur l'ambivalence de ce « tombeau », terme que l'on peut à la fois entendre, pour jouer sur sa polysémie, au sens de monument funéraire du roman, genre mensonger aux antipodes de l'Histoire, et au sens de composition épideictique visant une célébration, celle de la fiction. Faut-il, par conséquent, plutôt que dans le *Berger*, chercher un modèle fictionnel et romanesque pérenne dans les autres histoires comiques soréliennes, telles que *L'Histoire comique de Francion* et *Polyandre* ?

¹ *Op. cit.*, R. XIV, p. 816-817.

3. DE *FRANCION* À *POLYANDRE* : À LA RECHERCHE D'UNE *MIMÈSIS*

Mais quoy que puisse dire l'envie, je me donne bien la licence d'estimer que j'ay representé aussi naïvement qu'il se pouvoit faire, les humeurs, les actions, et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ay mises sur les rangs [...].¹

L'Histoire comique de Francion paraît, bien plus que le *Berger*, offrir un modèle de récit naïf et véritable. La diversité des tableaux proposés, qu'ils soient parisiens ou provinciaux, fait intervenir une pluralité de conditions sociales, de métiers, de charges et d'états, indissociables de la variété des usages linguistiques qui leur correspond et dont l'auteur entend également rendre compte. Au fur et à mesure de l'apparition de nouveaux livres, le lecteur a le loisir d'observer en chemin la campagne bourguignonne, avec ses villages, ses auberges et ses hôtelleries (livre I), l'univers des collèges parisiens (livres III-IV), la cour et les cercles mondains de la capitale (livres V-VI), le milieu de la petite paysannerie (livres IX-X), les belles demeures de la noblesse romaine (livres X-XII), etc. Détrouseurs et tire-laine, moines et curés, entremetteuses et prostituées, médecins et chirurgiens, procureurs et avocats, financiers et marchands, noblesse parisienne et provinciale, courtisans et grandes dames, pages et laquais, paysans et bergers, poètes et alchimistes, taverniers et soldats, etc., forment la liste non exhaustive des conditions et des métiers mentionnés dans le récit. Les passages au cours desquels Francion séjourne en compagnie de paysans s'opposent directement au monde pastoral de convention dans lequel se complaît Lysis. Le héros ne communique que peu avec « ces brutales gens² », dont les mœurs et le langage sont bien éloignés du raffinement que les bergeries leur prêtent.

La reprise de certains procédés des romans imités du modèle grec est indissociable de leur détournement et de leur engagement au service d'une *mimèsis* véritable. L'incipit *in medias res* rend ainsi nécessaire, à partir du livre III, l'enchâssement du récit retraçant la vie antérieure de Francion, qui est préparé, aux livres II et III, par les narrations de l'existence d'Agathe et du songe du héros. Ce long récit à la première personne est interrompu à plusieurs reprises par les interventions de Raymond et par les séparations des chapitres. Le choix de faire commencer la narration au beau milieu d'une action, dont le lecteur ne possède pas les clés et qui se présente en outre comme une mystification dont Francion lui-même ne saisira pas tous les arcanes, enclenche l'insertion d'une polyphonie

¹ Ch. Sorel, *Histoire comique [...]*, *op. cit.*, « Avertissement d'importance aux lecteurs » [éd. 1623], p. 62.

² *Ibid.*, L. IX, p. 375.

énonciative dans le récit premier. Celui-ci se trouve perturbé par des voix qui en interrompent le flux afin de le corriger et de l'amender.

Patrick Dandrey a montré comment, dans *L'Histoire comique de Francion*, l'ambition de « naïveté » impliquait une *mimèsis* véritable mêlée à la facétie¹. L'anamorphose du songe de Francion, dont le personnage fait le récit au livre III, symbolise ces deux éléments définitionnels de l'histoire comique. L'épisode du singe, qui suit immédiatement la narration du songe, révèle que la facétie se définit à la fois comme un jeu de déformations inattendues et plaisantes, et comme une énigme qui doit être déchiffrée. Or, par rapport au double modèle de la comédie et de l'Histoire, la « naïveté » du *Francion*, au lieu de s'inscrire dans une « conception rhétorique et éthique de l'*exemplum* », fondée sur l'« extraction » et la « recomposition métamorphosant le réel en vérité », fait le choix de l'« exhaustivité » et de la « dérision » – le trivial et le bouffon – mais aussi de la fantaisie². La recherche de la variété prétend moins faire advenir la vérité, ou encore la représentation la plus fidèle possible de la réalité, que déterminer sur celle-ci des « effets d'optique réaliste³ », qui passent par le jeu, la facétie et le mélange des sources livresques bouffonnes et licencieuses. Le réel n'est donc pas imité dans sa littéralité : il est perçu au travers du filtre interposé par les effets et les procédés comiques de la narration romanesque.

D'autre part, comme dans le *Berger*, la *mimèsis* se définit là encore comme satirique, plutôt que comme véritable. La peinture de tableaux sociaux, la description de vices et de travers moraux, le détour par le plaisant, apparaissent comme les composantes fondamentales d'une œuvre avant tout présentée comme une satire, cette fois-ci sociale et morale, et non pas seulement littéraire. Comme dans l'« anti-roman », la perspective satirique entraîne une réduction du champ, inconciliable avec l'ouverture maximale de la focale que suppose la *mimèsis* véritable : elle entraîne une opération de sélection, de tri et de prélèvement à partir des milieux sociaux, des conditions et des caractères retenus, au service d'une vision bien particulière de la société et des rapports humains, qui prend pour cibles privilégiées le monde des pédants de collège, la justice, les courtisans, de même que la dénaturation des liens entre l'aristocratie, le mérite personnel et la fortune possédée⁴.

¹ P. Dandrey, *Le Premier « Francion » [...]*, op. cit., p. 78-79.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ « [...] le projet satirique remet en cause l'étiquetage "réaliste" du roman. Comment soutenir la thèse du "premier roman de mœurs français", à partir du moment où l'on remarque que l'auteur ne retient de la réalité

À la différence du *Berger*, dans *L'Histoire comique de Francion*, l'écriture satirique a pour corollaire la pratique de l'obscénité. Les ajouts et les corrections des rééditions ultérieures, notamment celle de 1633, bien loin d'occulter intégralement cette dimension de l'œuvre, prendront soin de subordonner la crudité linguistique, tout particulièrement dans le domaine sexuel, à la portée moralisatrice de la satire¹. Or, dans les « Remarques » du *Berger*, l'auteur se défend de vouloir faire rire à la manière de l'auteur du *Francion*, œuvre qu'il critique, malgré la première révision dont elle a fait l'objet deux ans auparavant :

Si je voulois je vous donnerois mille contes facetieux qui vous feroient rire d'avantage que tout ce que vous avez jamais veu, mais ce n'est pas mon dessein. Il est bien plus malaysé de tourner toutes ses railleries d'un mesme biais que d'en faire sur toute sorte de rencontres : c'est pourquoi ces gens là ont l'esprit fort plat, qui croient que le Francion ou quelques livres semblables valent mieux que cettuy ci. Je ne nie pas qu'il n'y ait quelque chose d'agreable dedans l'histoire Comique : mais le moindre traict de celle du berger est cent fois plus ingenieux : car il n'y a mot qui ne se raporte à une infinité d'autres [...].²

Même si les péritextes du *Berger* et du *Francion* associent tous deux le style satirique au plaisant, en faisant de la facétie l'un des moyens d'engager le lecteur à se tourner vers l'œuvre, ce passage des « Remarques » érige le modèle de la satire littéraire, au fonctionnement intertextuel, à un rang supérieur à celui de la satire sociale et morale, exprimée par le biais des aventures de Francion. Tandis que l'auteur du *Francion* acceptait de prendre le risque d'attirer à lui aussi bien les lecteurs sots que les lecteurs à l'esprit subtil, seuls à pouvoir dépasser la bouffonnerie apparente afin d'en saisir toute la portée philosophique et critique, celui qui écrit le *Berger*, au terme des « Remarques », congédie les ignorants qui cherchent seulement à rire en les envoyant à l'Hôtel de Bourgogne³.

Dans *La Bibliothèque française*, en dépit des décennies écoulées et de la troisième édition de 1633, le péché d'obscénité continue de peser sur *L'Histoire comique de Francion*. Sorel mentionne en sa faveur les multiples réimpressions et traductions dont elle a fait l'objet, signes de son succès constant et durable, mais en nuancant immédiatement cette remarque par le constat que « quantité de Livres fort méchans » ne laissent pas d'être

sociale que les éléments qui sont utiles à sa thèse ? Comment, d'autre part, affirmer le souci de fidélité au réel, si l'on observe les grossissements et les distorsions que la représentation comique impose à son objet ? [...] Il apparaît finalement que l'impératif qui guide Sorel dans son rapport au monde soit moins le souci d'en rendre compte fidèlement que d'en prélever ce qui est de nature à illustrer sa philosophie. Le réalisme n'est pas une fin en soi, il n'est qu'un moyen du libertinage » (M. Rosellini, *Le « Francion » [...], op. cit.*, p. 106).

¹ « Nous avons veu icy parler Agathe en termes fort libertins ; mais la naïveté de la Comedie veut cela, afin de bien représenter le personnage qu'elle fait. Cela n'est pourtant pas capable de nous porter au vice ; car au contraire cela rend le vice hayssable, le voyant depeint de toutes ses couleurs » (*op. cit.*, L. II, « Variantes » de la p. 138 [1633 a], p. 1276).

² *Op. cit.*, R. XIV, p. 788-789.

³ *Ibid.*, p. 789.

imprimés « beaucoup de fois¹ ». Au sujet de l'accusation portant sur son style licencieux, l'auteur de la *Bibliothèque* présente les termes du débat sous une apparente neutralité, sans prendre en charge ni l'énonciation des critiques formulées contre l'œuvre, ni celle des arguments plaidant pour sa défense :

Quelques gens sages & retenus ne manquent point de condamner le Livre dont nous parlons, pour une trop grande licence qu'on y a prise d'y mêler des choses impures. On peut répondre que lors qu'il fut fait, il estoit des plus modestes d'entre les Livres facetieux ; Qu'alors le *Parnasse Satyrique*, la *Quinte-essence Satyrique*, le Livre intitulé le *Moyen de parvenir*, & quelques autres semblables qui estoient entre les mains de beaucoup de Gens, se trouvoient remplis de paroles impudiques, au lieu que celui-cy estoit plus retenu, & que s'il pouvoit blesser par le Sens & par l'Imagination en de certains lieux, au moins son langage estoit dans des termes honnestes, & que celui qui ne le lisoient point à mauvaise intention n'y voyoient rien de fort nuisible [...].²

Les partisans de l'œuvre plaident en faveur du temps écoulé et revalorisent le *Francion* aux dépens d'autres œuvres satiriques. Toutefois, ils l'inscrivent précisément en cela dans la tradition littéraire que l'auteur du *Berger* rejetait et dont il souhaitait voir désigner les œuvres sous les noms d'« impietez » et de « blasphemes³ », plutôt que de satires : celle notamment des recueils poétiques ayant remis au goût du jour, à partir des années 1620, la poésie satirique d'Horace et de Juvénal. Les défenseurs de *L'Histoire comique de Francion* ajoutent que, malgré son caractère démodé, elle continue de trouver des lecteurs. De plus, sa fin est morale⁴ et, selon un argument que l'on trouvait déjà dans le péri-texte de l'édition de 1626, le roman n'est de toute façon pas fait pour tomber entre les mains d'une religieuse, mais sert à déniaiser les personnes qui vivent dans le monde⁵. Il contient davantage de bons contes que de contes licencieux et, quitte à l'interdire à une partie du lectorat, mieux vaut se contenter d'en priver les femmes et les jeunes gens :

Voilà ce que disent les partisans du *Francion*, mais ils doivent prendre garde que les choses défendues sont quelquefois les plus souhaitées, & qu'il vaudroit mieux oster de ce Livre ce qui peut causer du scandale, sans se soucier des Gens qui ne le trouveroient plus à leur gré.⁶

L'auteur de la *Bibliothèque* suggère d'en réécrire certains passages et de lui apporter de nouvelles coupures et corrections : c'est donc que les modifications proposées par les rééditions de 1626 et de 1633 ne lui paraissent pas suffisantes. En définitive, le jugement porté sur l'œuvre est à nouveau soumis à la relativité du temps et des mœurs du

¹ *Op. cit.*, chap. IX, p. 194.

² *Ibid.*, p. 194-195. La *Quintessence satyrique* est l'un des autres titres connus du *Parnasse satyrique* ; Le *Moyen de parvenir* est une œuvre de Béroalde de Verville.

³ *Op. cit.*, R. XI, p. 542.

⁴ « [...] il n'y a rien là aussi que des Descriptions naïves des vices de quelques Hommes, & de tous leurs défauts, pour s'en moquer & les faire haïr, ou de quelques tromperies des autres, pour nous apprendre à nous en garder [...] » (Ch. Sorel, *La Bibliothèque [...]*, *op. cit.*, p. 195).

⁵ Voir l'« *Advertisement d'importance aux lecteurs* » qui figurait alors à la suite du livre XI (*op. cit.*, « Variantes », p. 1265).

⁶ Ch. Sorel, *La Bibliothèque [...]*, *op. cit.*, p. 195-196.

passé, qui autorisaient à écrire explicitement ce qu'il n'est plus possible de dire ouvertement dans la seconde moitié du siècle.

Le véritable modèle d'une histoire comique dépourvue d'obscénités s'impose alors : il s'agit de *Polyandre*¹. En 1648, Sorel offre le modèle d'un genre narratif comique qui ne pousse pas la naïveté jusqu'au licencieux et dont la structure est celle d'un récit ordonné, contant les aventures d'un petit nombre de personnages, dans un lieu resserré à Paris, dans ses lieux mondains et ses différents quartiers, le tout sur un nombre réduit de journées. *Polyandre* porte à son apogée le modèle que Sorel impose avec de plus en plus de force à la satire à partir des années 1630 : celui de la comédie. L'ambition de l'*utile dulci*, qui participe au renouveau du genre, engage une description minutieuse de la société des hommes, tâche que Sorel assigne également à l'histoire comique. L'édition de 1633 du *Francion* rend compte de cette visée, de même que *Polyandre*. Mais, par rapport au *Francion*, où le rire occupait une place centrale², l'instruction prend désormais le pas sur l'hilarité :

Nous remarquerons qu'il ne faut point entendre par là [le titre « histoire comique »] que ce doivent estre icy des narrations pleines de bouffonneries basses & impudiques, pour aprester à rire aux hommes vulgaires, parce que la vraye Histoire Comique selon les preceptes des meilleurs Autheurs, ne doit estre qu'une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes, avec des censures vives de la pluspart de leurs deffaux, sous la simple apparence de choses joyeuses, afin qu'ils en soient repris lors qu'ils y pensent le moins, & la pluspart de cecy, peut estre écrit si l'on veut, d'un stile facetieux, que l'on souffre en ce lieu-là, pourveu qu'il soit exempt de toute sorte d'impuretez [...].³

L'universalité des caractères représentés, dont les noms hellénisants attestent la valeur de type, garantit au lecteur l'utilité morale du genre. Chacun, en fonction des vices qui y sont décrits, sera susceptible d'amender sa propre conduite. Mais, selon l'auteur de la *Bibliothèque*, le défaut de *Polyandre* réside cette fois-ci dans son inachèvement, qui nous empêche de savoir ce que les personnages sont devenus⁴. Or, si la dernière histoire comique publiée par Sorel est restée sans fin, c'est bien parce que, contrairement au *Francion*, ce nouveau modèle romanesque à la langue châtiée n'a pas su trouver son lectorat.

¹ « Si nous voulons une Histoire Comique où il n'y ait rien à reprendre pour la liberté du Discours, il ne faut que voir celle de *Polyandre* » (*ibid.*, p. 196).

² « Aussi ne croy je pas que toutes les joyeusetes qui sont icy les doivent offencer [les esprits scrupuleux], car la pluspart de ceste Histoire n'estant faite que pour rire, l'on peut avoir la licence de raconter quelques plaisantes aventures qui sont arrivées à des personnes de mauvaise vie, puisqu'il nous est bien permis de prendre du plaisir a leurs despens » (Ch. Sorel, *Histoire comique [...]*, *op. cit.*, L. VII [L. VIII éd. 1626-1633], « Variantes » de la p. 310 [1633 c], p. 1313).

³ Ch. Sorel, *Polyandre*, *op. cit.*, « Advertissement aux lecteurs », p. 4-5.

⁴ *Op. cit.*, chap. IX, p. 197.

De *L'Histoire comique de Francion* à *Polyandre*, en passant par *Le Berger extravagant*, Sorel propose donc trois formes d'« anti-romans » qui, loin de condamner unanimement la fiction, ou encore le romanesque, instaurent une parenté entre le roman, le genre de la comédie et même l'historiographie, puisque le modèle du roman ne peut être que l'Histoire et le récit véridique. Toutefois, l'analyse du *Berger*, en rapport avec les écrits théoriques de Sorel sur les genres littéraires, a permis de montrer les limites du projet « anti-romanesque » dans la constitution de nouveaux modèles narratifs. Ainsi, il nous faut nous tourner à présent vers l'œuvre d'autres romanciers comiques, afin d'explorer les expérimentations que propose cette catégorie diverse et fortement hétérogène. Notre étude nous amènera à observer, par l'intermédiaire du *Roman comique* et du *Roman bourgeois*, comment les problématiques de l'histoire comique rejoignent peu à peu, au cours des années 1660, l'une des veines privilégiées de l'esthétique galante, celle du court récit romanesque et plaisant, défini sur le modèle de la nouvelle.

II. Le centre comme point de convergence : vers une disparition de l'extravagance générique

En tant que superlatif de l'honnêteté, le phénomène culturel galant s'impose à partir des années 1650 (voir chap. VII). Si certains de ses aspects sont aussitôt contestés, tels l'érotisation, qu'il ne masque qu'imparfaitement, dans les rapports entre les hommes et les femmes, ou encore les excès qu'il entraîne dans le domaine de la mode et, plus généralement, du comportement, il n'en demeure pas moins que la galanterie, dont la première exigence est de plaire, impose ses règles aux genres littéraires, ainsi que nous l'a montré l'étude de la comédie moliéresque. Au cours de ces mêmes années, l'esthétique galante va offrir à l'histoire comique, catégorie romanesque de l'extravagance, une voie nouvelle pour sortir de son impasse, notamment marquée par sa grande hétérogénéité.

C'est ainsi que le modèle de la nouvelle, expérimenté dans *Le Roman comique*, va progressivement apparaître comme une proposition de forme romanesque susceptible de concilier les exigences des romanciers comiques et le goût dominant des lecteurs galants. *Le Roman bourgeois* de Furetière, publié la même année que *Le Misanthrope*, peut être défini comme une « galanterie anti-galante » : tout en s'amusant à transgresser les topiques des romans héroïques, il opère un profond renouvellement de la matière romanesque, qui s'accorde avec l'esthétique galante. Ainsi, la marginalité de l'histoire comique s'efface peu à peu, à mesure que celle-ci fusionne avec les nouveaux usages narratifs « officiels », qui ne seront plus perçus, à partir des années 1660, comme des extravagances.

A. D'impossibles modèles ?

1. L'HISTOIRE COMIQUE OU LES LIMITES D'UNE CLASSIFICATION GÉNÉRIQUE

La manière dont la pratique sorélienne de l'histoire comique évolue de *Francion* à *Polyandre*, ainsi que les nombreuses réécritures et corrections que ces œuvres subissent, révèlent à quel point il est difficile, même pour un auteur réputé comme le principal théoricien du genre, de fixer des usages, de proposer de nouveaux modèles susceptibles de s'imposer durablement dans l'histoire du roman. Il semble que la liberté dont jouit l'histoire comique, forme ouverte à une pluralité d'expériences scripturales, ait nécessairement pour revers un manque d'unité au niveau des productions réalisées. Il n'est que d'observer la liste des titres que J. Serroy répertorie dans *Roman et réalité* pour en

faire le constat : romans en forme de récits autobiographiques, tels que *La Première journée*, *Le Page disgracié* et *Les Aventures de Monsieur Dassoucy*, tableaux de toutes les conditions et les humeurs des hommes, tels que *L'Histoire comique de Francion* et *Polyandre*, « anti-romans » entendus au sens genettien du terme, comme *Le Chevalier hypocondriaque* et *Le Berger extravagant*, récits utopiques tels que *Les États et Empires de Cyrano*, romans comprenant un certain nombre de narrations enchâssées, voire de nouvelles, comme *Le Roman comique* et *Le Roman bourgeois*, jeux sur les ethnotypes comme *Le Baron de Faeneste* et *Le Gascon extravagant*, etc., chaque subdivision étant bien entendu insuffisante pour résumer la spécificité de l'œuvre citée. Cette hétérogénéité semble menacer la possibilité même de parler d'une seule et unique catégorie romanesque. En effet, la section de *La Bibliothèque française* qui leur est consacrée n'accorde pas aux ouvrages mentionnés la même unité thématique et formelle qu'aux romans de chevalerie et de bergerie.

Les pages consacrées à Sorel ont également cherché à montrer comment le critère de la *mimèsis* véritable, que J. Serroy constitue en point de convergence de toutes les histoires comiques¹, ne pouvait servir à rendre compte des ambitions plurielles du genre ; cette exigence est même contrecarrée par la perspective satirique et parodique d'œuvres indissociables de leurs hypotextes. D'autre part, beaucoup de ces textes tombent sous le reproche que *La Bibliothèque française* formule à l'encontre de *Polyandre* : celui de l'inachèvement. *La Première journée*, *Le Page disgracié*, *Le Roman comique*, *L'Autre monde* de Cyrano n'ont pas « la belle forme du Roman », parce qu'il s'agit d'œuvres inachevées, laissées à l'état de « fragment[s]² ». L'hétérogénéité formelle de l'histoire comique s'explique par son statut de « laboratoire³ » du roman : engagé dans un processus d'expérimentation et de renouvellement continu, fuyant par-dessus tout les « contraintes thématiques et formelles », ce genre, impossible à classer dans une catégorie strictement délimitée, apparaît comme une « anomalie dans le domaine littéraire⁴ ». Joan DeJean a également montré comment l'histoire comique savait tirer profit de cette liberté pour dissimuler entre les lignes les éléments subversifs d'une philosophie libertine⁵.

¹ « Forme libre, ouverte à toutes les velléités, [l'Histoire comique] se prête, en effet, à des desseins divers, n'imposant qu'une loi au romancier : le roman doit traduire la réalité » (J. Serroy, *Roman [...]*, *op. cit.*, p. 435).

² Ch. Sorel, *La Bibliothèque [...]*, *op. cit.*, chap. IX, p. 197.

³ J. Serroy, *op. cit.*, p. 17.

⁴ M. Debaisieux, « L'histoire comique, genre travesti », art. cit., p. 69.

⁵ J. DeJean, *Libertine Strategies : Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.

À ces différents facteurs d'hétérogénéité, il convient d'ajouter l'absence de sources et de traditions communément reconnues par les auteurs qui pratiquent le genre. Contrairement au roman héroïque, auquel les théoriciens donnent pour modèle le roman grec, tout en lui attribuant des règles formées sur le genre épique, l'histoire comique possède des origines mal définies. Dans sa *Bibliothèque*, Sorel lui reconnaît des sources d'inspiration très diverses, que ce soit sur les plans générique et chronologique : il cite les œuvres de Lucien, modèle selon lui du genre satirique, *L'Âne d'or* d'Apulée, à condition que l'on en retranche l'impureté, mais aussi Rabelais, *Don Quichotte*, *Guzman d'Alfarache* et les romans espagnols, sans oublier les contes, autant d'œuvres qui soumettent leur dimension plaisante à l'instruction morale qu'elles souhaitent délivrer, le tout dans une perspective vraisemblable¹. À la suite des écrits de Bakhtine, Martine Debaisieux rattache le roman comique à la tradition ménippéenne et carnavalesque, dans la mesure où il entre dans « un dialogue relativisant avec les textes qui le précèdent et qui seraient devenus loi du genre² ». Or l'éclatement des hypotextes – romans de chevalerie, sentimentaux, pastoraux, d'aventures et héroïques – a nécessairement pour corollaire la multiplicité des hypertextes ainsi produits.

Il nous semble néanmoins qu'une constante formelle, présente tout au long de l'essor de l'histoire comique, peut constituer, sinon les fondements d'une unité générique impossible, du moins le socle de nouveaux usages narratifs proposés contre le roman-fleuve officiel : celle du récit bref et de la nouvelle³. Dès *Les Histoires comiques* de Du Souhait (1612), que J. Serroy considère comme le point de départ de la formation du genre⁴, cette forme courte s'impose comme un modèle de narration à la fois plaisante et instructive. Charles Sorel en fait également l'une des étapes clés de son expérimentation romanesque, avec ses *Nouvelles françaises* (1623), qui deviendront *Les Nouvelles choisies* (1645). La nouvelle est loin d'être un genre exclusivement pratiqué par les auteurs d'histoires comiques. Toutefois, ses sources d'influence, qui datent du Moyen Âge, de la Renaissance française et italienne, et du Siècle d'Or espagnol – nous pensons entre autres

¹ *Op. cit.*, p. 189 sq.

² Art. cit., p. 70.

³ Sur cette forme narrative brève, voir R. Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970 ; V. Engel et M. Guissard (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz (juin 1996), Ottignies, Quorum, 1997, vol. I ; Actes du colloque de Louvain-La-Neuve (mai 1997), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, vol. II. Voir également le numéro 18 des *CAIEF* intitulé *La Nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle* (mars 1966) et l'étude plus ancienne de G. Hainsworth, *Les « Novelas Exemplares » de Cervantes en France au XVII^e siècle : contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Champion, 1933.

⁴ *Op. cit.*, p. 23 sq.

au *Decameron* de Boccace, aux *Cent Nouvelles Nouvelles*, à *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre, mais aussi aux *Nouvelles exemplaires* de Cervantes – la constituent en fonds privilégié pour la littérature romanesque comique.

Dans la catégorie des romans comiques, la nouvelle se rencontre comme récit autonome, publié sous la forme de recueils, ou comme récit second, inséré dans un récit-cadre, qui permet le plus souvent d'en commenter le mode d'apparition. Les deux cas se rencontrent dans l'œuvre de Scarron, qui publie *Les Nouvelles tragi-comiques* et *Le Roman comique*. Le romancier s'appuie sur la traduction et l'adaptation de *novelas* espagnoles pour proposer un modèle de genre narratif renouvelé, dont les critères sont, au niveau formel, la brièveté et, au niveau thématique, la conception d'un romanesque « hybride ».

2. LA NOUVELLE COMME LABORATOIRE DU GENRE ROMANESQUE : *LE ROMAN COMIQUE*

Après son essor en France à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, la nouvelle connaît une période de désaffection dans la première moitié du XVII^e siècle. René Godenne souligne qu'au cours de ces décennies, seul le recueil de Sorel contribue au développement du genre¹ : *Les Nouvelles françaises, où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune* (1623) sont rééditées en 1645, avec quelques modifications et l'ajout de deux nouvelles supplémentaires, sous le titre *Les Nouvelles choisies, où se trouvent divers incidens d'amour et de fortune*. Sorel, qui compose parallèlement des histoires sentimentales et des romans comiques, conçoit la nouvelle comme un genre intermédiaire entre ces deux esthétiques. *Les Nouvelles françaises* se détournent de l'influence de la « nouvelle-fabliau », caractérisée par une gauloiserie licencieuse, pour lui préférer les thématiques graves et amoureuses des *novelas* espagnoles et de l'histoire sentimentale, sur le modèle de Des Escuteaux, sources auxquelles il faut ajouter *Les Nouvelles tragiques* de Bandello. *Les Nouvelles exemplaires* de Cervantes (1613) constituent dès leur diffusion en France une source de renouvellement majeure pour la nouvelle, même si, comme on l'a vu, Sorel en rejettera les excès romanesques dans les « Remarques » du *Berger*².

Dans les nouvelles de Sorel, l'on rencontre le procédé de l'incipit *in medias res*, de même qu'un certain nombre de topiques romanesques : enlèvements, tempêtes, naufrages,

¹ *Op. cit.*, p. 27-28.

² *Op. cit.*, R. XIII, p. 718-719.

séparations et retrouvailles entre amants, etc. Néanmoins, contrairement à un roman-fleuve comme *L'Orphize*, l'auteur s'attache à resserrer l'intrigue autour d'un fil restreint, puise ses personnages dans le « monde des petites gens¹ », décrits comme tout autant capables d'aimer que les grands seigneurs, et adopte un style simple, en adéquation avec la « naïveté » recherchée. L'accentuation du vraisemblable exclut l'insertion de lettres ou de vers intradiégétiques, composés par les personnages, que *L'Orphize*, pour sa part, ne dédaigne pas. Ces choix narratifs sont soulignés par les interventions du narrateur, qui n'hésite pas à interrompre le fil de son récit pour exprimer son rejet des artifices invraisemblables de la fiction :

Je ne dirai point ici de point en point leurs reparties pleines de subtiles pointes. Il faudrait avoir beaucoup de loisir pour s'amuser à réciter inutilement ces choses, que tout le monde juge sans les avoir ouïes, d'autant que l'on sait assez de quelle façon l'on se comporte en de semblables occasions. Je veux passer d'un plein saut aux effets, sans m'amuser si longtemps à des paroles [...].²

De telles allégations distanciées à l'égard des procédés du roman conventionnel se retrouveront de manière systématique dans *Le Roman comique* de Scarron. Bien que R. Godenne ne considère pas le romancier français comme un « nouvelliste original³ », dans la mesure où il le reconnaît seulement comme un traducteur de *novelas* espagnoles, et non comme l'auteur à part entière des récits brefs de son recueil, Scarron tire le plus grand profit possible de son matériau de départ afin de fonder un nouveau type de genre narratif, qui servira lui-même de socle au modèle romanesque qu'il propose dans *Le Roman comique*, à la fois sur les plans formel, thématique et fictionnel.

Le Roman comique contient quatre nouvelles insérées : l'« Histoire de l'amante invisible » (I, 9), tirée du recueil de Castillo Solórzano intitulé *Los Alivios de Cassandra* (1640), « À trompeur, trompeur et demi » (I, 22), qui fait partie des trois courts récits insérés dans *La Garduña de Sevilla*, du même Solórzano (1642), « Le Juge de sa propre cause » (II, 14), adaptation de l'une des *Novelas amorosas y ejemplares* de Maria de Zayas (1634), ainsi que « Les deux frères rivaux » (II, 19), nouvelle également extraite de *Los Alivios de Cassandra*. La critique littéraire a longtemps condamné ce type d'insertion, jugeant que la présence des nouvelles, incongrue et injustifiée, interrompait fâcheusement

¹ R. Godenne, *op. cit.*, p. 32.

² Ch. Sorel, « Les divers amants. Nouvelle IV », dans *Les Nouvelles choisies*, éd. D. Dalla Valle, Paris, Champion, 2005, p. 209.

³ *Op. cit.*, p. 39.

le déroulement du récit-cadre¹. Les études parues au cours des dernières décennies ont au contraire montré à quel point ces courts récits adaptés de *novelas* participaient, en eux-mêmes, mais aussi dans leurs rapports au récit-cadre, à la réflexion engagée par l'ensemble de l'œuvre sur le genre romanesque². En faisant intervenir ces récits brefs extradiégétiques à l'intérieur d'un récit-cadre lui-même très développé, Scarron s'inscrit dans une longue tradition qui, de l'épopée antique au roman héroïque, en passant par *L'Astrée*, conçoit le plaisir romanesque comme fondé sur l'alternance et la diversité. Mais il les conçoit également comme un laboratoire métagénérique.

Raymond Cadorel nous a fourni une étude précise du travail de traduction et d'adaptation que le romancier réalise à partir de ces quatre *novelas*³. Les modifications apportées aux textes sources sont nombreuses : elles concernent tout d'abord la matière du récit et sa *dispositio*. Dans l'« Histoire de l'amante invisible », adaptée de « Los Effectos que hace Amor », Scarron retranche du texte originel un certain nombre de digressions qui ne s'avéraient pas essentielles à la compréhension de l'intrigue et qui rapprochaient l'univers de la nouvelle de celui des romans héroïques. R. Cadorel cite par exemple la description de la puissance de la ville de Naples, une partie de la soirée du bal, celle des salles que contient le palais de Porcia, le long et détaillé portrait de la beauté de celle-ci, inspiré des métaphores conventionnelles de la poésie amoureuse, etc., autant d'éléments que l'on trouvait dans la nouvelle de Solórzano⁴. D'autres suppressions, totales ou partielles, visent des moments de pause dans le récit, tels les deux dialogues, qui prennent place au début et à la fin de la nouvelle, dans lesquels les amants expriment leurs sentiments amoureux⁵. Aux yeux de l'auteur du *Roman comique*, ces conversations orientent une fois de plus la nouvelle vers le récit sentimental et ne font que retarder inutilement l'action.

¹ G. Reynier les juge inutiles (*Le Roman réaliste [...]*, *op. cit.*, p. 268-269), tandis qu'É. Magne, dans la préface de son édition du *Roman comique*, ne voit en elles que remplissage (Paris, Garnier Flammarion, « Classiques Garnier », 1955, p. 20).

² Voir notamment R. Mortier, « La fonction des nouvelles dans le *Roman comique* », dans *La Nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle*, CAIEF, *op. cit.*, p. 41-51.

³ R. Cadorel, *Scarron et la nouvelle espagnole [...]*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 56 et 59. Lorsqu'il évoque la beauté de Porcia, le narrateur se contente de comparaisons conventionnelles, qu'il formule avec une négligence comique, dont résulte un détournement ironique de ce qui constitue un passage obligé de la narration sentimentale : « On servit quelque temps après pour souper ou pour dîner, car je ne me souviens plus lequel ce doit être. Porcia y parut plus belle, je vous ai tantôt dit, que la Cythérée ; il n'y a point d'inconvénient de dire ici, pour diversifier, plus belle que le jour ou que l'aurore » (*op. cit.*, I, 9, p. 73). Le commentaire métanarratif souligne l'aspect mécanique de ce type de comparaisons, dont les variations sont très limitées. La « diversification » souhaitée n'a d'ailleurs pas lieu, puisque le narrateur sélectionne deux comparants (« le jour » et « l'aurore ») encore plus stéréotypés que le premier.

⁵ R. Cadorel, *op. cit.*, p. 60-61.

Les retrouvailles entre dom Carlos et la dame invisible laissent ainsi place à un très bref passage de discours narrativisé, dans lequel intervient la figure comique du narrateur de la nouvelle : « Ils se dirent mille choses si tendres que j'en ai les larmes aux yeux toutes les fois que j'y pense¹ ». L'hyperbole fait ici l'objet d'un emploi fortement ironique : l'exagération, au lieu de mettre en valeur la beauté poétique des propos amoureux échangés, tend à les banaliser par un effet de dégradation réductrice, puisque le contenu des « choses » dites, malgré leur importance quantitative, peut être résumé en une courte formule. Cette figure contribue d'autre part à escamoter un dialogue sentimental dont le lecteur se voit frustré et qui n'est remplacé que par une courte phrase stéréotypée et déceptive, qui met comiquement en scène l'égoïsme du narrateur, gardant pour lui les émotions romanesques les plus intenses². De plus, l'effet stylistique de la proposition consécutive, à valeur intensive, est anéanti par l'intrusion burlesque du narrateur, témoin intempestif d'un échange privé, dont la réaction signale, par le déclenchement mécanique des larmes qui lui viennent aux yeux, le manque d'originalité et la part de convention de cet épisode de retrouvailles entre amants. La retranscription de la conversation des deux personnages ne reprend, au style indirect, que lorsque la dame invisible donne à dom Carlos les indications qui vont le mener vers la découverte de son identité. La suppression des poèmes que dom Carlos composait sur sa situation d'amant désespéré, au moment de sa captivité chez Porcia³, va dans le même sens : Scarron ne conserve que la lettre que lui fait parvenir la dame invisible, billet nécessaire au bon déroulement de l'intrigue, puisqu'il révèle l'identité de sa ravisseuse et sert à conforter la fidélité amoureuse de l'amant.

Ce resserrement de la matière espagnole va de pair avec un réagencement des éléments de l'histoire, en vue de ménager un effet de surprise chez le lecteur. Tandis que le nouvelliste espagnol livrait d'emblée la clé du récit, en indiquant que la dame invisible et Porcia n'était qu'une seule et même personne, Scarron s'attache à maintenir l'ambiguïté, en adoptant le point de vue interne de dom Carlos⁴. Des modifications similaires interviennent dans « Le Juge de sa propre cause », nouvelle adaptée d'« El Juez de sa

¹ *Op. cit.*, I, 9, p. 75.

² La pratique de l'hyperbole rapproche par ailleurs le narrateur de la nouvelle du personnage de Roquebrune, dont les « hyperboles quotidiennes [...] pouvaient bien monter chaque semaine à la somme de mille ou douze cents impertinences sans y comprendre les menteries » (*ibid.*, I, 16, p. 143).

³ R. Cadorel, *op. cit.*, p. 57-58. Le narrateur rejette également un certain nombre de détails inutiles : « Je ne sais si la nuit fut longue à venir ; car, comme je vous ai déjà dit, je ne prends plus la peine de remarquer ni le temps ni les heures ; vous saurez seulement qu'elle vint [...] » (*op. cit.*, I, 9, p. 75). Cette posture comique d'auteur désinvolte et négligent met ainsi l'accent sur le souci excessif du détail affiché par les romanciers héroïques.

⁴ R. Cadorel, *op. cit.*, p. 61-62.

Causa », de Maria de Zayas, même si Scarron procède cette fois-ci par « allongements » plutôt que par suppressions¹. Favorisant la vraisemblance du récit, le fait que Sophie reçoive la même éducation que son frère en matière militaire explique qu'elle puisse devenir par la suite, sous un déguisement masculin, l'un des plus valeureux lieutenants de Charles Quint. Scarron ajoute également des précisions concernant le règne de l'empereur espagnol, qui permettent à la fois d'inscrire le récit dans l'Histoire et dans le passé du XVI^e siècle, cette distance chronologique favorisant l'adhésion du lecteur aux événements narrés.

L'auteur modifie d'autre part l'incipit de la nouvelle, en introduisant la structure topique de l'ouverture *in medias res*, dont l'effet de dynamisme est ici renforcé par le fait que nous sommes projetés au cœur d'une scène violente, celle de l'agression de Sophie par le Maure Amet et la traîtresse Claudia ; la nouvelle de Maria de Zayas faisait quant à elle débiter l'intrigue sur le sol espagnol, avant que les événements africains ne se produisent². Ce choix structurel conduit Scarron à enchaîner immédiatement sur le récit par Sophie de ses aventures antérieures, narration qui enchâsse à son tour celle de Claudia, qui dévoile à la jeune héroïne son identité féminine et la passion jalouse qui l'a poussée à les trahir, elle et dom Carlos. Mais le récit du faux page rapporte à son tour les paroles du Maure Amet : les niveaux métadiégétiques subissent donc ici quatre emboîtements successifs, si l'on se souvient que la nouvelle constitue déjà un premier récit enchâssé à l'intérieur du récit-cadre, lu par la Garouffière dans une hôtellerie du Maine. De même, nous ne saurons rien du sort de dom Carlos jusqu'au moment où Sophie, sous le nom de dom Fernand, le retrouve dans l'armée de Charles Quint : un nouveau récit enchâssé permet à l'amant infortuné de conter ses aventures passées, selon le point de vue parcellaire et subjectif qui est alors le sien.

Comme on le voit, la réputation romanesque de la *novela* est loin d'être totalement occultée par les modifications effectuées par Scarron. Le nouvelliste français ne retranche pas des textes originels les topiques des romans sentimentaux et héroïques qu'ils pouvaient contenir. Au contraire, la comparaison des « Deux frères rivaux » avec « La confusion de una noche », nouvelle de Solórzano, révèle que l'hypertexte contient quelques épisodes romanesques conventionnels supplémentaires par rapport à sa source, même si certaines aventures ont d'autre part été retranchées, toujours dans une perspective de resserrement de

¹ *Ibid.*, p. 175 sq.

² *Ibid.*, p. 187-188.

l'intrigue. Scarron donne notamment pour cadre au combat de dom Sanche contre les Turcs une tempête et ajoute le passage de la violente fièvre qui frappe l'amant infortuné¹. Ainsi, le traitement des *topoi* romanesques, à l'intérieur de ces quatre nouvelles, est tout à fait révélateur du nouveau modèle narratif que Scarron propose dans *Le Roman comique*. Dans un article éclairant sur la question du *topos*, Gerald Prince a montré que son utilisation n'était pas nécessairement synonyme de ressassement, de psittacisme stérile de la tradition, mais pouvait au contraire constituer une source de renouvellement :

Si le *topos* est souvent acceptation quasi mécanique (presque obligée) de la coutume, signe de révérence pour la tradition, loyale émule d'un grand modèle, il peut également constituer un anti-modèle permettant au texte de se définir et d'indiquer les valeurs qu'il développe et auxquelles il tend. En d'autres termes, si le *topos* est bien le lieu du répété et même du rabâché, il est aussi point de départ possible vers l'original.²

C'est précisément ce travail de régénération des procédés romanesques conventionnels que Scarron effectue à partir de la matière privilégiée des *novelas*. Outre les modifications visant le resserrement de l'intrigue et le rythme plus relevé de la *dispositio*, le nouvelliste français prend soin de corriger, par de nombreuses intrusions narratoriales dans le récit, la tonalité romanesque trop uniforme que celui-ci pourrait comporter. Le narrateur est pour chaque nouvelle différent : il s'agit de Ragotin, retranscrit par le narrateur-auteur, dans l'« Histoire de la dame invisible », de doña Inezilla, dans « À trompeur, trompeur et demi », de la Garouffière, dans « Le Juge de sa propre cause », et une fois encore d'Inezilla, associée à Roquebrune, qui traduit le texte, dans « Les deux frères rivaux ». Dans l'« Histoire de la dame invisible », celui qui conte le récit adopte une posture désinvolte et négligente, voire brutale et rustre. Il nous fait régulièrement part de ses états d'âme, de ses opinions et avis, et introduit des ruptures de ton ironiques et des effets de décalage burlesque face au registre élevé des aventures des héros³. Ainsi, au moment de rapporter les paroles échangées entre dom Carlos et sa dame, le narrateur se censure en faisant preuve d'une humilité comique, qui met en exergue son manque de galanterie et de raffinement linguistique :

Ils se dirent encore cent belles choses, que je ne vous dirai point, parce que je ne les sais pas et que je n'ai garde de vous en composer d'autres, de peur de faire tort à dom Carlos et à la dame inconnue, qui avaient bien plus d'esprit que je n'en ai, comme je l'ai su depuis peu d'un honnête Napolitain qui les a connus l'un et l'autre.⁴

¹ *Ibid.*, p. 255.

² G. Prince, « Remarques sur le topos et le dénarré », dans N. Boursier et D. Trott (éd.), *La Naissance du roman [...]*, *op. cit.*, p. 122.

³ Voir M. Rosellini, « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans S. Lojkin et P. Ronzeaud (dir.), *Fictions de la rencontre. « Le Roman comique » de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 47-64.

⁴ *Op. cit.*, I, 9, p. 61-62.

Une fois encore, l'hyperbole, qui permet de résumer en une courte figure stéréotypée les belles paroles échangées, fait immédiatement avorter toute possibilité de discours rapporté. Le narrateur feint de justifier cette lacune en plaçant les personnages de la nouvelle au même niveau de réalité référentielle que lui. Mais cette forme de métalepse s'accompagne d'une autodépréciation de sa personne, incapable de montrer autant d'esprit que le couple d'amants. Néanmoins, le caractère spirituel des deux personnages n'a été prouvé que « depuis peu ». Scarron s'amuse ici à mettre en place une stratégie d'écriture déceptive : la situation topique de la rencontre amoureuse, entre dom Carlos et la dame inconnue, ne délivre pas tous les éléments qu'elle devrait comporter, telle la belle conversation raffinée entre amants. Le narrateur la supprime sous le prétexte que tout le monde n'est pas doté des mêmes facultés d'esprit. Se dévoile ici une pique lancée à l'encontre des romans sentimentaux et héroïques conventionnels, dans lesquels tous les personnages, qu'ils soient valets ou rois, ou encore enfants trouvés élevés par des bergers et n'ayant reçu aucune éducation curiale, se révèlent subitement aptes à s'exprimer selon les termes les plus raffinés, conformément au « bel usage » de Vaugelas.

Ainsi, si l'auteur reprend certaines situations topiques, c'est pour mieux jouer avec les attentes du lecteur, l'orienter vers de fausses pistes, afin de contrevenir aux développements narratifs attendus. Les interventions du narrateur ont pour fin de briser brutalement le fil de la lecture, afin d'attirer l'attention sur les excès romanesques qui seront rejetés et sur les procédés structurels qui seront retravaillés. Scarron procède à la dégradation burlesque de *topoi* usés, qui se trouvent dans un même temps remotivés de l'intérieur. La méthode du romancier ne consiste donc pas à détruire systématiquement, de manière iconoclaste, tous les motifs des romans fabuleux, ni à enclencher une parodie qui viserait la condamnation totale de ces procédés. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, Jean-Pierre Landry préfère parler de « roman ironique » plutôt que d'« anti-roman¹ » à l'égard du *Roman comique*, puisque l'œuvre ne bannit pas toute forme romanesque sans distinction (voir chap. VI, II-B). L'histoire comique, telle que la conçoit Scarron, reprend les conventions majoritaires du roman pour mieux les mettre à nu et les retravailler. L'originalité de la création narrative réside, non pas dans l'évitement du *topos*, mais bien plutôt dans son traitement.

Les quatre nouvelles insérées offrent donc autant d'illustrations de la manière dont les *topoi* des genres narratifs conventionnels peuvent entrer au service d'un romanesque

¹ J.-P. Landry, « *Le Roman comique* [...] », art. cit., p. 77-78.

mesuré. R. Cadorel désigne cette esthétique, qui prend appui sur la vraisemblance, tant au niveau spatial, culturel que psychologique, par l'expression de « romanesque nouveau¹ » ; Roger Guichemerre parle quant à lui de « romanesque tempéré » ou encore « contenu² », pour évoquer cet art de l'imaginaire qui s'inspire des mêmes aventures que celles des romans héroïques, mais en les rendant plus vraisemblables, grâce au cadre et à la condition des personnages. Nous proposerons pour notre part l'expression de *romanesque hybride*, pour traduire cette concomitance, ce croisement complémentaire des tonalités et des registres, élevés et bas, héroïques et grossiers. L'adjectif *hybride*, qui peut être pris en bonne et en mauvaise part – au sens d'hétéroclite, de composite, de bizarre –, nous paraît rendre compte avec fidélité de l'esthétique scarronienne, qui joue sur le disparate et s'amuse de l'effet de surprise créé chez le lecteur. Le travail effectué à partir de la matière romanesque se retrouve dans une moindre mesure dans les comédies que Scarron compose au cours de la même période, à partir de l'adaptation de *comedias* espagnoles³. Comme dans les nouvelles, l'idéalisme des jeunes premiers, la perfection des jeunes filles dont ils tombent amoureux et, plus généralement, la tonalité romanesque qui imprègne leurs aventures sentimentales, se trouvent nuancés et modérés par la présence des serviteurs, transpositions françaises des *graciosos* et des *criadas*. Néanmoins, contrairement au processus d'hybridation qui s'opère dans le genre romanesque, la comédie repose davantage sur un principe d'alternance des registres, l'opposition entre maîtres et serviteurs demeurant prédominante.

L'honnêteté mesurée des personnages, qui tient compte des faiblesses de la nature humaine (voir chap. VII, III-B), s'accorde avec ce romanesque hybride. Les interventions du narrateur, dans le cadre des nouvelles, visent également à souligner avec ironie que les personnages ne sont pas des héros, dotés des perfections les plus invraisemblables, mais des êtres de chair et de sang qui éprouvent des besoins tout humains. Ainsi, le narrateur feint de s'étonner ingénument que dom Carlos, dans l'« Histoire de la dame invisible »,

¹ *Op. cit.*, p. 273.

² R. Guichemerre, « Scarron, ou le romanesque contenu », dans J. Serroy (dir.), *Romanciers du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 15, oct. 1991, p. 141.

³ La *comedia* se définit par ailleurs comme un genre de comédie romanesque, dont la dynamique repose sur des intrigues voisines de celles des romans sentimentaux. Elle se rapproche ainsi de la tragi-comédie française : « [...] le romanesque y est en effet moins lié, comme dans la comédie à l'italienne, à une complication de l'intrigue qu'à la présence de situations qui la rapprochent de la tragi-comédie. [...] on y trouve plutôt des entreprises audacieuses de galants irascibles, toujours prêts à en découdre pour l'honneur, à grimper nuitamment, par une échelle de corde, sur le balcon de leur belle, à braver les obstacles, à défier un rival en duel, à entreprendre quelque manœuvre risquée pour prouver la force de leur sentiment » (M. Gilot et J. Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 109). Voir également E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine* [1900], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

continue de dormir et de s'alimenter, malgré l'état d'inquiétude dans lequel sa passion amoureuse le tient, lorsqu'il est retenu par Porcia :

[...] la musique et les cassolettes n'y furent pas oubliées, et notre dom Carlos, outre les sens de l'odorat et de l'ouïe, contenta aussi celui du goût, plus que je n'aurais pensé en l'état où il était, je veux dire qu'il soupa fort bien ; mais que ne peut un grand courage ? J'oubliais à vous dire que je crois qu'il se lava la bouche, car j'ai su qu'il avait grand soin de ses dents.¹

Nous apprenons également que, la nuit suivante, le personnage « dort assez bien pour un amoureux² ». Il est certain que si dom Carlos avait été un héros de romans héroïques, il aurait vécu cette aventure sans manger ni boire et aurait passé ses nuits à s'épancher en plaintes lyriques et poétiques. Mais le personnage de l'histoire comique n'est pas cette figure abstraite, qui oublie la matérialité de son corps, comme nous l'indique le décalage burlesque qui confronte les magnificences féériques du palais de Porcia à l'hygiène buccale de son amant.

Le récit-cadre assure la promotion des quatre nouvelles insérées en prenant soin de décrire les conditions très favorables dans lesquelles s'inscrit leur écoute. Réunis dans des hôtelleries du Mans, ou bien installés dans le *locus amœnus* que forme le jardin de la propriété d'un honnête homme du pays, lorsque doña Inézilla lit « À trompeur, trompeur et demi », les personnages du récit premier cessent toute activité et laissent de côté leurs préoccupations et leurs angoisses, afin d'écouter le récit qui leur est proposé. La lecture de la nouvelle est par ailleurs sollicitée avec insistance par les auditeurs qui entourent l'Espagnole, qui réitéreront leur demande à la fin de la seconde partie, pour « Les deux frères rivaux »³. Cette pause dans l'action du récit-cadre, ainsi que le contraste temporel et spatial qui sépare l'univers des personnages de noble condition présents dans les nouvelles des tribulations de la troupe des comédiens, sont autant d'éléments qui servent à délimiter ces histoires brèves comme des moments de fiction⁴. La première nouvelle racontée par Inézilla est même précédée d'une conversation dans laquelle la *novela* est proposée comme modèle de genre narratif par la Garouffière :

Le conseiller dit qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes ; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles, qui sont bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois

¹ *Op. cit.*, I, 9, p. 69.

² *Ibid.*, p. 70.

³ « Après dîner, Inézilla fut priée par le Destin et les comédiennes de leur lire quelque historiette espagnole, de celles qu'elle composait ou traduisait tous les jours, à l'aide du divin Roquebrune [...] » (*ibid.*, II, 18, p. 309).

⁴ Sur les rapports entre nouvelle enchâssée et récit-cadre, voir A.-É. Spica, « L'enchâssement des récits au XVII^e siècle : le "roman d'apprentissage" de la nouvelle ? », dans V. Engel et M. Guissard (dir.), *op. cit.*, vol. II, p. 119-131.

incommodes à force d'être trop honnêtes gens ; enfin, que les exemples imitables étaient pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on avait presque peine à concevoir. Et il conclut que, si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantes, elles auraient cours autant que les romans héroïques [...].¹

La lecture de la nouvelle « À trompeur, trompeur et demi », qui intervient dès le chapitre suivant, se présente comme la réalisation du vœu exprimé par le conseiller, porte-parole du romancier dans ce passage. L'introduction de ce récit bref maintient l'ambiguïté sur son origine : l'on ne sait s'il s'agit d'une composition d'Inézilla, d'un récit de son défunt mari, ou bien seulement d'une *novela* qu'elle connaîtrait par cœur. Mais la nationalité espagnole de la récitante fait signe vers la source réelle de la nouvelle, « A lo que obliga el honor », troisième et dernière nouvelle insérée dans *La Garduña de Sevilla* de Solórzano².

La définition que la Garouffière donne du genre met en valeur sa double caractéristique : d'une part, sa brièveté, d'autre part, son rapport à l'Histoire, qui l'oppose directement au roman héroïque, que ses origines rattachent aux fictions antiques. Le lien de la nouvelle à l'Histoire est souligné à plusieurs reprises par le lexique utilisé : la Garouffière parle ici de « petites histoires », de même que l'Étoile évoquera quelques lignes plus loin des « historiettes » et le narrateur une « histoire³ ». Dans l'esprit de Scarron, conformément au renouveau du genre initié par *Les Nouvelles françaises* de Sorel et poursuivi par *Les Nouvelles françaises* de Segrais, publiées en même temps que la seconde partie du *Roman comique* (1656-1657), la nouvelle est un court récit qui instruit en divertissant et dont la force pédagogique réside dans sa capacité à représenter des modèles vraisemblables, concevables dans les limites de l'esprit humain. C'est ce modèle de genre narratif, fondé sur une conception hybride du romanesque et fuyant les excès immodérés de l'imaginaire, que *Le Roman comique* met en avant.

Néanmoins, ce rôle de promotion de la nouvelle n'est pas la seule fonction assumée par le récit-cadre. Si les nouvelles insérées ne lui sont liées ni au niveau de leur intrigue, ni au niveau de leurs personnages, des systèmes de réseaux se mettent en place entre ces différents récits, sur les plans thématique et structurel. D'une part, le récit-cadre apporte un contrepoint comique aux nouvelles. Le récit des « Deux frères rivaux », qui contient de nombreux motifs romanesques conventionnels (le duel, le combat naval contre les barbares, la fausse mort de dom Sanche, la reconnaissance et le dénouement composé d'un

¹ *Op. cit.*, I, 21, p. 165-166.

² Cette source est notamment attestée par R. Cadorel (*op. cit.*, p. I [suite de la p. 127]).

³ *Op. cit.*, I, 21, p. 167.

double mariage), est immédiatement suivi d'une disgrâce comique et ridicule de Ragotin, dont un bélier choque violemment la tête¹. Toutefois, plus que sur une opposition, les rapports entre récit-cadre et nouvelles reposent sur une confrontation. Les tribulations des comédiens jouent elles aussi sur le renouvellement des procédés romanesques stéréotypés². Le Destin fait sa première apparition dans le récit en portant un emplâtre sur l'œil, afin de ne pas se faire identifier par son ennemi, qu'une succession de hasards romanesques ne cesse de mettre sur sa route ; Angélique et l'Étoile sont tour à tour victimes d'un enlèvement ; Léandre est un jeune homme de bonne condition qui s'est déguisé en valet et s'est engagé dans la troupe des comédiens par amour pour Angélique ; de même que le Destin, il fait preuve de courage héroïque en poursuivant les ravisseurs des deux jeunes femmes, etc.

Comme les nouvelles, le récit-cadre s'ouvre *in medias res*, ce qui rend nécessaire l'enchâssement de plusieurs récits seconds, respectivement narrés par le Destin, la Caverne et Léandre³. Toutefois, ceux-ci ne délivreront pas l'intégralité des informations nécessaires à la saisie des événements antérieurs, le roman restant inachevé. Autre point commun, l'« interventionnisme » de l'instance narratrice première perturbe autant la lecture des nouvelles que celle du récit-cadre. Ce constat pose par ailleurs la question de l'identité du *je* qui intervient à l'intérieur des nouvelles. Si son assimilation au narrateur du récit-cadre est explicite dans « À trompeur, trompeur et demi »⁴, mais surtout dans l'« Histoire de l'amante invisible », où celui-ci revendique le vol de la parole à Ragotin de manière provocatrice⁵, la source d'énonciation du *je* qui s'exprime dans les deux autres nouvelles est beaucoup moins claire. C'est ici le narrateur-auteur ou le traducteur des *novelas* originelles qui intervient, dont la figure est strictement superposable à celle du narrateur-auteur du récit-cadre⁶. Auprès des nouvelles, le récit premier fait donc à la fois office

¹ *Ibid.*, II, 20, p. 334-335.

² Voir S. Lojkin et P. Ronzeaud, *Fictions de la rencontre [...]*, *op. cit.*

³ Le récit du Destin concerne les chapitres XIII, XV et XVIII de la première partie ; celui de la Caverne le chapitre III de la seconde partie (il reste inachevé) ; celui de Léandre le chapitre V de cette même partie.

⁴ « [...] et alors elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre, mais pourtant assez intelligiblement pour faire voir qu'elle avait bien de l'esprit en espagnol puisqu'elle en faisait beaucoup paraître en une langue dont elle ne savait pas les beautés » (*op. cit.*, I, 21, p. 167-168).

⁵ « Vous allez voir cette histoire dans le suivant chapitre, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi » (*ibid.*, I, 8, p. 60).

⁶ Voir par exemple, dans « Les deux frères rivaux », l'interpellation railleuse lancée aux « dames tristes », ces fausses prudes qui pourraient condamner l'attitude de Dorothée par méconnaissance des coutumes espagnoles (*ibid.*, II, 19, p. 313). Ce passage rappelle l'altercation entre le narrateur de l'« Histoire de la dame invisible » et le sot lecteur, à propos des églises utilisées comme lieux de rendez-vous galants (« On

d'agent de promotion, de commentaire et de continuation, dans la vie comique, des intrigues qui y sont développées.

À propos des aventures du récit-cadre, mais aussi de leur confrontation avec celles des nouvelles insérées, J. Serroy a évoqué un imaginaire « à double face : rieur d'un côté, rêveur de l'autre », une « œuvre-Janus, où à la face burlesque répond une face romanesque¹ », chacune de ces deux dimensions sortant renforcée de sa rencontre avec son contraire. Parler de fusion entre ces deux faces nous paraît davantage pertinent, dans la mesure où l'ensemble du *Roman comique*, qu'il s'agisse du récit premier ou des narrations enchâssées, assure la promotion d'un *romanesque au second degré*, à savoir d'un romanesque qui, tout en reprenant les éléments et les passages obligés de cette tonalité, affiche toujours en même temps ses limites et rit de lui-même, dans un mouvement d'autodérision.

Plus encore que dans les quatre nouvelles ou dans le récit-cadre, ce romanesque hybride s'exprime dans le « troisième niveau de la fiction² » : celui des récits pris en charge par les narrateurs intradiégétiques et homodiégétiques. La confrontation entre les nouvelles insérées et le récit premier aboutit à la définition d'un modèle de genre narratif à part entière, majoritairement mis en œuvre dans le récit du Destin, mais aussi dans ceux de la Caverne et de Léandre. Par leur condition et leur parcours, ces trois narrateurs seconds sont à même de conter des aventures opérant la fusion du comique et du tragique, de manière à former un romanesque hybride. Le Destin se présente comme fils de paysan, mais l'éducation qu'il reçoit en compagnie de Verville et la valeur guerrière qu'il révèle au combat lui donnent des qualités communes à celles de dom Carlos et de dom Sanche, héros des nouvelles insérées ; la Caverne est une enfant de la balle³, mais l'inachèvement de son récit nous empêche de connaître la nature exacte des liens qui la rapprochent, avec Angélique, du baron de Sigognac ; enfin, Léandre est « un gentilhomme d'une maison

dira ici de quoi je me mêle ; vraiment on en verra bien d'autres [...] », *ibid.*, I, 9, p. 61), ou encore la digression sur les bavards impénitents, dans le récit-cadre (*ibid.*, II, 10, p. 241).

¹ J. Serroy, *Roman [...]*, *op. cit.*, p. 451.

² « Encore une fois, le *Roman comique* et ses nouvelles enchâssées manifestent parfaitement ce rôle du cadre dans la construction progressive d'une théorie narratologique de la nouvelle dans la France du XVII^e siècle, qui ne peut manquer de rejaillir sur le roman tel qu'il se fixe en même temps : un troisième niveau de la fiction manifeste performativement la valeur de recul en même temps que d'expérimentation fictionnelle qu'offre le cadre. Ce troisième niveau, c'est l'autobiographie de Destin, qui raconte comme une nouvelle sa vie passée à ses compagnons comédiens » (A.-É. Spica, « L'enchâssement des récits [...] », *art. cit.*, p. 125).

³ « [...] Je suis née comédienne, fille d'un comédien, à qui je n'ai jamais ouï dire qu'il eût des parents d'autre profession que de la sienne » (*op. cit.*, II, 3, p. 202).

assez connue dans la province¹ », qui adopte un rang inférieur par amour pour une comédienne.

Leurs aventures, contées comme des nouvelles, à la différence près qu'il s'agit de narrations à la première personne du singulier, convoquent elles aussi un certain nombre de *topoi* romanesques, renouvelés par l'apport d'éléments comiques et par la vraisemblance que leur confère leur dimension autobiographique : naissance mystérieuse et substitution probable d'enfants dans le récit du Destin, scènes de première rencontre amoureuse entre le Destin et Mlle de la Boissière et entre Léandre et Angélique, scènes de combats et mauvaises rencontres (entre le Destin et Saldagne), travestissements (le Destin, l'Étoile et Léandre deviennent comédiens), fausses morts et scènes de reconnaissance (lorsque le Destin retrouve Mlle de la Boissière et celle qui passe pour sa mère à Nevers), etc. Le récit de la Caverne illustre très certainement le mieux la façon dont les épisodes comiques se révèlent indissociables de leurs envers tragiques : le lapsus que fit le page du baron de Sigognac en jouant son personnage de comédie, dont le ridicule la fait encore rire lorsqu'elle raconte son histoire à l'Étoile, eut pourtant pour conséquence le dramatique assassinat de son père².

Au niveau structurel, les effets de dynamisme et de rapidité produits par l'incipit *in medias res* – non justifié dans un récit à la première personne – sont remplacés par la fragmentation des récits seconds, très souvent interrompus par des retours au récit-cadre. Alors qu'il s'apprête à commencer la narration de ses aventures, dans le chapitre XII de la première partie, le Destin renonce à prendre la parole pour s'engager dans une bagarre générale, qui a lieu dans l'auberge³ ; son récit sera par la suite interrompu à deux reprises, tout d'abord par l'heure avancée⁴, puis, le lendemain soir, par la sérénade ridicule que Ragotin fait donner sous les fenêtres de l'Étoile⁵. En définitive, le Destin ne pourra terminer son récit que dans le chapitre XVIII de la première partie. De même, le récit de la Caverne, entamé dans le chapitre III de la seconde partie, se trouve interrompu par l'apparition inattendue d'un chien, tout d'abord pris pour un spectre, dans la chambre qu'occupent la narratrice et l'Étoile⁶ ; ce récit ne sera jamais repris. Une autre narration seconde, celle de Léandre, s'intercalera deux chapitres plus loin, bien que le lecteur attende

¹ *Ibid.*, II, 5, p. 215.

² *Ibid.*, II, 3, p. 206.

³ « [...] le Destin allait commencer son histoire quand ils entendirent une grande rumeur dans la chambre voisine » (*ibid.*, I, 12, p. 89).

⁴ *Ibid.*, I, 13, p. 109.

⁵ *Ibid.*, I, 15, p. 138-140.

⁶ *Ibid.*, II, 3, p. 211-212.

toujours la fin du récit de la Caverne. Ces interruptions s'apparentent elles aussi aux multiples interventions du narrateur des nouvelles : dans les deux cas, il s'agit de briser l'ordre linéaire du récit, de perturber la promenade qu'effectue le lecteur sur les terres de la fiction. L'illusion romanesque n'est jamais continue : ce n'est pas une immersion totale dans un monde imaginaire que cherche à susciter Scarron. Les brusques et répétés changements de niveaux narratifs contraignent le lecteur à toujours garder à l'esprit les limites de la fiction¹.

Ce nouvel usage de genre narratif a pour corollaire deux éléments fondamentaux : l'oralité, assurée par l'énonciation à la première personne, elle-même indissociable de la théâtralisation du récit. C'est donc le double modèle de la *novela* et de la *comedia* qui constitue les fondements de la narration que propose Scarron. En témoigne l'épisode au cours duquel le Destin accompagne son ami Verville chez sa maîtresse, qui est la sœur de Saldagne, ce que le personnage ignore encore à ce moment de son histoire. Le passage apparaît comme la transposition d'une scène de comédie confrontant le duo amoureux des maîtres – Verville et Mlle de Saldagne – au duo comique des valets – rôles joués par le Destin et par Mlle de Léri, sœur de la maîtresse de Verville, puisque les deux personnages se font passer pour les serviteurs du couple d'amants. Les quatre personnages prennent place dans le jardin de la demeure des jeunes femmes, lieu clos qui présente la même forme rectangulaire que l'espace scénique. L'épisode fait même explicitement référence au théâtre, à propos de l'échange topique entre les valets et les servantes qui intervient généralement dans ce type de scène :

Je me préparai alors à m'ennuyer beaucoup avec une servante qui m'allait demander sans doute combien je gagnais de gages, quelles servantes je connaissais dans le quartier, si je savais des chansons nouvelles et si j'avais bien des profits avec mon maître. Je m'attendais après cela d'apprendre tous les secrets de la maison de Saldagne et tous les défauts, tant de lui que de ses sœurs, car peu de suivants se rencontrent ensemble sans se dire tout ce qu'ils savent de leur maître [...].²

En effet, dans *L'Écolier de Salamanque*, comédie de Scarron (1654), lorsque Crispin, le valet de Dom Pèdre, rencontre Béatrix, servante de la sœur de celui-ci, il lui propose immédiatement de médire de leurs maîtres respectifs³.

¹ « Scarron suscite donc tout un jeu avec l'illusion : tantôt il l'a créée, tantôt il la détruit. Il y a là manifestement le signe d'une attitude singulière à l'égard de la fiction : Scarron est le créateur d'un romanesque qui refuse de se prendre au sérieux » (J.-P. Landry, art. cit., p. 78).

² *Op. cit.*, I, 15, p. 122.

³ « Médis de ta Maîtresse, et moi je te dirai / Du Maître que je sers, tout ce que je saurai » (*L'Écolier de Salamanque*, dans P. Scarron, *Théâtre complet, op. cit.*, III, 2, v. 755-756, p. 686).

Ainsi, au-delà des critiques comiques et burlesques formulées à l'encontre du roman héroïque, *Le Roman comique* propose de nouveaux usages de genre narratif, à partir de modèles espagnols qui s'affranchissent de certaines dichotomies génériques. Les nouvelles hétérodiégétiques et les récits homodiégétiques occupent environ la moitié du roman¹ : leur importance souligne leur valeur métagénérique. Comme le montre la définition du terme *nouvelle* que l'on trouve dans le *Dictionnaire* de Furetière, la pratique scarronienne de cette forme narrative brève marquera l'esprit des autres romanciers comiques :

NOUVELLE, est aussi une histoire agreable & intriguée, ou un conte plaisant un peu étendu, soit qu'elle soit feinte, ou veritable. Les *Nouvelles* de Cervantes, de Scarron. Les cent *Nouvelles nouvelles*, qu'on attribüe au roi Louis XI. Les *nouvelles* de Bocace, les *Nouvelles* de la Reine Marguerite. La *Nouvelle* de Belphegor ; la *Nouvelle Allegorique*, &c.²

Or cette définition de la nouvelle ne recoupe-t-elle pas l'usage qu'en fera la littérature galante à partir de la fin des années 1650 ? L'histoire comique ne propose-t-elle pas en définitive les mêmes modèles narratifs que ceux qui deviendront les usages romanesques dominants de la culture mondaine ? L'étude du *Roman bourgeois* de Furetière nous permettra, dans les pages qui suivront, d'explorer les enjeux génériques de cette hypothèse.

3. ÉLOGE DU ROMANESQUE (HYBRIDE OU NON)

L'œuvre scarronienne aboutit donc à une redéfinition du romanesque, entendu à la fois dans le sens restreint de registre propre au genre du roman et dans l'acception plus large d'univers imaginaire et fictionnel. Gilles Declercq et Michel Murat, dans le volume qu'ils ont consacré à cette notion, ont montré comment cette « insistante exploration de l'écart entre le monde et l'idéal³ » prenait toute son ampleur au cours du XVII^e siècle : le romanesque s'élabore, se définit et se nourrit précisément du débat confrontant les « anti-romans » que nous avons étudiés aux romans qu'ils prennent pour hypotextes, « dans une tension constitutive entre satire et réhabilitation axiologique et pédagogique⁴ ».

Dans ce contexte de crise de légitimité, mais aussi de plein essor éditorial pour le roman, malgré les réflexions menées par les théoriciens sur l'opposition entre vérité et

¹ Dans l'édition de J. Serroy, les nouvelles occupent 91 pages et les récits homodiégétiques 61, soit un total de 152 pages sur les 300 que compte l'ensemble de l'œuvre.

² Furetière, *Dictionnaire*, art. « Nouvelle ».

³ G. Declercq et M. Murat, « Avant-propos », dans G. Declercq et M. Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 9.

⁴ *Ibid.*

mensonge, entre Histoire et fiction, émerge fréquemment, y compris chez les contempteurs du genre, l'idée qu'une histoire imaginaire procure un sentiment de plaisir chez son lecteur. Dans le roman comique, la force d'attraction exercée par la fiction la plus débridée est comiquement représentée par la figure du pédant de collègue, qui, tout en interdisant la lecture des « vieux romans » et des romans sentimentaux à ses écoliers, s'y laisse entraîner avec ardeur. Hortensius y puise son amour pour Frémonde, tandis que le précepteur du Destin et de Verville se met à lire « les vieux et les modernes¹ » et finit par les élever au même rang que Plutarque. En ce sens, le plaisir des « bons lecteurs » qui entourent les lecteurs extravagants provient autant des pièces qu'ils leur jouent que de l'univers fictionnel dans lequel ils vivent en leur compagnie. Ainsi, l'entourage du « chevalier hypocondriaque » révèle sa parfaite connaissance des romans d'*Amadis*. Cette familiarité à l'égard des « vieux romans » rapproche également le narrateur de cet « anti-roman » du narrataire qu'il invoque :

[...] [Don Clarazel] se jeta promptement à bas de son lict, ouvrist les fenestres & voyant la maison toute en feux s'imagina qu'il voyoit un pareil enchantement qu'Amadis de Grece surnommé le chevalier de l'ardente espee deffist en l'isle d'Argennes quand il delivra l'empereur de Trebisonde, Lisvard de Grece qui estoit son père, Perion de Gaule & le gentil Olorius prince d'Espagne lesquels y avoient esté enchantés par Zirfee comme vous avez veu dans le septiesme d'Amadis de Gaule.²

Même les lecteurs inquiets que sont le barbier et le curé du village de Don Quichotte ne peuvent se résoudre à brûler l'intégralité de sa bibliothèque³. Lorsque, face au capucin, Don Clarazel défend les romans de chevalerie, en assurant que ces livres sont « tous remplis de tres-bons exemples de courage & de vertu⁴ », qu'ils enseignent les bienséances et l'horreur du vice, et peuvent même conforter la foi du chrétien, le discours du lecteur extravagant est loin d'être entièrement incohérent. Tandis que les exemples vertueux qu'il illustre permettent d'attribuer une fonction instructive au roman, le romanesque en assure la part de divertissement. Dans son plaidoyer pour le genre, Philiris décrit le plaisir qu'il engendre comme un ravissement intense, qui conduit le lecteur à vouloir « vistement sçavoir la fin », tout en souhaitant au fond de lui que « le livre ne finist jamais⁵ ».

Les lecteurs d'« anti-romans » apprécient quant à eux deux types de registre romanesque différents : tout en reconnaissant que les topiques des romans conventionnels

¹ *Op. cit.*, I, 13, p. 97.

² G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, *op. cit.*, chap. XI, p. 223.

³ *Op. cit.*, I, 6.

⁴ *Op. cit.*, chap. XIII, p. 296.

⁵ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, *op. cit.*, III, 13, p. 146.

procurent un certain plaisir de lecture, à condition qu'elles soient traitées de manière agréable et ordonnée, ils se réjouissent du romanesque distancié et hybride qui émerge du rapport intertextuel établi entre l'hypertexte et ses hypogénres. Le narrateur du *Berger extravagant* constate ainsi, lorsque Philiris et Fontenay content leurs aventures parodiques, qu'ils « ne dirent rien que de tres-agreable, soit qu'il y eust du mensonge ou de la verité¹ ». Il importe finalement peu que leurs histoires soient mensongères : seul compte le plaisir que procurent la parodie du romanesque et le pastiche du style du roman grec pour Fontenay, du roman pastoral pour Philiris. Un peu plus loin dans le récit, Carmelin répète avec ses propres termes, devant Amarylle et ses compagnes, le récit antérieurement narré par Méliante. Le plaisir des auditrices est alors double : il est à la fois fondé sur ce qu'elles devinent de la parodie des romans héroïques effectuée précédemment par Méliante et sur le second décalage burlesque qu'introduit Carmelin, en racontant ingénument les aventures du personnage, qui prétend venir d'un pays proche de celui « où les hommes ont une grosse boule de linge sur leur teste² » – il s'agit de la Perse. Quant au lecteur réel du *Berger*, qui a déjà pris connaissance du récit de Méliante, il bénéficie, plus encore que l'auditoire de Carmelin, de ce double plaisir. Ce constat nous amène donc une fois de plus à nuancer l'opposition entre roman et anti-roman, comme nous invitent à le faire G. Declercq et M. Murat :

Tel est le « moment » romanesque, bonheur nullement illusoire, parce que vérité existentielle. Car le désir auquel le romanesque offre à la fois occasion et modèle n'est pas un désir de littérature. C'est un désir de vivre, de faire sa preuve [...]. C'est pourquoi la critique du romanesque dans le roman doit être mise à sa juste place. En mettant en scène les chimériques ou *visionnaires* qui voudraient vivre comme dans les livres, le roman préserve le romanesque en tenant sa fascination à une distance qui permet d'en jouir ; et la critique aussi est une jouissance du romanesque, féroce et allègre, chez Furetière comme chez Flaubert : car le véritable ennemi du romancier, c'est l'ennui.³

Le romanesque est « une affirmation conquérante de la littérature, de sa puissance dispensatrice de sens et de plaisir, de sa capacité de fonder une communauté d'expérience et de valeurs⁴ ». Une telle quête est menée conjointement par les romans et les anti-romans, bien que sous des modalités distinctes. Si les histoires comiques s'opposent aux romans fabuleux dans leurs conceptions du genre romanesque, tous s'accordent néanmoins sur le plaisir que celui-ci est susceptible d'engendrer.

¹ *Ibid.*, II, 8, p. 169.

² *Ibid.*, II, 11, p. 621.

³ *Op. cit.*, p. 8-9.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

B. Mort et renaissance d'un genre : *Le Roman bourgeois* ou la fusion des modèles narratifs comiques et galants

Lorsqu'il réédite sa *Bibliothèque française*, en 1667, Sorel complète la section consacrée aux romans comiques, satiriques et burlesques, par l'ajout d'un nouveau titre, non paru au moment de la première édition de 1664 : *Le Roman bourgeois*. L'auteur ne l'a pas encore lu, mais il se fie à l'opinion de ceux qui l'ont apprécié et lui attribue, en attendant d'en juger par lui-même, « toutes les bonnes qualitez des Livres Comiques & des Burlesques tout ensemble¹ ». Le roman de Furetière referme cette fois-ci définitivement la section et, par-delà la seule *Bibliothèque* de Sorel, est traditionnellement mentionné dans l'histoire littéraire comme le dernier des romans comiques². L'œuvre s'inscrit en effet dans la lignée du *Roman comique* de Scarron, tant par le choix de sa cible – les romans héroïques – que par ses rejets répétés des procédés romanesques conventionnels, qui s'accompagnent néanmoins, là encore, d'une valorisation de la fiction.

Toutefois, *Le Roman bourgeois* nous paraît moins clore un cycle, en tant que dernier représentant de l'histoire comique, qu'indiquer la manière dont ce genre opère une mue progressive, grâce à une fusion originale entre l'esthétique satirique et comique et celle d'une nouvelle catégorie romanesque à la mode : le récit bref galant. Parallèlement, les romans héroïques s'essouffent eux aussi au cours des années 1660, au profit de récits plus courts, dont le modèle n'est plus le roman grec, mais l'histoire. L'écart séparant ces catégories romanesques antagonistes tend donc à se réduire, chacune se retirant peu à peu pour laisser place à des formes similaires. En ce sens, le roman de Furetière est à plus d'un titre une œuvre charnière : si la satire qu'il énonce à l'encontre des romans héroïques apparaît périmée aux yeux du lecteur de 1666, dans la mesure où ceux-ci sont considérés comme démodés, ses innovations formelles en font à la fois une œuvre singulière, mais aussi un genre narratif résolument inscrit dans la culture galante contemporaine, dont il choisit d'explorer les facettes plaisantes et comiques.

¹ *Op. cit.*, chap. IX, p. 199-200.

² Dans *Roman et réalité* de J. Serroy, *Le Roman bourgeois* est étudié dans le chapitre II de la troisième partie, sous le titre « Le Réalisme dans l'impasse », le troisième chapitre étant intitulé « La Dissolution de l'Histoire comique » (*op. cit.*, p. 585-699).

1. LE TOMBEAU DES ROMANS COMIQUES

Bien qu'il reprenne l'essentiel des critiques déjà formulées par Scarron à l'égard des romans héroïques, *Le Roman bourgeois* semble plus encore que *Le Roman comique* afficher un refus véhément et radical du genre romanesque. Le sous-titre rhématique de l'œuvre le désigne comme un « ouvrage comique ». Le choix du terme *ouvrage*, neutre et volontairement non générique, n'entre pas en contradiction avec le titre de l'œuvre, qui contient le terme *roman*, dans la mesure où la mention de ce genre est minée par l'ironie de son association avec le qualificatif *bourgeois*. Furetière paraît donc pousser plus loin encore l'entreprise initiée par Sorel dans *L'Anti-Roman : Le Roman bourgeois* constitue le véritable « tombeau des romans », dans le sens où il présente comme impossible la tâche même de composer un roman, entendu comme une histoire fabuleuse. À ce titre, les vaines et ridicules tentatives effectuées par Charroselles pour lire ses œuvres à Collantine, qui l'interrompt sans cesse pour lui imposer l'audition d'avertissements, de déclarations, de lettres procédurières et d'infinis procès-verbaux, peuvent être vues comme l'illustration parodique de l'idée, bien reçue par l'auteur du *Roman bourgeois*, que la matérialité du monde réel est désormais vouée à rattraper et à anéantir toute tentative de composer des récits mensongers.

L'incipit de l'ouvrage, qui voit un narrateur intrusif convoquer l'intertexte de *L'Énéide* pour mieux le rejeter dans un registre héroï-comique par son refus de mettre en scène les mêmes héros extraordinaires que ceux des romans héroïques, a déjà été minutieusement étudié par la critique¹. Cette parodie liminaire inscrit d'emblée l'ouvrage dans le sillage des histoires comiques antérieures, en réitérant leur revendication de « naïveté ». *Le Roman bourgeois* ne représentera pas des héros, mais des « personnes », figures animées de tableaux parisiens divers et mobiles, passant de quartiers en quartiers, afin d'illustrer de manière véritable la condition sociale de la bourgeoisie². C'est ainsi que, tout au long de l'œuvre, sur le modèle de l'incipit, le narrateur rejette les topiques thématiques et structurelles du roman héroïque pour affirmer son exigence de véridicité. L'instance narratrice se présente essentiellement sous les traits du simple scripteur, récitant

¹ « Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe ; et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je les chante, et si je ne sais pas la musique » (A. Furetière, *Le Roman bourgeois*, *op. cit.*, L. I, p. 29). Voir entre autres D. Guenin-Lelle, « Framing the Narrative : The *Roman bourgeois* as Metafiction », *PFSCS*, vol. XVI, n° 30, 1989, p. 179-184 et C. Moyes, « Juste(s) titre(s). L'économie liminaire du *Roman bourgeois* », *Études françaises*, vol. XLV, n° 2, 2009, p. 25-45.

² « Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilités, je vous raconterai sincèrement et avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ni héros ni héroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ni ne renverseront point de royaumes [...] » (*op. cit.*, p. 30).

d'histoires dont il n'est pas l'auteur-inventeur et dont il a récolté les éléments par des témoignages qui peuvent s'avérer lacunaires. Nicodème, Javotte, Lucrèce, Charroselles et Collantine sont donc des personnes réelles, de chair et de sang, qui sont toujours en vie à l'heure où le narrateur écrit. Ainsi, celui-ci ne sait pas ce que Javotte et Pancrace sont devenus, après l'enlèvement de la jeune fille au couvent :

Or, comme Vollichon n'était pas à cet enlèvement, et qu'il ne connaissait point ces quidams, dont le chef était en sûreté, ce décret est demeuré depuis sans exécution. Que si je puis avoir quelques nouvelles de la demoiselle et de son amant, je vous promets, foi d'auteur, que je vous en ferai part.¹

La figure de la métalepse de niveau, récurrente dans *Le Roman comique*, réside ici dans le franchissement du seuil de fictionnalité, opéré par des personnages qui acquièrent le même degré de réalité que l'auteur et le lecteur. C'est également parce qu'il présente son histoire comme véritable que le narrateur ne peut nous retranscrire les longues conversations amoureuses qu'ont eues ensemble Lucrèce et le marquis, avant que celle-ci ne consente à lui accorder ses faveurs : contrairement aux héros de romans héroïques, les deux personnages ne disposaient pas de confidents susceptibles de retenir par cœur leurs propos, ou encore de fournir une copie des lettres et des vers échangés². Le narrateur-historien relève très justement à ce propos que le dialogue est une limite narrative que le récit historique ne peut franchir, alors qu'il s'accommode très bien des harangues, qui sont conventionnellement des morceaux non authentiques mais inventés par l'historien conformément à l'*ethos* du personnage historique qu'il met en scène³. Contraint de se passer des luxueux moyens du roman héroïque, le narrateur doit se résoudre à se fier à la voix publique, ou encore à interroger plusieurs sources, à croiser les témoignages, une seule personne ne disposant pas de la capacité mémorielle suffisante pour fournir à elle seule la matière du récit. Quand les lacunes se font trop vastes, il doit même faire appel à son imagination et, pour le reste, il renvoie le lecteur aux romans qu'il a pu lire, dans lesquels ce type d'épisodes foisonne⁴.

¹ *Ibid.*, p. 158. La métalepse de niveau est également utilisée à propos du marquis, dont le narrateur feint de croire le retour auprès de Lucrèce encore possible : « Il partit bien, mais je ne sais quel terme il prit pour son retour ; tant y a qu'il n'est point encore revenu » (*ibid.*, p. 74).

² « Je crois que ce fut en cette visite qu'il lui découvrit sa passion ; on n'en sait pourtant rien au vrai » (*ibid.*, p. 65).

³ Voir à ce sujet M. Rosellini, « La parole sous surveillance : théorie et pratique de l'énonciation historique au XVII^e siècle », dans C. Volpilhac-Augier et L. Guellec (dir.), *Des Voix dans l'histoire, La Licorne*, n° 89, 2010, p. 33-55.

⁴ « [...] j'en ai appris un peu de l'un et un peu de l'autre, et, à n'en point mentir, j'y ai mis aussi un peu du mien » (*op. cit.*, L. I, p. 66).

Ici réside la clé de ce soi-disant manquement, qui permet au narrateur de passer sur un grand nombre de dialogues amoureux jugés inutiles à l'action. Là où le narrateur du récit-cadre et des nouvelles insérées du *Roman comique* se servait ironiquement de l'hyperbole, l'instance narratrice du *Roman Bourgeois* pratique quant à elle le renvoi intertextuel, tout en s'en prenant explicitement à une vaste généalogie romanesque, qui inclut les romans de chevalerie (*Amadis*), pastoraux (*L'Astrée*) et héroïques (*Le Grand Cyrus*), accusés de se plagier les uns les autres et de se répéter. C'est donc par un « etc. » provocateur que le narrateur fait l'ellipse de tels épisodes, afin d'indiquer sans plus attendre quelle fut la réponse de Lucrèce aux prières du marquis¹. Ce même souci de s'en tenir à la stricte vérité – excepté lorsqu'il n'a pu la recueillir – lui sert par la suite de caution ironique pour justifier l'infraction aux bienséances que constitue la mention de la faute de Lucrèce la Bourgeoise, coupable de ne pas avoir résisté avec la même vertu que l'illustre Romaine aux assauts du marquis :

Lucrèce se rendit donc ; je suis fâché de le dire, mais il est vrai. Je voudrais seulement pour son honneur savoir les paroles pathétiques que lui dit son amant passionné pour la toucher.²

Le narrateur formulera des considérations semblables lorsqu'il évitera de rapporter les arguments utilisés par Pancrace pour résoudre Javotte à se laisser enlever. De même qu'il ne veut pas inventer d'histoire, il rejette l'*ethos* du moraliste et se refuse à condamner ou à louer l'attitude de ses personnages féminins, dans un pied de nez au respect des bienséances dont le roman héroïque faisait son fer de lance³. Ainsi, il ne peut apporter aucune défense en faveur de Lucrèce, puisque sa séduction par le marquis se passa sans témoins⁴. Il doit se contenter de formuler de simples suppositions, en fonction de ce qu'il suppose s'être passé, ce qui l'amène à s'appuyer ironiquement sur des stéréotypes de roman : l'amoureux désespéré devient jaune safran, il feint de se percer le cœur avec un poignard... Plus que ces *topoi* éculés, c'est en fait avant tout la promesse de mariage que le marquis a donnée à Lucrèce, qui lui fait miroiter le titre et la fortune de marquise, qui achève de la fléchir.

¹ « Vous verrez seulement que c'est toujours la même chose, et comme on sait assez le refrain d'une chanson quand on en écrit le premier mot avec un etc., c'est assez de vous dire maintenant que notre marquis fut amoureux de Lucrèce, etc. » (*ibid.*). Dans d'autres passages, le narrateur passe cette fois-ci volontairement sur des dialogues jugés inutiles, bien qu'il les ait « ouï dire mille fois » (*ibid.*, p. 72).

² *Ibid.*, p. 68.

³ « [...] il dépendra de vous d'avoir bonne ou mauvaise opinion de sa conduite. Je n'écris point ici une morale, mais seulement une histoire » (*ibid.*, p. 158). « Vous y verrez, Lecteur (si je ne me trompe) la bienséance des choses et des conditions assez exactement observée : et je n'ai rien mis en mon Livre, que les Dames ne puissent lire sans baisser les yeux et sans rougir » (G. et M. de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim* [1641], dans C. Esmein-Sarrazin [éd.], *Poétiques [...]*, *op. cit.*, p. 143).

⁴ *Op. cit.*, p. 69.

Toutefois, en matière de bienséance, le narrateur montre qu'il n'a rien à se reprocher. Les longues descriptions de la passion amoureuse que les romans fabuleux ne cessent d'offrir à leurs lecteurs et à leurs lectrices sont davantage susceptibles de les dévergondar que son propre refus de formuler un jugement sur l'attitude de Javotte ou de Lucrèce. *Le Roman bourgeois* démontre même en acte les méfaits de ce type d'œuvres, lorsque les romans sentimentaux servent de fidèles adjuvants à Pancrace pour ravir le cœur de Javotte. Parmi eux, *L'Astrée* joue tout particulièrement le rôle de « galant solliciteur¹ » : la perfection de ce roman, que Furetière reconnaît à l'instar de Sorel, rend le danger qu'il représente encore plus grand dans la mesure où la passion, notamment celle qui unit Astrée à Céladon, y est décrite dans tous ses attraits. Les amants-bergers qui le composent offrent par ailleurs des modèles bien plus à la portée des lecteurs que les amours des grands seigneurs, princes et princesses, contés par les romans héroïques. Si Javotte se laisse enlever, quels que soient les discours que Pancrace ait pu lui tenir, c'est avant tout la faute du poison que les romans ont infiltré dans ses veines. Dans ce passage, c'est bien en moraliste que le narrateur entreprend de conseiller aux parents d'habituer progressivement leurs enfants à fréquenter le sexe opposé, sans les tenir cloîtrés trop longtemps, ainsi qu'à surveiller étroitement leurs premiers entretiens. De même, les premières lectures des jeunes filles doivent être soigneusement guidées².

Les interventions de l'instance narratrice ont donc principalement pour fonction de signaler les passages obligés des romans héroïques contre lesquels s'établit l'écriture du *Roman bourgeois*. Les topiques thématiques – séparations des amants, obstacles à leur union dont l'avènement se trouve sans cesse repoussé – sont répétées à un point tel qu'elles se transforment en topiques structurelles, au même titre que les incipits *in medias res* composés de métaphores mythologiques, ou que les longues descriptions emphatiques que les romanciers ne manquent pas de faire à chaque lieu traversé par leurs personnages³. Ainsi, les enlèvements d'héroïnes par leur amant, qui interviennent après de longues conversations délibératives tout aussi topiques, sont si fréquents qu'ils pourraient servir de marque-page⁴. Le narrateur regrette par ailleurs que de tels volumes ne contiennent pas de tables des matières, qui permettraient aux lecteurs de se repérer dans la typologie des différents ravissements qui leur sont proposés, de celui qui demeure à l'état de proposition

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 143-144.

³ Voir la célèbre description de la place Maubert (*ibid.*, p. 30-31).

⁴ *Ibid.*, p. 156.

à celui qui est accueilli favorablement par l'héroïne concernée. À propos de l'enlèvement de Javotte par Pancrace, le narrateur signale que tout a déjà été écrit sur ce type d'aventure et qu'il vient trop tard. La seule solution consisterait à insérer une page blanche, afin de laisser au lecteur le soin d'y coller l'enlèvement de son choix, parmi les multiples occurrences que le corpus des romans héroïques lui offre : « Vous entrelarderez ici celui que vous trouverez le plus à votre goût, et que vous croirez mieux convenir au sujet¹ ». La dégradation du *topos* de l'enlèvement passe par l'emploi du verbe burlesque *entrelarder*, dont l'acception première s'applique à une viande dans laquelle on fait « entrer du lard pour la rendre plus grasse », selon la définition qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire*, ce sens étant par ailleurs conforté par la présence du mot « goût ». Le *topos* subit par ailleurs d'autres détournements comiques : outre le fait que l'héroïsme de Pancrace soit minimisé par l'absence d'obstacles à son projet, le couvent n'étant entouré que de murs fort bas, Vollichon réagit de manière toute bourgeoise en se contentant de porter plainte contre le suborneur, au lieu de courir à cheval, secondé par des hommes d'armes, à la poursuite des amants².

Toutefois, comme dans *Le Roman comique*, le *topos* ne fait pas seulement l'objet d'une dégradation parodique. Il entre comme une composante essentielle dans la « dynamique³ » de l'élaboration de l'*inventio*. L'une des voies de cette dynamique est par exemple la prétérition : le narrateur ne cesse de dire qu'il ne reprendra pas les *topoi* usés des romans héroïques et pourtant, comme l'ont montré nos précédentes remarques, l'intégralité de la topique ou presque se trouve mentionnée, que ce soit sous la forme de simples allusions ou d'épisodes à part entière. L'un des exemples les plus frappants se situe au moment où Nicodème s'apprête à épouser Javotte, alors que leur rencontre vient tout juste d'avoir lieu et que le récit est encore si court qu'il pourrait à peine fournir la matière d'une historiette⁴. Prévoyant l'étonnement, voire la colère d'un « narrataire invoqué », qui serait un lecteur féru de romans héroïques, face à ce dénouement nuptial si précoce, le narrateur commence par se féliciter de ne pas abuser de sa patience, en

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibid.*, p. 158.

³ Comme l'a bien montré E. Bury, Furetière « donne constamment à voir à son lecteur le fonctionnement de l'invention romanesque, dont il pratique la topique ("dynamique" de l'*inventio*) tout en refusant les réponses toutes faites et stéréotypées que lui offrent les "lieux communs" de la tradition romanesque ("mémoire" de l'*inventio*) : il "interroge" le réel suivant le même cadre que les autres romanciers, mais il en attend des réponses inédites » (« Rhétorique de Furetière : invention et lieux communs dans *Le Roman bourgeois* », dans B. Yon [dir.], *Prémices et floraison de l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Saint-Étienne, PUST, 1995, p. 339).

⁴ *Op. cit.*, p. 44-45.

reportant cette conclusion de plusieurs tomes. Mais il se résout aussitôt à embrasser pleinement le *topos* à la fois thématique et structurel de l'obstacle au mariage des amants.

Celui-ci n'est pourtant repris que pour faire l'objet d'un double détournement. Tout d'abord, l'empêchement de l'union n'est pas dû, comme ce pourrait être le cas dans les romans héroïques, à la vile action d'un rival de Nicodème, ni à l'enlèvement de Javotte, ni au fait que le futur marié doive partir au combat, ni même à la mort tragique de l'un des deux promis. L'obstacle au mariage tient en réalité à un motif dégradant par le décalage burlesque qu'il introduit : l'opposition à la publication des bans déposée, comme nous l'apprendrons par la suite, par le procureur Villeflatin, après avoir découvert la promesse de mariage que Nicodème a bien imprudemment donnée à la jeune femme. D'autre part, le *topos* se trouve également détourné par la nature de l'obstacle : au lieu de ne faire que repousser le dénouement, en introduisant dans le récit l'élément perturbateur dont le narrateur a besoin pour poursuivre son histoire, la promesse de Nicodème à Lucrèce ruine définitivement ses chances d'épouser Javotte. Le dénouement correspondant à leurs aventures n'est par ailleurs pas seulement retardé, mais bien plutôt définitivement annulé, puisque le narrateur perdra la trace de Javotte et de Pancrace après l'enlèvement de celle-ci, sans que l'on sache si l'héroïne se mariera. Au lieu de se conclure par l'union simultanée des amants principaux et secondaires, la première partie du roman s'achève bel et bien de manière déceptive pour le lecteur de romans héroïques. Mais cette conclusion possède un degré supplémentaire d'ironie, dans la mesure où elle répète et mène à son terme le dénouement contraire à la topique héroïque que le narrateur avait d'abord évité à l'égard de Nicodème et Javotte : Lucrèce et Bedout viennent en effet tout juste de se rencontrer lorsque leur mariage a lieu, sans qu'aucun obstacle n'intervienne pour retarder leur union. Les deux personnages, qui ont tous les deux éprouvé auparavant la déception de ne pouvoir faire un mariage d'amour, s'unissent avec rapidité, dans le seul but d'asseoir leurs intérêts matériels et bourgeois : tel est le seul mariage qui soit réalisable dans le roman de Furetière, comme le montre également le « Tarif » des unions inséré au début de l'histoire de Lucrèce¹.

Peu avant ce dénouement, un autre *topos* structurel a fait l'objet d'un détournement : celui du hasard romanesque de la rencontre, artifice présenté comme bien utile pour le romancier qui, en rassemblant ses héros et héroïnes dans un même lieu,

¹ *Ibid.*, p. 47.

s'économise la peine d'en décrire plusieurs et favorise ainsi à peu de frais la « connexité¹ » des différentes aventures narrées. En amenant Javotte et Lucrèce à se rencontrer dans le même couvent, le narrateur commence par reprendre ce *topos*, dont il souligne le caractère répétitif, mais dont il reconnaît aussi les qualités en matière d'élaboration de l'intrigue. Mais il annule aussitôt l'effet que pourrait entraîner ce hasard sur la structure du récit en ne lui prêtant aucune conséquence narrative. Si Javotte et Lucrèce lient une grande amitié, elles ne se confient pas pour autant l'intégralité de leurs aventures amoureuses, dont les points communs ne sont donc pas dévoilés, tandis que leur relation s'interrompt presque aussitôt, lorsque Lucrèce quitte secrètement le couvent afin de donner naissance à l'enfant du marquis. Celle-ci épouse finalement Jean Bedout, ancien fiancé de Javotte, sans que ce dénouement soit retardé ou accéléré par la rencontre des jeunes femmes. En convoquant ce *topos* pour mieux l'annuler, Furetière souligne à quel point la reprise répétitive de topiques sans dessein de les renouveler peut sembler artificielle².

Ainsi, les *topoi* des romans sentimentaux et héroïques sont toujours minés, soit par des effets de décalage burlesque, soit par le retranchement de la partie de leur développement qui permettrait de leur conférer une unité. Leur renouvellement passe également par leur convocation inattendue. L'incipit parodique des romans inspirés du modèle grec, qui marque le rejet de l'ouverture *in medias res*, est par exemple suivi d'une aventure topique par excellence : celle de la rencontre amoureuse, lorsque Nicodème aperçoit Javotte dans l'église des Carmes. Jean Rousset a décrit la scène de première vue comme une « scène-clé », ou encore une « forme fixe », au « caractère quasi-rituel », qui « appartient de droit au code romanesque », avec « son cérémonial et ses protocoles » : la rencontre est un événement à la fois « inaugural et causal », puisqu'il détermine la suite du récit³. La scène décrite au seuil du *Roman bourgeois* se rattache au premier jeu de combinaison possible proposé par J. Rousset : « Apparition – disparition + quête »⁴. En effet, Javotte affirme d'emblée à son nouvel amant qu'elle n'est accessible que dans le cadre d'une union légale, conclue avec l'accord de ses parents. Cette scène de première vue subit néanmoins là encore une dégradation parodique : les propos galants que le jeune homme adresse à sa maîtresse à la sortie de la messe, dans le cadre de ce que J. Rousset

¹ *Ibid.*, p. 160.

² Le narrateur affirme ainsi n'utiliser ce hasard romanesque que par « coutume » : « Je ne crois pas néanmoins que ce hasard serve de rien à l'histoire, ni fasse aucun bel événement dans la suite ; mais, par une maudite coutume qui règne il y a longtemps dans les romans, tous les personnages sont sujets à se rencontrer inopinément dans les lieux les plus éloignés [...] » (*ibid.*).

³ J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, J. Corti, 1981, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

nomme le « franchissement¹ », sont systématiquement détournés par celle-ci, poussée par son ignorance à interpréter littéralement chaque métaphore amoureuse. L'utilisation des églises comme des lieux de rencontres galantes constitue par ailleurs en elle-même un *topos* de l'histoire comique². D'autre part, l'incipit *in ovo*, qui devrait logiquement entraîner l'évitement des récits rétrospectifs enchâssés, est battu en brèche par l'insertion de l'« Histoire de Lucrece la Bourgeoise »³, surlignée par le détachement du titre et qui est rendue nécessaire par la mention encore inexplicite de la promesse de mariage de Nicodème à la jeune femme. Le caractère artificiel de ce type de récit emboîté est par ailleurs accentué par la mise en exergue de l'utilité de cette analepse, de même que par l'appel à la capacité mémorielle du lecteur, afin qu'il conserve le souvenir des événements qui lui ont déjà été racontés⁴.

Si *Le Roman bourgeois* apparaît bel et bien comme un roman romanesque, qui en convoque les topiques les plus conventionnelles, il s'agit donc, comme dans *Le Roman comique*, d'un *romanesque au second degré*, fondé sur la parodie. Parmi les procédés de détournement également utilisés par Furetière et qui constituent une innovation par rapport aux histoires comiques antérieures, figurent les effets de liste :

Leur amour dura encore longtemps avec plus de familiarité qu'auparavant, sans qu'il y arrivât rien de mémorable ; car il n'y eut point de rival qui contestât au marquis la place qu'il avait gagnée, ou qui envoyât à sa maîtresse de fausses lettres. Il n'y eut point de portrait, ni de montre, ni de bracelet de cheveux qui fût pris ou égaré, ou qui eût passé en d'autres mains, point d'absence ni de fausse nouvelle de mort ou de changement d'amour, point de rivale jalouse qui fit faire quelque fausse vision ou équivoque, qui sont toutes les choses nécessaires et les matériaux les plus communs pour bâtir des intrigues de romans, inventions qu'on a mises en tant de formes et qu'on a repetassées si souvent qu'elles sont toutes usées.⁵

L'inventaire des éléments qui forment la topique de la relation amoureuse prémaritale aboutit certes à leur banalisation dégradante, en les alignant tous sur le même plan, dans une suite logique et mécanique. Néanmoins, l'énumération, enrichie par l'anaphore de la négation à deux termes, dans le présentatif *il n'y eut point*, et de la coordination *ni*, opère un renouvellement de cette topique, au sein d'une poétique du

¹ *Ibid.*, p. 43.

² Voir la diatribe comique que formule le narrateur de l'« Histoire de l'amante invisible », dans *Le Roman comique*, contre les « godelureaux » et les « coquettes » qui utilisent les églises comme lieux de galanterie (*op. cit.*, I, 9, p. 60-61). Dans *Polyandre*, l'amoureux universel Orilan, dont Nicodème est une figure proche, va jusqu'à théoriser sa pratique des quêtes galantes dans les églises (*op. cit.*, L. I, p. 36).

³ *Op. cit.*, p. 45-77. Le retour au récit premier n'est pas matérialisé ; il se fait naturellement, lorsque la narration rétrospective de l'histoire de Lucrece rejoint les événements contemporains du récit-cadre.

⁴ « Or, pour vous dire d'où venait cette opposition (car je crois que vous en avez la curiosité) il faut remonter un peu plus haut, et vous réciter une autre histoire ; mais tandis que je vous la conterai, n'oubliez pas celle que je viens de vous apprendre, car vous en aurez tantôt besoin » (*ibid.*, p. 45).

⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

burlesque, qui tire sa force comique du jeu de détournement qu'elle réalise à partir des attentes du lecteur.

Le rapport distancié que *Le Roman bourgeois* nourrit à l'égard des topiques romanesques conventionnelles contredit l'ambition affichée de narrer une histoire véritable. Comme dans les romans comiques de Sorel et de Scarron précédemment étudiés, l'« ouvrage comique » de Furetière montre le roman en train de s'écrire, dans sa composition, dans ses procédés, mais surtout dans ses artifices. L'une des fonctions de l'interventionnisme de l'instance narratrice consiste précisément à briser la *mimèsis* vraisemblable pour exhiber la fiction dans tout son défaut de naturel. Même s'il se présente majoritairement sous les traits du scripteur-témoin, le simple fait que le narrateur ne cesse d'intervenir dans le récit lui confère le statut de personnage à part entière. Dianne Guenin-Lelle a ainsi montré comment sa présence, dès le seuil du roman (« Je chante »), allait à l'encontre de la naïveté revendiquée, en attirant l'attention sur l'élaboration même de la fiction¹. La *mimèsis* du roman n'est donc pas tant vraisemblable que fictionnelle. D. Guenin-Lelle évoque à ce titre une « mimesis of process », expression que l'on pourrait traduire par une *mimèsis* du processus d'engendrement de la fiction, qui s'oppose à une « mimesis of product », représentation du produit de la fiction, donné ici comme véritable².

Mais la portée de cette « mimesis of process » n'est-elle pas mise à mal par le fait que les romans héroïques, à la fin des années 1660, constituent un genre narratif inactuel, car passé de mode, dont la satire ne semble plus utile ? S'ils constituaient une cible de choix au moment de la composition du *Roman comique*, dans *Le Roman bourgeois*, Furetière prêche des lecteurs convertis, qui rejettent désormais d'eux-mêmes la lecture de tels volumes. Le goût pour le romanesque est en pleine évolution : le mélange du mensonge et de la vérité, que Georges et Madeleine de Scudéry prônaient dans l'avis « Au lecteur » d'*Ibrahim*, n'est plus de mise³ ; les topiques du roman héroïque et leur excessive longueur sont délaissées au profit de genres narratifs fondés sur le modèle de la nouvelle, dont l'une des caractéristiques est la vraisemblance historique. *Le Roman bourgeois* serait-il aussi périmé que sa cible ? Cet anachronisme pourrait fournir une explication à l'insuccès de l'œuvre, qui ne connaît aucune réimpression jusqu'à la fin du siècle. Selon

¹ « By calling attention to himself, the narrator is also calling attention to the fictional nature of the text » [En attirant l'attention sur lui, le narrateur attire également l'attention sur la nature fictionnelle du texte] (D. Guenin-Lelle, « Framing the Narrative [...] », art. cit., p. 180).

² *Ibid.*, p. 183.

³ « [...] lorsque le mensonge et la vérité sont confondus par une main adroite ; l'esprit a peine à les démêler, et ne se porte pas aisément à détruire ce qui lui plaît » (G. et M. de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim* [1641], dans C. Esmein-Sarrazin [éd.], *Poétiques [...]*, op. cit., p. 139).

J. Serroy, le roman de Furetière naîtrait trop tard, après la disparition de la génération de Tristan, Cyrano, Scarron et Saint-Amant, mais aussi trop tôt, bien avant les expérimentations que mènera Diderot dans *Jacques le Fataliste* ; il se définirait donc comme une « sorte d'excroissance littéraire¹ ».

Il nous semble au contraire que l'« ouvrage comique » de Furetière est symptomatique de la transition qui est en train de s'effectuer, au cours des années 1660, entre deux esthétiques. Le renouvellement des topiques romanesques du roman héroïque, bien qu'elles soient démodées, aboutit à la promotion de nouvelles techniques de disposition de la matière narrative, qui toutes prônent l'émergence de genres caractérisés par leur brièveté, sur le modèle de la nouvelle et de l'historiette. L'auteur du *Roman bourgeois* innove particulièrement sur cette voie en pratiquant des procédés tels que la liste, le collage, la digression, ou encore la dispersion et la diffraction. L'esthétique satirico-comique de l'œuvre, alliée à la diversité et à la brièveté, en fait une « galanterie littéraire », en l'inscrivant pleinement dans ce nouveau courant de la littérature narrative mondaine, dont l'une des autres voies possibles sera représentée, au cours de la décennie suivante, par *La Princesse de Clèves*².

2. LE ROMAN BOURGEOIS COMME GALANTRIE ANTI-GALANTE

Au moment d'ouvrir le second livre de son roman, dans un avis « Au lecteur » au ton provocateur, celui qui se présente désormais comme l'auteur de l'ouvrage, et non plus seulement comme son libraire-imprimeur, consacre la fin d'une catégorie du genre narratif : celle des romans-fleuves, dans lesquels le lecteur est amené à suivre, au fil des nombreux volumes qui les composent, les rebondissements foisonnants d'une première histoire narrée par le récit-cadre. L'auteur semble en effet avoir renoncé à toute « connexité³ » en même temps qu'il rejetait le *topos* du hasard romanesque. En coupant le « fil de roman⁴ » qui servait à coudre les différentes aventures et les histoires entre elles, il

¹ J. Serroy, *Roman [...]*, *op. cit.*, p. 586.

² À ce titre, bien que cette mise en rapport puisse *a priori* sembler paradoxale, il est possible de rapprocher *Le Roman bourgeois* de *Zaïde*, « histoire espagnole » de Mme de La Fayette (1671), dont G. Hautcœur fait un « texte expérimental », « symptomatique des hésitations du genre romanesque au milieu du XVII^e siècle », qui ne reprend l'esthétique du roman héroïque (sans les procédés parodiques que l'on trouve chez Furetière) que pour en souligner les limites (« *Zaïde* de Madame de Lafayette ou les hésitations du genre romanesque au XVII^e siècle », dans J. Bessière et D.-H. Pageaux [éd.], *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, p. 51). Le roman de Furetière apparaît lui aussi comme une œuvre expérimentale, entre satire d'une esthétique passée et proposition de nouvelles formes.

³ *Op. cit.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*

défait d'un seul coup son ouvrage et condamne de manière irréversible le genre du roman en tant que tel. Seule pourra par conséquent subsister la forme de l'historiette, au sens de petite histoire, sans récit-cadre, comme l'indique le titre détaché en tête du second livre, « Histoire de Charroselles, de Collantine et de Belastre », qui ne constitue pas seulement un épisode de ce deuxième volet, mais bien l'intégralité de celui-ci.

L'avis « Au lecteur » indique d'emblée que les différentes historiettes contenues dans *Le Roman bourgeois* auront pour seuls points de convergence, soit un personnage tout à fait secondaire, mentionné au détour d'un passage et devenant l'un des personnages principaux de l'historiette suivante (Charroselles), soit, plus généralement, le lieu qui sert de cadre à l'ensemble de ces petites histoires (Paris), soit, comble de l'absence de liaison, le fait d'être reliées, au sens matériel du terme, dans un même et unique ouvrage¹ ! C'est ainsi que la structure de ce nouveau genre narratif s'apparente à celle du recueil de nouvelles, sans véritable incipit, puisque les historiettes s'échangent tour à tour des personnages, que le lecteur peut donc avoir déjà croisés en chemin, mais aussi sans véritable dénouement, celui-ci pouvant s'avérer déceptif, comme c'est le cas pour l'histoire de Charroselles et de Collantine². Sans nous donner explicitement d'étiquette générique de rechange, l'auteur nous invite à se défaire de celle de « roman » :

Que si vous y vouliez rechercher cette grande régularité que vous n'y trouverez pas, sachez seulement que la faute ne serait pas dans l'ouvrage, mais dans le titre : ne l'appellez plus roman, et il ne vous choquera point, en qualité de récit d'aventures particulières.³

Néanmoins, outre le terme d'*historiette*, donné précédemment, l'on trouve d'autres propositions possibles tout au long de l'œuvre, comme le mot *galanterie*, précisément avancé comme synonyme d'*historiette* au début de l'ouvrage⁴. Le *Dictionnaire* de Furetière ne donne pas d'acception littéraire au substantif *galanterie* ; en revanche, il définit l'historiette comme une « petite Histoire meslée d'un peu de fiction ou de galanterie », en prenant pour exemple sa propre « Historiette de l'amour égaré », insérée dans le premier livre du *Roman bourgeois*. Avant d'en entendre la lecture, Hyppolite l'a par ailleurs désignée comme « quelque ouvrage de galanterie⁵ ».

¹ « Ce sont de petites histoires et aventures arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble, et que je tâche de rapprocher les unes des autres autant qu'il m'est possible. Pour le soin de la liaison, je le laisse à celui qui reliera le livre » (*ibid.*).

² Collantine et Charroselles « ont toujours plaidé et plaident encore, et plaideront tant qu'il plaira à Dieu de les laisser vivre » (*ibid.*, L. II, p. 225).

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ « Au lieu de vous tromper par ces vaines subtilités, je vous raconterai sincèrement et avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries [...] » (*ibid.*, L. I, p. 30).

⁵ *Ibid.*, p. 117.

En effet, celle-ci appartient à l'une des veines comiques de la littérature galante du fait de son sujet mythologique, comiquement dégradé par le registre burlesque utilisé, de ses thèmes licencieux et légèrement impertinents, mais aussi par la lecture à clés qu'elle invitait ses lecteurs contemporains à pratiquer¹. De *L'Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin, qui date elle aussi de 1666, aux différents recueils de *Contes* que La Fontaine fait paraître à partir de 1665, cette historiette s'inscrit donc dans une veine à la mode : celles des courts récits aux thématiques légères et plaisantes, et à la portée satirique diversement goûtée par les mondains. L'« Historiette de l'amour égaré » révèle que *Le Roman bourgeois* se situe à mi-chemin entre les enjeux propres à l'histoire comique, depuis les premières œuvres de Sorel, et les nouvelles formules narratives proposées par la littérature galante : tout en jouant le rôle de transposition dégradante des récits seconds emboîtés dans les romans fabuleux conventionnels et en soulignant les impertinences mensongères des fables mythologiques, notamment par le biais de métamorphoses parodiques, l'historiette raille les tentatives maladroites que font les bourgeois pour singer les pratiques galantes et illustre, par sa structure et ses thématiques, le goût émergent des mondains pour ce type de forme. L'on voit donc le chemin parcouru depuis *Le Banquet des dieux*, autre récit mythologique et burlesque, inséré dans *Le Berger extravagant* : si la satire littéraire demeure, de nouveaux modèles narratifs s'esquissent, qui puisent dans la veine mythologique et comique galante.

Ainsi, loin d'être une œuvre périmée par l'inactualité de sa cible privilégiée, *Le Roman bourgeois* poursuit la voie entreprise par *Le Roman comique*, en s'inspirant pleinement des orientations adoptées au même moment par une certaine frange de la littérature romanesque moderne. Mais cette expérimentation se fait selon une esthétique qui lui est propre. Emmanuel Bury a montré comment Furetière se détournait du genre démonstratif, genre de l'amplification et de l'excès, qui était l'apanage de l'histoire comique, par sa perspective satirique, mais aussi du roman héroïque, par sa pratique de l'éloge des vertus². *Le Roman bourgeois* s'oriente pour sa part vers le genre judiciaire, ce dont témoigne l'insertion de fragments étrangers à la fiction, qui se définissent comme les pièces d'un procès, celui des romans fabuleux : pour le premier livre, le « Tarif ou évaluation des partis sortables pour faire facilement les mariages³ » et l'« Épître amoureuse

¹ L'on reconnaît par exemple en Polymathie, la « fille studieuse » chez qui Cupidon séjourne, une figure caricaturale de Mlle de Scudéry, liée par une relation amoureuse toute platonique à Pellisson (*ibid.*, p. 124-129).

² « Rhétorique de Furetière [...] », art. cit., p. 339-340.

³ *Op. cit.*, L. I, p. 47-48.

à Mademoiselle Javotte », composée par Jean Bedout, pastiche pédant de lettre galante, qui insiste en termes juridiques sur sa légalité¹ ; pour le second livre, l'épigramme composée par Charroselles contre la manie procédurière de Collantine, le « Jugement des buchettes, rendu au siège de... le 24 septembre 1644 », la « Lettre de Belastre à Collantine », les trois sizains que Belastre compose sur la chicaneuse, l'« Inventaire de Mythophilacte », qui comprend le « Catalogue des livres de Mythophilacte », avec la table des chapitres de la *Somme dédicatoire*, qui fait partie de ses ouvrages, l'« Estat et role des sommes », compris dans le dernier chapitre de la *Somme*, l'« Epistre dedicatoire du premier livre que je feray » et un écriteau².

Aussi le roman se transforme-t-il en sac contenant les pièces d'un procès, qu'un procureur pourrait porter à la ceinture. L'auteur se métamorphose en « romancier-juriste³ », dont la narration se trouve sans cesse minée par le « surgissement de réel⁴ » entraîné par l'intrusion de ces pièces. Le genre judiciaire offre ainsi la clé d'une « rhétorique du réel⁵ » : telle est la voie choisie par Furetière pour fonder la vraisemblance référentielle du *Roman bourgeois*. Si les deux livres qui le composent ne sont reliés que par le mince fil tiré par Charroselles, une nette accentuation de cette rhétorique est en revanche perceptible : l'œuvre se judiciarise de plus en plus, comme en témoigne l'augmentation du nombre de pièces insérées, qui sont présentées par le narrateur, dans le second livre, comme des « preuves extrinsèques⁶ » attestant la véridicité de son récit. Le « Jugement des buchettes » est par exemple produit comme une pièce révélant les sottises rendues par Belastre, preuve d'autant plus recevable que beaucoup de copies en ont circulé dans le Palais :

J'appréhende ici qu'on ne croie que tout ce que j'ai rapporté jusqu'à présent ne passe pour des contes de la Cigogne ou de ma Mère l'Oye, à cause que cela semble trop ridicule ou trop extravagant [...].⁷

¹ Bedout écrit « sous l'avis et l'autorité » des parents de Javotte, qui lui « ont permis d'espérer d'entrer en leur alliance », et il propose à sa fiancée d'aller « tous deux habiter dans une étude » d'avocat ou de procureur (*ibid.*, p. 94-95).

² Ces pièces insérées se trouvent respectivement aux pages 190, 202-203, 208-209, 217-218, 224-228 et 231-249.

³ E. Bury, art. cit., p. 341.

⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁵ « En renonçant explicitement à l'"invention intrinsèque", Furetière vise à une véritable "rhétorique du réel", qui se construit dans le dialogue ironique (accentué par les nombreuses interventions d'auteur) et la complicité avec son lecteur, tout en se fondant sur la saisie apparemment désordonnée de toutes les preuves extrinsèques que fournit de lui-même le réel [...] » (*ibid.*, p. 343).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Op. cit.*, L. II, p. 202.

Le lecteur qui serait aussi chicaneur que Collantine peut donc chercher des témoins s'il le souhaite : il découvrira que cette sentence est « authentique » et « assez suffisante pour établir la vérité que quelques envieux voudraient contester à cette histoire [...] »¹. Le narrateur regrette d'autre part que certaines pièces du dossier soient manquantes, telle cette lettre de réponse que Collantine affirme avoir adressée à Belastre et qui, déposée dans une boîte servant au courrier, fut dévorée par des souris². Le « surgissement de réel », dans le cadre judiciaire, est plus prégnant encore dans d'autres pièces, qui font mention de noms existants : l'« Inventaire de Mythophilacte », type du poète impécunieux, fait notamment référence aux célèbres libraires parisiens Charles de Sercy et Augustin Courbé³.

Mais cette « rhétorique du réel » reste jusqu'au terme du roman indissociable de la parodie qui vise les histoires sentimentales, dont la veine nourrit encore l'une des autres voies de la littérature galante, celle des nouvelles amoureuses mettant en scène des personnages de conditions moyennes, notamment sous la plume de Mme de Villedieu. « L'Histoire de Charroselles, de Collantine et de Belastre » reprend ainsi les *topoi* de ces récits – rencontres dues au hasard, longues conversations, rivalités masculines, obstacles au mariage, union finale – mais en les transposant dans le monde trivial du Palais de justice et dans un style « chicanouirois⁴ ». Si les personnages sont tous trois décrits comme « extraordinaires⁵ », ce n'est pas, comme dans les romans héroïques, du fait de leur illustre valeur, mais parce qu'ils réalisent tous les excès possibles, chacun selon sa propre extravagance. Leurs aventures, que l'on pourrait difficilement qualifier de sentimentales, sont narrées à travers le filtre parodique du langage héroïco-judiciaire : les deux rivaux luttent pour séduire Collantine à coup de procès, non pas dressés entre eux, mais contre la promesse elle-même ; leurs déclarations ne sont prononcées qu'en termes juridiques⁶ ; les obstacles qu'ils s'opposent se présentent sous la forme de preuves et de contre-preuves, comme lorsque Charroselles présente triomphant une édition des poésies de Théophile afin de convaincre Belastre de plagiat⁷. Collantine, qui s'apparente burlesquement aux illustres héroïnes de Mlle de Scudéry, plus vaillantes au combat que bien des hommes, livre à

¹ *Ibid.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 209-210.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 203. Le mot apparaît d'abord chez Rabelais (voir *ibid.*, n. 357, p. 298).

⁵ Le narrateur présente Belastre en ces termes : « Je ne saurais omettre la description d'une personne si extraordinaire » (*ibid.*, p. 192).

⁶ *Ibid.*, p. 206-207. Le caractère extraordinaire de la déclaration de Belastre à Collantine justifie par ailleurs que le narrateur enfreigne la règle qu'il s'est fixée de ne pas rapporter ce type de conversation (p. 205).

⁷ *Ibid.*, p. 212.

Belastre une guerre sans merci, qui aboutira à la ruine de l'amant infortuné¹. Lorsque Belastre et Collantine entreprennent d'exposer leurs démêlés devant Charroselles, qu'ils prennent alors pour juge, Furetière vise tout particulièrement le motif des tribunaux d'amour, que l'on rencontre dans les romans pastoraux et notamment dans *L'Astrée*².

Le genre judiciaire n'informe pas seulement le contenu de l'histoire, mais en mine aussi la forme. Aux inventaires, listes et collages de pièces déjà mentionnés, il convient d'ajouter la pratique digressive, inséparable de l'oralité qui envahit le roman : le « Tarif ou évaluation des partis sortables » est ainsi présenté comme une « petite digression » que le narrateur consent à faire « pour l'amour³ » du lecteur. Les digressions peuvent également concerner de courtes anecdotes comiques portant sur les mœurs de la bourgeoisie⁴. Mais il arrive qu'elles prennent la forme de très longues conversations, dont le narrateur reproduit chacune des répliques, comme le premier échange entre Lucrèce, le marquis et les voisines de la jeune femme, qui prend pour thèmes les modes vestimentaires de la galanterie et leurs excès⁵, ou encore l'entretien qui anime un groupe de trois femmes, Hyppolite, Angélique et Laurence, et de trois hommes, Charroselles, Pancrace et Philalèthe, dans le salon d'Angélique, et qui se termine par la lecture, par Philalèthe, de l'« Historiette de l'amour égaré »⁶. Le narrateur justifie ce qu'il présente comme une « digression » par le fait que cette conversation fut « assez agréable et spirituelle⁷ ». Il invite par ailleurs le lecteur qui se trouverait fâché de ce délai à se réfugier dans un *topos* romanesque conventionnel :

Pour vous consoler de cette digression, imaginez-vous, si vous voulez, qu'il arrive ici comme dans tous les romans ; que Javotte est embarquée ; qu'il vient une tempête qui la jette sur des bords étrangers [...] ; encore aurez-vous cela de bon que vous ne la perdrez point de vue, et vous la pourrez toujours louer de son silence, qui est une vertu bien rare en ce sexe.⁸

La conversation porte sur des sujets d'actualité littéraire : la condition de l'écrivain et, plus spécifiquement, de la femme-écrivain, les stratégies de publication des œuvres, la réputation de l'auteur dans le monde, les défauts et les mérites des différents genres, etc. Dans un premier temps, le narrateur confisque la parole au point de représenter un acteur à

¹ « Tant y a qu'on peut dire que, tant que la guerre dura entre eux, les armes furent journalières » (*ibid.*, p. 205).

² *Ibid.*, p. 223-224.

³ *Ibid.*, L. I, p. 47.

⁴ « Je ne saurais me tenir que je ne raconte une aventure qui arriva à l'une de ces réjouissances du quartier », commence le narrateur avant de conter les traits de lésine d'une greffière, ainsi que quelques bons mots (*ibid.*, p. 87).

⁵ *Ibid.*, p. 54-64.

⁶ *Ibid.*, p. 104-118.

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ *Ibid.*

part entière de cette conversation, dont il rapporte le début sous une forme narrativisée ; mais le résumé des premiers propos échangés est en réalité le moyen d'adresser une pointe railleuse aux auteurs du temps qui, semblables à Charroselles, ne tolèrent pas la critique.

Cette longue conversation, qui interrompt momentanément l'intrigue et éclipse le personnage de Javotte, réduite au statut d'auditrice muette, répond ironiquement à la suppression des dialogues amoureux précédant la faute de Lucrece ou l'enlèvement de Javotte, que le narrateur jugeait inintéressants. Partageant leur inutilité sur le plan narratif, ce passage de discours rapporté alimente la « rhétorique du réel » de l'œuvre, en proposant un témoignage, ou encore une preuve, au sens juridique du terme, au sujet de la pratique auctoriale contemporaine. Le discours direct, moment de « scène », pour reprendre la terminologie genettienne, instaure une stricte équivalence entre le temps du récit et le temps de l'histoire : la vérité de celle-ci semble alors approchée au plus près. Ces digressions conversationnelles appartiennent également au genre judiciaire, dans la mesure où elles se présentent sous la forme de débats *pro* et *contra* : le lecteur peut avoir l'impression de lire des retranscriptions de procès, contenant les réquisitions et les plaidoiries. En ce sens, la conversation entre Charroselles, Collantine et Belastre sur le monde de la justice, dans le second livre, appartient également à ce type de pièces¹.

Le Roman bourgeois, plutôt que de marquer la mort d'une catégorie romanesque, celle de l'histoire comique, en constitue au contraire le plein achèvement : caractérisé par une esthétique de la fusion des modèles, notamment satiriques, comiques et théâtraux, le roman comique inclut de surcroît, avec Furetière, l'évolution des formes narratives de la galanterie. Le roman éclate en historiettes, dont la variété thématique et formelle, qui sait demeurer au plus près de l'exigence nouvelle de la vraisemblance historique, ouvre à l'infini le champ des possibles narratifs. Comme Scarron, Furetière est influencé par la forme de la nouvelle espagnole : le personnage de Javotte, élevée comme une sotte pour préserver son innocence, rappelle l'héroïne de « La Précaution inutile », l'une des *Nouvelles tragi-comiques* de Scarron, traduite et adaptée d'« El prevenido engañado » de Maria de Zayas, dont la trame fournira également l'intrigue de *L'École des femmes*. Mais, au lieu de se tourner vers ce seul modèle, il privilégie les formes brèves de la liste et de

¹ *Ibid.*, p. 218-224.

l'inventaire d'anecdotes comiques, dont certains passages évoquent également la veine des *Historiettes* de Tallemant des Réaux¹.

En rapprochant *Le Roman bourgeois* de *La Nouvelle allégorique, ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'Éloquence* (1658), Patricia Gauthier a bien montré comment s'effectuait, de la nouvelle au roman, un déplacement du rôle joué par le bon sens². Dans la *Nouvelle*, Bon Sens, premier ministre du royaume d'Éloquence, contribuait de manière décisive à la victoire de Rhétorique, en menant ses troupes, notamment composées des romans, de Scarron et de Sorel, contre Galimatias. Dans *Le Roman bourgeois*, si le bon sens constitue toujours un point de vue de choix contre le pédantisme d'un auteur comme Charroselles, il se trouve d'autre part dévalorisé par son association avec le « bourgeois » et sort discrédité de sa confrontation avec le modèle du raffinement galant. Or, comme dans le domaine socioculturel (voir chap. VII, II-A), esthétique galante et esthétique bourgeoise s'entrechoquent de manière à fonder un alliage complémentaire : revue à l'aune du ton satirico-comique et burlesque que l'on peut associer à la dimension « bourgeoise » de l'œuvre, la galanterie, loin d'être rabaissée ou niée, envahit le roman sous une forme distanciée. *Le Roman bourgeois* se définit donc à la fois comme une œuvre galante et anti-galante : pleinement inscrit dans le contexte de l'essor de cette esthétique, il en appréhende les codes et les valeurs *au second degré*, sans jamais se départir de son ironie critique. À ce titre, le roman de Furetière se définit comme un ouvrage burlesque, au sens où, comme l'a montré Claudine Nédélec³, celui-ci se caractérise par le brouillage de son interprétation et le refus de livrer au récepteur une lecture transparente et unilatérale de son herméneutique. Mais il participe également aux jeux de détournement et aux stratégies d'écriture obliques que la culture galante apprécie tout particulièrement.

À l'encontre du jugement sévère porté par Jean Serroy sur *Le Roman bourgeois*⁴, on peut dire que Furetière a parfaitement perçu les évolutions de la littérature et du goût de la bonne société galante au moment où il compose son œuvre. À partir d'une confrontation entre le « bourgeois » et le « galant », où chaque terme joue un rôle essentiel, il en

¹ Voir par exemple la longue liste des sottises commises ou dites par Belastre, « burlesques apophtegmes » dont « on pourrait faire des livres entiers » (*ibid.*, p. 199).

² P. Gauthier, « Les extravagances du bon sens : questions sur la fin d'un genre dans *Le Roman bourgeois* de Furetière », dans V. Feuillebois, É. Montel, A.-C. Michel et F. Poulet (dir.), *Hors norme : pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité, La Licorne*, à paraître.

³ Cl. Nédélec, *Les États et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

⁴ « Que Furetière n'ait pas saisi cette évolution du goût ; que, pour lui, on ne puisse pas écrire des romans différents des romans épiques, mais seulement des romans les prenant à partie, révèle la mesure exacte de son entreprise, mais en souligne aussi les limites : il n'y a pas d'autres raisons à chercher à l'échec du *Roman bourgeois* » (*Roman et réalité [...]*, *op. cit.*, p. 601-602).

accompagne pleinement le processus, en s'engageant dans la veine satirico-comique de cette nouvelle littérature, voie dans laquelle il multiplie les innovations formelles. Par la suite, d'autres romans comiques poursuivront cette évolution, comme *La Fausse Clélie* de Subligny (1671), sous-titrée « histoire française, galante et comique » (voir chap. X, I-B). La fusion des esthétiques engagée par Scarron et Furetière contribuera pleinement au renouvellement du genre romanesque.

* * * * *

À propos du statut de l'auteur dans les années 1650-1660, Georges Forestier et Claude Bourqui formulent le constat suivant :

[...] à moins qu'il ait acquis un statut hors pair par la puissance de son génie poétique (c'est le cas de Corneille), un écrivain ne sera considéré « honnête homme » que s'il a fait sien le principe galant de la « diversité », s'il se plaît à naviguer avec aisance parmi les genres entre petites poésies (sonnets, madrigaux, épigrammes), odes et épîtres, relations de voyages ou nouvelles, et si, dans tous les cas, il n'a en vue que le plaisir du public.¹

À cette période, il semble en effet que ce statut d'exception soit propre au seul Corneille, dont l'œuvre tragique bénéficie, depuis la fin des années 1630, d'une considération à part. L'épisode mouvementé de la querelle du *Cid*, qui s'est soldé par la condamnation de la pièce par l'Académie, a en effet conféré au principal intéressé la réputation d'un auteur dramatique de génie. Comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie, avec sa tragi-comédie du *Cid* Corneille ne s'est pas contenté d'enfreindre les règles, de manière à composer une pièce théâtrale à part : il en a sublimé la réalisation au travers d'une appropriation toute personnelle de celles-ci (voir chap. VI, I-B). Au cours des décennies suivantes, le dramaturge fait donc à la fois figure de norme et d'exception. Aux yeux des autres auteurs dramatiques, il représente un modèle, mais qui reste à l'écart et est difficilement imitable.

Or dans le contexte de plein essor de l'esthétique galante, il semble que cette position de modèle prenne le risque d'être de nouveau perçue comme une extravagance. Dans son étude sur les rapports entre la galanterie et le genre tragique, Carine Barbaferri montre que l'étiquette de tragédie galante, en tant que catégorie littéraire, est inopérante,

¹ G. Forestier et Cl. Bourqui (éd.), « *La Critique de l'École des femmes*. Notice », dans Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1374-1375.

car dépourvue d'existence historique¹ : autrement appelée tragédie romanesque, elle est un mythe édifié au cours des années 1660-1680 par un certain nombre de théoriciens dramatiques ayant fustigé l'influence de l'esthétique galante dans le genre. Cette contamination de la tragédie par la galanterie est en fait perceptible dès les années 1634-1640. Trois principaux griefs sont formulés contre la tragédie dite galante² : sur le plan des mœurs des personnages, la galanterie est jugée incompatible avec le caractère tragique des héros et des héroïnes, qu'elle tend dangereusement à transformer en figures de roman. De plus, au niveau de la conduite de l'intrigue, l'introduction d'un épisode amoureux est considérée comme dépourvue d'intérêt : il s'agit d'un fardeau inutile qui pèse sur l'action principale. Enfin, les détracteurs de cette esthétique jugent que la peinture de la passion amoureuse contrevient à la moralité du spectacle. L'idée d'une influence galante sur le genre tragique est donc condamnée à la fois sur le plan poétique et sur le plan moral.

Au siècle suivant, dans ses *Commentaires sur Corneille*, Voltaire imputera au dramaturge le tort d'avoir introduit de fades galanteries dans la tragédie³. Entendant ce terme au sens péjoratif de sensibleries romanesques indignes du genre, l'auteur considère que cette mauvaise influence sévit de *Médée*, en 1635, à *Andromaque*, pièce dans laquelle Racine ôte à l'amour ce qu'il pouvait avoir de romanesque pour en faire une passion destructrice, placée au cœur de l'action principale. Ce jugement pourrait nous surprendre puisque, dans les années 1660, le goût des larmes et du caractère sentimental des héros, qui marque l'esthétique de la tragédie, oppose ses détracteurs, réunis autour de Corneille, à ses promoteurs, représentés par Thomas Corneille, Benserade, Gilbert, Quinault, mais surtout Racine. À partir de la fin des années 1660, notamment après la représentation d'*Andromaque*, les défenseurs de cette esthétique seront majoritaires : les amants et les amantes en pleurs domineront les tragédies des années 1670-1680, avec les œuvres de Pradon et de Campistron. L'opinion en apparence paradoxale émise par Voltaire à propos de l'œuvre de Corneille s'explique donc par la place et l'importance que le dramaturge tragique du XVIII^e siècle souhaite voir occuper par l'amour, plutôt que par le fait que l'œuvre de celui-ci soit commandée par le goût des larmes⁴. Voltaire, dans sa propre œuvre

¹ C. Barbaferi, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, PUR, 2006.

² *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Médée*, de Corneille, est toutefois reconnue aujourd'hui par la critique comme une tragédie greffée sur une pastorale, l'ensemble du personnel dramatique, à l'exception de Médée, qui porte à elle seule la tragédie, tentant de s'installer dans une intrigue galante, avec ses types aux limites du comique : l'aventurier séducteur (Jason), la jeune écervelée (Créuse), le roi-père débonnaire (Créon) et le vieillard amoureux (Égée). Mais

dramatique, sacrifiera par ailleurs aux deux esthétiques, en composant à la fois des tragédies politiques, dans la veine de Corneille (*Œdipe*, *Brutus*, *Le Triumvirat*), et des tragédies larmoyantes, dans la lignée de Racine et de Quinault (*Zaïre*).

C'est ainsi que le statut d'exception de Corneille bascule, au moment de l'épanouissement de la galanterie, dans l'extravagance. En 1652, il connaît un premier échec avec *Pertharite*, qui l'amène à cesser sa production dramatique pour se consacrer, jusqu'à 1659, à la traduction du poème chrétien intitulé *L'Imitation de Jésus Christ*, ainsi qu'à la préparation de ses œuvres complètes. Il revient au théâtre avec la tragédie *Œdipe*, commande de Fouquet, représentée à l'Hôtel de Bourgogne. Mais l'échec de ses tragédies suivantes, de *La Sophonisbe* (1663) à *Suréna* (1674), en passant par *Attila* (1667), le conduit à mettre un terme à sa carrière de poète tragique, à partir de 1674. La préface de *La Sophonisbe* est révélatrice de sa position marginale face à l'esthétique galante :

[...] j'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes, par une ignorante et basse affectation de les faire ressembler aux originaux qui en sont venus jusqu'à nous, que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros, par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats qui veulent de l'amour partout, et ne permettent qu'à lui de faire auprès d'eux la bonne ou mauvaise fortune de nos ouvrages.¹

Ce sont bien les héros trop mièvres et les amantes éplorées que Corneille refuse de voir encombrer ses propres tragédies. Or cette sensibilité aux tendresses et aux douceurs de la passion amoureuse correspond au goût majoritaire des spectateurs galants. Contrairement à Molière, Corneille ne cherche donc pas avant tout, par son œuvre tragique, à plaire à cette catégorie du public.

L'étude menée au cours de ce chapitre nous a donc permis d'interroger les limites de l'extravagance en tant qu'assise générique. Par son statut d'anti-roman, la catégorie romanesque de l'histoire comique apparaît comme un genre marginal et extravagant. Or les attaques dirigées contre un certain type de romanesque n'excluent pas l'apologie de la fiction en tant que telle. D'autre part, au cours des années 1650 et 1660, les propositions de nouveaux modèles narratifs formulées par les romanciers comiques tendent à rapprocher l'histoire comique de l'esthétique galante dominante. Cette même convergence des

cette intrigue, que l'on pourrait considérer comme épisodique, sert *in fine* la tragédie en différant le dénouement sanglant et en niant jusqu'à la fin sa probabilité même, ce qui en renforce l'effet de surprise et l'horreur. Voir J. D. Lyons, « Tragedy Comes to Arcadia : Corneille's *Médée* », dans C. L. Carlin et K. Wine (éd.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 198-205.

¹ P. Corneille, *Sophonisbe*, dans Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac, *Sophonisbe*, éd. D. Descotes, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, « Préface », p. 114. Il s'agit là d'une attaque dirigée contre Racine, à qui Subligny, dans *La Folle querelle*, avait reproché d'avoir mis en scène un Pyrrhus galant et mièvre.

différents genres littéraires au sein de la galanterie conduit l'œuvre tragique de Corneille vers une certaine forme de marginalisation.

Il nous reste à observer, dans un dernier temps de notre étude, comment l'extravagance, à défaut de fournir des bases génériques solides, parvient à offrir les assises d'une réflexion anthropologique profondément inscrite dans le contexte culturel des années 1660.

CHAPITRE X

L'extravagance comme donnée anthropologique : Le règne de l'illusion sur soi

Dans le premier chapitre de *Don Quichotte*, Alonso Quijano est décrit comme un gentilhomme à la fortune modeste¹. Louis, dans *Le Berger extravagant*, malgré les biens dont il a hérité de son père, est un roturier, fils d'un marchand de soie : ainsi, le fait de revêtir un costume de pastorale, de vivre dans l'oisiveté près de son troupeau, de partager la table des gentilshommes de la Brie et de s'attacher les services d'un valet, en la personne de Carmelin, lui donne l'illusion d'être, comme les personnages de *L'Astrée*, un noble seigneur ayant quitté les vicissitudes de la cour, afin de trouver refuge dans de pacifiques bocages. Quant à Don Clarazel, même s'il est issu de l'une des plus grandes familles des îles Baléares, sa vie de chevalier errant lui permet de s'extraire de l'oisiveté paisible dans laquelle il vivait et qui ne lui offrait aucune occasion de s'illustrer à la guerre ou au combat. Le lecteur extravagant vit certes dans un univers fictionnel imaginaire, édifié sur le modèle de ses lectures de prédilection ; mais il évolue également dans un monde d'illusions flatteuses pour son amour-propre, qui lui confèrent imaginairement un rang, une condition et un statut supérieurs à ceux qui sont les siens dans le monde réel. Sa mélancolie livresque lui permet de déformer la vérité pour flatter sa forte présomption. Plus généralement, l'amour-propre est une passion que nous avons relevée chez la majorité des personnages extravagants que nous avons étudiés précédemment, que leur folie soit diagnostiquée ou non comme une pathologie.

Les codes de l'honnêteté et de la galanterie, en condamnant ceux qui expriment haut et fort leur vanité et se piquent de leurs talents, qu'ils soient authentiques ou non, contribuent, dès les premières décennies du siècle, à la mise à l'écart d'un certain nombre de comportements extravagants (voir chap. IV). L'amour-propre, lorsqu'il se traduit par des signes excessifs, contrevient à la civilité de l'espace social, dont il menace l'harmonie. La restauration de son équilibre exige l'exclusion du facteur de trouble, stigmatisé par une extravagance négative. Néanmoins, l'homme n'est-il pas voué, par sa nature post-lapsaire,

¹ M. de Cervantes, *Don Quichotte*, *op. cit.*, I, 1, p. 145.

à se complaire dans les chimères de l'orgueil ? Tout être ne se nourrit-il pas d'illusoires fumées quant à sa valeur et ses capacités ?

Une preuve convaincante que l'homme n'a pas été créé comme il est, c'est que plus il devient raisonnable et plus il rougit en soi-même de l'extravagance, de la bassesse et de la corruption de ses sentiments et de ses inclinations.¹

Cette maxime de La Rochefoucauld, qui figure dans le Manuscrit de Liancourt, mais non dans la première édition de 1665, contient la seule occurrence du terme *extravagance* que l'on puisse trouver dans l'ensemble des *Réflexions ou sentences et maximes morales*. Néanmoins, la notion figure au cœur de la pensée anthropologique et théologique du moraliste : l'homme post-lapsaire se définit ontologiquement comme une créature extravagante, dont la première des passions, ainsi que le soulignent abondamment *Les Maximes*, est l'amour-propre. Depuis la faute originelle commise dans le jardin d'Éden, qui correspond à l'apparition du mal dans le monde sublunaire, l'être humain est doté d'une seconde nature, marquée par le péché, qui le pousse sur la voie extravagante de la vanité et de l'ambition. La maxime citée distingue cette seconde nature de l'homme pécheur de sa création première, dont il conserve, pour sa plus grande honte, le souvenir : la Chute est responsable de notre extravagance, et non Dieu. Ainsi, les personnages fictionnels de lecteurs mélancoliques sont loin d'être les seuls à vivre dans l'illusion. Nous, lecteurs de leurs aventures, sommes tous, par essence, comme Artabaze, amoureux de nous-mêmes ; tous, tant que nous sommes, nous sommes des extravagants. Chez La Rochefoucauld, cette leçon anthropologique est indissociable d'une approche théologique, et plus précisément augustinienne, de la création, dont la critique discute depuis longtemps l'importance, comme nous le verrons. Mais les conclusions des auteurs et des moralistes adoptant une perspective laïcisée sont sensiblement les mêmes, bien que les enjeux en soient différents.

Le chapitre précédent visait à montrer les limites de l'histoire comique en tant que genre romanesque pérenne dans la production littéraire des années 1620-1660. L'extravagance de son statut d'« anti-roman », érigée en assise générique, révélait sa fragilité dans les propositions d'usages narratifs nouveaux formulées par les œuvres de cette catégorie, mais aussi dans la fortune diverse qu'elles connaissent à partir des années 1660. Toutefois, l'ambition de livrer une peinture du monde et des hommes, exprimée par Sorel dès la première édition de *L'Histoire comique de Francion* et réitérée dans

¹ Fr. de La Rochefoucauld, *Réflexions [...]*, *op. cit.*, Manuscrit de Liancourt 195, p. 334 (Maxime écartée 8, p. 230).

l'« *Advertissement aux lecteurs* » de *Polyandre*, puis par Furetière dans *Le Roman bourgeois*, est loin d'apparaître comme un projet périmé dans les dernières décennies du siècle. L'extravagance, comme nous entreprendrons de le montrer au cours de ce chapitre, est une composante fondamentale d'une anthropologie de l'homme, qui transcende les frontières génériques, puisque l'on peut la déceler aussi bien dans les romans comiques, au théâtre, que dans d'autres genres en prose ou en vers :

Les écrivains de l'âge classique tiennent, plus que tous autres, continûment un « discours sur l'homme ». L'étude d'un tel discours, tel est précisément l'objet premier de l'anthropologie.¹

Si Louis Van Delft rappelle que le sens moderne du terme *anthropologie* n'apparaît pas avant le XIX^e siècle², l'ambition de peindre la nature humaine, qui définit ce domaine, n'est pas une invention des temps modernes ; elle n'est pas davantage, à l'âge classique, l'apanage des moralistes. La notion qui figure au cœur de notre étude ne renvoie donc pas seulement à la présomption du capitaine-matamore, stigmatisée, entre autres, par les traités de civilité. Elle excède également la question de l'émergence de l'individualité, incarnée par des figures de l'écart et de l'exception, pour envelopper au sein d'un même substrat friable, mobile et inconséquent, le *moi* de l'être humain dans son ensemble. L'extravagance est, au cœur de chaque homme et de chaque femme, le principal moteur de notre conduite dans le monde. Loin d'être indistinct ou limité dans le temps, ce modèle d'une extravagance humaine ontologique est illustré de manière homogène tout au long de notre période d'étude. Il ne fera que se renforcer dans les dernières décennies du siècle.

À partir de la fin des années 1650, cette conception de la nature humaine informe tout particulièrement le discours moraliste, pour lequel les représentations de l'extravagance sont bien davantage qu'un simple ressort dramatique ou qu'un trait esthétique. La notion sert ici de support à l'édification d'une science de l'homme. La maxime qui ouvrait la première édition des *Réflexions morales* (1665) contient un célèbre portrait de l'amour-propre, qui figurera par la suite parmi les maximes supprimées :

L'Amour-propre est l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi. Il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes et les rendrait les tyrans des autres, si la fortune leur en donnait les moyens.³

La Rochefoucauld fait de cette passion la principale marque de la nature pécheresse de l'homme : chaque créature, en s'instituant elle-même comme centre unique de ses

¹ L. Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, p. 2.

² *Ibid.*, p. 1.

³ *Op. cit.* [éd. 1665], 1, p. 417 (Maxime supprimée 1, p. 209).

pensées et de ses soins, relègue à l'écart le Créateur divin, dans un décentrement blasphématoire. L'homme se considère lui-même comme son seul dieu et se détourne de l'amour véritable, antonyme de l'amour-propre, celui du Créateur, dont découle également l'attention charitable qu'il devrait porter à son prochain. L'amour excessif que cette créature extravagante éprouve pour elle-même engendre inéluctablement cette autre passion négatrice de l'autre qu'est l'orgueil. La vanité n'apparaît quant à elle que comme la manifestation ostentatoire de l'amour-propre. L'absence de cette passion, loin de signifier que la créature échappe à l'orgueil, traduit dans la plupart des cas une affectation d'humilité¹.

La pensée moraliste de La Rochefoucauld est liée aux milieux mondains dans lesquels elle s'élabore et où elle rencontre une audience toute particulière. Au travers de la maxime et de la sentence, elle retravaille certaines des formes brèves goûtées de ce public lettré, auxquelles on peut ajouter les remarques, les portraits, les apologues, les lettres familières et bien d'autres petits genres. L'exigence de concision propre à la *breviloquentia* permet de joindre à la tonalité grave de la morale exprimée la surprise et le charme du trait d'esprit et de la formule, dans un mélange de registres qui reflète parfaitement l'esthétique de la galanterie. La peinture de l'extravagance humaine peut également emprunter avec profit les contours de la fiction, plus douce et moins brutale qu'un discours moral énoncé sans ornement. *Les Fables* de La Fontaine nous en offrent l'un des exemples les plus pertinents : l'opposition entre le mensonge – le récit développé par la fable – et la vérité – celle de la moralité – fait de la fiction le relais et le support de l'herméneutique morale, tout en mêlant le charme de l'agrément à l'utilité du message délivré. Nous reconnaissons ici le précepte horatien de l'*utile dulci*, ainsi qu'une hiérarchie, la fiction étant perçue comme subordonnée à l'utilité morale, éléments mentionnés de manière récurrente dans le paratexte des romans comiques que nous avons étudiés. Le détour par la fiction, cette fois-ci dramatique et non plus narrative, est aussi la voie qu'emprunte parallèlement la comédie, dans son ambition de « châtier les mœurs en riant ».

Sans aller jusqu'à inclure de nouvelles œuvres en prose – *Les Maximes*, *Les Pensées* – ou en vers – *Les Fables* – dans notre corpus premier, nous souhaitons, dans ce dernier temps de notre étude, en appréhender certains des enjeux en rapport avec les problématiques de l'imagination et de l'illusion dont nous avons fait le fil conducteur de

¹ « L'orgueil se dédommage toujours et ne perd rien, lors même qu'il renonce à la vanité » (*ibid.* [éd. 1678], 33, p. 139).

notre troisième partie. Il s'agira, dans les pages qui suivront, non pas d'étudier ces ouvrages dans leur intégralité, projet qui outrepasserait les limites de nos recherches, mais d'en inclure l'approche sous la forme d'un prolongement de nos précédentes conclusions, destiné à éclairer sous un angle nouveau les histoires comiques et les comédies qui constituent nos sources privilégiées. Dans la seconde moitié du siècle, loin d'être affadie par ses représentations dans les genres comiques, loin d'être négligée par les genres sérieux, l'extravagance apparaît en effet comme un concept opératoire pour établir les fondements d'une pensée morale sur la nature humaine.

I. De l'illusion livresque à l'illusion sur soi : l'anthropologie de l'extravagance au cœur des genres comiques

Voici un Portrait du cœur de l'homme que je donne au public sous le Nom de *Réflexions ou Maximes Morales*. Il court fortune de ne plaire pas à tout le monde, parce qu'on trouvera peut-être qu'il ressemble trop et qu'il ne flatte pas assez.¹

L'on reconnaît ici les premières lignes de l'« Avis au lecteur » que La Rochefoucauld place en tête de la première édition des *Maximes*, en 1665. Ce « Portrait du cœur de l'homme » se présente comme une peinture sans concession des ressorts psychologiques qui animent l'être, parmi lesquels l'amour-propre tient le premier rang. La critique littéraire a déjà abondamment souligné la difficulté de parvenir à une définition claire et précise du terme *moraliste*, qui semble n'être entré en usage, dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, qu'à la toute fin du XVII^e siècle². Dans son acception moderne, le mot est fréquemment appliqué aux auteurs de l'âge classique – La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues et Chamfort étant les noms les plus cités –, considérés comme traitant de morale, notamment chrétienne, et des mœurs sous une forme descriptive, plutôt que prescriptive, par opposition au moralisateur³. Furetière paraphrase très largement le terme par la formule suivante : « qui écrit, qui traite de la Morale⁴ ». Il convient donc de séparer le moraliste de la notion de moralisme, qui inclut les sèmes d'injonction et de prescription, tout en précisant que certaines œuvres classées parmi les écrits moralistes peuvent s'accompagner d'une visée édificatrice ou apologétique liée à la religion

¹ *Ibid.* [éd. 1665], p. 403.

² L. Van Delft, *Le Moraliste classique : essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 35.

³ J. Lafond, « Préface », dans *Moralistes du XVII^e siècle. De Pibrac à Dufresny*, éd. J. Lafond, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. I.

⁴ Furetière, *Dictionnaire*, art. « Moraliste ».

chrétienne. Jean Lafond ajoute d'autre part un élément formel à cette première définition thématique, en faisant de la forme brève et discontinue une pratique majoritaire de l'écriture moraliste du XVII^e siècle¹.

Les romanciers et les auteurs dramatiques de notre corpus ne répondent bien entendu que très lointainement à cette définition de l'écrivain moraliste. Les thèmes que leurs œuvres privilégient ne concernent pas toujours le domaine de la morale et les formes d'écriture qu'ils pratiquent se distinguent radicalement des genres brefs évoqués. Faire d'eux des « écrivains moralistes » reviendrait à diluer excessivement cette notion et à tomber sous le coup du reproche que L. Van Delft adresse à ceux qui emploient ce terme sans en avoir posé au préalable une définition précise². Toutefois, la métaphore picturale convoquée par La Rochefoucauld au seuil de la première édition des *Maximes* se retrouve dans bon nombre de périclèses et d'écrits théoriques accompagnant les histoires comiques et les comédies. L'ambition de réaliser une peinture du cœur de l'homme, à l'échelle socioculturelle, mais aussi psychologique et morale, justifie l'amère potion que l'auteur comique délivre au lecteur dans le bol saupoudré de sucre de la fiction divertissante. Débusquer le ridicule des conduites humaines, dont l'origine réside en grande partie dans le désir de paraître et de plaire que chacun d'entre nous entretient dans son for intérieur : tel est le projet commun que l'on trouve au cœur des œuvres moralistes, dans certains romans comiques, mais aussi et surtout dans la comédie telle que Molière la renouvelle au début des années 1660. Ainsi, plutôt que d'intégrer les auteurs de notre corpus sous l'étiquette floue et fragile de moralistes, peut-être pouvons-nous les désigner comme des « anthropologistes », dont les œuvres explorent les traits de la nature humaine. C'est cette dimension, non plus seulement socioculturelle (voir chap. IV), mais aussi morale et universelle, que nous souhaiterions mettre en valeur à présent.

¹ *Op. cit.*, p. II.

² *Le Moraliste [...]*, *op. cit.*, « Introduction. Constat d'un abus : l'usage actuel », p. 9 *sq.*

A. L'extravagance comme instrument de lecture transgénérique

Faire de l'extravagance l'une des notions centrales de la pensée anthropologique, chrétienne et laïque, qui s'énonce au cours du premier XVII^e siècle et se confirme dans les décennies suivantes, nous permet d'embrasser, dans ce dernier temps de notre étude, notre double corpus romanesque et théâtral au sein d'une seule et même analyse qui en démontre une fois encore les points de convergence. Au-delà des enjeux spécifiques à chaque genre, au-delà des usages théoriques et définitionnels dans lesquels entraînent certaines des représentations de l'extravagance que nous avons analysées jusqu'alors, une commune vision de l'homme peut être décelée, dont les assises thématiques sont, comme chez les moralistes de la seconde moitié du siècle, l'illusion, l'amour et l'ambition.

Deux auteurs peuvent nous servir à caractériser ce trait d'union que constitue l'extravagance anthropologique entre les genres comiques, au théâtre et dans le roman : Sorel et Molière, dont nous avons étudié, pour l'un, ses histoires comiques et, pour l'autre, certaines de ses comédies. La pertinence de leur mise en parallèle est confortée par la longue période que leurs œuvres permettent de couvrir : la première édition de *L'Histoire comique de Francion* et la publication du *Misanthrope* constituent en effet les deux *terminus a quo* et *terminus ad quem* de notre étude. Des rééditions du *Francion* à *Polyandre*, l'ambition anthropologique et sociale de Sorel, si l'on entend l'expression au sens de peinture de la société du temps, doublée d'une représentation satirique, se trouve exprimée avec de plus en plus de vigueur.

Les aventures de Francion offrent l'occasion de déployer une myriade de cibles et de portraits critiques puisés dans les différents milieux que traverse le personnage. Néanmoins, malgré cette apparente hétérogénéité, Francion rencontre partout le triomphe de l'amour-propre et de l'ambition, vices qui dénaturent les rapports entre les hommes et corrompent la société. Cet amer constat est formulé avec une force particulière lorsque le personnage quitte le collège et tente de faire ses premières armes dans les lieux de la capitale fréquentés par les gens de bonne condition, puis lorsqu'il s'introduit dans le monde des courtisans. Partout, que ce soit au Palais de Justice, dans la cour du Louvre, dans le salon de Luce ou dans l'entourage du roi, l'ambition et l'amour-propre poussent les représentants de toutes les conditions sociales, roturiers, bourgeois fortunés et aristocrates, à afficher les signes de leur avancement par leurs habits et par leurs mines. Le mérite du cœur, qui ne peut être souligné de manière ostentatoire et se traduit seulement en acte, s'en trouve éclipsé. Les honnêtes gens ont beau stigmatiser le personnage de Bajamond, en

raillant ses traits de présomption ridicule, révélés par Francion, le vers est dans le fruit : dans son ensemble, la société honnête est aussi prompte à afficher sa vanité que le fanfaron. Seuls les milieux champêtres, peuplés d'hommes simples et rustiques, apparaissent comme relativement épargnés ; mais l'absence de ces vices n'est due qu'à l'ignorance et laisse place à une crédulité superstitieuse tout aussi intolérable¹. Si le projet de renversement des hiérarchies sociales unanimement admises en fonction du mérite demeure prédominant dans l'œuvre, comme le montre l'épître « Aux Grands », ajoutée à l'édition de 1626², qui rabaisse ses destinataires plus bas que les plus humbles paysans si leur être n'est pas digne de leur rang, le fait que le trait de présomption illégitime puisse être étendu à toutes les conditions sociales menace de brouiller la réhabilitation du peuple aux dépens des nobles, entreprise par l'auteur anonyme du *Francion*.

L'histoire comique de *Polyandre* offre à Sorel l'occasion d'approfondir cette perspective satirique et moraliste, qui permet par ailleurs à l'auteur de dépasser le conflit de l'écart entre le vraisemblable et le vrai. L'« Advertissement aux lecteurs », après avoir évacué la perspective de la lecture à clés, confère davantage d'importance à l'essentialisation des portraits humains que l'on peut trouver dans l'ouvrage, qu'à l'existence de référents réels. Le personnage compte moins que le caractère qu'il représente. Pourvu que « les mauvaises inclinations » dépeintes soient « véritables », il importe peu que « le sujet auquel l'on les attribue, ayt eu quelque subsistance » :

[...] c'est pourquoy tous les personnages qui sont nommez icy, peuvent passer si l'on veut pour des Chymeres & des Idées, ou plutost des Caracteres & des Tableaux de ce que l'on veut représenter [...].³

L'épanorthose permet d'introduire la même métaphore picturale mentionnée précédemment. Le projet moraliste ne saurait être mieux formulé. Le lecteur peut même, s'il le souhaite, lire *Polyandre* comme une galerie de portraits, comme une succession de peintures et de « caractères », à la manière des fragments et des formes brèves qui caractériseront l'écriture moraliste de la seconde moitié du siècle, notamment celle de La Bruyère.

Il se trouve que l'ensemble des « mauvaises inclinations » que l'auteur de l'« Advertissement » passe par la suite en revue rencontre pour point de convergence

¹ *Op. cit.*, L. IX-X.

² « Tellement que ne prisant chacun que pour ce qu'il est, et non pas pour ce qu'il a, j'estime esgallement ceux qui ont la charge des plus grandes affaires, et ceux qui n'ont qu'une charge de cotrets sur le dos, si la vertu n'y met de la différence » (*ibid.*, « Variantes », p. 1260).

³ *Op. cit.*, p. 6.

l'orgueil, fondement de tous les travers humains : les poètes, les amoureux, les gens d'épée, les parasites, les femmes capricieuses, les médecins empiristes, les alchimistes et les prétendus magiciens, qui seront les personnages du récit à venir, sont tous investis par cette passion, qui les pousse à se conduire avec excès, chacun dans leur propre domaine. L'histoire comique se donne donc pour visée de censurer « le mauvais succez qui arrive à ceux qui faisans trop les vains se veulent eslever sans sujet », dont Gastrimargue est l'incarnation la plus évidente, ou encore « plusieurs folies & vanitez du siecle¹ ».

De ce fait, le personnage éponyme ne peut évidemment pas être conçu comme doté de la même perfection que le héros de roman héroïque. Son nom signifie qu'il « vaut autant que plusieurs autres », ou qu'il « est propre à beaucoup de choses, & mesme à tout faire² ». Patrick Dandrey et Cécile Toublet, dans leur édition de l'œuvre, rapprochent le personnage d'Ulysse, ou encore de son avatar renaissant, Panurge : Polyandre est comme eux un être aux mille ruses, un « homme de *ressource(s)*³ ». Mais il est aussi porteur de la même ambivalence que ces figures littéraires. Ses tours lui servent certes à rabattre les ambitions des vaniteux, comme lorsqu'il se déguise en dévot afin de tromper la vieille bigote Ragonde, ou encore lorsqu'il participe à la ruse fomentée par Musigène pour priver Gastrimargue d'un bon repas⁴. Mais Polyandre ment aussi pour servir ses intérêts propres : il joue par exemple de la crédulité superstitieuse de Néophile en l'amenant chez une chiromancienne, qu'il a par avance prévenue de ce qu'elle devait dire, dans le seul but de le détourner d'Aurélie, à laquelle il souhaite adresser ses vœux⁵. Loin d'aboutir à la condamnation du personnage éponyme, l'ambiguïté de sa faculté mystificatrice fait de lui l'incarnation d'une nature humaine supérieure à celle du commun, car plus habile, mais aussi d'un caractère naturellement animé par l'intérêt et le souci de sa propre personne. Cette orientation du personnage marque une évolution dans le regard moraliste que Sorel porte sur le monde depuis *L'Histoire comique de Francion*. Tel Polyandre, Francion apparaît comme un mystificateur rusé ; mais ses brimades visent à punir les êtres qui se révèlent indignes de leur rang et de leur condition, au profit d'une mise en avant du seul mérite personnel. D'autre part, si le personnage sait lui aussi servir ses intérêts, notamment

¹ *Ibid.* Si la fin du livre VI voit Gastrimargue récompensé par une pension que lui octroie un Grand se fondant sur les seuls discours qu'il a entendus de son mérite, l'inachèvement de l'œuvre nous empêche de savoir si le personnage aurait finalement été puni pour ses multiples vices (*ibid.*, L. VI, p. 381-382).

² *Ibid.*, « Advertissement [...] », p. 3.

³ *Ibid.*, « Notes de l'advertissement aux lecteurs », n. 2, p. 383.

⁴ *Ibid.*, L. V et VI.

⁵ *Ibid.*, L. V, p. 269-270.

lorsqu'il séduit Luce à la place de Clérante, il s'agit ici avant tout de satisfaire le plaisir des sens, dans une perspective épicurienne que nous ne retrouvons pas dans *Polyandre*.

L'amour-propre s'impose également comme l'une des thématiques unificatrices des comédies moliéresques des années 1660. Cette passion anime tous les personnages, hommes et femmes, qui fréquentent le salon de Célimène, à l'exception d'Éliante. En pesant sur tous les caractères, elle assure la circulation de la satire d'une figure à l'autre, Alceste étant loin d'être le seul à cultiver des illusions sur lui-même (voir chap. VII, II-B). L'estime excessive de soi-même se définit également comme le trait commun des personnages des comédies que Molière compose à partir du début des années 1660 : Arnolphe, dans *L'École des femmes*, Tartuffe, Dom Juan, Harpagon, dans *L'Avare*, Monsieur de Pourceaugnac, Monsieur Jourdain, jusqu'à Argan, dans *Le Malade imaginaire*, seront victimes de leurs chimères, chacun dans le domaine propre à sa monomanie. En définitive, l'on peut concevoir ces comédies comme une galerie de portraits exposant tour à tour toutes les facettes possibles de l'égoïsme et de l'amour-propre.

À partir de la fin des années 1650, les orientations que choisissent certains romans comiques et la grande comédie de caractère rejoignent donc, sur le plan de la pensée anthropologique, le projet moraliste tel qu'il s'élaborera chez des auteurs comme La Rochefoucauld et La Bruyère. Si ces œuvres s'en écartent sur le plan générique, en ne rejetant pas la fiction, sur le plan formel, en privilégiant l'écriture continue, et sur le plan du registre, en choisissant de cacher la peinture morale sous le vernis comique, le traitement de l'extravagance humaine délivre sensiblement de semblables constats, dans une perspective laïcisée. L'étude de *La Fausse Clélie* de Subligny, considérée comme l'une des dernières histoires comiques du XVII^e siècle, révèle même comment l'intérêt pour les conduites extravagantes des hommes et des femmes dans le monde prend le pas, dans les dernières décennies du siècle, sur l'attention accordée au personnage du lecteur fou, héritier de Don Quichotte. De tels comportements chimériques et bizarres ne représentent pas seulement des écarts face aux codes de la société galante : ils sont aussi les symptômes d'une nature humaine par essence visionnaire.

B. « [...] le monde n'est-il plein que de visionnaires ?¹ » : les extravagances des hommes (galants) dans *La Fausse Clélie* de Subligny (1671)

La Fausse Clélie s'ouvre sur la rencontre que fait le marquis de Riberville d'une belle inconnue, victime d'un mystérieux enlèvement : il s'agit de la visionnaire Juliette d'Arviane, convaincue d'être l'héroïne de Mlle de Scudéry. Le marquis accueille la jeune femme dans ses appartements de Vaux-le-Vicomte afin de lui offrir du repos. Pendant que son cœur balance entre l'attraction qu'il éprouve pour elle et le refroidissement que lui inspire son extravagance, un groupe de seigneurs et de dames de noble condition, composé du chevalier de Montal, de Mlles de Barbésieux, de Velzers et de Kermas, ainsi que de Mme de Mulionne, se joint à lui. Le récit-cadre, qui contient cette première histoire et suit l'évolution de l'extravagance de Juliette, sera par la suite régulièrement interrompu par des récits enchâssés, tout au long des six livres que contient le volume. Selon une loi que la compagnie se donne², les personnages entreprennent tour à tour de conter une historiette « comique et galante », pour reprendre le sous-titre de l'œuvre, qui contient une aventure qui les touche directement, ou bien qui concerne des personnes qu'ils connaissent. La « fausse Clélie » sacrifie elle aussi à cette règle au début du livre II, en contant l'« Histoire de Monsieur le Marquis de Riberville & d'une belle dame de Thoulouse ».

Dès le premier livre, avec l'« Histoire du Chevalier de Montal & de Madame de Laumer », qui ne suit que de quelques pages le récit des causes de l'extravagance de Juliette d'Arviane, les visionnaires mis en scène dans ces récits métadiégétiques tendent à éclipser l'héroïne du récit premier, à laquelle le titre de l'œuvre fait pourtant référence³. Le chevalier, narrateur de sa propre mésaventure avec la dame de Marsal, opère lui-même le rapprochement entre la « fausse Clélie » et celle dont il va conter l'histoire, toutes deux souffrant de mélancolie érotique, même si leur maladie a des causes différentes :

Si Monsieur le Marquis à eu bien de la peine pour une visionnaire ; une visionnaire aussi, a esté cause que je pensay hier estre assassiné. Il y a une certaine Dame qui a un chasteau sur le chemin de Marsal, laquelle se pique d'estre la plus belle femme de Lorraine, & d'avoir aussi le plus bel esprit du monde.⁴

¹ A.-T. P. de Subligny, *La Fausse Clélie*, *op. cit.*, L. V, p. 214.

² *Ibid.*, L. III, p. 115.

³ J. Serroy voit dans *La Fausse Clélie* une « fausse parodie », dans la mesure où l'œuvre n'évoque que de manière réduite les aventures de l'héroïne et privilégie plutôt un autre type de récit, dans le cadre de ces histoires enchâssées (« Madeleine de Scudéry travestie : *La Fausse Clélie* de Subligny », dans A. Niderst [dir.], *Les Trois Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 467).

⁴ *Op. cit.*, L. I, p. 25.

Alors que le roi se rend à Marsal, un grand prince qui l'accompagne et dont le chevalier tait l'identité, fait halte dans la demeure de cette dame pour se rafraîchir. L'excès de présomption, chez cette visionnaire qui est « d'humeur à faire vanité de tout¹ », l'amène à croire que cet illustre personnage ne soupire plus que pour elle. Le chevalier de Montal, qui s'éprend d'elle à la suite de cet épisode – sa beauté est réelle, bien qu'elle soit sans esprit – voit sa passion refroidir, comme le marquis face à la « fausse Clélie », lorsqu'il découvre ses visions. Mais, contrairement à Juliette, il s'agit d'une visionnaire ridicule, car ses chimères sont avant tout nourries par l'orgueil. Le chevalier, en quête d'une aventure galante, n'aura donc pas de scrupules à tenter d'obtenir ses faveurs sous le nom du prince qu'elle prend pour son amant. L'aventure se termine néanmoins par l'arrivée inopinée du mari, dénouement qui introduit dans l'historiette galante le trio topique de la farce ou de la petite comédie. L'historiette enchâssée permet alors d'expliquer qui étaient les hommes en armes contre lesquels le marquis de Riberville a dû défendre le chevalier, la veille au soir, peu après avoir rencontré « la fausse Clélie » : ceux-ci étaient également envoyés par l'époux jaloux.

Les récits seconds insérés par la suite mettront eux aussi majoritairement en scène des personnages de visionnaires, ou tout du moins qui passent pour tels, pour le plus grand plaisir des auditeurs. Au livre II, Mlle de Velzers relate à l'assistance une aventure toute récente : celle qui a conduit un étranger d'origine suédoise, le comte de Valdame, à tomber amoureux d'elle et à prendre pour confident de ses amours le chevalier de la Grancourt. Celui-ci, bien aise d'avoir une dupe à qui soutirer de l'argent pour favoriser sa propre maîtresse, fait croire au comte suédois que la jeune femme répond à sa passion et lui fait tenir de fausses lettres de sa part. La narratrice produit quelques exemples de cette correspondance devant ses auditeurs, celle-ci étant entrée en sa possession une fois la tromperie dissipée : son récit laisse place à neuf reprises à l'insertion de lettres, de poèmes et de billets amoureux, soit de la main de Valdame, soit de la main de son confident, qui les fait passer pour les réponses de sa prétendue maîtresse. Auprès de celle-ci, le chevalier de la Grancourt présente le comte comme un visionnaire, prompt à s'imaginer qu'on l'aime, afin que Mlle de Velzers ne s'étonne pas des signes que lui adresse en public un amant qui se croit fortuné. Tout au long de cette aventure, elle assiste à ce qu'elle prend pour des « extravagances² » sans contredire le comte, conformément à l'exigence morale qui commande de bien traiter les fous. Le quiproquo durera jusqu'à la mort du traître, tué

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, L. II, p. 84.

en duel lors du règlement brutal d'une autre affaire. Dans cette histoire, l'extravagance est donc double : le comte suédois, même s'il n'est pas véritablement visionnaire, manque suffisamment de lucidité pour croire qu'une jeune femme aussi sage que Mlle de Velzers puisse lui adresser des billets enflammés et lui accorder des rendez-vous nocturnes. De son côté, le chevalier pousse la perfidie jusqu'à faire annoncer au comte la mort de sa maîtresse, afin de le réduire à mourir de désespoir ; mais c'était sans compter sur la faculté qu'ont certains amants de se rétablir aisément¹.

Les amoureux extravagants seront encore légion dans les récits suivants, le plus significatif d'entre eux étant le baron de Greaumont, qui poursuit Madame de Mulionne de ses assiduités les plus folles, sa vanité ayant été blessée de se voir rejeté. Il pousse l'extravagance jusqu'à se battre contre un rival, faire le siège de sa porte, se découvrir à son mari, qui l'introduit dans le salon de sa femme en le faisant passer pour un ridicule et, folie suprême, jusqu'à se passer une épée au travers du corps, en s'infligeant une blessure qui ne sera toutefois pas mortelle². Ce fâcheux amant se distingue également en montrant publiquement qu'il est un mauvais lecteur de Molière :

Madame, me dit-il tout haut, assez fierement : *j'ay l'Ecole des femmes dans ma poche, & je vous la feray lire quand vous voudrez*. Je devinay ce qu'il vouloit dire par là, quoy qu'il eust cité assez mal à propos cette Escole des Femmes, qui estant celle de Moliere ne pouvoit estre appliquée à son sujet. Il luy avoit suffi, sans doute, de croire qu'en parlant d'Ecole, on présupposeroit que je meritois d'y aller, pour apprendre à vivre [...].³

Il n'est pas surprenant que cet amoureux aussi présomptueux qu'Arnolphe et tout aussi prompt à s'illusionner sur celles dont il veut faire ses maîtresses, se méprenne sur le sens de la comédie de Molière et soit incapable de percevoir le ridicule de l'éducation que le barbon a cru bon de faire donner à Agnès. Ces récits seconds comportent également une large palette d'autres types extravagants : la comtesse de Touneuil, dont Mlle de Barbésieux soupçonne le marquis de Riberville d'être épris, subit l'infortune d'être mariée avec « un de ces faux zelez & un homme grossier⁴ », que sa dévotion n'empêchera pourtant pas de tomber amoureux d'une jeune bourgeoise, alors même qu'il assiste à la messe ; le marquis de Franlieu est un babillard impénitent, qui ne peut résister à la tentation de conter ses bonnes fortunes dès qu'il a franchi le seuil de la porte de sa

¹ « Mais admirez un peu, je vous prie, l'extravagance du Chevalier de la Grancourt [...] » (*ibid.*, p. 87).

² « Ah ! reprit la Hollandoise en riant, c'estoit un tresor pour vous Madame ; & vous avez dû avoir bien du plaisir d'un amant de ce caractere. Ouy, reprit Madame de Mulionne, j'en ay eu bien du plaisir dans le commencement ; mais il me fatigua dans la suite, parce que son extravagance alla trop loin » (*ibid.*, L. IV, p. 173).

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, L. II, p. 107.

maîtresse¹ ; le marquis de Commorgien, cousin de Mlle de Barbésieux, profite de la sottise et de la crédulité d'un gentilhomme pour visiter sa femme sous l'apparence d'un esprit et pour envoyer le mari gênant vers un pèlerinage lointain².

Tous les récitants insistent sur la véracité des histoires qu'ils racontent, auxquelles ils se défendent d'ajouter des ornements mensongers³. L'illusion de vérité est renforcée par le fait que ces récits concernent des personnes connues de l'assistance, dont l'identité est souvent masquée, et qu'ils se sont déroulés dans un passé très proche. Certaines aventures viennent tout juste de se produire et leur dénouement n'est pas même encore connu : Mlle de Velzers conclut l'histoire du comte de Valdame sur la maladie qui s'est emparée de lui, lorsqu'il a appris qu'il avait été trompé, et sur les entretiens de son propre père avec l'ami du faux visionnaire, qui ont vraisemblablement pour objet de trouver le moyen de lui restituer ses biens⁴. De même, le chevalier de Montal ne peut apprendre à son auditoire quelle vengeance tira le mari de la maîtresse de Commorgien, car il voyageait en Hollande au moment où les faits se sont produits⁵. Le point de vue interne des narrateurs intradiégétiques est donc strictement respecté, aucune information qu'ils n'auraient pu apprendre par eux-mêmes n'étant apportée. Subligny prend également soin de justifier, par un motif recevable, l'insertion des lettres et des billets, afin de se distinguer de l'in vraisemblance de ce *topos* des romans héroïques : Mlle de Velzers porte sur elle la correspondance qu'elle est supposée avoir tenue avec le comte de Valdame, car elle avait prévu de divertir ses amis au moyen de ces pièces⁶ ; le chevalier de Montal a retenu par cœur les billets que Commorgien fit parvenir à sa maîtresse car il les a lui-même composés pour son ami⁷.

L'effet de réel que produit cette peinture de la société du temps sort également renforcé du parallèle que les récitants relèvent entre les extravagances des personnes dont ils rapportent les mésaventures et leur propre conduite. Le procureur Tigean, qui raconte l'« Histoire de l'abbé de Saint Firmin, de Mademoiselle de Bessement, & du Procureur

¹ *Ibid.*, L. IV, p. 194-198.

² *Ibid.*, L. V, p. 222-252.

³ « Et Madame de Mulionne dit ; Voila une creature bien folle ; mais c'est peut-estre une des folles inventions du Chevalier. Je me donne au Diable ; reprit-il, si j'ajoute rien à l'histoire & si je ne vous dépeins l'humeur de la Dame telle qu'elle est » (*ibid.*, L. I, p. 28).

⁴ *Ibid.*, L. II, p. 104.

⁵ *Ibid.*, L. V, p. 252.

⁶ *Ibid.*

⁷ « Mais, Monsieur, interrompit encore Madame de Mulionne, vous avez une grande sympathie avec les amis de Roman, de sçavoir si bien comme eux toutes les Lettres que vostre Heros à écrites » (*ibid.*, L. V, p. 246). Au livre V, Mlle de Barbésieux ne peut produire aucun des billets adressés par Mlle de Revenois à Lusigny, car celui-ci a brûlé toute leur correspondance (*ibid.*, p. 287).

Tigean », a lui aussi été la victime du faux Monsieur de Broyonne, usurpateur s'étant attribué le nom d'un gentilhomme de Toulouse pour parvenir à dérober la dot d'une demoiselle, ainsi qu'une partie des biens du procureur, à qui il a cédé un prieuré appartenant au véritable Broyonne. Tigean reconnaît que, s'il a été lui aussi amené à « jouer [s]on personnage dans cette Comédie¹ », c'est avant tout parce qu'il avait la vanité d'être appelé Monsieur le Prieur. Cette appellation, qui a éphémèrement flatté son oreille, justifie presque à elle seule la perte de ses quatre mille livres. Mais cette présomption sociale est communément partagée : Tigean se voit félicité par toutes ses connaissances et reçoit même le nom de « cousin » de la part d'une dame qui dédaignait auparavant de le saluer².

Il en est de même pour la présomption amoureuse, que le baron de Greumont, fâcheux amant de Mme de Mulionne, est bien loin d'être le seul à cultiver. La récitante fait remarquer avec humour que le chevalier de Montal est lui aussi un visionnaire dans ce domaine, lorsqu'il s'imagine que toutes les femmes sont vouées à lui céder³. Le genre féminin n'est pas davantage épargné. Fidèle à la veine comique et galante dans laquelle s'inscrit son roman, dans la lignée des recueils de nouvelles de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, Subligny place dans la bouche de ses récitants des histoires légèrement licencieuses, dont les héroïnes manquent parfois de vertu. Or les dames de l'assistance expriment à plusieurs reprises leur refus d'être les auditrices de tels contes, mais n'en prêtent pas moins une oreille attentive à toutes les sottises quelque peu libres que narrent le chevalier de Montal et le marquis de Riberville. Il semble donc que la société galante contemporaine ne soit peuplée que de personnes extravagantes, les unes un peu plus, les autres un peu moins :

Hé juste Dieu ! s'écria alors Montal, le monde n'est-il plein que de visionnaires ? Et y a-t-il des gens si sots que de se mettre de telles chimères dans la teste ?⁴

C'est sur le mode comique que le chevalier convoque la topique de la folie universelle, à propos d'un gentilhomme qui vient de s'évanouir à la vue de ce qu'il prend pour un esprit – il s'agit en réalité de Mlle de Kermas, que son ancien amant croyait morte. Hors de ce cas précis, les récits seconds de *La Fausse Clélie* révèlent que les formes de l'extravagance sociale sont multiples ; elles naissent des illusions et des chimères que nous sommes tous prompts, hommes et femmes, à entretenir. L'extravagance livresque de

¹ *Ibid.*, L. III, p. 145.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, L. IV, p. 165.

⁴ *Loc. cit.*

Juliette, qui apparaît en définitive comme la moins vraisemblable de ces visions, se trouve reléguée à l'arrière-plan. Bien qu'elle occupe le récit-cadre, elle ne représente qu'un épisode parmi d'autres et disparaît presque intégralement des livres II, III et V.

Sans vouloir faire de Subligny un moraliste, ce qui constituerait un contresens sur l'interprétation de *La Fausse Clélie*, nous pouvons néanmoins constater que cette « histoire françoise, galante et comique » participe, par la galerie d'extravagants qu'elle fait défiler sous nos yeux, à la peinture de la nature humaine que l'on trouve parallèlement dans d'autres œuvres, génériquement différentes, comme la comédie. Les extravagances que la passion amoureuse nous conduit à commettre, de même que les excès de l'orgueil et de l'estime de soi, composent également le fonds de certains écrits moralistes, bien que leur registre, majoritairement grave, soit distinct de celui de Subligny. C'est cette anthropologie extravagante, qui figure au cœur de l'écriture des moralistes, que nous nous donnons pour visée d'aborder à présent, afin d'effectuer un détour par des écrits aux enjeux différents de ceux des œuvres que nous avons retenues pour corpus.

II. (Sur)vivre dans un monde extravagant : l'éclairage des moralistes

Envisagé dans un premier temps comme un projet commun, partagé avec Mme de Sablé et Jacques Esprit, avant de très rapidement devenir l'ouvrage d'un seul et unique auteur, le recueil des *Maximes* est mis en chantier à partir de la fin de l'année 1657¹. Son premier état est donc contemporain de la seconde partie du *Roman comique*, de la rédaction des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, tandis que les différentes versions et rééditions de l'œuvre accompagneront l'élaboration des *Pensées* de Pascal et les représentations des grandes comédies de Molière. Ces éléments de contextualisation permettent d'appréhender un climat de pensée commun, intimement lié, pour La Rochefoucauld, Scarron, Tallemant des Réaux et Molière, à l'essor de l'esthétique de la galanterie, mais aussi, pour Pascal, à la pensée augustinienne. *Les Maximes* participent de ce double courant : tantôt interprétées comme une œuvre marquée par l'augustinisme, tantôt lues comme un recueil mondain et galant, elles proposent une anthropologie dont la donnée fondamentale est l'extravagance. Cette notion, comme tenteront de le montrer les pages qui suivent, peut servir à concilier ces deux perspectives, théologique et culturelle.

A. L'homme comme centre usurpé : l'anthropologie extravagante des *Maximes*

1. LA MODÉRATION COMME VERTU IMPOSSIBLE

Les Réflexions ou sentences et maximes morales attribuent à l'être humain dans son ensemble les traits de caractère qui nous ont servi à définir le type socioculturel de l'extravagant (voir chap. IV). La conception de l'homme post-lapsaire comme une créature investie par l'amour-propre sert d'axiome unificateur à l'ensemble des maximes. À partir de ce constat, toute vertu peut être soupçonnée de n'être qu'une fausse vertu, masque de son envers. C'est l'idée, omniprésente dès les premiers états du texte, que résume l'épigraphe placée en tête de la cinquième édition des *Maximes* (1678) : « *Nos virtus ne sont le plus souvent que des vices déguisés*² ». Toute conduite qui peut être, de l'extérieur, louée et admirée, n'est intérieurement guidée que par l'amour-propre, principe moteur de

¹ Voir L. Plazenet, « *Les Réflexions ou sentences et maximes morales* : livre de sable ou théologie masquée ? », dans Fr. de La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.* [5^e éd.], p. 135.

toutes les autres passions qui régissent nos actions. L'homme n'a que des vertus illusoires. Sa seconde nature, depuis la faute originelle, est fondamentalement extravagante, dans la mesure où elle le rend incapable de juste mesure et de sagesse. L'estime excessive qu'il nourrit envers lui-même, l'intérêt égoïste qu'il accorde à tout ce qui le touche et qui a nécessairement pour corollaire l'envie, apparaissent comme la seule norme de comportement possible au sein de l'espace social :

L'orgueil est égal dans tous les hommes, et il n'y a de différence qu'aux moyens et à la manière de le mettre au jour.¹

Le thème du déguisement, suggéré au lecteur dès le frontispice qui accompagne les différentes éditions², dans lequel l'Amour de la Vérité tient un masque, qu'il vient probablement d'arracher au buste de Sénèque qui se trouve face à lui, annonce de façon programmatique la fonction de dévoilement que remplira l'écriture moraliste. Tout au long des *Maximes*, il s'agira de débusquer les subterfuges employés par l'amour-propre pour déterminer à notre insu toutes nos conduites et nos paroles ; partout sera ôté le masque de l'hypocrisie, cet « hommage que le vice rend à la vertu³ ». À l'encontre des vertus illusoires que cette passion produit, le moraliste aura à cœur de distinguer les vertus véritables, au premier rang desquelles il place l'amour pur de la créature tournée vers le Créateur et vers les autres créatures engendrées par Dieu, qui s'oppose à l'amour-passion, principale incarnation de l'amour terrestre, qui donne l'impression d'être dirigé vers autrui, mais se révèle toujours, en définitive, comme une forme d'amour de soi⁴. Il en est de même pour l'amitié, qui n'est jamais élan sincère et charitable de soi vers autrui, mais pure considération de son seul intérêt :

Ce que les hommes ont nommé amitié n'est qu'une société, qu'un ménagement réciproque d'intérêts et qu'un échange de bons offices. Ce n'est, enfin, qu'un commerce où l'amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner.⁵

Au seuil de l'édition de 1678, un avertissement attribué au libraire précise que l'acception majoritaire dans le volume du terme *intérêt* est celle « d'intérêt d'honneur ou de gloire⁶ ». Chaque homme, par sa conception autocentrée du monde, introduit l'extravagance au cœur des rapports de la créature à Dieu, mais aussi des relations des hommes entre eux. En repoussant Dieu et la religion à la périphérie, en usurpant la place

¹ *Ibid.*, 35, p. 139.

² Voir la reproduction du frontispice de l'éd. de 1678, *ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*, 218, p. 161.

⁴ « S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du cœur, et que nous ignorons nous-mêmes » (*ibid.*, 69, p. 143).

⁵ *Ibid.*, 83, p. 145.

⁶ *Ibid.*, « Le libraire au lecteur », p. 133.

du centre, il pervertit le bon ordonnancement de la création. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce chapitre, le terme *extravagance* n'est employé qu'une seule fois dans *Les Maximes* ; mais la notion fonde le portrait de la nature humaine que nous délivre le moraliste. Ontologiquement extravagant, l'homme est incapable de modération :

On a fait une vertu de la modération pour borner l'ambition des grands hommes et pour consoler les gens médiocres de leur peu de fortune et de leur peu de mérite.¹

La juste mesure n'est qu'une vertu par défaut ; elle ne se conçoit que comme le pis-aller de deux excès antonymiques. Au lieu de la définir comme le milieu entre deux extrémités, la maxime 293 en fait même l'opposé de l'ambition, dont elle est l'excès contraire : la modération est « la langueur et la paresse de l'âme », tandis que l'ambition en est « l'activité et l'ardeur² ». Ce postulat ainsi posé, il n'est pas surprenant que le moraliste s'inspire de la topique ancienne de la folie universelle pour l'appliquer à notre société d'extravagants. Notre amour-propre fait de nous des êtres visionnaires, dont le contentement ne repose que sur les pensées chimériques dont nous nous repaissons :

Détromper un homme préoccupé de son mérite est lui rendre un aussi mauvais office que celui que l'on rendit à ce fou d'Athènes qui croyait que tous les vaisseaux qui arrivaient dans le port étaient à lui.³

L'*exemplum* transmis à l'imaginaire commun par la tradition médicale antique, également présent chez les médecins de l'âge classique (voir chap. II, I-A), entre au service de la démonstration morale. La folie, entendue comme manque de lucidité sur nos faiblesses, comme sottise affectation et comme vanité, nous caractérise tout au long de notre existence. Si nous pouvons donner l'illusion d'être sages, ce n'est que par une fausse impression, lorsque nos « folies sont proportionnées à [notre] âge et à [notre] fortune⁴ ». Nous sommes des êtres capricieux et bizarres⁵. Il ne faut donc pas confondre l'extravagance sociale et morale des « esprit[s] de travers⁶ », qui est incurable, avec la folie-pathologie, que l'on peut guérir.

Nos visions nous transforment en personnages ridicules de comédie. Dans *Les Maximes*, le portrait d'Alceste se trouve en de multiples lieux. Le Misanthrope répond à la maxime 324, qui voit « dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour⁷ » ; il illustre

¹ *Ibid.*, 308, p. 173.

² *Ibid.*, p. 171. La maxime 18 propose une autre définition de la modération fondée sur les termes « crainte », « vaine ostentation » et « désir », autant de mots incompatibles avec l'idée de juste milieu (*ibid.*, p. 137).

³ *Ibid.*, 92, p. 146.

⁴ *Ibid.*, 207, p. 159.

⁵ « Le caprice de notre humeur est encore plus bizarre que celui de la fortune » (*ibid.*, 45, p. 140).

⁶ *Ibid.*, 318, p. 174.

⁷ *Ibid.*, p. 175.

également la maxime 234, qui juge que l'on « s'oppose avec tant d'opiniâtreté aux opinions les plus suivies » plus « par orgueil que par défaut de lumières¹ ». Mais les autres personnages de la pièce trouvent tous, eux aussi, au moins une maxime qui fasse la peinture de leur caractère : Arsinoé tombe dans « le plus dangereux ridicule des vieilles personnes² », évoqué par la maxime 408, en oubliant qu'elle a passé l'âge de rivaliser avec Célimène ; la maîtresse d'Alceste est un exemple que l'on peut citer comme illustration de la maxime 376, qui oppose la « coquetterie » au « véritable amour³ » ; même l'exigence de sincérité prônée par Philinte, vertu extrêmement rare, peut être interprétée comme « une fine dissimulation pour attirer la confiance des autres » (maxime 62), ou encore comme l'« envie de parler de nous et de faire voir nos défauts du côté que nous voulons bien les montrer⁴ » (maxime 383). En définitive, La Rochefoucauld formule ce constat implacable : « S'il y a des hommes dont le ridicule n'ait jamais paru, c'est qu'on ne l'a pas bien cherché⁵ » (maxime 311).

Le ridicule inhérent à la nature humaine permet également au moraliste de renouveler la topique du *theatrum mundi*, à partir d'une triple orientation sociale, morale et chrétienne : l'homme pécheur, qui se détourne de Dieu, est un acteur de comédie qui ne quitte jamais son rôle. La maxime 39 définit l'intérêt comme le principal moteur de chacun des masques que nous portons sur la scène du monde⁶. Mais c'est somme toute moins le fait de représenter un personnage devant autrui qui nous rend ridicules, que de le faire sans en avoir conscience et, de ce fait, de nous tromper nous-mêmes : « On n'est jamais si ridicule par les qualités que l'on a que par celles que l'on affecte d'avoir⁷ » (maxime 134). L'amour-propre étant posé comme le principe de nos multiples déguisements, le regard du moraliste n'aura de cesse qu'il ne parvienne à débusquer le vice caché derrière chaque fausse vertu. La dernière édition de 1678, revue et corrigée par l'auteur, s'ouvre précisément sur une maxime qui sème le doute sur la possibilité même de trouver l'expression d'une vertu véritable, authentique et sincère, parmi les hommes⁸. La forme

¹ *Ibid.*, p. 175 et 163.

² *Ibid.*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*, p. 142 et 181.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁶ « L'intérêt parle toutes sortes de langues et joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé » (*ibid.*, p. 140).

⁷ *Ibid.*, p. 151. Voir également la maxime 119 : « Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes » (p. 149).

⁸ « Ce que nous prenons pour des vertus n'est souvent qu'un assemblage de diverses actions et de divers intérêts que la fortune ou notre industrie savent arranger et ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté que les hommes sont vaillants et que les femmes sont chastes » (*ibid.*, p. 135).

brève de la maxime, en recourant fréquemment à la négation exceptive et aux tournures concessives, démystifie les qualités sociales et morales de mérite, vaillance, courage, respect de la justice, chasteté féminine¹. Ces apparentes vertus se trouvent toutes annulées, soit parce qu'elles n'ont pour origine que la lâcheté du sujet, animé par la crainte du vice, soit parce qu'elles sont nourries par un travers bien plus grand, soit parce qu'elles ne sont que des voiles sans consistance, soit encore parce qu'elles sont de faible durée².

Laurence Plazenet souligne que La Rochefoucauld ne se contente pas de reprendre les thèmes traditionnels du courant anti-sénéquien et anti-stoïcien, qui devient plus prégnant, chez les esprits lettrés, à partir des années 1640³. *Les Maximes* proposent selon elle une critique à la fois plus dense et plus radicale du stoïcisme. Cette dimension est particulièrement soulignée par la présence d'un buste de Sénèque, dans le frontispice que nous évoquions précédemment. L'une des lectures possibles de cette image consiste à voir dans le geste du *putto* rieur l'arrachement du masque souriant de Sénèque, afin de découvrir aux yeux de tous la mine renfrognée du philosophe⁴. De nombreuses maximes abordent la problématique fondamentale des fausses vertus sous cet angle anti-stoïcien : le moraliste considère, conformément au courant de pensée augustinien, la volonté d'éradiquer les passions comme un effet de l'orgueil humain. À ce titre, La Rochefoucauld s'attache à démystifier l'apparente constance des sages et des philosophes, qui est le signe de leur aveuglement sur la valeur de ce qu'ils nomment vertus, de même que leur mépris des richesses n'est qu'une attitude compensatoire à l'égard du peu de biens que la fortune leur a accordés⁵. Le sage cède à l'illusion de la maîtrise de soi, qui est précisément l'une des formes de l'orgueil. Le dévoilement des fausses vertus des philosophes a pour pendant une vision dégradée de l'héroïsme des hommes illustres : les « grands hommes » ne sont peut-être jugés tels que parce qu'ils ont une grande ambition et une « grande vanité », à défaut d'avoir une grande âme. Outre la force et la démesure de leurs passions, « les Héros

¹ « L'amour de la justice n'est en la plupart des hommes que la crainte de souffrir l'injustice » (*ibid.*, 78, p. 144) ; « L'amour de la gloire, la crainte de la honte, le dessein de faire fortune, le désir de rendre notre vie commode et agréable et l'envie d'abaisser les autres sont souvent les causes de cette valeur si célèbre parmi les hommes » (213, p. 160) ; « Rien n'est plus rare que la véritable bonté. Ceux mêmes qui croient en avoir n'ont d'ordinaire que de la complaisance ou de la faiblesse » (481, p. 192).

² « Le mérite des hommes a sa saison aussi bien que les fruits » (*ibid.*, 291, p. 171).

³ *Ibid.*, « *Les Réflexions ou sentences et maximes morales* : livre de sable ou théologie masquée ? », p. 77 sq.

⁴ Sur les autres lectures possibles du frontispice, voir I. Chariatte, *La Rochefoucauld et la culture mondaine : portraits du cœur de l'homme*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 27 sq.

⁵ Voir notamment les maximes 20, 21, 46, 54 et 504.

sont faits comme les autres hommes¹ ». Sans doute Auguste et Antoine étaient-ils somme toute plus jaloux qu'ambitieux de régner (maxime 7).

Cette condamnation générale des fausses vertus vise plus particulièrement, de la part du moraliste chrétien, les illusions que l'homme nourrit sur l'authenticité de sa foi. Si la maxime 358 identifie l'humilité comme « la véritable preuve des vertus Chrétiennes », seule voie possible pour échapper au règne du vice, la maxime 254 a par avance rendu caduque cette forme d'espérance en dévoilant que la mise en pratique mondaine de cette vertu n'est qu'« une feinte soumission », qu'« un artifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever² » et qui l'utilise comme le meilleur de ses déguisements. Même l'humilité, antonyme par excellence de l'orgueil, est donc susceptible de tomber sous son joug hypocrite³. Aucune vertu n'échappe à sa corruption par la vanité, qui, si elle ne les « renverse pas entièrement », « du moins [...] les ébranle toutes⁴ ».

2. L'EXTRAVAGANCE COMME ABANDON : À LA RECHERCHE DU CENTRE

La critique littéraire autour de l'œuvre de La Rochefoucauld a longuement débattu de la portée théologique des *Maximes* : l'augustinisme du moraliste repose-t-il sur une foi profondément vécue ou ne relève-t-il que de la simple influence culturelle ? L'écrivain s'exprime-t-il en théologien, dans une perspective de conversion ? Brosse-t-il au contraire un constat si pessimiste de la nature humaine, réduisant l'homme à l'impuissance sans l'intervention de la grâce divine, qu'il fait le jeu des libertins, en présentant toute résistance à la passion comme inutile ?

L. Plazenet, à la suite de J. Lafond et de Ph. Sellier, s'inscrit dans l'optique d'une lecture augustinienne des *Maximes*⁵. L'extravagance post-lapsaire de l'homme, telle que nous venons de l'étudier, apparaît en effet comme une conception anthropologique et théologique très proche de celle de saint Augustin. L'on sait que *La Cité de Dieu* oppose la cité terrestre, règne de l'amour-propre, où l'homme célèbre sa propre gloire, tout entier

¹ *Ibid.*, 24, p. 138.

² *Ibid.*, 358, p. 178 et 254, p. 166.

³ Ce constat est notamment le point de départ de la première maxime de l'éd. de 1665, supprimée par la suite, qui contenait le portrait de l'amour-propre ; elle prenait place à l'origine dans une lettre adressée à Mlle d'Épernon, qui venait de se faire Carmélite, pour la mettre en garde contre l'orgueil impliqué dans la décision de la retraite et la posture d'humilité (*ibid.*, p. 417, n. 32).

⁴ *Ibid.* [éd. 1678], 388, p. 181.

⁵ Voir l'introduction de son éd. déjà citée, de même que la thèse de J. Lafond, *La Rochefoucauld : augustinisme et littérature* [1977], Paris, Klincksieck, 1986. Nous renvoyons plus généralement à l'ensemble des travaux de J. Lafond et de Ph. Sellier sur les rapports entre l'auteur des *Maximes* et la pensée augustinienne.

livré aux passions, et la cité céleste, fondée par l'amour divin, où l'homme s'efface derrière la gloire du Créateur¹. Comme La Rochefoucauld le fera dans ses *Maximes*, la vision augustinienne de la cité terrestre donne pour origine aux tourments et aux misères de l'homme la suprématie que la créature déchue accorde à l'amour-propre dans tous les moments de sa vie. L'orgueil, passion qui en est indissociable, accapare en l'homme la place qu'il devrait accorder aux vertus chrétiennes par excellence que sont l'humilité et la charité. Amoureux de lui-même, l'être ne peut tourner son amour vers autrui, et moins encore vers Dieu :

Dieu a permis, pour punir l'homme du péché originel, qu'il se fit un dieu de son amour-propre pour en être tourmenté dans toutes les actions de sa vie.²

L'orgueil est incompatible avec toute forme de lucidité, de mesure et de connaissance de soi.

Un autre pan de la critique considère l'augustinisme des *Maximes* comme un fait de culture, comme une influence communément partagée par les cercles mondains dans lesquels s'élabore l'œuvre³. En effet, la source augustinienne n'informe pas uniquement la pensée des *Maximes*, mais investit également de nombreuses autres œuvres contemporaines, sans oublier le genre romanesque et, notamment, les récits de Mme de La Fayette. C'est pourquoi Isabelle Chariatte relativise le poids de la théologie augustinienne pour lui substituer l'influence de l'esprit galant et mondain, nourri de littérature romanesque⁴ : elle montre comment La Rochefoucauld, qui compose *Les Maximes* alors que le grand roman héroïque est en train de passer de mode, garde présent à l'esprit l'imaginaire du roman scudérien, de même que ses thèmes de prédilection – au premier rang desquels l'amour –, tout en appréhendant avec distance les problématiques de celui-ci, au moyen d'une orientation morale, voire satirique. Son étude prend pour point de départ le frontispice déjà évoqué, qui introduit, sur le piédestal du buste de Sénèque, les deux derniers mots d'une citation d'Horace : « *Ridentem dicere verum quid vetat ?* », qu'I. Chariatte traduit par « Qu'est-ce qui interdit de dire la vérité en riant ?⁵ » Le masque, dans ce cas, ne serait pas tant le déguisement arraché à Sénèque que le symbole du discours ironique. La concision de la maxime, le brillant de la formule, l'écriture indirecte

¹ Voir les passages de *La Cité de Dieu* cités par L. Plazenet, *op. cit.*, p. 11-12.

² *Ibid.*, Manuscrit de Liancourt 256 [Maxime écartée 20], p. 344.

³ C'est notamment le point de vue de L. Van Delft, dans *Le Moraliste classique [...]*, *op. cit.*, p. 156-169.

⁴ I. Chariatte, *La Rochefoucauld [...]*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 42.

de l'ironie apparaîtraient ainsi comme la bordure de la coupe sucrée par le moraliste afin d'allécher le lecteur mondain, pour mieux lui délivrer le remède amer de sa morale :

La prépondérance d'éléments insinuant l'ironie permet de souligner l'importance capitale de l'art de plaire des *Maximes*, dont le discours choisi est celui de l'ironie et de l'enjouement.¹

Dès le frontispice, la référence à Horace contribuerait donc à relativiser fortement la portée augustinienne de l'œuvre à venir. Au contraire, L. Plazenet se prononce pour un augustinisme profondément ancré dans la pensée de La Rochefoucauld, qui ne se réduirait donc pas à une simple influence culturelle². En se fondant sur les relations qui unissent le moraliste à Port-Royal, parmi lesquelles on trouve en premier lieu Jacques Esprit et Mme de Sablé, liés de près au projet initial des *Maximes*, mais aussi les Liancourt, en observant la manière dont les maximes d'orientation théologique disparaissent, circulent et réapparaissent au fil des différents états du texte, en évacuant, enfin, la question des condamnations du texte au moment de sa première diffusion, L. Plazenet récuse l'idée que l'augustinisme de l'auteur ne puisse être qu'un apport extérieur et ne réponde pas à une conviction intime de celui-ci. Elle rapproche d'autre part le projet des *Maximes* de celui de *L'Apologie de la religion chrétienne* de Pascal, même si une possible interférence entre les deux penseurs reste à démontrer³ : La Rochefoucauld nourrit selon elle, comme l'auteur des *Pensées*, une visée apologétique, liée à l'ambition de toucher les incroyants et les hérétiques, mais aussi de dessiller les yeux des mauvais chrétiens, dont la pratique, qu'ils l'ignorent ou non, n'est vertueuse et sincère qu'en apparence. Quel que soit le jugement de La Bruyère, dans le célèbre parallèle des *Maximes* et des *Pensées* qu'il introduit dans son « Discours sur Théophraste », au détriment du premier des deux ouvrages, La Rochefoucauld ne se contente pas de se livrer à un jeu de variations formelles autour d'un seul et unique message : la dénonciation de l'amour-propre. Selon L. Plazenet, au même titre que *Les Pensées*, les « réflexions » et « sentences » du moraliste sont dotées d'une herméneutique apologétique⁴. La condamnation des fausses vertus n'est pas une fin en soi : elle vise une prise de conscience chez le lecteur chrétien, qui doit se défaire de son aveuglement, afin de renouer avec une foi authentiquement chrétienne.

Le tout premier projet des *Maximes* naît dans les mois qui suivent la parution des *Provinciales*, de janvier 1656 à mars 1657, dans les mêmes années où Pascal assemble les

¹ *Ibid.*, p. 43.

² L. Plazenet, « *Les Réflexions* [...] », dans Fr. de La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 21-30.

³ *Ibid.*, p. 46 sq.

⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

liasses de ce qui formera *Les Pensées*. Qu'il s'agisse d'une véritable influence ou du simple partage de références communes, de nombreuses maximes se rapprochent de l'œuvre pascalienne. Pour ne citer qu'un seul exemple, l'on peut comparer les formules qui évoquent la folie partagée des hommes, éloignement de la sagesse qui ne fait qu'augmenter avec l'âge, avec cette célèbre « pensée » :

Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou.¹

Cette folie est à comprendre en premier lieu comme celle du pécheur. L'homme des *Pensées* est défini, de manière plus prégnante encore que dans *Les Maximes*, comme un extravagant : il est un être décentré, qui a perdu, depuis la Chute, tout centre de référence, qui erre à la recherche d'un point de convergence, qu'il ne peut plus trouver, puisque Dieu l'a abandonné. L'homme est un être perdu, plongé dans une constante inquiétude – au sens étymologique d'absence de repos –, réduit à un état de perpétuelles misères :

L'homme ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré et tombé de son vrai lieu sans le pouvoir retrouver. Il le cherche partout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables.²

Son extravagance, qui correspond à un décentrement, est donc non seulement ontologique, mais aussi irrémédiable. L'homme erre à la recherche de sa place originelle, sans pouvoir la retrouver. S'étant détourné de Dieu, il ne peut plus accéder aux vertus véritables, ni à la connaissance de soi, qui ne sont possibles que par l'intercession du Créateur. Pascal et La Rochefoucauld se rejoignent pour dénoncer la fausseté des vertus sociales. Mais Pascal va plus loin encore que le moraliste des *Maximes* en faisant du *moi* une entité intégralement travestie par l'hypocrisie mondaine : le *moi* social recouvre entièrement le sujet authentique de la personne et ne laisse aucune place à l'expression d'une vertu véritable. C'est ce reproche d'un *moi* couvert que Pascal lance violemment à Damien Mitton, dans le célèbre fragment 494 sur le « *moi* haïssable³ ». Le *moi* social est la nouvelle divinité que l'homme extravagant se donne pour centre :

En un mot le moi a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il les veut asservir, car chaque moi est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres.⁴

¹ B. Pascal, *Les Pensées*, *op. cit.*, I, fr. 31, p. 50. Voir, entre autres, les maximes 209 (« Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit », *op. cit.*, p. 159) ; 210 (« En vieillissant on devient plus fou et plus sage », p. 160) et 231 (« C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul », p. 163).

² *Op. cit.*, I, fr. 19, p. 47.

³ « Le moi est haïssable. Vous, Mitton, le couvrez, vous ne l'ôtez point pour cela : vous êtes donc toujours haïssable » (*ibid.*, XXXIV, fr. 494, p. 344).

⁴ *Ibid.*, p. 345.

Les règles de la civilité et de la politesse ne sont que des manières de dissimuler partiellement ce triomphe de l'amour-propre. Dans *Les Pensées*, les rouages politiques de la société, y compris le pouvoir du roi lui-même, tout comme les codes socioculturels des milieux galants, ne sont que les maigres compensations que l'homme extravagant peut mettre en place pour vivre, dans l'équilibre le moins précaire possible, avec ses semblables. Mais ces fondations demeurent fragiles et vaines par rapport à l'ordre divin, que l'homme a perdu. *Les Maximes* vont quant à elles moins loin dans la remise en cause de l'honnêteté : si celle-ci peut être conçue comme une vertu, elle reste néanmoins un pis-aller, une vertu secondaire, qui tente tant bien que mal de combler le décentrement introduit par l'extravagance ontologique de l'homme.

3. L'HONNÊTÉTÉ : UNE VERTU PAR DÉFAUT

Les Maximes dénoncent, au même titre que les autres vertus illusoire que nous avons mentionnées, une fausse honnêteté. Derrière toute conduite civile et polie, se dissimule le désir d'être estimé, d'être admiré en retour ; l'honnête homme ne semble se mettre en retrait que pour s'attirer davantage de louange sur sa mine et sur son esprit¹. Chez les femmes, une conduite honnête peut naître de la crainte du vice opposé, ou bien encore ne se définir que comme une vertu par défaut :

L'honnêteté des femmes est souvent l'amour de leur réputation et de leur repos.
(Maxime 205) Il y a peu d'honnêtes femmes qui ne soient lasses de leur métier.
(Maxime 367)²

Plus encore que l'honnêteté, la galanterie apparaît comme un pur vernis ornant artificiellement la conversation mondaine et les relations des hommes et des femmes. Elle est au cœur ce que l'esprit est au jugement : une apparence qui ne répond en rien de l'authenticité des sentiments³.

Néanmoins, la maxime 202 distingue les « faux honnêtes gens », « qui déguisent leurs défauts aux autres et à eux-mêmes », des « vrais honnêtes gens », « qui les connaissent parfaitement et les confessent⁴ ». L'honnêteté se partage donc entre vraie et fausse vertu ; elle n'est pas toujours le masque d'un vice engendré par l'orgueil. Dans une cité terrestre dominée par l'amour-propre, qui s'est, depuis la Chute, détournée de Dieu,

¹ « La civilité est un désir d'en recevoir et d'être estimé poli » (*op. cit.*, 260, p. 167).

² *Ibid.*, p. 159 et 179.

³ « La galanterie de l'esprit est de dire des choses flatteuses d'une manière agréable » (*ibid.*, 100, p. 147) ; « Ce qui se trouve le moins dans la galanterie, c'est de l'amour » (402, p. 183).

⁴ *Ibid.*, p. 159. Voir également la maxime 206 : « C'est être véritablement honnête homme que de vouloir toujours être exposé à la vue des honnêtes gens » (*ibid.*).

elle est un pis-aller nécessaire pour restaurer l'équilibre entre les hommes. Ce modèle de comportement social et moral apparaît donc comme un second choix, comme une vertu secondaire que l'homme est contraint d'embrasser faute de mieux. Il nous semble donc excessif de faire de l'honnête homme des *Maximes* « une image idéale », « un point de lumière¹ », ou encore une voie de perfectionnement social et moral offerte à l'homme, selon la lecture que propose pour sa part I. Chariatte, qui s'oppose à une interprétation trop pessimiste de l'œuvre. La Rochefoucauld est lucide sur la part d'amour-propre que ne manque pas de conserver en lui l'honnête homme, comme toutes les créatures. Du moins l'honnêteté peut-elle servir à mettre en retrait les manifestations de la vanité et d'un certain nombre de vices dont l'ostentation est tout aussi menaçante pour la bonne harmonie de la vie sociale. Il en va de même pour l'amour terrestre, conjugal et filial, et pour l'amitié : il peut s'agir de vertus si ces notions correspondent à un authentique souci de l'autre ; elles restent néanmoins inférieures, car orientées vers la créature, et non vers le Créateur.

Dans le « Portrait de M. R. D. fait par lui-même », La Rochefoucauld met par ailleurs en avant son goût pour la « conversation des honnêtes gens », quand elle est « sérieuse » et traite principalement de « morale² ». Il sait aussi l'apprécier quand ses interlocuteurs font preuve d'esprit, de gaieté et d'enjouement. À condition que l'honnête homme se confonde avec l'homme de bien et que l'honnêteté reste pensée comme un concept aussi bien éthique que social, il peut s'agir d'une vertu utile aux bonnes relations des êtres. Dans *Les Maximes*, il n'est nullement question de faire de l'honnêteté une valeur en soi, voire la plus grande des vertus, comme le font le chevalier de Méré et Damien Mitton à la même période. Celle-ci reste perçue par La Rochefoucauld comme une compromission avec l'amour-propre, passion dont elle est loin d'être intégralement exempte. Si elle peut représenter une voie d'amélioration morale pour l'être humain, dans la mesure où elle reste orientée vers la vie sociale et non vers Dieu, elle reste très inférieure à la réformation intérieure du bon chrétien, que constitue la pratique d'une foi authentique et sincère. Bien plus, le moraliste prouve à de nombreuses reprises dans *Les Maximes* que le vice est parfois, chez l'homme pécheur, un mal nécessaire :

Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes. La prudence les assemble et les tempère et elle s'en sert utilement contre les maux de la vie.³

¹ *Op. cit.*, p. 106.

² *Op. cit.*, p. 552-553.

³ *Ibid.*, 182, p. 156.

La Rochefoucauld s'inspire là encore de saint Augustin, qui légitime l'introduction du mal dans le monde par le Créateur en convoquant la même image du poison qu'utilise ici le moraliste¹. Il arrive que les vices, du fait de leur diversité et de leur multiplicité, soient amenés à se heurter et à se neutraliser. Certains peuvent d'autre part avoir besoin d'emprunter la voie de la vertu pour parvenir à leurs fins, ou même se définir comme le moteur même de celle-ci. Ainsi, « la vertu n'irait pas si loin, si la vanité ne lui tenait compagnie² ». D'un point de vue plus cynique, le moraliste constate que celui qui chercherait à être le seul homme vertueux dans une société corrompue risquerait d'être la proie de tous : « L'intention de ne jamais tromper nous expose à être souvent trompés³ ». Ce pessimisme anthropologique et social a pu être rapproché par la critique des pensées de Machiavel, Gracián et Hobbes⁴.

La notion d'extravagance, dans sa double dimension socioculturelle et anthropologique, offre une piste interprétative fructueuse pour concilier ces deux lectures théologique et mondaine en apparence opposées. Face à Dieu comme face à son prochain, l'être se rend coupable de se prendre pour centre et de vivre dans l'illusion que son *moi* seul importe. Dans le champ social comme dans son rapport à la foi, l'amour excessif de lui-même domine l'appréhension que l'homme a du monde et de ses valeurs. La parole du moraliste, qu'on lui attribue une visée apologétique ou non, n'est pas purement descriptive : elle engage son lecteur à entreprendre un travail d'introspection, de connaissance de soi, d'humilité, en vue d'une amélioration morale. La Rochefoucauld, duc et pair de France, qui a été amené à jouer un rôle politique pendant les temps troublés de la Fronde, s'adresse principalement aux hommes et aux femmes de son milieu aristocratique. Sa posture de moraliste le conduit à se placer en retrait, à l'écart, pour observer le monde auquel il appartient et en élaborer la critique radicale.

Toutefois, par son ancrage dans la société mondaine, ce projet s'accompagne d'un certain nombre de compromis. La maxime appartient aux pratiques d'écriture sérieuses et se définit, sur le modèle de la sentence, comme « l'énoncé d'une vérité générale d'ordre psychologique et moral⁵ ». À ce titre, il ne s'agit pas d'un jeu de salon, pratiqué par la société galante. Néanmoins, la quête de la formule, de la pointe et de la conception

¹ Voir l'introduction de L. Plazenet, *ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, 200, p. 158. Voir également : « L'intérêt met en œuvre toutes sortes de vertus et de vices » (253, p. 166).

³ *Ibid.*, 118, p. 149.

⁴ L. Van Delft, *Littérature [...], op. cit.*, p. 124.

⁵ J. Lafond, « Préface », dans *Moralistes du XVII^e siècle [...], op. cit.*, p. X.

brillante fait partie des goûts des contemporains de La Rochefoucauld. La citation d'Horace, sur le piédestal du frontispice, n'est-elle pas d'emblée un aveu d'échec ? Le nécessaire détour par l'agrément, règle suprême du milieu galant dans lequel le moraliste puise les cibles de ses maximes, ne leur ôte-t-il pas une partie de leur pouvoir critique ? Le génie du trait d'esprit ne l'emporte-t-il pas sur le sens même de la leçon ? « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent¹ », constatera La Bruyère au seuil de ses *Caractères*. Parmi la pluralité d'interprétations possibles de cette célèbre sentence, l'efficacité du discours moraliste se trouve mise en question par son obligation de recourir à des moyens plaisants. L'homme est-il prêt à entendre et à recevoir les dures vérités qui pèsent sur sa propre nature ?

Sans aller jusqu'à obtenir l'amélioration du comportement de l'homme, ni son édification, du moins le moraliste peut-il espérer dissiper ses illusions et lui faire quitter l'aveuglement dans lequel il se complaît. Là réside la première visée de cette peinture du cœur de l'homme : décrire une observation personnelle de la nature humaine afin d'opérer une prise de conscience du lecteur, ouvrant un cheminement progressif vers la lucidité. Un dernier détour par *Les Fables* de La Fontaine nous permettra d'approfondir cette idée. En adoptant la forme de l'apologue, le fabuliste s'inspire d'un genre né dans l'Antiquité, dont le succès s'est renouvelé au Moyen Âge sans jamais se démentir, mais dont il réoriente la pratique en direction d'un public mondain. L'esthétique lafontainienne, telle qu'elle se réalise dans la fable, passe par le mélange fondamental de l'utile et de l'agrément. Comme les romanciers comiques, mais sous d'autres modalités, le fabuliste conçoit le plaisant comme un détour nécessaire pour faire percevoir au lecteur une peinture de l'homme souvent très critique. Mais ces différents tableaux de la nature humaine aboutissent à formuler des conclusions communes à celles des moralistes contemporains : l'exigence de lucidité. Dans une perspective théologique ou laïcisée, il s'agit d'ôter les écrans et les masques qui dissimulent le cœur de l'homme.

¹ J. de La Bruyère, *Les Caractères*, *op. cit.*, « Des Ouvrages de l'Esprit », I, 1, p. 124.

B. Une autre conciliation possible de la peinture de l'homme et de la fiction divertissante : l'exemple des *Fables* de La Fontaine

1. L'HOMME DÉ-MESURÉ

Les Fables contiennent deux pièces dédiées à La Rochefoucauld : « L'Homme et son image », onzième fable du livre I, qui figure dans le premier ensemble de six livres publiés en 1668, et le « Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld », avant-dernière pièce du livre X, qui fait partie du deuxième recueil de 1678-1679. La fable de « L'Homme et son image¹ » est mise en valeur par sa place centrale dans le livre I, qui compte vingt-deux fables ; elle est également la première à prendre l'être humain comme personnage à part entière et à mentionner sa présence dès son titre. L'homme dont il est question dans la fable est, au même titre que les personnages que nous avons étudiés précédemment, un visionnaire : tel le fou trop heureux de se croire empereur ou roi, il préfère se fier en l'imagination trompeuse qu'il a de sa beauté, plutôt que de s'attacher aux perceptions décevantes que lui transmettent ses yeux. L'« erreur profonde² » que représente cet amour excessif de lui-même constitue une illusion dans laquelle se complaît, comme l'indique l'article indéfini du groupe nominal « un homme », l'ensemble des êtres humains. La seule identité qui lui est conférée est celle de Narcisse, archétype de l'être amoureux de son image. Le lien hypocoristique que tisse le fabuliste entre l'homme, le lecteur et lui-même, dans le syntagme « notre Narcisse³ », par le biais du déterminant possessif, nous invite à ne pas condamner trop sévèrement cet individu, qui ne fait que nous renvoyer notre reflet. La deuxième partie de la fable, qui développe la moralité, à partir du vers 21, le confirme : « Je parle à tous⁴ », précise le fabuliste, avant de livrer la clé des éléments symboliques présents au début de la fable. L'homme épris de lui-même n'est autre que l'incarnation de notre âme, qui se complaît dans les douces illusions produites par l'amour-propre.

Dans cette fable dominée par les motifs du miroir et du reflet comme vecteurs de vérité, selon une topique propre au discours moral que La Fontaine convoque en hommage à La Rochefoucauld, l'homme-Narcisse refuse de quitter ses chimères en faveur du témoignage que ses sens, présentés ici comme non trompeurs, lui adressent, lorsqu'il aperçoit l'image de sa propre sottise dans les folies d'autrui. Afin de mieux s'illusionner, il

¹ J. de La Fontaine, *Fables*, éd. M. Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985, I, 11, p. 55-56.

² *Ibid.*, v. 4, p. 55.

³ *Ibid.*, v. 11.

⁴ *Ibid.*, v. 22.

sollicite au maximum les ressources de sa faculté imaginative, en accomplissant le souhait d'Alceste de se retirer dans « les lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer¹ ». C'est pourtant dans ce désert en apparence sauvage et barbare que l'homme va découvrir un « canal² » d'eau pure et transparente : celui des *Maximes*. Tout en cherchant à se réfugier dans la croyance que cette eau ne reflète que des « chimères vaines », il est attiré malgré lui par ce « canal », terme qui, en évoquant l'idée d'une création naturelle harmonieuse, fait de l'ouvrage du moraliste un message directement délivré par Dieu³. Or, cette fois-ci, la « chimère » n'est pas faux reflet, mais vérité. Partagé entre la colère et la fascination, l'homme s'attache malgré lui à la lecture des *Maximes*.

La moralité de la fable éclaire l'allusion aux miroirs des vers 7 à 10 : les « conseillers muets⁴ » des dames, les miroirs que portent sur eux les hommes et les femmes de bonne condition qui suivent la mode, ancrent cette pièce, malgré sa portée universelle, dans le contexte galant. Comme *Les Maximes* de La Rochefoucauld, *Les Fables* sont un miroir offert à la société galante contemporaine. Le fabuliste réitère ici le message que délivrait déjà « La Besace », septième fable du premier livre : parmi les créatures qui peuplent la terre, l'homme, dont il est question pour la première fois directement dans le recueil, est celui qui se connaît le moins et qui échoue à prendre la mesure de lui-même. Glosant, dans une perspective morale laïcisée, sur le célèbre proverbe biblique « Qui voit la paille dans l'œil de son voisin ne voit pas la poutre qui est dans le sien », le fabuliste compare l'homme à une besace qui enfermerait les défauts d'autrui dans sa poche de devant et les siens propres dans sa poche de derrière, pour ne pas les voir⁵. L'image de la besace, par son analogie avec celle du soufflet, renvoie en outre au vent de folie qui souffle en chacun d'entre nous, aveuglés que nous sommes par la présomption.

Au livre X, le « Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld » rend hommage à l'auteur des *Maximes* en reconnaissant dans son ouvrage le fondement « solide » du

¹ *Ibid.*, v. 12. Dans « L'Aigle et l'Escarbot » (II, 8), l'Aigle, dont Jupiter vient malencontreusement de casser les œufs, le menace d'« abandonner sa cour, d'aller vivre au désert, / Avec mainte autre extravagance » (*ibid.*, v. 43-44, p. 107).

² *Ibid.*, I, 11, v. 14, p. 55.

³ L. Plazenet interprète cette fable comme une parfaite illustration de la visée apologétique des *Maximes* : la « source pure » (v. 14) signifierait qu'elle n'est pas souillée par le péché originel ni par l'amour-propre ; l'eau serait celle du baptême, menant à la conversion de l'homme-Narcisse (« *Les Réflexions* [...] », dans Fr. de La Rochefoucauld, *op. cit.*, p. 71-72).

⁴ *Op. cit.*, I, 11, v. 7, p. 55. On pense par exemple au miroir que porte Angélique, dans *La Place Royale*, mentionné à la sc. 2 de l'acte II (*op. cit.*, p. 102).

⁵ « [...] mais parmi les plus fous / Notre espèce excella ; car tout ce que nous sommes, / Lynx envers nos pareils, et taupes envers nous, / Nous nous pardonnons tout, et rien aux autres hommes » (*op. cit.*, v. 26-29, p. 43-44).

discours des *Fables*. Les deux œuvres émergent en effet dans les mêmes années et sont produites au sein des mêmes milieux galants. Toutes deux élaborées au cours de plusieurs décennies, elles expriment une conception très proche de la nature humaine. L'homme des *Fables* se caractérise en effet par la même extravagance que celui des *Maximes* : il se complaît dans une illusion qui nourrit son amour-propre et se révèle incapable de prendre la mesure de lui-même. Comme l'être représenté par François Chauveau, dans la gravure qui accompagne « L'homme et son image », il tourne la tête tout en repoussant de la main le reflet de la vérité. Mais l'eau claire des *Maximes*, qui se trouve à ses pieds, et le lac qui apparaît à l'arrière-plan et qui entre dans son champ de vision une fois qu'il a tourné la tête, étendue d'eau qui peut symboliser le recueil des *Fables*, nourri par l'œuvre de La Rochefoucauld, sont là pour lui délivrer un message limpide, contraire aux chimères flatteuses dont il s'entretient.

Le motif de l'illusion se déroule tel un fil conducteur sur l'ensemble du recueil et constitue même un thème unificateur entre les éditions de 1668, 1678-1679 et 1693. Dès la première fable du livre I, la célèbre « Cigale et la Fourmi », le fabuliste en fait l'un des motifs centraux du genre de l'apologue. Pour autant, la dénonciation de l'amour-propre n'est pas énoncée à la manière d'une leçon, de la part d'un auteur qui s'emparerait de l'*ethos* du moraliste. La « Préface » du premier recueil définissait la fable de manière duelle, selon une forme bipartite s'apparentant notamment au genre emblématique de la devise : un « corps », le texte de l'apologue, devait à chaque fois s'unir avec une « âme », la « moralité », de manière à constituer un tout uni¹. De même que, dans le corps humain, l'âme régit les mouvements du corps, dans le genre de la devise, l'image est subordonnée au *motto*, courte formule pensée sous la forme d'une pointe percutante, tandis que, dans la fable, le récit est annoncé comme propédeutique à la moralité, qui en est induite ou déduite, selon qu'elle prend place au début ou à la fin de celui-ci.

Or « La Cigale et la Fourmi » trahit d'emblée l'annonce effectuée dans le périphrase en n'offrant au lecteur qu'un « corps » sans « âme ». Si la tradition scolaire, très certainement inspirée par l'essor d'une classe bourgeoise industrielle à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, a longtemps lu et continue parfois de lire dans cette fable la condamnation de l'insouciant oisiveté de la Cigale, incapable d'assurer par elle-même les moyens de sa survie, la cruauté de la Fourmi, visible dans l'ironie railleuse des derniers vers, s'éloigne trop des préceptes de la charité chrétienne, qui constitue l'une des vertus

¹ *Ibid.*, « Préface », p. 9.

théologiques, pour être acceptée comme la moralité de la fable. La syllepse du verbe *danser* – « Eh bien ! dansez maintenant¹ » –, à la fois danse de joie et de souffrance, écarte toute tentation de faire de la Fourmi l'un des porte-parole possibles du fabuliste. À défaut d'argent, celle-ci aurait pu accorder à la Cigale un peu de nourriture, au lieu de la condamner à une mort certaine. Mais il n'est pas davantage envisageable de donner raison à cette dernière qui, comme l'a montré P. Dandrey dans une proposition de lecture tout à fait éclairante², ne tente pas moins que d'engager sa compagne sur la pente de l'usure, péché aux yeux de l'Église. Le fait que la Fourmi ne soit pas « prêteuse », terme couramment utilisé comme substantif et non comme adjectif, à l'époque où La Fontaine compose cette fable, signifie qu'elle refuse de faire fructifier ses biens indépendamment de tout labeur, telles une prêteuse sur gages et une usurière, professions interdites par l'Église. La Fourmi résiste à la tentation d'accroître son capital (le « principal ») en tirant de celui-ci un « intérêt », comme la Cigale l'incite à le faire. Le vers 16 (« C'est là son moindre défaut ») ne doit donc pas être lu de manière ironique, comme la tradition d'interprétation critique de cette fable l'a longtemps fait : son refus de se livrer à l'usure est bel et bien une vertu.

Dans la « Préface », le fabuliste affirmait ne s'être dispensé d'ajouter la moralité au « corps » de la fable que dans les cas où celle-ci ne pouvait y « entrer avec grâce³ » et était très aisément restituable, ou encore lorsqu'il n'était pas certain de sa réussite. Or, dans cette fable inaugurale, la disparition de l'« âme » s'accompagne d'un suspens herméneutique qui prend le lecteur de cours. Les pistes interprétatives sont multiples et indiquent d'emblée à celui qui s'était fié trop promptement aux propos tenus par le fabuliste dans la « Préface » que les clés du recueil ne lui seront pas livrées sans difficultés. « Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être⁴ », préviendra l'auteur un peu tard, au seuil du sixième livre. L'écart entre une conception bipartite clairement lisible de la fable et la première mise en pratique que La Fontaine nous en propose, au début du premier livre, est d'autant plus perceptible que la fable originelle d'Ésope, principale source de ce texte, condamnait pour sa part explicitement la négligence de la Cigale⁵. Dès le début de

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 22, p. 29.

² P. Dandrey, *Pour lire et comprendre (enfin ?) « La Cigale et la Fourmi »*, dans *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 363-379.

³ *Op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, « Le Pâtre et le Lion », VI, 1, v. 1, p. 316.

⁵ « [...] quiconque en période d'abondance ne pourvoit pas au lendemain connaît un dénuement extrême lorsque les temps viennent à changer » (« La fourmi et le hanneton », dans Ésope, *Fables*, éd. et trad. D. Loayza, Paris, Flammarion, « GF », 1995, 112, p. 131).

son ouvrage, le fabuliste moderne laisse entrevoir ses capacités d'innovation face aux anciens. Il joue sur les attentes de son lecteur en proposant, à partir d'un apologue bien connu des gentilshommes ayant fréquenté les collèges, une fable dont l'herméneutique est retravaillée dans le sens d'une complexification. Les anciens élèves de ces institutions éprouvent, en ouvrant le premier livre, un sentiment de familiarité, conforté par le fait que les *Progymnasmata* du rhéteur Aphthonius (III^e siècle avant J-C), ouvrage pédagogique utilisé tout au long du XVII^e siècle¹, débutaient par la même fable. Mais ce sentiment de familiarité est aussitôt contrecarré par l'aspect volontairement déroutant de la réécriture lafontainienne de l'apologue.

Loin de prétendre épuiser toutes les significations possibles de cette fable, l'on peut néanmoins conclure que Fourmi et Cigale partagent un défaut commun : celui de l'amour-propre. La Fourmi en fait la preuve par sa position arrogante de supériorité et par le mépris qu'elle affiche à l'égard de son prochain, auquel elle refuse de pardonner des fautes dont elle-même ne s'est pas rendue coupable. Mais la Cigale n'est pas non plus exempte de cette passion : elle a passé tout l'été à chanter, en se nourrissant de la seule contemplation amoureuse d'elle-même. L'emploi absolu du verbe *chanter*, aux vers 1, 20 et 21, qui se trouve également mis en valeur par sa position finale au premier vers, dévoile la vanité de cette activité autotélique, qui n'avait d'autre fin que d'assurer le plaisir et de servir la gloire de la chanteuse. L'une des interprétations possibles de « La Cigale et la Fourmi » résiderait donc dans l'idée que les illusions de l'amour-propre constituent des fumées dont nous nous repaissons tous. Cette clé de lecture, qui n'est pas formulée explicitement, apparaît toutefois moins comme une moralité, entendue comme une leçon de morale que le fabuliste viserait à donner à son lecteur, que comme un constat désabusé formulé à partir d'une observation lucide de la nature humaine. Il s'agit ici moins d'une dénonciation que d'une déploration, tempérée par le détour animalier et par le jeu herméneutique auquel se livre le fabuliste, en nous ôtant le confort d'une « âme » trop aisément livrée.

Yves Le Pestipon a montré comment, au-delà de la seule fable liminaire, l'amour-propre constituait une piste de lecture unificatrice pour l'ensemble du premier livre². C'est en effet par vanité que le Corbeau de la deuxième fable se laisse prendre au piège de la parole flatteuse du Renard. D'emblée, celui-ci sait caresser son orgueil en lui donnant un

¹ P. Dandrey, *La Fabrique [...]*, op. cit., p. 20.

² Y. Le Pestipon, *Je plie et ne romps pas. Essai de lecture ininterrompue du livre I des « Fables » de La Fontaine*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2011.

nom à particule (« Monsieur du Corbeau¹ »), selon un trait de présomption que Molière avait pour sa part attribué à Arnolphe, le Monsieur de la Souche de *L'École des femmes*. Ce nom faussement illustre laissera place à l'appellation familière et bourgeoise « Mon bon Monsieur² » lorsque le Renard lui délivrera sa leçon. Incapable de prendre la mesure de lui-même, le Corbeau ne perçoit pas le décalage qui sépare les compliments que lui adresse le Renard de la réalité. Avec son plumage noir et son symbolisme l'associant à la mort et à la charogne, il ne peut certainement pas être qualifié de « beau » ; il n'a de plus ni l'immortalité ni le plumage flamboyant du Phénix. Son absence de lucidité l'empêche également de saisir l'ironie des propos de son interlocuteur, qui compare son « ramage » à son « plumage³ », en sous-entendant que l'un est aussi sombre que l'autre est disgracieux.

C'est la même présomption qui pousse la Grenouille de la fable suivante à vouloir imiter le Bœuf, au mépris de toute conscience de ses limites et de ses faiblesses ; de même, le Mulet de la fable IV meurt pour avoir été trop fier de porter l'argent de la gabelle, etc. Si toutes les fables du premier livre n'évoquent pas le motif de l'amour-propre, celui-ci se trouve tout de même régulièrement sollicité, dans des fables qui jouent le rôle de relais, telles que « La Besace », « L'Homme et son image », jusqu'à la dernière pièce du livre, « Le Chêne et le Roseau ».

Au-delà du seul livre I, l'homme des *Fables* apparaît dans l'ensemble du recueil comme un être *dé-mesuré*, sans mesure, sans lucidité sur ses limites et ses faiblesses. La troisième fable du livre IV fait de nouveau intervenir la Fourmi pour illustrer cette extravagance ontologique à l'ensemble des créatures :

Faut-il que l'amour-propre aveugle les esprits
D'une si terrible manière,
Qu'un vil et rampant animal
À la fille de l'air ose se dire égal ?⁴

La Mouche, qui s'adresse ici à la Fourmi, considère ses seules forces, sans se montrer capable de mesurer ses faiblesses. Son interlocutrice se révèle plus lucide qu'elle en sachant rester à sa place. Comme sa compagne de la première fable, mais sans s'exprimer avec la même cruelle agressivité, elle sait que, quand l'hiver viendra, il lui faudra survivre du fruit de son labeur estival, en demeurant sagement chez elle, sans braver

¹ *Op. cit.*, I, 2, v. 5, p. 31.

² *Ibid.*, v. 13.

³ *Ibid.*, v. 7-8.

⁴ *Ibid.*, « La Mouche et la Fourmi », v. 3-6, p. 204.

le mauvais temps extérieur¹. Mais, comme le montrent les propos de la Mouche, qui se vante de fréquenter la cour et les milieux galants, en jouant notamment sur la polysémie de son nom, qui s'applique également à la petite pièce de tissu noir que les femmes du monde placent sur leur visage pour rehausser la pâleur de leur teint, c'est bien de la vanité des honneurs humains dont il est ici question. En désignant un ornement que les dames utilisent pour séduire, en se posant aussi bien « sur la tête des rois et sur celle des ânes² », en renvoyant d'autre part aux parasites et aux « mouchards³ » de cour, la Mouche joue le même rôle que dans les vanités picturales de la période baroque : celui de rappeler aux mortels la finitude de leur condition et le caractère illusoire de leurs pouvoirs terrestres. La Fourmi, qui affirme vivre « sans mélancolie⁴ », ne nourrit en effet pas les mêmes chimères visionnaires que la Mouche et l'homme.

Illusoires sont aussi, pour ne donner que quelques-uns des nombreux exemples que l'on pourrait puiser dans le recueil, la gloire que s'attribue la Mouche, véritable capitana-matamore dépourvu d'armée, dans la progression du coche tiré par six chevaux (« Le Coche et la Mouche », VII, 8) ; les rêves financiers de Perrette et du curé, dans « La Laitière et le pot au lait » et « Le Curé et le Mort » (VII, 9 et 10), dans des pièces qui forment un cycle avec la fable précédente ; le mépris affecté par le Rat à l'égard de l'Éléphant, avant de se faire dévorer par un chat (« Le Rat et l'Éléphant », VIII, 15) ; l'ambition inconsidérée du Berger (« Le Berger et le Roi », X, 9) ; la présomption des deux Ânes (« Le Lion, le Singe et les deux Ânes », XI, 5), etc. Dans cette dernière fable, le Singe définit l'amour-propre comme « l'auteur de tous les défauts⁵ » des animaux. Les autres vices que *Les Fables* entreprendront de dévoiler seront donc tous rattachés à ce travers originel. Le fabuliste fait de la vanité, associée à la sottise, une caractéristique propre à la nation française, quand les Espagnols mêlent, selon une tradition culturelle déjà évoquée (voir chap. II, I-A), orgueil et folie mélancolique, qui peut se retourner en génie⁶. Face à un travers partagé par tous les hommes, et particulièrement puissant chez les Français, celui qui intervient en son nom à de multiples reprises au cours du recueil se sent bien mal placé pour condamner chez autrui une passion dont il n'est pas exempt :

Quel esprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait châteaux en Espagne ?

¹ « Je vous enseignerai par là / Ce que c'est qu'une fausse ou véritable gloire [...] » (*ibid.*, v. 48-49, p. 206).

² *Ibid.*, v. 28, p. 206.

³ *Ibid.*, v. 40.

⁴ *Ibid.*, v. 46.

⁵ *Ibid.*, XI, 5, v. 11, p. 651.

⁶ *Ibid.*, « Le Rat et l'Éléphant », VIII, 15, v. 1-8, p. 477.

Picrochole, Pyrrhus, la laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous,
Chacun songe en veillant : il n'est rien de plus doux ; [...]
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ; [...]
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean comme devant.¹

Le fabuliste, aussi prompt à « s'écarter » sur la voie de visions extravagantes que tout un chacun, reconnaît ne pas disposer de la supériorité nécessaire pour délivrer une leçon de morale à ses congénères. Le fil unificateur de l'amour-propre a plutôt pour visée de déboucher sur une prise de conscience collective, dont il n'entend pas être dispensé. L'ensemble du recueil invite à se considérer avec lucidité, à trouver sa place, afin d'être délivré de cette extravagance ontologique. « Il faut se mesurer, la conséquence est nette² » : tel est le précepte que ne comprend que trop tard le Corbeau qui cherche à imiter l'Aigle, dans la seizième fable du livre II. Cette exigence s'applique au faible qui croit pouvoir s'octroyer les mêmes privilèges et passe-droits que les Grands du royaume, mais aussi à l'auteur de genres mineurs qui se piquerait d'écrire une épopée, comme le suggère plaisamment l'allusion à un épisode de l'*Odyssée*, celui qui voit Ulysse échapper au cyclope Polyphème en se dissimulant, avec ses compagnons, sous des moutons³. Comme le Corbeau, la Tortue de la deuxième fable du livre X (« La Tortue et les deux Canards ») sera punie pour avoir tenté de s'arroger indûment la faculté de voler propre aux Canards, mais aussi pour avoir voulu sortir de sa place, poussée par une curiosité pernicieuse, ce qui est un comble pour une créature portant sa maison sur son dos. Plus grande est l'ambition de s'élever, plus dure s'avère la chute, fatale pour l'inconsciente Tortue.

La mesure de soi-même et de ses capacités est absolument nécessaire pour appréhender son rapport aux puissants. Le fabuliste nous met plusieurs fois en garde contre la tentation de nous associer à eux ou de solliciter leur aide. C'est notamment la moralité exposée par « Le Jardinier et son Seigneur » (IV, 4), fable qui suit « La Mouche et la Fourmi » et qui forme également un cycle avec la cinquième fable, « L'Âne et le petit Chien ». Rester entre gens d'égales forces et conditions, afin de s'entraider dans le cadre de relations de solidarité, paraît en effet bien plus sage : « Ne nous associons qu'avecque nos égaux⁴ », conclut également le fabuliste après la mésaventure du Pot de terre, brisé par

¹ *Ibid.*, « La Laitière et le pot au lait », VII, 9, v. 30-34 ; 38-39 ; 42-43, p. 406.

² *Ibid.*, « Le Corbeau voulant imiter l'Aigle », II, 16, v. 23, p. 127.

³ *Ibid.*, v. 18. Les périphrases épiques (« oiseau de Jupiter », v. 1 ; « animal bêlant », v. 13 ; « moutonnaire créature », v. 14) introduisent par ailleurs dans la fable un registre héroï-comique.

⁴ *Ibid.*, « Le Pot de terre et le Pot de fer », V, 2, v. 29, p. 270. Voir également « L'Âne et le Chien » (VIII, 17) : « Il se faut entr'aider : c'est la loi de Nature » (*ibid.*, v. 1, p. 485).

son compagnonnage avec le Pot de fer. Cette exigence de mesure est indissociable d'un appel à la prudence et à la méfiance, autre motif unificateur des différents livres. Dans un monde plein de dangers, l'inexpérience et la naïveté mènent l'individu à sa perte, tel ce « rat de peu de cervelle¹ » (« Le Rat et l'Huître », VIII, 9), qui croit voir des merveilles dans l'univers qu'il découvre, mais échoue à observer la réalité pour ce qu'elle est : une huître, considérée comme un festin inoffensif, se referme sur le malheureux ignorant.

La prudence est tout particulièrement le maître-mot du livre III. Si le terme *illusion* s'applique d'abord aux chimères dont l'homme se nourrit à propos de lui-même, il ne faut pas oublier que la feinte et le mensonge sont aussi les armes des méchants, qui en usent pour tromper les faibles. « Le Loup devenu berger », troisième fable de ce livre, nous rappelle ainsi que, malgré tous les déguisements possibles, malgré une faiblesse apparente ou provisoire, les loups resteront toujours des loups, qu'il faut se garder d'approcher. Ce message est repris en écho par la neuvième fable (« Le Loup et la Cigogne »), mais aussi par la treizième (« Les Loups et les Brebis »). Il serait illusoire de croire que les méchants peuvent changer² ; mieux vaut s'attacher à développer la lucidité nécessaire pour déjouer leurs ruses. C'est ce qu'a parfaitement compris le vieux Rat rompu au combat qui intervient dans la dernière fable de ce livre (« Le Chat et un vieux Rat », III, 18). Tandis que les souris, incapables de tirer un quelconque enseignement de leurs erreurs passées, tombent systématiquement dans les pièges que leur tend le Chat, le Rat sait reconnaître le fourbe sous son déguisement enfariné :

C'était bien dit à lui ; j'approuve sa prudence :
Il était expérimenté,
Et savait que la méfiance
Est mère de la sûreté.³

Se garantir de nos propres illusions, déjouer les feintes malicieusement mises en scène par les autres... Pour cela, le fabuliste nous indique plusieurs manières d'agir possibles. Prudence et méfiance commandent de savoir se taire, précepte que l'auteur s'applique d'abord à lui-même : garder une mesure dans la parole, apprendre à se réfugier dans le silence quand il le faut, sont des règles exprimées dans les derniers vers de la neuvième fable du livre IV (« Le Geai paré des plumes du Paon »), tandis que le verbe *se taire* clôt la septième fable du livre VII (« Les Vautours et les Pigeons ») et la première

¹ *Ibid.*, v. 1, p. 458.

² « Que sert-il qu'on se contrefasse ? / Prétendre ainsi changer est une illusion : / L'on reprend sa première trace / À la première occasion », dira également la neuvième fable du livre XII (*ibid.*, « Le Loup et le Renard », v. 61-64, p. 703). Seul le temps peut faire changer (voir « Le Lion devenu vieux », III, 14).

³ *Ibid.*, v. 50-53, p. 194.

fable du livre X (« L'Homme et la Couleuvre »). Outre un retranchement dans le silence, survivre à l'illusion exige également de savoir s'adapter, comme le fait la Chauve-souris, qui se fait passer pour un oiseau devant une Belette ennemie des souris, puis comme une souris devant une Belette ennemie des oiseaux (« La Chauve-souris et les deux Belettes », II, 5). Savoir plier, sans se briser, sans rompre ni se corrompre, telle est également l'interprétation que l'on peut tirer de la fable du « Chêne et le Roseau », à la fin du livre I, dont la moralité reste implicite, comme en réponse à la toute première fable de l'œuvre¹. C'est également le sens de la dernière fable du livre XII :

Apprendre à se connaître est le premier des soins
Qu'impose à tous mortels la majesté suprême.
Vous êtes-vous connus dans le monde habité ?
L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité [...].²

Il n'est pas surprenant que, malgré le quart de siècle qu'occupent les trois étapes de la publication des *Fables*, les thèmes unificateurs que nous avons relevés débouchent sur cette ultime leçon, donnée par le Solitaire au Juge arbitre et à l'Hospitalier, dans la toute dernière fable du recueil. La tentation pourrait être de fuir ce monde plein d'illusions pour se réfugier « loin du monde et du bruit³ », dans une retraite épicurienne. Toutefois, le fabuliste, à la suite du Solitaire, prône, sinon un retrait total du monde, du moins le caractère salutaire de moments de solitude et de repos, notamment pour les puissants, qui sont perpétuellement accablés de babillards et de flatteurs.

« Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir !⁴ », espère le fabuliste à propos de sa leçon, à la fin de l'ultime fable du recueil. La fable de « L'Homme et son image », malgré l'hommage rendu à La Rochefoucauld, ne nous disait pas véritablement si le livre des *Maximes* parvenait à guérir l'homme de ses chimères. Les fausses imaginations de gloire et de puissance semblent si fortement ancrées dans l'esprit de tout un chacun qu'il paraît bien difficile de les déloger. Le « Discours à Monsieur de La Rochefoucauld » compare les hommes à des lapins qui ne tirent aucun enseignement des dangers auxquels ils ont échappé⁵. L'homme est-il davantage capable d'entendre la voix du fabuliste que celle du moraliste ?

Cent exemples pourraient appuyer mon discours.
Mais les ouvrages les plus courts
Sont toujours les meilleurs. En cela j'ai pour guides

¹ Y. Le Pestipon, *op. cit.*, p. 109-120.

² *Op. cit.*, « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », XII, 29, v. 39-42, p. 806.

³ *Ibid.*, « Le Songe d'un habitant du Mogol », XI, 4, v. 24, p. 649.

⁴ *Ibid.*, XII, 29, v. 67, p. 807.

⁵ *Ibid.*, X, 14, v. 28-34, p. 630.

Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser :
Ainsi ce discours doit cesser.¹

Savoir se taire, garder une certaine mesure dans la parole, accorder au lecteur le rôle de compléter les implicites et les non-dits : *Les Fables* suivent résolument les codes du discours galant. C'est avant tout en honnête homme, lié aux milieux mondains, que le fabuliste entend parler de la nature humaine. C'est pourquoi la morale ne s'énoncera que par le détour de la fable, genre littéraire qui, comme l'histoire comique, fait passer l'amertume de la critique des mœurs sous la douceur de la fiction.

2. LE FILTRE DE LA GAÏÉTÉ GALANTE : LE FABULISTE VS LE MORALISTE

Les fourbes ne sont pas les seules créatures à savoir manier l'illusion. Pour se garantir des pièges qu'ils nous tendent, le mensonge peut être profitable, comme nous le montre le Cheval de la huitième fable du livre V, qui fait croire au Loup, faux médecin qui cherche à dévorer son malade, qu'il a un « apostume sous le pied² », afin de lui lâcher une ruade. *Les Fables* sont elles aussi conçues comme un mensonge profitable, qui ne passe par le détour de l'illusion que pour mener à la vérité. Mentir comme le faisaient Ésope et Homère n'est pas mentir :

Le doux charme de maint songe
Par leur bel art inventé,
Sous les habits du mensonge
Nous offre la vérité.³

La rime attendue entre « songe » et « mensonge » met en valeur l'autre rime de cet ensemble de quatre vers, qui associe l'invention à la vérité. P. Dandrey a souligné la proximité de l'écriture des *Fables* avec la composition contemporaine des contes et des nouvelles en vers⁴. De même que le conteur, le fabuliste a conscience que l'homme est plus sensible aux récits inventés qu'aux sentences brutales du moraliste, non enrobées par le miel de la fiction, quand bien même le message moral délivré par les deux genres serait le même. Dans « Le Pouvoir des fables » (VIII, 4), l'auteur s'inclut dans ce goût communément partagé pour le mensonge fictionnel : il se dit même capable de prendre « un plaisir extrême⁵ » au récit de *Peau d'âne*, archétype du conte populaire, goûté des

¹ *Ibid.*, v. 52-57.

² *Ibid.*, « Le Cheval et le Loup », V, 8, v. 23, p. 283.

³ *Ibid.*, « Le Dépositaire infidèle », IX, 1, v. 32-35, p. 520. Voir également « Le Statuaire et la statue de Jupiter » (IX, 6) : « L'homme est de glace aux vérités ; / Il est de feu pour les mensonges » (v. 35-36, p. 538).

⁴ La Fontaine transforme l'apologue en « conte moral versifié » (P. Dandrey, *La Fabrique [...]*, *op. cit.*, p. 34).

⁵ *Op. cit.*, v. 68, p. 446.

vieilles femmes et des enfants. Puisque le fabuliste ne peut parler aussi librement que le bouffon, puisqu'il ne peut dire la vérité au roi et aux courtisans aussi brutalement que lui¹, il doit savoir se taire, mais aussi utiliser le détour de la *fabula*.

Dès le péritexte liminaire des six premiers livres, La Fontaine assure à plusieurs reprises que la délectation sera toute entière mise au service de l'utile. L'épître « À Monseigneur le Dauphin » affirme ainsi d'emblée que les « puérités » apparentes « servent d'enveloppe à des vérités importantes² ». La « Préface » qui suit ce premier texte fait de la fable la version profane de la parabole biblique, qui se définit elle aussi comme un « exemple fabuleux³ », dont l'efficacité est assurée par les sujets familiers et quotidiens qu'elle utilise pour transmettre les vérités de la foi. L'auteur, prenant le contrepied d'Aristote, qui recommandait à l'orateur de n'utiliser la fable qu'en dernier recours, lorsqu'aucun exemple historique ne se présentait à son esprit⁴, démontre immédiatement la supériorité de la première sur le second, en opposant, afin d'illustrer la vertu de prévoyance, le récit de la mort de Crassus contre les Parthes à la fable du Renard et du Bouc⁵.

L'auditeur privilégié que le fabuliste mentionne ici, comme dans l'épître au fils de Louis XIV, alors âgé de 7 ans, est d'abord un enfant. Pourtant, le fait que les livres I à VI, puis XII, soit dédiés à deux enfants de la famille royale ne fait pas des *Fables* un simple ouvrage pédagogique. Par ses récits versifiés, le fabuliste s'adresse aux enfants comme aux adultes, d'autant plus que le monde, tout « vieux » qu'il est, doit malgré tout être amusé « comme un enfant⁶ ». Tout en étant considérée comme un genre poétique mineur, la fable ne peut être mise sur le même plan, en termes de considération esthétique, que l'histoire comique : elle bénéficie du prestige que lui confèrent ses sources gréco-latines (Ésope et Phèdre), puis néo-latines et médiévales, de même que son utilisation comme exercice de traduction et de rhétorique dans l'enseignement des collèges. Néanmoins, il est possible de rapprocher les deux genres dans leur projet commun de ne présenter des vérités utiles que sous le détour du plaisant et de l'agréable.

¹ Les fous de cour sont évoqués dans « Le Fou qui vend la sagesse » (IX, 8) et « Un Fou et un Sage » (XII, 22).

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Aristote, *Rhétorique*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, « GF », 2007, II, 20, 1394 a, p. 360-362.

⁵ *Op. cit.*, « Préface », p. 8. « Le Renard et le Bouc » sera la cinquième fable du livre III.

⁶ *Ibid.*, « Le Pouvoir des fables », VIII, 4, v. 69-70, p. 446.

Le genre de la fable, comme d'autres formes brèves telles que les maximes et les lettres familières, permet de faire alterner le ton sérieux du docte au ton enjoué du mondain, de manière à s'adresser à l'ensemble du public composite – hommes et femmes, savants et esprits moins éclairés – qui constitue les cercles galants. Dans *Les Fables*, l'écriture morale intériorise les préceptes de la conversation galante. La fin de la « Préface » rappelle que la seule règle, en France, est de plaire : le fabuliste s'appuie sur cette exigence pour s'écarter de la manière dont les anciens ont pratiqué le genre de l'apologue avant lui¹. C'est ainsi qu'il a compensé la concision et l'extrême brièveté propres à la langue latine de Phèdre par la gaieté, en se fondant sur l'autorité de Quintilien². Comme dans *Les Contes*, cette gaieté est conforme à l'esthétique galante : elle ne vise pas le rire franc, mais le sourire, né de la relation complice qui unit le narrateur à son lecteur-auditeur.

Ainsi, les cruels sarcasmes de la Fourmi de la première fable sont tempérés par le choix de l'heptasyllabe, mètre impair associé aux genres poétiques légers. L'isométrie de la fable est par ailleurs rompue dès le deuxième vers, par le surgissement inattendu d'un trisyllabe, qui, restant isolé, pourrait être considéré comme un bref et surprenant retour à la prose, s'il n'exploitait une allitération en [t] (« Tout l'été »), qui reprend ironiquement en écho le verbe *chanter* du premier vers, afin de souligner l'activité narcissique à laquelle s'est livrée la Cigale pendant la saison chaude. Rares sont les fables isométriques dans le recueil : le schéma hétérométrique le plus fréquent associe l'alexandrin, seul mètre à posséder deux accents fixes, à l'octosyllabe non césuré, susceptible de variations rythmiques beaucoup plus grandes.

Outre cette émergence formelle, la gaieté transparaît au travers de l'alternance des registres graves et légers, entre les fables d'un même livre, ou bien au sein d'une seule et unique fable. Le livre VII, qui s'ouvre sur le très sombre récit des « Animaux malades de la peste », se poursuit sur la fable comique du « Mal marié », le « mal³ » de la première fable, qui renvoyait au fléau de la peste, étant repris en écho dans le titre de cette deuxième fable, pour évoquer cette fois-ci le thème misogyne de l'épouse querelleuse, *topos* de la farce et du fabliau. Quelques éléments de dédramatisation s'étaient d'autre part déjà

¹ *Ibid.*, « Préface », p. 9.

² « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux » (*ibid.*, p. 7). La Fontaine fait référence aux *Institutions oratoires* de Quintilien (IV, 2, 116), dans lesquelles le rhéteur latin commande de rendre gaies les narrations.

³ *Ibid.*, VII, 1, v. 1, p. 376. Dans « Le Mal marié », le v. 17 (« Puis du blanc, puis du noir, puis encore autre chose », p. 380) apparaît également comme une reprise plaisante de la sombre moralité de la fable précédente (« Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir », v. 64, p. 379).

introduits dans « Les Animaux malades de la peste », tels que l’alternance métrique entre l’alexandrin et l’octosyllabe, certaines expressions familières désignant l’âne comme un « baudet », ou encore la périphrase euphémisante, évitant au fabuliste de conter crûment la mise à mort de celui-ci (« [...] on le lui fit bien voir¹ »).

L’atmosphère de gaieté galante qui caractérise le recueil passe également par l’ornementation, ou encore par la pratique de la digression, tentation de l’allongement du récit que le fabuliste doit concilier avec l’exigence de brièveté, qui est l’un des traits du genre. De nombreuses fables se métamorphosent en courtes scènes dialoguées, ce qui explique par ailleurs que l’ouvrage ait souvent été adapté au théâtre². « Le Cheval et le Loup » (V, 8) met par exemple en œuvre plusieurs types possibles de discours rapportés, dont les variations contribuent à produire l’effet de théâtralisation qui caractérise la fable. Au vers 8, le discours direct du Loup, qui se parle à lui-même, opère un décrochage énonciatif à l’intérieur d’un premier niveau, dans lequel le narrateur-fabuliste semblait s’adresser directement au lecteur :

Un loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l’hiver,
Aperçut un cheval qu’on avait mis au vert.
Je laisse à penser quelle joie !³

L’incise, qui fait intervenir un verbe déclaratif, métamorphose la fable en un conte oral dont les lecteurs deviennent les auditeurs. À partir du vers 11, le discours direct laisse place au discours indirect, le narrateur rapportant les feintes paroles que le Loup tient au Cheval, auprès duquel il tente de se faire passer pour un médecin. Le discours indirect s’efface à son tour au profit du discours indirect libre, du vers 16 au vers 21 : le fait de ne pas accorder d’espace énonciatif distinct aux propos du Loup, tout en préservant certains signes empêchant de les confondre avec les paroles du narrateur, permet à celui-ci de traduire toute la drôlerie de cette fourberie, mais aussi de s’en désolidariser. Le discours indirect libre laisse de nouveau la place, à partir du vers 22, au discours direct du Cheval, puis du Loup. Le fabuliste reprend sa narration au vers 28 pour conter la punition du Loup, trompeur trompé ; mais la moralité est quant à elle placée, lors d’un dernier passage conclusif de discours direct, dans la bouche du Loup.

¹ *Ibid.*, v. 55, p. 378 et v. 62, p. 379.

² Nous pensons à Bob Wilson et à sa mise en scène d’un choix de fables à la Comédie-Française en 2004, ou encore au spectacle que le Théâtre de l’Incrédule de Benjamin Lazar a monté autour des *Fables* au Théâtre de Cornouaille de Quimper en juin 2012.

³ *Op. cit.*, v. 5-7, p. 283.

Mais, plus encore que la théâtralité, c'est bien l'oralité du discours qui marque l'écriture des *Fables*. Comme dans une conversation qui aurait lieu dans le cadre intime et privé d'un cercle galant, la narration mime la spontanéité d'une parole improvisée, qui suit le flux capricieux des sujets qui s'enchaînent au hasard, ou bien encore le fonctionnement incertain de la mémoire de l'orateur :

Chacun a son défaut où toujours il revient :
Honte ni peur n'y remédie.
Sur ce propos, d'un conte il me souvient [...].¹

La moralité n'est plus une maxime soigneusement préparée et postposée au « corps » de la fable, comme c'était le cas chez Ésope : elle est un propos improvisé, dont découle un récit sélectionné parmi les souvenirs du fabuliste. Nous assistons ainsi à l'élaboration du recueil. L'idée que l'ouvrage naît d'une conversation mondaine n'est pas qu'un simple artifice rhétorique : dès la « Préface » du premier ensemble de livres, La Fontaine précise qu'il ne se résout à publier des fables qu'après les avoir testées oralement auprès d'un public d'intimes, qui lui a donné son accord². Certaines fables portent par ailleurs les stigmates de débats et d'échanges antérieurs, ayant amené le fabuliste à modifier la composition de ses textes. C'est le cas de « La Mort et le Malheureux » et de « La Mort et le Bûcheron » (I, 15-16), fables doubles construites sur le même sujet et séparées par un paragraphe explicatif en prose³. La Fontaine a tout d'abord composé une première fable qui, tout en reprenant la moralité d'une fable d'Ésope, s'éloignait de cette source par son traitement (« La Mort et le Malheureux »). Mais quelqu'un de son entourage, dont l'identité n'est pas donnée – il s'agit vraisemblablement de Patru, qui avait lui-même traduit en prose des fables d'Ésope –, lui a conseillé de réécrire son récit en demeurant plus proche de la source initiale. C'est pourquoi le fabuliste nous propose un second texte, sans renoncer au premier, qui lui paraissait contenir des ornements dignes de considération (« La Mort et le Bûcheron »). Cette fable duelle illustre parfaitement le rapport de l'auteur aux anciens, qu'il respecte au plus haut point – il prendra part aux côtés de leurs partisans lors de la Querelle des Anciens et des Modernes – tout en concevant son imitation comme un apport créateur. Au même titre que ces premiers lecteurs-auditeurs privilégiés, le narrataire des *Fables* est un partenaire actif, appelé à participer à l'élaboration de la moralité :

¹ *Ibid.*, « L'Ivrogne et sa femme », III, 7, v. 1-3, p. 165.

² « L'indulgence que l'on a eue pour quelques-unes de mes fables me donne lieu d'espérer la même grâce pour ce recueil » (*ibid.*, p. 5).

³ *Ibid.*, p. 67 et 70.

Une fable avait cours parmi l'antiquité,
Et la raison ne m'en est pas connue.
Que le lecteur en tire une moralité.
Voici la fable toute nue.¹

L'esprit de gaieté qui règne sur le recueil est indissociable de cette conversation entre deux ou plusieurs interlocuteurs, qui définit l'ensemble de l'ouvrage comme un laboratoire d'oralité.

Élaborées dans le même milieu mondain que *Les Maximes*, *Les Fables*, par les exigences génériques et formelles que La Fontaine leur attribue, restent davantage liées à l'esthétique de la galanterie. Malgré la peinture des vices de l'être humain que l'écriture fabuliste se donne pour objet de dévoiler, la règle commandant de plaire adoucit le tranchant de la satire, grâce au charme de la gaieté, ou au contraire l'aiguise, mais subtilement et sans brutalité, en confiant au lecteur le déchiffrement de la violence latente. Comme le Cygne de la fable du « Cygne et le Cuisinier » (III, 12), le poète sait qu'il est certaines circonstances où « le doux parler ne nuit de rien² ». Au début du livre VI, dans le défi que se lancent Phébus et Borée pour faire ôter au voyageur son manteau, il prend également parti pour le soleil contre le vent du nord et conclut en faveur de la « douceur », aux dépens de la « violence³ ». Ce choix naît de la lucidité du fabuliste sur les possibilités qui s'offrent à lui. C'est à lui-même, comme à sa parole, que s'applique avant tout l'exigence de juste mesure enseignée par ses fables. Au seuil du livre V, « Le Bûcheron et Mercure », pièce dédiée à « A. M. L. C. D. B. », qui est le comte de Brienne⁴, dresse le bilan de l'entreprise lafontainienne, telle qu'elle a été mise en œuvre jusqu'alors : le poète a réglé son ouvrage sur le goût de son destinataire, érigé en porte-parole des milieux galants, qui lui commandait de fuir les excès de l'ornementation. Le genre de la fable est alors défini comme l'arme des faibles :

Comme la force est un point
Dont je ne me pique point,
Je tâche d'y tourner le vice en ridicule,
Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.⁵

Le fabuliste reste à sa place, dont il connaît les limites. Contrairement aux bûcherons, il manie utilement le mensonge, pour le seul profit de son lecteur, qu'il souhaite toucher avec douceur. Mais cette exigence de plaire est loin d'être inconciliable avec les attaques lancées contre les injustices et les hypocrisies du temps. « Les Animaux malades

¹ *Ibid.*, « Tribut envoyé par les animaux à Alexandre », IV, 12, v. 1-4, p. 229.

² *Ibid.*, v. 21, p. 178.

³ *Ibid.*, « Phébus et Borée », VI, 3, v. 40, p. 322.

⁴ *Ibid.*, n. de la p. 265, p. 855.

⁵ *Ibid.*, V, 1, v. 13-16, p. 265.

de la peste » (VII, 1), « Le Lion, le Loup et le Renard » (VIII, 3), « Les Obsèques de la Lionne » (VIII, 14), développent notamment une vive satire anti-courtisane qui, bien que reposant sur des thèmes topiques de la Renaissance et de l'âge classique, retrouve toute son acuité dans un deuxième recueil, comprenant les livres VII à XI, dédié à Mme de Montespan, la favorite de Louis XIV. Rattachant de manière originale cette satire au débat qui l'oppose aux cartésiens sur les animaux-machines, La Fontaine définit la cour comme le seul et unique lieu de vie des créatures sans âme, corps-mécaniques agités par de « simples ressorts¹ », en fonction des faits et gestes du souverain. Après la chute de Fouquet, qui lui avait offert le cadre idyllique et protecteur du château de Vaux, le poète s'est bien souvent trouvé dans la situation de la Cigale de la première fable – autre interprétation possible de celle-ci² –, ce qui aurait pu le contraindre à quémander des pensions à des Grands de la cour, à l'esprit aussi obtus et cruel que celui de la Fourmi.

Le roi lui-même n'est pas épargné par la critique. Opposant la douceur de sa parole à la force belliqueuse de « Louis dompt[ant] l'Europe³ », La Fontaine déplore à demi-mot, dans l'« Épilogue » refermant le deuxième recueil, que l'homme qui gouverne la France ne soit pas un souverain pacifique. « Le Pouvoir des fables » (VIII, 4) conjure également M. de Barillon, ambassadeur de France auprès de Charles II, de tout tenter pour enrayer un possible conflit des puissances anglaises et hollandaises alliées contre le royaume français. Si l'ensemble des *Fables* souligne le partage entre bon et mauvais dominant, le poète préfère toutefois attaquer l'arbitraire du pouvoir royal, qui ne fonde bien souvent sa légitimité que sur la force, en le représentant prudemment sous les traits du Lion⁴. Parallèlement, le bon dominant, protecteur des arts et des sciences, ennemi des superstitions, à l'écoute de son peuple, prend, dans « Un Animal dans la lune » (VII, 17), le visage d'un souverain étranger, et donc lointain : Charles II. C'est précisément dans le « Discours » à La Rochefoucauld que le fabuliste stigmatise une fois de plus un « Roi »

¹ *Ibid.*, « Les Obsèques de la Lionne », VIII, 14, v. 23, p. 475.

² Le fait que le fabuliste Ésope, dans « La Vie d'Ésope le Phrygien », se compare à une cigale, nous invite à faire ce rapprochement (*ibid.*, p. 20). R. Jasinski a proposé, dans *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »* (Paris, Nizet, 1966), une lecture à clés systématique des livres I à VI, consistant à identifier des allusions au pouvoir royal et à la rivalité entre Fouquet et Colbert, dans les fables concernées. Si cette interprétation fondée sur une lecture politique du recueil semble parfois légitime, elle n'épuise pas, bien entendu, l'herméneutique riche et complexe, de portée universelle, des *Fables*.

³ *Op. cit.*, « Épilogue », XI, v. 19, p. 669.

⁴ Voir notamment « La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion » (I, 6) et « Les Animaux malades de la peste » (VII, 1).

anonyme, qui n'est pas meilleur que ses sujets, car il est homme, comme eux, et, à ce titre, se conduit bien souvent « comme les animaux¹ ».

Malgré la portée satirique réelle de certaines fables contre l'actualité politique du temps, renforcée par l'amertume d'un poète ayant perdu son premier grand protecteur, Fouquet, dans des conditions dramatiques et brutales, *Les Fables* se caractérisent avant tout comme une peinture universelle des travers humains. Le rejet du « Renard et l'Écureuil » parmi les fables non publiées atteste que La Fontaine ne souhaitait pas introduire dans le recueil d'allusions aussi transparentes à l'affaire Fouquet que n'en comporte ce texte – l'écureuil figurant au blason de celui-ci. Les années passant, la perpétuité de l'emprisonnement de son ancien protecteur se confirmant, le fabuliste se détache progressivement du choc qu'ont représenté pour lui les événements de l'année 1661. Peut-être le succès des *Maximes*, contemporain de l'élaboration des deux premiers ensembles de livres, influence-t-il également ce changement de projet.

Néanmoins, il serait faux de ne concevoir la gaieté galante du recueil que sous la forme d'un voile gazant artificiellement, et seulement partiellement, le pessimisme amer du fabuliste, conçu comme la seule tonalité profonde des *Fables*. L'éloge final de l'humilité de l'auteur des *Maximes*, dans le « Discours » qui lui est adressé, fait de celui-ci un modèle pour les autres hommes et prouve qu'il existe bel et bien des êtres non extravagants, qui savent se prémunir contre les excès de la vanité. Toutes les créatures du recueil ne se comportent pas comme des bêtes. Certaines fables dépeignent d'authentiques vertus, telles la charité et l'entraide dont font preuve les animaux mis en scène dans « Le Lion et le Rat » et « La Colombe et la Fourmi » (II, 11-12). Une autre de ces vertus est la véritable amitié qui, bien que souvent dévoyée par les fourbes, qui en font le masque de leur hypocrisie, se rencontre néanmoins dans des cœurs sincères, comme ceux des « Deux amis » (VIII, 11). Dans *Les Fables*, le vrai honnête homme est aussi un homme de bien : l'honnêteté, conçue comme une vertu sociale et morale, peut servir à fonder le modèle d'une humanité qui se serait allégée de son extravagance ontologique. Indissociable de la connaissance et de la mesure de soi, qui sont les antonymes absolus de l'extravagance, elle est à même d'assurer la bonne entente des êtres au sein d'une société harmonieuse et pacifiée.

L'équilibre du rapport entre les hommes et de leurs relations au monde est également appréhendé au travers d'un autre trait caractéristique de l'esthétique galante : la

¹ *Ibid.*, v. 3, p. 629.

variété. Dans *Les Fables*, la diversité des thématiques abordées, du bestiaire, du volucraire et du plantaire convoqués, ainsi que la variété métrique et formelle de l'ensemble des pièces poétiques, entendent répondre à l'hétérogénéité du monde qui nous entoure. Celle-ci peut être considérée comme une source d'émerveillement, telle la robe « bigarrée », tachetée, « marquetée », « vergetée, et mouchetée¹ » que le Léopard montre à la foire : elle permet de contrer les cartésiens qui, par leurs théories, la réduisent à une brutale et simplificatrice dichotomie entre les hommes, dotés d'une âme, et les animaux-machines, simples corps mécaniques. Mais cette diversité peut aussi apparaître comme une source d'effroi, car elle rend impossible toute appréhension globale du monde et des dangers qu'il recèle : elle réside alors dans les multiples plis et détours qu'offre la création. Comme le Singe du « Singe et le Léopard » (IX, 3), le fabuliste affronte cette insaisissable extravagance du monde par la diversité de l'esprit, faculté inépuisable de produire « des choses agréables² », quand la diversité de la robe du Léopard finit toujours par lasser le regard. La diversité, qui n'est pas synonyme de désordre, se révèle en définitive comme le principe de la composition du recueil. P. Dandrey, en comparant la *dispositio* des *Fables* à l'art des jardins, que La Fontaine avait notamment pu admirer à Vaux, a ainsi montré comment, à l'intérieur de chaque livre, les pièces situées à des places stratégiques, au début, au milieu ou à la fin de celui-ci, étaient soigneusement sélectionnées en fonction de leurs sujets, ou bien des métadiscours qu'elles contiennent – selon le principe du « cordeau », qui permet de tracer des lignes droites –, tandis que le reste du livre semble pour sa part soumis au « hasard³ ». Ce double principe de *dispositio* associe le sérieux de la composition à l'agrément de la variété et au charme de la surprise.

Aussi le recueil des *Fables*, par son « éthique et [son] esthétique de la modération élégante et détachée⁴ », nous apprend-il à identifier l'extravagance du monde et des hommes, afin de connaître les moyens de nous y adapter. Le refus de l'extravagance apparaît comme une exigence morale, dont le respect est gage d'équilibre et d'harmonie dans l'espace social ; mais il rejoint aussi l'idéal esthétique antique et classique de la *mediocritas*. Dans les deux domaines, l'individu, qu'il soit considéré comme homme parmi les autres hommes ou bien comme écrivain, doit cultiver des valeurs de juste mesure et de lucidité. Tout en mettant au service d'autrui ses propres qualités, il doit savoir rester à sa

¹ *Op. cit.*, « Le Singe et le Léopard », IX, 3, v. 7-9, p. 526.

² *Ibid.*, v. 28, p. 528.

³ P. Dandrey, « Le cordeau et le hasard : réflexions sur l'agencement du recueil des *Fables* », *PFSCS*, vol. XXIII, n° 44, 1996, p. 73-85.

⁴ P. Dandrey, *La Fabrique [...]*, *op. cit.*, p. 147.

place. L'extravagance, en tant que démesure et désordre, se définit donc comme un trait inhérent du monde et de la nature humaine, dont on doit prendre conscience, afin d'apprendre à vivre avec elle ; mais elle intervient également comme un contre-modèle esthétique, notamment en matière d'écriture honnête et galante.

* * * * *

Ce bref détour par des œuvres génériquement distinctes de notre corpus premier, dont les modes de composition sont dotés d'enjeux épistémologiques différents, nous a ainsi permis d'observer comment les représentations de l'extravagance, entendues comme discours sur l'homme et sur les relations qu'il entretient avec ses semblables, s'inscrivent dans un climat de pensée qui dépasse les seuls genres de l'histoire comique et de la comédie. Bien que faisant résolument le choix de la fiction, d'une écriture continue et d'un registre comique, les œuvres que nous avons choisi d'étudier proposent une peinture de l'homme dont l'on retrouve de nombreux aspects dans certains genres sérieux. L'extravagance, conçue comme une donnée anthropologique, fournit aussi bien la matière de l'histoire comique et de la comédie que de certains écrits moralistes, même si l'optique – pessimiste, amère ou souriante, augustinienne ou laïcisée, apologétique ou tout simplement descriptive, etc. – change d'un ouvrage à l'autre. Ce discours sur la nature humaine s'adapte également aux exigences de l'écriture galante et aux problématiques qui intéressent plus particulièrement le public des cercles lettrés de la fin du siècle, comme le montre l'exemple des *Fables*. Partout, on trouve la formulation d'un même constat : celui de l'extravagance ontologique de la nature humaine, celui des plis, des bizarreries et des caprices du monde, avec lesquels il nous faut composer.

Ainsi, depuis le curieux de papillons et l'amateur de coquilles de *La Boutade des Incurables du corps et de l'esprit*¹, ballet datant des années 1640, aux *Caractères* de La Bruyère, en passant par les « fleuristes », les « coquilliers », les « medalistes » et la « troupe qui montre à siffler aux oiseaux² », accueillis par l'asile de Valence dans *Les Illustres fous*, l'extravagance de l'homme semble se manifester sous de multiples formes, irréductibles à un type unique. Comme le montre cette circulation de curieux et d'amateurs

¹ P. Lacroix, *Ballets [...]*, op. cit., t. V, p. 317-329.

² Ch. Beys, *Les Illustres fous*, op. cit., V, 2, v. 1655-1657, p. 103.

hétéroclites, du ballet à la comédie et aux genres brefs des *Caractères*, les écrits des moralistes de la seconde moitié du siècle s'inscrivent eux aussi dans une tradition qui ne manque pas de puiser dans la littérature fictionnelle comique. À la fin du siècle, la collection d'extravagances que feront défiler sous les yeux du lecteur les remarques et les portraits de La Bruyère, bien loin de délimiter et de contrôler ces multiples écarts, illustrera encore davantage l'immense place qu'ils occupent. Au lieu de se trouver dépouillées de leur importance et affadies par leur réduction au statut de types, les conduites que le moraliste note sur le mode de la satire dans ses *Caractères* apparaissent toutes comme des formes singulières de l'extravagance. Bien loin de fusionner en une forme d'écart unique et aisément résumable, elles éclatent en une multiplication de représentations sans nombre. Remarques et portraits révèlent ainsi que les formes possibles de l'extravagance peuvent virtuellement s'accumuler à l'infini. Le principe du défilé ou de la galerie, au lieu de réduire la notion à un ensemble de représentations uniques et répétées mécaniquement, en diffracte l'image à l'extrême. À la Ville, à la Cour, comme ailleurs, l'extravagant prend le pouvoir, dans un monde qui lui ressemble.

CONCLUSION

C'est une absolue perfection, et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être : Nous cherchons d'autres conditions, pour n'entendre l'usage des nôtres : et sortons hors de nous, pour ne savoir quel y fait. Si avons-nous beau monter sur des échasses, car sur des échasses encore faut-il marcher de nos jambes. Et au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sur notre cul. Les plus belles vies, sont à mon gré celles, qui se rangent au modèle commun et humain : avec ordre : mais sans miracle et sans extravagance.¹

Ces lignes achèvent le dernier chapitre des *Essais*, intitulé significativement « De l'expérience », et prennent ainsi un caractère conclusif. Montaigne réaffirme son empirisme subjectif comme méthode assurée de connaissance de soi, par l'appréhension de nos faiblesses ontologiques. L'auteur décrit l'homme comme un être qui ne sait pas rester *en place*, ni à *sa place* : livré à un sentiment d'insatisfaction sans bornes, il est sans cesse tenté de sortir de lui-même, de s'extraire de sa condition, de voyager ailleurs, de s'abandonner à l'ambition... Mais, quoi qu'il fasse, il est homme et, en cela, il ne peut échapper aux limites qui sont celles de sa nature.

Plus haut, dans ce même chapitre, Montaigne évoquait les propos que Philotas tint à Alexandre, qui se réjouissait de devenir immortel et de figurer parmi les dieux : « Pour ta considération, j'en suis bien aise : mais il y a de quoi plaindre les hommes, qui auront à vivre avec un homme, et lui obéir, lequel outrepassa et ne se contenta de la mesure d'un homme² ». Cet *oultrepassement* – volonté de sortir de soi et de dépasser sa juste mesure – fonde l'extravagance d'Alexandre, figure de l'*hybris*. Mais dans l'anthropologie montaignienne, telle que la dessinent *Les Essais*, l'extravagance est, au cœur de tout homme, le moteur même de nos passions.

Nous retrouvons par son truchement les considérations sur lesquelles nous venons de refermer notre étude. L'idée d'une anthropologie de l'extravagance, chez les moralistes de la seconde moitié du XVII^e siècle, n'est pas neuve : elle prend son essor dès la Renaissance et se trouve exprimée sous diverses modalités. Montaigne, à l'encontre de ce que nous avons pu observer chez La Rochefoucauld et Pascal, ne s'appuie pas sur ce constat pour déplorer notre seconde nature pécheresse et nous inviter à nous humilier

¹ M. de Montaigne, *Les Essais*, *op. cit.*, III, 13, p. 481.

² *Ibid.*

devant Dieu. La fin des *Essais* est marquée par une tonalité épicurienne alliant la douceur à la lucidité. De même que l'auteur vieillissant accepte l'idée que son corps souffrant chemine inexorablement vers la mort, il invite son lecteur, nécessairement voué, comme lui, à la finitude, à se connaître et à se mesurer, condition *sine qua non* pour jouir des plaisirs de la vie qui sont à notre portée. L'empirisme refonde le précepte horatien du *carpe diem* : chacun d'entre nous, par l'expérience subjective et intime, peut se donner les moyens, tout au long de sa vie, d'inventer sa propre morale, singulière et unique, qui lui servira de règle physique et spirituelle. La connaissance de notre ignorance et de nos faiblesses, la juste mesure de notre condition, fondent la possibilité même de vivre gaiement et paisiblement, *comme un homme*.

C'est donc par l'appréhension lucide de notre extravagance ontologique que nous pourrions atteindre une conduite non extravagante, par la maîtrise de nos passions, qui chercheraient, sans cela, à nous entraîner dans l'intranquillité. Toutefois, paradoxalement, la réception des *Essais*, dès le début du XVII^e siècle, en a fait le miroir d'un *moi* extravagant : l'audace montaignienne de se dire, dans les moindres replis de son intimité, est longtemps apparue comme l'intrusion intempestive et scandaleuse, dans l'espace public, d'une singularité qui aurait dû rester privée. Dans ses rapports avec l'honnêteté, le surgissement du *je*, qui se prend lui-même pour sujet d'écriture et qui, de ce fait, en vient nécessairement à faire son propre éloge et à s'imposer à autrui, est perçu comme une *dé-mesure*, sur le plan des rapports interhumains, comme sur le plan des relations entre auteurs, au sein de la république des lettres. L'expérience du particulier doit être vécue de manière intime et donc secrète.

À partir de la fin de la Renaissance, l'extravagance opère donc un double mouvement de *décentrement* et de *recentrement*. Tout d'abord, elle reflète le brutal éclatement des certitudes qui semblaient pouvoir maîtriser le cosmos : elle accompagne la découverte de l'univers infini, le mouvement d'excentricité croissante des sphères et des planètes ; elle caractérise la prise de conscience de la petitesse de l'homme dans ce grand Tout que l'on ne peut plus concevoir comme anthropocentré ; elle participe à la révolution galiléo-cartésienne, qui met fin à la conception ptoléméenne de l'univers, mais aussi au vertige qui s'empare de l'homme, dans son appréhension conceptuelle et linguistique du monde, face à la rupture d'*épistémè* décrite par Michel Foucault dans *Les Mots et les*

*choses*¹. L'extravagance, étymologiquement lié au verbe spatial *vagor*, rend compte du décentrement que subit la perception humaine du macrocosme. Les bouleversements astronomiques et géographiques s'accompagnent, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, de troubles théologiques et politiques aux conséquences déterminantes sur l'homme, perçu comme un microcosme fragile. Frédéric Tinguely a montré quels effets avait eus la violence de ce décentrement sur la littérature renaissante² : l'excentricité de l'univers entraîne de nouvelles façons de concevoir la place du lettré humaniste en son sein, tout en attribuant d'autres fonctions à l'œuvre artistique.

Aux perturbations sociales et géopolitiques, s'ajoutent des mutations philosophiques et scientifiques, notamment dans le champ médical. La première moitié du XVII^e siècle demeure encore marquée par le poids des traditions savantes de l'Antiquité, telles que la théorie des humeurs qui, avec la conception de la circulation du sang et des esprits animaux dans le corps humain, suscite néanmoins de vives controverses. Comme l'a montré l'exemple des médecins romanciers et poètes que nous avons mentionnés (Bright, Du Laurens, Guibelet, Ferrand, Burton, etc.), le partage des savoirs n'est pas encore effectif ; la séparation des disciplines n'interviendra pas avant à la fin du XVIII^e siècle. La notion d'extravagance permet de traduire cette appréhension culturelle pluridisciplinaire, à la fois savante et littéraire, d'un macrocosme et d'un microcosme subitement perçus comme *ex-centrés*.

À l'image des *Essais*, ces profonds bouleversements entraînent un repli – forme intime du *recentrement* – sur le *moi*. Le tournant des XVI^e et XVII^e siècles voit émerger la progressive et délicate séparation du public, notamment liée à la sphère politique, et du particulier. Les travaux d'Hélène Merlin-Kajman ont montré comment les membres de la société, après les guerres civiles de religion, avaient été invités à se détourner du public, afin de se recentrer sur la sphère du privé, au moment où s'affirmait le pouvoir absolutiste³. Or, lorsque le *moi* particulier ressurgit brusquement sur la place publique, par l'intermédiaire de la littérature, en faisant aux yeux de tous l'étalage de son intimité, s'ensuit une nouvelle perception de l'extravagance, celle qui frappe les œuvres de

¹ Voir A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* [1962], trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, « Tel », 1988 et M. Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, « Tel », 1999.

² Fr. Tinguely, « Introduction », dans Fr. Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée*, Actes du colloque de Genève (28-29 septembre 2006), Genève, Droz, 2008, p. 9-13. Voir également l'ouvrage de J. Rohou déjà cité : *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, *op. cit.*

³ Voir *Public et littérature [...]*, *op. cit.*, *L'Absolutisme dans les lettres [...]*, *op. cit.*, *L'Excentricité académique*, *op. cit.*, et les articles d'H. Merlin-Kajman mentionnés en bibliographie.

Montaigne, de Balzac, de même que la « scandaleuse » *Excuse à Ariste* de Corneille. Mais la réception de l'entreprise des *Essais*, jugeant extravagant ce *moi* qui prétendait précisément jauger sa juste mesure, ne repose-t-elle pas sur une mauvaise compréhension de l'œuvre ? La notion d'extravagance, en exprimant l'idée d'une circulation excentrique, entre décentrement et recentrement, apparaît de ce fait comme un concept opératoire pour appréhender les représentations littéraires du XVII^e siècle.

* * * * *

Afin de mener cette étude, il était indispensable de prendre pour point de départ une définition aussi précise que possible des termes *extravagance* et *extravagant*, inscrits dans une perspective pluridisciplinaire. C'est cette tâche que notre première partie s'est donnée pour objet, sous la forme de trois étapes sociohistorique, philosophico-médicale et sémiotique. Le principal écueil potentiel de notre sujet résidait dans le fait de confondre systématiquement l'extravagant avec le fou, en considérant ces deux adjectifs substantivés comme synonymes de « celui qui parle ou agit de manière insensée ou déraisonnable ». Afin d'éviter ce piège, il nous fallait en premier lieu nous demander qui est le fou à l'âge classique, quelles places lui réserve la société et quelles conceptions de la folie se trouvent alors formulées. Répondre à ces interrogations exigeait de nous que, sans nous appuyer trop promptement sur *L'Histoire de la folie* de Foucault, thèse dont beaucoup de conclusions sont aujourd'hui contredites ou nuancées, nous élaborions une synthèse des approches de la folie classique à partir des travaux des historiens contemporains.

C'est ainsi que nous avons été amenée à rendre à l'*Histoire* de Foucault sa place d'ouvrage philosophique, plutôt que d'étude historique, au sens restreint du terme, et à lire de manière plus symbolique que scientifique les grands « partages » que cette thèse établit, entre l'« expérience cosmique et tragique » de la folie médiévale et l'« expérience critique » de la déraison renaissante et classique. Les travaux de Claude Quétel et des historiens anglo-saxons nous ont permis de relativiser la portée du « Grand Renfermement » de 1656 : si les pouvoirs politiques et juridiques ont affiché la volonté de reclure de manière beaucoup plus systématique qu'auparavant les pauvres et les exclus, parmi lesquels se sont trouvés des fous, si les premiers asiles européens datent du début du XV^e siècle, l'évolution de la prise en charge des déments, au XVII^e siècle, doit davantage

être pensée comme un processus de longue durée que sous la forme de dates décisives et de ruptures brutales.

La comparaison de ces études historiques avec les représentations de l'asile dans la littérature de l'âge classique a également montré ce que l'assimilation des mutations réelles avec leurs images artistiques pouvait avoir d'inexact. L'hôpital des fous ne fait pas d'entrée massive dans les œuvres théâtrales et romanesques postérieures à 1656. Le fou demeure majoritairement un personnage en liberté, même si, par rapport au fou sauvage du Moyen Âge, il apparaît comme socialisé, surveillé, pris en charge par son entourage. De plus, les représentations de l'asile, notamment dans le genre de la comédie, produisent le plus souvent un univers théâtralisé, dont les pensionnaires sont des fous-artistes qui chantent et qui dansent. Si les réalités historiques contemporaines exigent d'être prises en compte, il faut toutefois se garder d'opérer de stricts effets de parallélisme. Ainsi, si le fou de l'âge classique apparaît le plus souvent comme une figure aussi libre que son ancêtre médiéval, dans les genres comiques, il est passé au prisme d'héritages parodiques et comiques, tels ceux de la folie de Roland et du « morosophe » renaissant.

L'extravagant peut d'autant plus flâner en liberté qu'il n'est pas toujours diagnostiqué comme fou. La lecture comparée des œuvres de notre corpus et des principaux traités de médecine composés à la fin de la Renaissance et au début du XVII^e siècle nous a permis d'approfondir les spécificités de cette notion par rapport à la folie. Contrairement à celle-ci, pleinement reconnue comme une pathologie, à la fois de l'esprit et du corps, l'extravagance n'entre pas dans les classifications nosologiques du temps. Toutefois, il arrive qu'elle soit assimilée, chez certains personnages, à une véritable folie-analogie, qui peut dans ce cas être intégrée dans une nosologie, sous la forme d'une folie-pathologie. Ce cas concerne tout particulièrement le lecteur extravagant, qui se constitue progressivement en type, à partir du *Berger extravagant* de Sorel, dans la continuité de *Don Quichotte*. Les romanciers qui le mettent en scène, tels Sorel, Du Verdier et, plus tardivement dans le siècle, Subligny, le classent dans une catégorie spécifique de mélancolie, qui ne se rencontre pas dans les traités médicaux, mais qui copie l'étiologie, la nosologie et les différents modes de traitement détaillés par les mélancologues : la mélancolie livresque, atrabile dont l'adustion s'opère sous l'effet d'un ensemble de causes internes et externes, parmi lesquelles figurent au premier plan les livres, et plus spécifiquement les romans.

Cependant le lecteur mélancolique n'est pas le seul personnage à développer un trouble lié à l'activité de lecture. L'extravagant, que son entendement soit considéré ou non comme égaré, se révèle toujours perturbé dans son rapport à la matière livresque : il possède un savoir, ou bien a stocké dans sa mémoire un grand nombre de souvenirs liés à ses lectures romanesques, mais il est incapable de se servir à propos de cet ensemble de connaissances. Celles-ci faussent sa manière de percevoir le monde qui l'entoure. Le filtre de son savoir immaîtrisé s'interpose entre ses sens et la réalité, troublant tout particulièrement les informations que son imagination transmet à son jugement. Ainsi, si son entendement continue le plus souvent de fonctionner sur des schémas logiques, il tire des conclusions à partir du témoignage trompeur de perceptions faussées par une faculté imaginative perturbée. Cette séparation du rôle des trois facultés de l'âme – dans l'extravagance, le jugement et la mémoire continuent de bien fonctionner – explique que l'extravagant, lorsqu'il s'agit du lecteur mélancolique, se définisse comme un être profondément imaginatif, capable d'engendrer les plus folles chimères, mais aussi les saillies les plus ingénieuses.

Dans les relations qui unissent l'extravagance au savoir, il faut donc distinguer le personnage du pédant, en qui l'amas de connaissances accumulées laisse place à un psittacisme stérile et vain, et le lecteur extravagant, dont l'inventivité imite celle de Don Quichotte. Hortensius offre l'exemple d'un personnage qui passe d'une catégorie à l'autre, entre le moment où Francion le côtoie au collège et celui où il le retrouve à Rome. Or, dans tous les cas, que son imagination soit capable d'engendrer de belles conceptions ou non, l'extravagant s'oppose au fou à la tête vide, dont l'emblème est le soufflet ou le sac plein de vent, ou encore au sot et à l'idiot, dont les paroles sont aussi inconsistantes que le bruit de grelots ou de pois s'entrechoquant. L'extravagance, qu'elle soit représentée comme une pathologie ou comme un simple travers moral, s'inscrit dans une tradition culturelle qui l'associe à l'imaginaire de la bile noire et du génie mélancolique : il s'agit d'une forme d'égarement de portée métalittéraire.

L'étude des signes de l'extravagance le confirme : outre la récurrence de la famille lexicale de ce terme dans les œuvres prenant pour personnage principal un lecteur touché par la « mélancolie romanesque », le champ notionnel de notre objet d'étude le met en relation avec des termes comme *boutade*, ou encore *caprice*, dont les acceptions peuvent aussi bien s'appliquer au champ socioculturel qu'au domaine esthétique. À la différence de *capricieux*, l'adjectif *extravagant*, lorsqu'il qualifie une œuvre d'art, est toujours à prendre

en mauvaise part : il renvoie à une sortie des règles qui, si elle peut produire un résultat estimable par certains aspects, ne peut en aucun cas être louée et imitée. Les signes visuels et iconographiques de l'extravagance confirment son lien privilégié avec la matière livresque. Le fou sauvage médiéval était immédiatement identifiable par sa nudité, son abondante pilosité, son apparente animalité, ainsi que par de potentiels attributs (la tonsure, la massue). Il en était de même pour le fou renaissant, au costume bigarré et bariolé, associant le jaune, le vert et le rouge, portant coqueluchon et marotte, type de représentations que l'on retrouve, à l'âge classique, dans les ballets de cour et les divertissements liés au pouvoir royal, mais aussi dans les documents iconographiques, tels que les frontispices et les emblèmes.

Dans les œuvres de notre corpus, l'extravagant n'est pas visuellement identifiable en tant que tel. La première perception que ceux qui le croisent ont de lui est d'ordre littéraire. Anselme, lorsqu'il rencontre Lysis, au début du *Berger* de Sorel, le prend pour un comédien, semblable à Bellerose qui répèterait une bergerie dramatique. Clarimond, en apercevant pour la première fois l'équivalent théâtral du berger, dans la « pastorale burlesque » de Thomas Corneille, croit pour sa part voir un personnage de roman. Il arrive également que des personnages extravagants passent tout d'abord pour des hommes raisonnables : c'est le cas des « illustres fous » de Beys, mais aussi de Collinet, que Francion considère à première vue comme un honnête homme. Ce n'est qu'au beau milieu de leurs discours, au moment où leurs interlocuteurs s'y attendent le moins, que leur trouble d'esprit se dévoile au grand jour. L'extravagance n'est donc pas donnée à lire immédiatement. Elle doit être déchiffrée car les frontières qui la séparent du monde raisonnable, voire de l'intelligence créatrice, se révèlent souvent poreuses.

Toutefois, loin de se restreindre au champ esthétique, la famille lexicale de l'extravagance se rencontre fréquemment dans le domaine socioculturel. À partir des premières décennies du XVII^e siècle, l'adjectif forme un champ notionnel avec les termes *bizarre*, *étrange*, *original*, *bourru*, *impertinent*, etc., pour qualifier des types de fâcheux très fréquents dans l'espace social : les importuns qui font passer le souci de leur propre personne avant toute prise en compte d'autrui et qui accablent leurs interlocuteurs sous l'effet de leur vanité non dissimulée. L'extravagance se conçoit alors comme un concept nouveau, en ce premier XVII^e siècle, dont l'émergence accompagne le processus de civilisation des mœurs que Norbert Elias, entre autres, a décrit au cours de cette période.

Prenant le sens d'écart, elle s'applique à toute forme de comportement qui transgresse les préceptes de civilité en voie de théorisation.

C'est la raison pour laquelle le concept d'honnêteté sert de pivot à la deuxième partie de notre ouvrage. Dans la mesure où les nouveaux codes de la civilité ne sont que progressivement théorisés, au cours du siècle, à partir des années 1620-1630, il importait de construire ce deuxième temps de nos travaux dans une perspective chronologique. Nos recherches nous ont permis de partager notre période d'étude, les années 1620-1660, en trois phases principales. Tout d'abord, dans la première moitié du siècle, le contre-modèle socioculturel de l'extravagant s'élabore parallèlement à l'avènement du modèle de l'honnête homme : il se définit en fonction des manquements et des écarts qu'il commet par rapport aux critères de comportements qu'incarne cette figure nouvelle du raffinement et de la politesse, dans le champ des relations interhumaines. C'est ainsi que les genres comiques, qu'il s'agisse de la comédie ou de l'histoire comique, inventent de nouveaux critères de ridicule, associés à un type de personnage : l'extravagant, terme générique d'une classe comprenant des figures parfois anciennes de la tradition littéraire, tels le capitain-matamore, le pédant, le poète rimailleur, le parasite, le provincial, qui se subdivise à son tour en différents sous-types, comme le campagnard et le Gascon.

Cette première forme d'extravagance ridicule est aisément délimitable en fonction des critères socioculturels récemment définis. Elle est nettement dévalorisée au profit de ses contraires : le raffinement, la politesse, l'élégance, la distinction, etc. De tels types de personnage divertissent le public des honnêtes gens, la plupart n'étant que la caricature, parfois à peine outrée, des impertinents et des fâcheux dont ils doivent subir la présence dans les lieux qu'ils fréquentent quotidiennement. En ce sens, l'extravagant ne se définit pas comme un être hors normes : il incarne une forme d'écart ou d'excès par rapport à la juste mesure que représente l'honnêteté. Il est une exception à la règle, erreur inévitable dans un processus de civilisation qui vient tout juste de s'instaurer. La notion recoupe un ensemble d'inconvenances dont les honnêtes gens ne peuvent que se moquer et dont ils se servent pour fédérer leur communauté.

Néanmoins, en regard de cette extravagance généralement involontaire, il existe une autre forme d'écart consciente et maîtrisée. Dès leur émergence, les nouveaux préceptes de civilité suscitent doutes et interrogations. Le décentrement apparaît alors comme une démarche philosophique et morale permettant de s'assurer qu'il ne s'agit pas d'un pur artifice, d'un voile servant à masquer la violence et la brutalité effectives des

rappports entre les hommes. À ce titre, l'extravagance peut à son tour faire office de masque dynamique, afin de dissimuler une posture singulière. C'est la voie que choisissent de suivre des personnages comme Francion ou le « Gascon extravagant », qui convoquent tous deux la figure du fou de cour, afin de penser des modèles régénérés d'honnêteté. Au moment de sa constitution, ce modèle de comportement subit des formes de dégradation et de corruption. L'extravagance fait alors office de détour salutaire pour refonder les rapports entre les hommes sur un ensemble de valeurs authentiques. De ce point de vue, l'honnêteté n'est que vanité, si elle n'est pas établie sur l'honneur et le mérite du cœur.

Francion, tout en intégrant parfaitement les valeurs élitistes de la société de son temps, refuse de s'y fondre comme dans un moule conformiste, qui priverait l'individu de toute forme de résistance. Il rejette plus que toute chose la part de servitude qu'implique nécessairement l'existence du parfait courtisan. Privilégiant la franchise, comme le lui commande son nom, il se donne les moyens, sans jamais renier son honneur ni son honnêteté, de suivre une voie singulière, que l'on peut qualifier de *libertine*, à condition d'entendre ce terme au sens étymologique de conduite libre, inconciliable avec toute forme de soumission et de compromission. Au début des années 1620, le héros de Sorel apparaît de ce fait comme un personnage de transition, qui permet de penser ensemble la régulation de la personne impliquée par l'avènement de la civilité moderne et l'émergence du *moi*, qui peut être jugée, comme chez Montaigne, extravagante. Tout l'enjeu consiste à trouver un mode de conduite qui permette de se distinguer à la fois comme honnête homme, par la réalisation optimale de la *sprezzatura*, et comme *moi* singulier ; il faut, dans un même temps, *suivre la mode et fonder sa propre mode*.

La problématique de la place du *moi*, dans ses rapports avec l'honnêteté, s'impose également dans la république des lettres, dont le concept est encore neuf dans l'esprit des auteurs du premier XVII^e siècle. *L'Excuse à Ariste*, qui déclenche la querelle du *Cid*, au cours de l'année 1637, présente le tort, du point de vue des détracteurs de Corneille, d'imposer sur la scène littéraire un *moi* autonome, libre de tout lien, supérieur à ses pairs, oublieux de la figure tutélaire de Richelieu. L'un des enjeux de la querelle sera de tenter de délimiter une place légitime pour le *moi*, sans extravagance. Au moment de la querelle du *Cid*, Corneille énonce la possibilité d'une voie propre, position intermédiaire entre la liberté revendiquée par le parti des Irréguliers et la légitimation du théâtre passant par le respect des règles, que prône le camp opposé.

Comme Balzac, au moment de la querelle des *Lettres*, se pose la question de l'œuvre capricieuse, dont le succès naît d'une appropriation toute personnelle des préceptes du genre concerné, et non de la recherche de leur plein accomplissement. À l'issue des débats prolixes et animés des années 1620-1630, les réponses apportées, malgré leur force et leur apparence définitive, demeureront fragiles. Corneille, malgré le rappel à l'ordre qu'il subit, au moment de la diffusion des *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, conservera une position privilégiée en tant que citoyen de la république théâtrale. En dépit de son acceptation effective des règles, ses tragédies ultérieures, telles qu'*Horace* et *Cinna*, contribueront à l'édification d'une poétique dramatique fondée sur une appropriation à la fois *personnelle* et *mesurée* des préceptes dominants, poétique qu'il théoriserà en 1660 dans ses *Trois discours*. Comme Balzac, Corneille sera parvenu à convertir l'*extravagance* en *extraordinaire*, à transformer sa position bizarre et impertinente dans le champ littéraire en posture d'exception. À l'issue de la querelle, il sera respecté comme un poète dramatique de premier plan, sans pour autant s'être entièrement soumis à la norme, au sens étymologique de règle, que ses adversaires souhaitaient lui imposer.

Malgré l'essor du nombre de romanciers et la diffusion importante de leurs œuvres, tout au long du XVII^e siècle, le genre romanesque ne fait pas l'objet de la même entreprise de légitimation que le théâtre. L'importance considérable des lecteurs et des lectrices de romans se heurte au mépris que les doctes et les théoriciens des genres littéraires opposent à cette production. L'accusation d'extravagance, que les auteurs d'histoires comiques, au premier rang desquels Sorel, lancent contre le roman « officiel », n'a donc pas le même poids qu'au moment des querelles dramatiques. L'auteur du *Berger extravagant* a beau dénoncer les impertinences des fictions fabuleuses, taxées d'invraisemblance, de mensonge, de détournement de l'Histoire, d'hypocrisie et de malhonnêteté envers leur lectorat, cette théorisation de l'extravagance romanesque ne peut demeurer qu'à l'état de tentative, sans être adoptée par le discours officiel sur le genre.

En ce sens, l'étiologie médicale, parfois très précise, qui accompagne la mélancolie livresque du lecteur extravagant, se définit comme une caution savante, visant à légitimer une satire métagénérique qui peine à trouver sa place, face au discrédit général qui pèse sur le roman. S'oppose, à l'image décriée du romancier qui se complaît dans la fiction et entraîne son lecteur dans les rets de l'imaginaire le plus pernicieux, l'*ethos* du romancier-médecin : complémentaire de la figure du médecin-poète, que l'on trouve dans les traités

médicaux de la Renaissance et du début du XVII^e siècle, cette figure d'auteur présente la fiction comme un remède salubre, en même temps qu'un vaccin, agissant en amont et en aval sur le lecteur, pour contrer la nocivité des romans fabuleux. À la manière de la coupe aux bords sucrés et au contenu amer évoquée par Lucrèce, l'histoire comique souhaite agir sur celui qui la lit à la manière d'une médecine à la fois douce et déplaisante, divertissante et salubre. Or dans l'histoire de l'émergence du *moi*, l'histoire comique fait elle-même preuve d'extravagance, dans la mesure où elle laisse le plus souvent la parole à son protagoniste pour faire le récit de ses propres aventures : en contribuant à l'invention du roman à la première personne, elle ouvre la voie aux expérimentations romanesques du siècle suivant.

Néanmoins, l'avènement du modèle dominant de la galanterie, à partir de la fin des années 1650, vient à nouveau redistribuer les cartes. Au cours de cette troisième et dernière phase que notre deuxième partie s'est donné pour objet d'analyser, les nouveaux usages galants apparaissent comme une forme de climax socioculturel, la galanterie pouvant être perçue comme le superlatif de l'honnêteté. Pourtant, ces modèles, malgré leur ancrage profond dans les mœurs et les mentalités, suscitent toujours l'inquiétude et l'interrogation. Comme le montre *Le Roman bourgeois*, leur imitation souvent ridicule de la part des catégories sociales qui singent les comportements de l'aristocratie, comme la bourgeoisie et la petite noblesse de robe, en projette nécessairement le reflet dégradant sur leurs sources de départ : l'excès potentiel des codes galants éclate au grand jour, de même que leur tendance au conformisme.

D'autre part, comme le révèle l'ambivalence du terme *galant*, qui peut qualifier un homme du monde au comportement raffiné et poli, mais aussi un séducteur au discours hypocrite, la galanterie risque d'apparaître comme un simple vernis recouvrant artificiellement le désir sexuel qui attire les hommes vers les femmes. Alceste, dans *Le Misanthrope*, jette de manière cinglante au visage des galants qui fréquentent le salon de Célimène la bestialité originelle de la nature humaine. Si l'on rit de lui comme d'un extravagant, dont les accès de colère sont divertissants, le discours de l'atrabilaire n'est pas seulement ridicule. Les lettres hypocrites de sa maîtresse, rendues publiques dans la dernière scène de la pièce, lui donneront partiellement raison. Mais Alceste est lui-même coupable des travers qu'il fustige : il partage avec les autres personnages, à l'exception de la seule Éliante, la passion de l'amour-propre, à laquelle il mêle la jalousie et l'irascibilité. En ce sens, il peut être rapproché de la figure du bouffon, voire du « morosophe », qui

proclame haut et fort la vérité, dans ses aspects les moins complaisants, tout en portant sa part de ridicule comique.

Comme l'extravagance, la galanterie est un phénomène non seulement socioculturel, mais aussi esthétique. L'œuvre comique moliéresque laisse percevoir, tout particulièrement au moment de la querelle sur *L'École des femmes*, à quel point cette notion, qui place au premier plan l'exigence de plaire et de toucher, rend caduc le débat sur les règles, tout du moins dans le genre de la comédie. Néanmoins, la tragédie est elle aussi marquée par l'influence de la galanterie : cette esthétique, qui s'impose durablement à partir des années 1660, aboutit à tisser des liens entre les genres et à porter un regard distancié sur les grandes querelles des décennies antérieures.

C'est ainsi que, tout au long de notre période d'étude, la notion d'extravagance circule entre les différents domaines – socioculturel, littéraire, esthétique –, passe d'un camp à un autre au moment des différentes querelles, évolue à mesure que des règles sont fixées. Elle gravite, avec plus ou moins d'excentricité, autour des centres de référence que les hommes du temps s'attachent à poser. Mais, comme le révèle la fragilité de ces modèles, elle est toujours susceptible de ressurgir, comme impertinence ridicule, ou bien au contraire comme masque dynamique et salvateur.

Le troisième et dernier temps de nos travaux s'est fixé pour optique de dépasser les grandes dualités des années 1620-1660, afin de mettre au jour des problématiques communes, tant dans le domaine théâtral que dans le genre romanesque. C'est ainsi que les mots clés de cette ultime étape de notre parcours ont été les termes d'*illusion* et d'*imagination*. Dès les années 1620, alors que les débats sur les règles et les unités dramatiques prennent toute leur ampleur, l'extravagance s'impose comme le relais d'un vaste ensemble de réflexions menées sur la nature de l'illusion théâtrale.

C'est en effet par l'intermédiaire de personnages extravagants, comme le capitaine-matamore ou l'alchimiste, ou encore par le biais des « comédies de comédiens », qui embrassent la structure du théâtre dans le théâtre, que la manière de créer l'illusion est questionnée. Cette interrogation réunit les camps opposés des Irréguliers et des Réguliers : que l'illusion naisse par les règles ou aux dépens d'elles, dans les deux cas, il s'agit de se demander comment le spectateur de théâtre peut adhérer au spectacle qu'il voit représenté. Mais il s'agit également de comprendre de quelle nature cette illusion théâtrale peut être

constituée : doit-on plonger le spectateur dans une illusion complète, ou bien au contraire ménager des phases d'alternance entre des moments où il croit à l'action représentée sur la scène et d'autres temps où il se souvient qu'il assiste à une simple fiction ?

Le personnage extravagant apporte un certain nombre de réponses possibles à ces problématiques. Les fous savants de l'asile de Beys, les capitans-matamores et, plus généralement, les mélancoliques présomptueux, semblent tous être des comédiens dépassés par leur rôle, qui n'ont plus conscience de jouer. L'époque s'interroge de fait sur les frontières qui séparent le jeu du non-jeu. Des cas célèbres de comédiens ayant été plongés dans la maladie ou la démence à l'issue d'une représentation, tels Montdory et Montfleury, circulent dans les écrits du temps, confortant ainsi les liens entre illusion et folie. Mais le trouble d'esprit guette également le spectateur, comme l'illustre le cas des lecteurs extravagants, qui fréquentent les salles de théâtre. Le « berger extravagant » de Th. Corneille a tout d'abord subi le pouvoir nocif des livres, avant de voir sa mélancolie livresque renforcée par la représentation de *L'Amarillis* de Tristan.

L'illusion théâtrale n'est pas seulement illustrée par les pièces de théâtre. À la manière du duc et de la duchesse qui accueillent Don Quichotte et Sancho Panza à leur cour, dans la deuxième partie des aventures de l'hidalgo, l'entourage des lecteurs extravagants entre dans l'univers de leur folie comme dans un jeu : les pièces prenant appui sur la matière romanesque dont ils se sont entichés se succèdent, allant même jusqu'à prendre la forme, comme c'est le cas dans le *Berger*, de véritables représentations théâtrales. Au lieu de le guérir, ces mises en scène confortent le lecteur extravagant dans son délire et le persuadent un peu plus encore que l'univers virtuel des romans et le monde actuel dans lequel il vit forment une seule et même réalité. Au cours des années 1620-1660, le théâtre et le roman interrogent donc tous deux les fondements de la théâtralité.

Mais ce jeu sur une extravagance maîtrisée révèle que, contrairement à ce qu'une interprétation à la lettre des allégations de Sorel pourrait laisser penser, l'imaginaire fictionnel, lorsqu'il est vécu à distance et demeure contrôlé, est source de plaisirs infinis. L'histoire comique, par le biais du lecteur extravagant, délivre par ailleurs un discours ambivalent sur l'imagination : bien qu'elle puisse se montrer infidèle messagère envers l'entendement, elle est susceptible d'engendrer les traits d'esprit les plus réjouissants. Lysis, en améliorant à plusieurs reprises la matière originelle de ses romans de prédilection, ne prouve-t-il pas qu'il est possible, en se montrant moins paresseux que les

romanciers sentimentaux que Sorel attaque, de concevoir une fiction fabuleuse ingénieuse et divertissante ?

Ce problématique rapport aux hypotextes incriminés par les histoires comiques révèle toute l'ambivalence du statut littéraire des « anti-romans ». En s'affichant *contre* un certain type de fictions – romans de chevalerie pour Du Verdier, histoires sentimentales et bergeries pour Sorel, romans héroïques pour Scarron et Furetière – ces œuvres n'en appartiennent pas moins à la catégorie générique des romans. L'enjeu, pour les histoires comiques de notre corpus, consiste alors à proposer des modèles alternatifs de genres narratifs pérennes, c'est-à-dire d'autres façons de raconter des fictions. D'où l'insistance avec laquelle les auteurs formulent l'idée d'une *mimèsis* véritable et « naïve », fidèle représentation du monde comme il va. En ce sens, l'histoire comique serait le pendant, dans l'ordre du quotidien et du bas, de l'Histoire, récit des événements illustres qui se sont *vraiment* passés. Cette *mimèsis* s'oppose à la représentation mensongère du monde que l'on trouve dans les romans fabuleux, qui se donneront quant à eux pour modèle, au moment de l'essor du roman héroïque, le genre de l'épopée.

Néanmoins, la revendication d'une *mimèsis* véritable se heurte à la visée satirique dont ne se départ jamais l'histoire comique. Cette contradiction amène l'auteur anonyme du *Berger* à confondre vraisemblance externe et vraisemblance interne, en présentant son œuvre comme la somme de références romanesques antérieures et qui, puisqu'elles existent bel et bien dans le champ de la fiction, sont effectivement véritables. Quelle pérennité peut donc revendiquer un genre romanesque dont la lecture est indissociable de celle des hypotextes satirisés ? Au début des années 1660, cette question se posera avec une plus grande acuité encore, lorsque la mode des romans héroïques, cibles privilégiées des histoires comiques de Scarron et de Furetière, s'estompera peu à peu.

C'est ainsi que la seconde moitié du siècle marque progressivement la disparition de deux extravagances parallèles : celle de l'histoire comique, catégorie mineure, au sein d'un genre déjà discrédité, et celle des grands romans-fleuves de la première moitié du siècle, dont le lectorat finit par se détourner. Histoires comiques et romans officiels convergent alors vers la proposition des mêmes nouveaux modèles de genres narratifs : ceux de la nouvelle et du récit bref, sérieux ou comique, grave ou burlesque, mais relevant dans tous les cas de l'esthétique galante. Là encore, la notion de galanterie estompe la dimension polémique de l'extravagance, en rendant désuets les grands affrontements antérieurs.

En définitive, si l'extravagance est progressivement bannie de la réflexion sur les genres, elle investit profondément, tout au long du siècle, le domaine de l'anthropologie. Déjà perceptible dans l'histoire comique, qui se donne pour ambition de peindre le tableau des travers sociaux et moraux du temps, cette conception de l'homme comme un être *démesuré*, qui tente perpétuellement d'outrepasser sa place, circule dans des textes très divers, fictionnels ou non, comme le montrait, au seuil de notre conclusion, l'exemple des *Essais*. Loin de résorber l'extravagance dans une vision unifiée de la société, loin de la détruire en délimitant les écarts possibles sous la forme de types bien définis, le discours moraliste de la fin du siècle lui donnera, dans une perspective immanente ou transcendante, sa pleine expression.

L'extravagance, comme nos travaux ont tenté de le montrer, s'impose par conséquent comme un concept opératoire pour penser les formes de décentrement qui caractérisent le début de l'âge classique. Cette notion n'est pas assimilable à la folie critique de l'époque humaniste, ni aux représentations de la folie expérimentées par le XVIII^e siècle. Elle permet de traduire, dans les décennies qui forment le cœur du XVII^e siècle, les phénomènes d'écart et d'excentricité qui se résorbent et s'accroissent alternativement, qui circulent d'un univers à l'autre, d'un genre littéraire à d'autres catégories, et forment plus profondément le socle d'une vision de l'homme. Par sa capacité à embrasser plusieurs types de savoirs, par les liens qu'il tisse entre les champs socioculturel, littéraire et esthétique, notre objet d'étude nous apparaît comme une notion clé pour caractériser cette période de profondes mutations épistémologiques.

Dans son *Discours sur la tragédie*, Corneille oppose à celle-ci le genre romanesque, qui jouit d'une très grande liberté et n'est pas limité par les contraintes de la représentation :

Nous sommes gênés au Théâtre par le lieu, par le temps, et par les incommodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de Personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou ne troublent celle des autres. Le Roman n'a aucune de ces contraintes. Il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour arriver, il place ceux qu'il fait parler, agir, ou rêver, dans une chambre, dans une forêt, en Place publique, selon qu'il est plus à propos pour leur action particulière [...]. C'est pourquoi il n'a jamais aucune liberté de s'écarter de la vraisemblance, parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter.¹

Moins soumis que le théâtre, notamment tragique, à des règles, moins borné par des contraintes et des exigences de mesure, le roman est un genre fondamentalement ouvert.

¹ P. Corneille, *Trois discours [...]*, *op. cit.*, p. 121-122.

Mais cette liberté se retourne paradoxalement contre lui : sans règles, nul moyen de se positionner comme une exception. À ce titre, du point de vue de Corneille, la nécessité de respecter la vraisemblance s'impose à lui de manière d'autant plus forte.

Sans renier les spécificités propres à chaque genre, il nous semblait toutefois nécessaire d'embrasser les œuvres théâtrales et romanesques de notre corpus dans un même ensemble, afin de mettre en valeur les problématiques qui les unissent. Une étude sur l'extravagance aurait vu ses ambitions restreintes par la prise en compte d'une seule catégorie générique. Comme nous l'indiquions précédemment, au début du *Berger* de Sorel, Anselme croit apercevoir un personnage de théâtre, tandis que Clarimond, au seuil de la pièce de Th. Corneille, voit un berger de roman : ces croisements révèlent que, malgré les différentes évolutions de chaque genre, en dépit de leurs traitements opposés chez les théoriciens de la littérature, qui accordent au théâtre une légitimité qu'ils dénie au roman, au cours du siècle, l'un ne se construit pas indépendamment de l'autre. En témoignent également les circulations d'*inventio*, de personnages et de structures que nous avons pu relever. Tandis que le genre théâtral élabore un discours critique sur la lecture romanesque, comme c'est le cas dans *Les Visionnaires* et dans *Le Berger extravagant*, l'histoire comique ne cesse de mentionner le genre de la comédie et de célébrer la théâtralité. En définitive, peut-être le modèle de la fiction distanciée et critique que Sorel voudrait substituer au roman fabuleux ne se trouve-t-il qu'au théâtre, dans ces phases alternatives d'illusion et de dénégation que traverse successivement le spectateur ?

* * * * *

Alors que nous nous apprêtons à refermer cette étude, nous souhaiterions conclure en mentionnant d'autres pistes, que nous n'avons fait qu'effleurer, sans avoir la possibilité de les développer. La dimension socioculturelle de la notion d'extravagance nous a conduite à privilégier l'étude des usages de la civilité dans le champ social français. Nous n'avons pu, de ce fait, étudier les représentations de l'extravagance entendue comme décentrement géographique : l'autre, le bizarre, le monstrueux, que l'ailleurs place sur la route des explorateurs, que ce soit dans des mondes existants ou dans des univers imaginaires, ne pouvaient entrer dans nos analyses. L'exclusion de notre corpus des romans libertins et des récits de voyage utopiques, justifiée dans notre introduction, nous a

ainsi amenée à délaissier, entre autres, *L'Autre monde* de Cyrano. L'étude de telles œuvres représentait un réel risque de dispersion, par rapport à la problématique que nous avons formulée.

Il se trouve que le narrateur des *États et Empires de la Lune* décrit le monde lunaire comme un univers dépourvu d'extravagance : alors que ses habitants, observés de notre point de vue de « terriens », pourraient nous sembler étranges, exotiques ou bizarres, ils se conduisent au contraire avec davantage de mesure et de rationalité que ceux de la Terre. Leurs comportements sont établis en fonction de normes et de règles que seuls nos préjugés et notre enfermement idéologique pourraient nous faire considérer comme extravagants. L'homme lunaire est moins *démesuré* et *dérégulé* que le « terrien ». Tout l'enjeu du décentrement de point de vue auquel Cyrano nous convie consiste donc à prendre conscience de notre propre extravagance d'hommes reclus spatialement et idéologiquement. Ces problématiques ouvrent de riches perspectives en vue d'une étude complémentaire.

Nous regrettons d'autre part d'avoir abordé certains points sans pouvoir les approfondir : tel est le cas du corpus des ballets de cour et des entrées royales, sur lequel une étude consacrée à la fois aux textes et aux documents iconographiques ouvrirait des pistes fructueuses. D'autres œuvres auraient exigé que nous leur accordions davantage de place dans notre ouvrage : nous pensons tout particulièrement aux *Lettres* de Balzac, dont les dimensions de notre deuxième partie nous ont contrainte à réduire l'analyse.

Dans l'ensemble, nous avons privilégié l'étude du champ notionnel de l'extravagance à celle de sa famille lexicale. Ce point explique que nous n'ayons parfois pas tenu compte d'œuvres recourant abondamment à cette dernière. Il ne s'agissait ni d'établir des listes d'occurrences, ni de ne faire porter notre étude que sur les ouvrages comportant ces mots dans leurs intitulés, ni encore de faire de l'extravagance une étiquette vide de sens s'appliquant indifféremment à tout type de textes. Encore une fois, a prévalu le souci de travailler sur un corpus précis, au sein d'une période resserrée, après avoir constitué un réseau notionnel cohérent.

Même si nous refermons notre étude en 1666, avec *Le Misanthrope* et *Le Roman bourgeois*, cela ne signifie pas pour autant que la notion d'extravagance soit inopérante pour aborder les décennies ultérieures. Comme l'ont montré les travaux de Jean-Paul

Sermain¹, malgré le déclin de l'histoire comique à partir des années 1660, la postérité de *Don Quichotte* sera encore très importante au XVIII^e siècle. Le personnage du lecteur extravagant survivra notamment chez Marivaux, dans *La Voiture embourbée* (1714), ou encore dans *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques* (v. 1715). Dans *Pharsamon*, le qualificatif *extravagant* est utilisé, comme dans l'avis « Au lecteur » de Du Verdier, pour associer le protagoniste du récit, amateur de « vieux romans », d'*Amadis* et du *Roland furieux* de l'Arioste, à une lignée de personnages qui s'étend de Don Quichotte à M. Oufle, en passant par Don Clarazel, Lysis et la « fausse Clélie » :

[...] sa folie n'avait point encore été jusqu'à vouloir en tout ressembler aux héros de ses livres ; il n'en aimait que cette espèce de tendresse, avec laquelle ils faisaient l'amour ; leurs aventures lui faisaient plaisir, je parle de celles, où les jetait, et la rigueur de leurs maîtresses, ou la perte qu'ils en faisaient. Voilà celles qu'il souhaitait d'éprouver, n'ayant point encore poussé l'extravagance jusqu'à s'imaginer qu'ils pourfendaient de véritables géants, et qu'ils combattaient contre des enchanteurs [...].²

De même que Don Clarazel faisait la connaissance de Léonie, Pharsamon rencontre une jeune lectrice encore plus extravagante que lui. Néanmoins, les romans de jeunesse de Marivaux n'ont pas tout à fait les mêmes enjeux que l'histoire comique du XVII^e siècle. Les auteurs du début du siècle suivant ont pris acte du progressif déclin de cette catégorie : les enjeux satiriques de l'« anti-roman » leur apparaissent dépassés. Chez Marivaux et, plus encore, chez Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, il s'agira moins de dénoncer un certain type de fictions romanesques que d'exposer à la vue du lecteur les mécanismes du genre, afin d'en dévoiler les artifices. En ce sens, *Jacques le Fataliste* mènera à son terme l'entreprise amorcée par Scarron dans *Le Roman comique*, en achevant la déconstruction moderne du roman. Des auteurs anglais comme Smollett, Fielding, Sterne (*Tristram Shandy*), Charlotte Lennox (*The Female Quixote*) emprunteront eux aussi cette voie.

Michel Foucault a fait d'une autre des œuvres de Diderot, *Le Neveu de Rameau*, le moment d'une rupture entre le monde de la déraison et celui de la folie³. Dans ce dialogue philosophique, Diderot édifie un personnage de fou transgressif à partir de la reprise de types littéraires anciens : le parasite, le goinfre, le bouffon carnavalesque. Le fou de cour renoue ici avec les traditions médiévales et renaissantes du « morosophe » : à la différence de la plupart des personnages de cette catégorie que nous avons étudiés (voir chap. V), il retrouve sa pleine force de transgression et de mise à nu des conventions.

¹ Voir J.-P. Sermain, *Le Singe de don Quichotte [...]*, op. cit. et *Métafictions [...]*, op. cit.

² P. C. de Chamblain de Marivaux, *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Fr. Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, I, p. 401.

³ *Histoire de la folie [...]*, op. cit., p. 431 sq.

Au XVIII^e siècle, au théâtre comme dans le roman, le terme *extravagance* sera susceptible d'acceptions mélioratives, ce qui n'est que très rare au cours de la période que nous avons analysée. Les liens de cette notion avec le caprice et le génie artistique iront en se renforçant, à mesure que la bizarrerie, le grotesque et l'idée de beauté ne seront plus jugés inconciliables. L'artiste original et singulier qui, telle la chèvre du « caprice », choisit d'arpenter des sentiers escarpés, sera de moins en moins considéré comme un bizarre impertinent : la quête de singularité deviendra la règle, plutôt que l'exception.

En revanche, à la fin du XVIII^e siècle, la notion sera définitivement séparée du champ médical. Avant la naissance de la psychiatrie, au XIX^e siècle, les maladies mentales se verront peu à peu distinguées des pathologies somatiques, tandis que leurs classifications seront de plus en plus précises. De ce fait, l'extravagance, en tant que folie-analogie, ne pourra plus être assimilée, sans invraisemblance, à une folie-pathologie. Quant à savoir si l'anthropologie de l'extravagance s'effacera au cours des siècles ultérieurs et s'il n'en demeure nulle trace aujourd'hui, il semble bien difficile d'être affirmatif, tant les propos de Montaigne, cités au seuil de notre conclusion, nous paraissent toujours pertinents. Aussi longtemps qu'il y aura des règles pour fixer des centres, il y aura des extravagants pour s'en écarter.

ANNEXES

ANNEXE N° 1 :
Inventaire des titres et des sous-titres contenant les termes
***extravagance* et *extravagant* classés par ordre chronologique (1600-1850)**

ŒUVRES THÉÂTRALES

- Simon-Thomas Basin, *Agimée, ou l'Amour extravagant*, tragi-comédie, 1629.
- *Ballet de l'extravagant*, ballet, 1631.
- *Les Resveries d'un Extravagant*, ballet, 1633.
- Pierre Corneille, *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant*, comédie, 1637.
- Thomas Corneille, *Le Berger extravagant*, pastorale burlesque, 1653.
- Françoise Pascal, *L'Amoureux extravagant*, pièce comique, 1657.
- Denis Clerselier, dit Nanteuil, *Le Comte de Rocquefæille ou Le Docteur extravagant*, comédie en un acte et en vers, 1669.
- Adrien-Thomas Perdou de Subigny, *Le Désespoir extravagant*, comédie, 1670.
- Beauregard, *Le Docteur extravagant*, comédie en un acte, 1684.
- Jean Palaprat, *Le Ballet extravagant*, comédie, 1694.
- *Le Brave extravagant*, comédie en trois actes représentée au Collège de la Marche à Paris, 11 août 1700.
- *Le Notaire extravagant*, comédie en un acte et en prose, v. 1700.
- *La Métamorphose inutile des femmes extravagantes*, comédie en six actes et en prose, 1709.
- Marc-Antoine Legrand, *La Famille extravagante*, comédie avec divertissement en un acte et en vers, 1709.
- *Le Poète extravagant*, intermèdes représentés sur le théâtre du Collège royal archiépiscopal de Bourbon, de la Compagnie de Jésus, le mercredi 10 août 1712.
- *L'Amour extravagant, ou les Filles amoureuses du diable*, pièce en trois actes et en musique, 1717.
- *Le Poète extravagant*, Collège des Jésuites, Lille, 4 septembre 1724.
- Jean d'Auigny du Castre, *La Tragédie en prose, ou la Tragédie extravagante*, comédie en un acte et en prose, 1730.
- *La Folie écossaise ou l'enlèvement imaginaire par l'amour extravagant*, comédie en trois actes et en prose, 1746.
- Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Les Métamorphoses extravagantes*, comédie en un acte et en prose, 1748.
- Bret, *La Double extravagance*, comédie en trois actes et en vers, 1750.
- François Huguet, dit Armand fils, *Arlequin poète extravagant*, comédie, 1760.
- *Crispin, auteur extravagant*, farce en prose, 1777.
- Jean-François Cailhava de L'Estendoux, *Arlequin Mahomet, ou le Cabriolet volant*, drame philosophi-comi-tragiqu'-extravagant en trois actes et en prose, joué pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, 1770.
- Louis-François Archambault, dit Dorvigny, *L'Extravagance amoureuse ou la Boiteuse*, 1784.
- *L'Officieuse extravagante*, pièce en un acte et en vers, 1784.
- Jean-Antoine Bérard, *Verseuil ou L'heureuse extravagance, ou L'Extravagance amoureuse*, comédie en trois actes et en prose, 1787.

- Pierre Jean Baptiste Nougaret, *La Folle de Paris, ou les Extravagances de l'amour et de la crédulité*, par l'auteur des *Mille & une folies*, 1788.
- Faciolle, *L'Extravagante de qualité*, comédie en 3 actes et en vers, 1789.
- *Les Audiences de la folie*, extravagance patriotique en un acte, en vaudeville et en prose, 1789.
- Louis-Jean-Baptiste-Étienne Vigée, *Le Projet extravagant*, opéra en 2 actes, 1792.
- Jean-Baptiste Barré, Desfontaines & Pierre-Yvon Radé, *Abuzar ou La Famille extravagante*, parodie en un acte, 1795.
- *L'Extravagance de la vieillesse*, opéra, 1796.
- Nicolas-Étienne Framery, *Kokoly*, extravagance en deux actes, 1802.
- Marc-Antoine-Madeleine Desaugiers, *Le Mariage extravagant*, comédie vaudeville en un acte, 1812.
- Marc-Antoine-Madeleine Desaugiers, Brazier & Merle, *Monsieur Croque-mitaine, ou le Don Quichotte de Noisy-le-Sec*, extravagance en un acte et en vaudevilles, 1813.
- *Il Fanatico in berlina, opera buffa in due atti / L'Extravagant berné*, opéra-bouffon en deux actes, 1814.
- Jean-Baptiste-Louis Gresset, *La Double extravagance*, 1825.
- Henry Buguet & William Busnach, *Bûche, nabab et portière*, extravagance en un acte, 1867.
- Carrogis, *Les Amants extravagants*, comédie en un acte et en prose, s. d.

ROMANS ET ŒUVRES EN PROSE

- *Extravagances d'amour*, Paris, Matthieu Guillemot, 1604.
- *Les Aventures extravagantes du Courtizan Grottesque*, Paris, Denis Langlois, 1627.
- Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628.
- Onésime de Claireville, *Le Gascon extravagant*, Paris, Cardin Besongne, 1637.
- *L'Apologie cardinale, ou Discours contre les plumes satyriques de ce temps qui montre leur perfidie, leur lascheté, leur ingratitude, leur envie, leur témérité, leur extravagance, par un Gentilhomme d'Artois*, Paris, J. Paslé, 1643.
- *Courrier extravagant, apportant toutes sortes de nouvelles extravagantes, de toutes sortes de lieux, tant de France que des pays estrangers*, mazarinade, Paris, Claude Huot, 1649.
- *Plaintes burlesques du secrétaire extravagant, des nourrices, des servantes, des cochers, des lacquais et de toute la République idiote*, mazarinade, Paris, Veuve A. Musnier, 1649.
- Claude Du Bosc de Montandré, *Exorciste de la Reyne faisant voir : 1. que la reyne est possédée par le Mazarin et que ses inclinations sont esclaves sous la tyrannie de ce lutin de cour ; 2. qu'on ne peut dire sans extravagance que l'autorité du roy est engagée à la protection du Mazarin*, mazarinade, s. l., 1652.
- César-François Oudin de Préfontaine, *Le Poëte extravagant, avec l'Assemblée des filoux & des filles de joye, & le Praticien amoureux, nouvelles plaisantes*, Paris, Brunet, 1670.
- Laurent Bordelon, *L'Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques [...]*, Paris, A. Leers, 1710.

- Rodolphe du Tertre (le P.), *Le Philosophe extravagant dans le « Traité de l'action de Dieu sur les créatures »*, Bruxelles, E. H. Fricx, 1716.
- Van Effen Justus, *La Bagatelle, ou Discours ironiques, où l'on prête des sophismes ingénieux au vice & à l'extravagance pour en faire mieux sentir le ridicule*, Amsterdam, M. C. le Cene, 1719.
- *Lettre amoureuse du capitaine extravagant*, placard du XVIII^e siècle.
- *La Génération et opération du Grand Œuvre pour faire de l'or : ouvrage très ruineux et des plus chimériques et extravagant, idée sortie de la cervelle creuse d'un échappé des petites maisons.*

ANNEXE N° 2 :
Charles Beys, *Les Illustres fous*

Paris, Olivier de Varennes, 1653 (BnF RES-YF-234).
Extrait de l'acte I, scène 2, p. 7-8.

LE CONCIERGE

Leur as-tu pas donné quelque heure de relasche ?

LE VALET

Je les ay fait sortir.

LE CONCIERGE

Ce grand nombre me fasche,
Je ne sçaurois vacquer a tant d'appartemens,
Si l'on n'adjouste encor à mes appointemens.

LE VALET

Mon Maistre, tous ces fous ne sont pas trop au large.

LE CONCIERGE

Je veux qu'avecque moy tu partages ma charge,
Et tu seras mon Clerc, Secretaire ou Commis :
Bref tu vivras chez moy comme un de mes amis,
Depuis assez long-temps, je voy ta vigilance.

LE VALET

Les fous de toutes parts viennent fondre à Valence,
On devroit mettre encor des Commis dessous moy.

LE CONCIERGE

Tu n'en manqueras pas, si l'on donne dequoy ;
Ils y vont, comme vont les riches à la Banque ;
Et comme les sçavans, vont tous à Salamanque,
Tous les fous en ce lieu s'achement aussi.

LE VALET

Il vient bien des Sçavans de Salamanque icy.

LE CONCIERGE

Il est vray qu'aussi-tost qu'ils ont fait leurs estudes,
Leurs esprits sont troublez de mille inquietudes,
Et voulants penetrer les plus rares secrets,
Dans un champ inconnu ne font plus de progres,
De sorte qu'ils s'en vont par les espaces vuides,
Et leur cerveau manquant de qualitez humides,
Presque insensiblement se laisse evaporer,
Comme le flambeau s'use à force d'éclairer.

LE VALET

Quoy vous philosophez ?

LE CONCIERGE

J'aurois l'ame endormie.

Je tiens des beaux Esprits la grande Academie
Où j'entends des discours, qu'on ne peut oublier ;
Je suis leur dernier Maistre, & suis leur Escolier ;
Mesmes auparavant qu'auprès de moy tu vinsse,
Je parlois les accens de toutes les Provinces,
Comme cet accident, mon Clerc, est General,
Chaque Ville devoit avoir un Hospital,
De tous lieux il nous vient des cervelles mal saines,
On n'en vit jamais tant, nos loges en sont pleines ;
On veut faire bastir cent logemens nouveaux.

LE VALET

Il faut aller bien loin pour les materiaux.

LE CONCIERGE

Demain, si le Conseil de nos Maistres s'assemble,
J'y trouve un bon advis à donner ce me semble,
Puisqu'en ce lieu public, nos meilleurs habitans
Sont presque tous venus loger de temps en temps,
Et qu'en mille façons leur Esprit imbecille,
Fait de cet Hospital une assez grande Ville,
Il faudroit demolir leurs superbes maisons,
Et de ce grand débris faire icy des prisons ;
Puisqu'ils sont tous icy, de leurs maisons desertes
Le débris important repareroit nos pertes.

LE VALET

Mais qu' imaginez vous que diroient les passans,
Qui virent autrefois Valence en son bon sens,
Quand ils la trouveroient differente de face.

LE CONCIERGE

Ils croiroient que Valence auroit changé de place.

LE VALET

Et quand ils y verroient au lieu des bastimens
Ces huttes d'insensez, ces petits logemens ?

LE CONCIERGE

Ils diroient qu'à Valence on a coupé la teste,
Et que l'on en a pris la moitié par le feste.
Mais laissons-là l'honneur ; plus basse que devant
Cette Ville seroit plus à l'abry du vent,
Et se mettant ainsi le ventre contre terre,
Elle auroit moins de peur des grands coups de tonnerre. [...]

ANNEXE N° 3 :
**César-François Oudin de Préfontaine, *Le Poëte Extravagant, avec
l'Assemblée des Filous, & des Filles de joye, nouvelle plaisante***

Paris, Michel Brunet, 1670. Réimpression en *fac simile* de l'édition de Paris, 1670, San Remo, J. Gay et Fils, 1875, p. 49-54 (BnF 8 - Y2 – 52614).

Le poëte ayant achevé de se vestir à sa mode, nous sortismes ensemble ; mais sur le degré je m'aperceus qu'il luy manquoit un bas de chausse, de quoy l'ayant averty il courut le mettre, et me vint retrouver à la porte de la rue où je l'attendois. Quand nous eusmes un peu cheminé, nous rencontrasmes un homme de sa connoissance qui l'ayant salué, lui demanda comment il avoit passé la nuit : – Sans dormir, dit-il, mais dans de si agréables rêveries, que je croy que les neufs sœurs, qui inspirent aux plus beaux esprits les plus excellentes pensées, avoient tout abandonné pour me courtiser à l'envi l'une de l'autre. – Et moy je l'ay passé à souffler, luy répondit cet homme, mais je n'ay pas esté si heureux que vous : le démon qui nous inspire nostre maudite philosophie, loin de me caresser, a fait qu'un creuset fort bien lesté, où j'avois mis le zinc, l'antimoine, l'estain de glace, l'orpin, le soufre vif, le cinabre et les autres drogues nécessaires, à quoy j'avois déjà donné tous les degrez de chaleur, et qui dans deux jours me devoit luitre de l'or au plus haut carat, propre à souffrir la coupelle sans diminution, s'estant crevé, m'a pensé diffamer le visage.

Un tel discours me fit connoistre que cet homme estoit alchimiste ; toutesfois je n'en fis aucun semblant, et il continua : – Mais où va la botte ? – Je vay, luy répliqua le poëte, parlant de moy, chercher du réfrigératif pour un amoureux accablé de traverses, dont les vœux et les veilles se changent en mauvais succez, au lieu d'estre récompensez selon ce que mérite sa fidélité : et je me vante de luy faire bien tost oublier une ingrante. – Vous ressemblez donc, luy dit cet homme, aux sorciers, qui font et défont ce qu'ils ont fait ; car il me semble que le plus grand employ des poëtes est d'échauffer un amoureux plutost que de le morfondre. Pour moy je tiens que l'amour est un mal qui ne se peut guérir que par la jouissance ; c'est une passion dont l'âme est enflammée, et lors que son feu est assez violent pour détruire nostre raison, il fait que nous courons errans et vagabonds comme des animaux farouches. Et bref... – Patience, luy répliqua le poëte, qui l'interrompit, vous verrez tantost bien rire, et je veux que le premier coup de foudre qui sera lancé de la région du feu détruise le Mont Parnasse, si je ne guéris nostre amoureux, avant qu'il soit peu d'heures, par l'exemple de ses semblables. Discourant ainsi ils arrivèrent à l'hospital où l'on met les gens alienez de leur esprit, et s'estant adressez au concierge tous deux d'une commune voix, il luy demandèrent s'il y avoit moyen de voir les fous. Aussitost cet homme, qui estoit un vieillard assez vénérable, les ayant fait entrer dans une petite salle, leur présenta un miroir pour se regarder eux-mesmes, leur donnant ainsi à connoistre qu'on ne doit pas insulter au mal-heur d'autrui.

Ce vieillard nous conduisit tous ensuite dans une cour où estoient les malades enfermez chacun à part dans de petites loges ; ce que voyant le poëte il s'écria : Demeurons-en-là, mon guide, il me suffit, j'ay veu la plus grandes de toutes les folies. Hé ! [à] quoy bon toutes ces séparations ? Il eût mieux valu, ce me semble, faire un enclos de la plus grande partie du monde pour enfermer les fous, car il n'y a guères de personnes qui ne soient atteintes de ce mal. Ce discours ayant un peu fait rire le concierge, il fit un petit signe de teste qui témoignoit assez l'approuver.

Aussitost, moy voyant un grand homme pasle qui crioit de toute sa force : Il n'y a point de miséricorde pour moy ; j'ay défait ce que Dieu a fait ; j'ay mangé le ciel et la

terre : je demanday au concierge ce que vouloit signifier un discours si extraordinaire. A quoy il me répondit que cet homme avoit mangé le provenu d'une pièce de terre, et tous les meubles jusques au ciel de son lit, ce qui estoit le reste de son bien, et qu'ensuite estant devenu fol, il avoit continuellement ces paroles à la bouche. Nous arrivâmes devers un autre qui crioit aussi fort que le premier : Je soustiens qu'on me doit mettre hors de ce lieu, et que je ne suis plus fol puisque j'ay rentré en moy-mesme. – Celuy-là parle d'assez bon sens, luy dis-je. – Vous ne vous trompez pas, me répondit-il ; il y a dans son affaire plus de malice que de folie : le sujet pourquoy il fait sa demeure ici, est qu'il a couché avec sa fille, et qu'ayant esté mis en prison, il a contrefait le fol, pour se séquestrer à la justice qui l'auroit fait mourir. Alors le poëte, qui avoit longtemps demeuré sans parler, demanda au concierge s'il n'y avoit point là quelque fou amoureux ; à quoi il lui répondit que la plupart des hommes estoient revenus de cette maladie, et que si, parlant à des femmes, ils disoient : Mon cœur, mon âme, je brusle, je meurs, ce n'estoit que pour leurrer quelques sottés coquettes, qui croyant à leurs paroles, se vantoient partout d'avoir fait des esclaves ; et luy montrant une loge toute remplie de toiles d'araignées il continua : – Il y en avoit un là il y a plusieurs années ; mais aucuns de ses amis, qui l'estoient venus voir, m'ayant demandé permission d'entrer dans la loge pour faire collation avec luy, ce que je leur accorday, ils vidèrent ensemble plusieurs bouteilles. J'avois peur que la force du vin luy troublast davantage le cerveau ; mais tout au contraire, il en fut si bien fortifié, et ses fantaisies tellement dissipées, qu'après l'avoir examiné l'espace de trois jours, il fut jugé capable d'estre renvoyé ; et avant de partir, il fit pour ceux qui pourroient venir après luy, ce que vous voyez, qui est presque tout effacé, contre cette muraille. Alors le poëte regardant de près en frota la superficie avec le coin de son manteau pour s'en faciliter la lecture, et y trouva la figure de Cupidon en débauche, son équipage renversé, sa suite en désordre, et sur sa teste un écriteau contenant ces deux vers [...].

Aussitost le poëte tira un crayon de sa poche, avec quoy il écrivit ces vers sur un morceau de papier, disant que cette matière estoit capable de luy fournir de quoy en faire qui passeroient pour nouveaux quand il les auroit tourneés à sa mode. Le souffleur qui vouloit parler à son tour, s'informa du concierge où il mettoit les alchimistes ; et il luy répondit : Nous n'en voyons plus. Le feu de Raymond-Lulle, le mercure et les minéraux les consomment, ou du moins les envoient tout nuds aux Incurables. Ainsi nous perdons leur chalandise.

Je m'informay ensuite du concierge quel estoit un jeune homme qui tenoit plusieurs papiers, et qui la veue toute égarée se promenant d'un bout à l'autre de la cour, paroissoit estre ensevely dans des pensées profondes. – C'est, me dit-il, un poëte qui m'a esté donné à serrer par un courtisan plus fou que luy : car il l'accuse d'avoir fait des vers qui le touchent, bien qu'il n'y soit pas nommé. Je le laisse, comme vous le voyez[,] en sa liberté. Je l'ay mesme renvoyé plusieurs fois, mais il revient toujours ceans, et y veut demeurer malgré moy, comme s'il avoit quelque chose à y prétendre, ou que cette maison-cy eust esté bastie pour les poëtes.

Je fus fort joyeux de voir que mon homme en tenoit ; ayant assez bien remarqué le dessein qu'il avoit eu de me berner, toutesfois je ne luy en donnay rien à connoistre, ne voulant pas rompre avec une personne qui me servoit quelquesfois d'un rare divertissement. Le concierge nous ayant fait voir en suite plusieurs autres malades, dont il nous dit les divers genres de folie, nous prîmes congé de luy. Je prenois presque tous les jours un singulier plaisir avec mon poëte ; mais comme j'eus un voyage à faire aux champs, je fus assez longtemps sans le revoir.

ANNEXE N° 4 :
Raymond Poisson, *Les Fous divertissants*

Paris, Jean Ribou, 1681 (BnF 8- RF- 6689).
Extrait de l'acte I, scène 4, p. 9-12.

M. GROGNARD à *Jocrisse*

Portez la Paille aux Foux. Demeure icy, Jacinte,
Je vous donnois tantost quelque sujet de plainte,
Disiez vous.

ANGÉLIQUE

Oüy sans doute, & si je vous en croy,
Vos Foux ne seront pas plus resserrez que moy.

M. GROGNARD

Ils sont libres, Mignonne, & sont tres-agréables.
Ne t'imagines pas voir des Foux haïssables.
Je connois ton humeur. On diroit sans mentir,
Qu'ils ne sont tous icy que pour te divertir.
Leur Musique & leur Dance auront dequoy te plaire,
Je sçay ton goust, & sçay tout ce qu'ils sçavent faire.
Pour des Foux renfermez dedans cet Hôpital,
Ils dancent assez bien, & ne chantent pas mal.

ANGÉLIQUE

Puis que ces Insensez se piquent de Musique,
Je n'auray pas sujet d'estre mélancolique.
Je ne la [*sic*] seray pas mesme absente de vous ;
Je m'accommode assez de ces sortes de Foux :
Et si j'en rencontre un dans ce Lieu qui me plaise,
Je m'en divertiray.

M. GROGNARD

Bon, j'en seray fort aise.
Mais qu'il soit enfermé, c'est ce que je prétens.

JACINTE

Pourquoy les enfermer, s'ils ne sont pas méchans ?

M. GROGNARD

Mais un Fou qui ne sçait luy-mesme ce qu'il forge,
Par caprice pourroit luy sauter à la gorge.
Si cela t'arrivoit, j'en aurois bien dedans :
Diable, il faut éviter ces sortes d'accidens. [...]
Viens avec moy les voir. Je te feray connoître
Tous nos Musiciens, du moins qui croient l'estre ;
Tout en fourmille icy. Mesme ils sont si pressez,
Qu'on n'y peut plus loger les autres Insensez

Tout est plein de ces Foux, & de Maîtres de Dance.
Ils viennent de tous lieux se débarquer en France.
Un Machiniste mesme, un grand Original,
Depuis un an ou deux, est dans mon Hôpital :
C'est un Ingénieur. Il a tout son bagage
Dans nostre Basse-Cour : Et dans cet équipage
Tout s'y voit, c'est un Monde, il n'est rien de pareil :
C'est le Ciel, c'est la Mer, la Lune & le Soleil.
Des Habits de Balets dorez & sans dorure :
Cent sortes d'Animaux aussi grands que Nature.
Des Monstres, des Géants, des Chevaux, des Dragons,
Des Léopards, des Ours, des Singes, des Lions,
Des Chars, un Arc-en-Ciel, des Foudres, des Nuages,
Des Contrepoids, des Fils, des Cartons, des Cordages,
Enfin tout ce qu'on peut jamais s'imaginer,
Ce fou de Machiniste a fait tout amener.
Il en va faire icy cent choses différentes ;
Et mesme il en promet de fort divertissantes.
Je souffre avec plaisir tout son Cahos céans.

JACINTE

Tous ces Foux en feront mille déguisemens.
L'ordre en sera confus, il est indubitable ;
Mais la confusion en peut estre agréable.

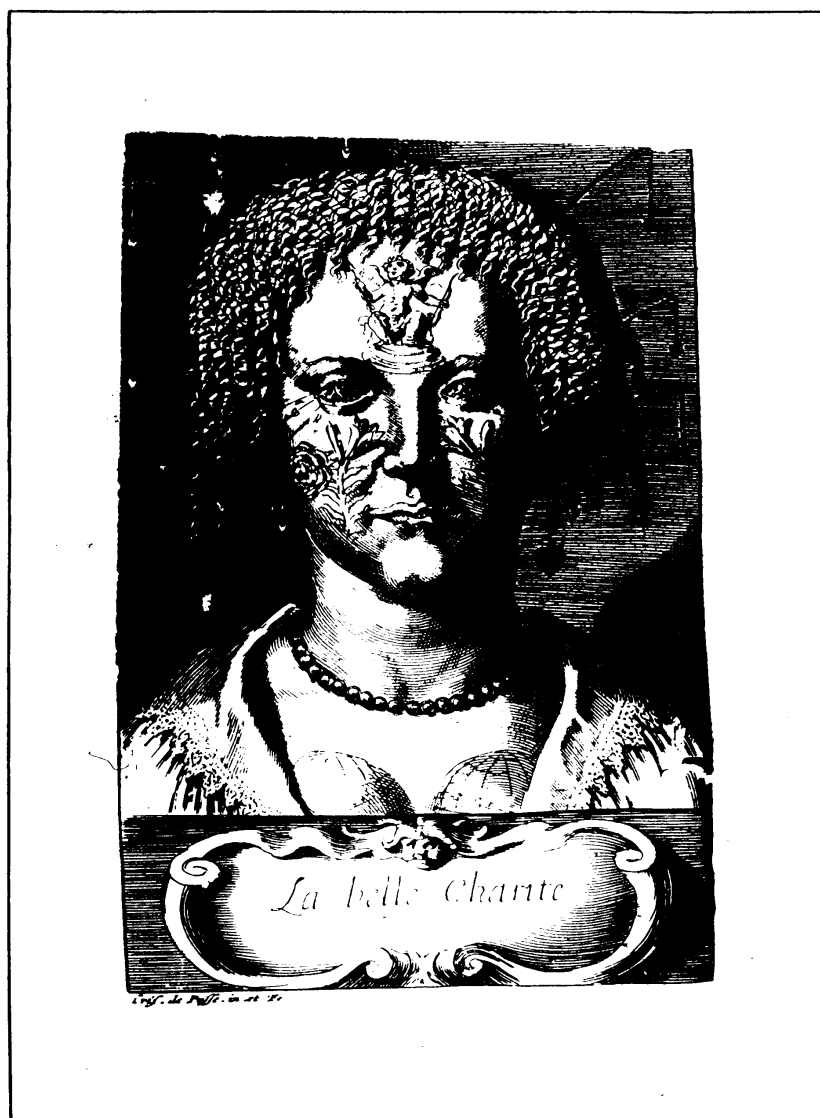
M. GROGNARD

Cela ne sera pas si beau que l'Opéra ;
Mais si l'on ne l'admire, on s'y divertira. [...]
Attens, nous irons voir & nos Foux & nos Folles :
Voicy justement l'heure où je les fais servir.

ANNEXE N° 5 :
Frontispice de la première partie du *Berger extravagant*
par Crispin de Passe (1627)



ANNEXE N° 6 :
Le Berger extravagant : portrait de Charite (première partie, 1627)
par Crispin de Passe



ANNEXE N° 7 :
L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis [...]
Avis « Aux lecteurs » de la première partie (1633)

Paris, Toussaint du Bray, 1633 (BnF M - 16002).
Non paginé.

Aux lecteurs.

Ceux qui aiment les Livres pleins de doctrine & d'utilité se faschent de voir que plusieurs personnes perdent leur temps dans la lecture de ces autres Livres qui leur sont fort contraires que l'on appelle des Romans, au lieu qu'ils se pourroient employer à une meilleure occupation. Quelques Religieux, & autres personnes devotes, ont fait des remonstrances là dessus dedans leurs escrits, mais les hommes mondains ne s'amuse guere à voir les Livres de devotion, de sorte que cela ne leur profite pas. Il faut les attirer par quelque chose qui ne soit pas si severe, & qui leur plaise d'abord, afin qu'ils puissent reconnoistre insensiblement leurs erreurs. L'histoire du Berger Lysis est fort propre à cela. Ses Advantures sont arrangées comme celles des Romans, afin qu'elles attirent ceux qui les aiment. Mais cela n'est fait que pour en montrer les impertinences, & parmy cela l'on void aussi toutes les absurditez de la Poësie : car il en a fallu parler necessairement, à cause qu'il y a une grande affinité entre ces deux sortes d'ouvrages. Neantmoins pour ce qu'il y a des esprits moins subtils que les autres qui ne peuvent penetrer dans les artifices d'une telle Histoire, il a esté bien à propos de faire en suite des Remarques qui donnassent à connoistre les fautes de tant de Livres inutiles afin que l'on cesse de les estimer, & que l'on s'abstienne d'en composer de pareils. Il y a plus de huict ans que cette Histoire me fut communiquée par un personnage que j'honore de toute mon affection lequel m'incita à la remettre par ordre. Il y avoit deslors en son cabinet quantité d'autres manuscrits sur differens sujets, dont il avoit dicté quelques uns, & il avoit laissé faire les autres à quelques personnes à qui il en avoit donné l'invention ou les memoires ; Cettui-cy estoit de ceux où plusieurs mains avoient touché, mais par l'instruction que je receu, il me fut aisé de mettre de l'esgalité par tout. M'estant aussi imaginé qu'il seroit bon de faire quelques annotations sur l'Histoire de Lysis ; celui qui me l'avoit donnée me fit voir encore de grands recueils qu'il a de tout ce qui se void de remarquable dans les Livres les plus celebres, avec quelques jugemens là dessus. Ayant cela en ma possession, il m'a esté permis d'en tirer ce qui me pouvoit servir pour bastir mes Remarques, suivant tousjours l'avis de celui qui m'avoit fait present de tant de rares choses. Il me disoit que c'estoit un acte bien loüable de tascher de remedier promptement à un mal qui s'empiroit tous les jours puisque j'en trouvois le moyen. Quant à luy il n'estoit pas raisonnable qu'il en prist la peine, & il suffisoit qu'il en donnast des preceptes aux autres. Pour ce qu'il estoit besoin aussi d'y proceder un peu par des railleries, il ne devoit pas se contraindre jusques là, & d'ailleurs je croy qu'il avoit des occupations plus importantes. Pour moy qui me plais fort aux choses recreatives, j'ay esté fort content de m'employer à celle cy, car je me suis représenté outre cela, que c'est tousjours une occupation assez serieuse de corriger les sottises du monde [...].

La Lande.

ANNEXE N° 8 :
Frontispice de la première édition de *La Folie du Page*
de Tristan L'Hermitte, attribué à François Chauveau

Paris, Toussaint Quinet, 1645.



ANNEXE N° 9 :
Frontispice des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin
par Daret (seconde édition, 1638)

Source : Claire Chaineaux, *Théâtre complet (1636-1643)*, Paris, Champion, 2005, p. 194.

194

THÉÂTRE COMPLET



Figure 2: Frontispice pour la seconde édition (1638) gravé par Daret.

ANNEXE N° 10 :
Andreas Friedrich, *Emblemes nouveaux*
traduits par Jacques de Zette

Francfort, chez Jacques de Zette, 1617, emblème 44.

EMBLEMES NOUVEAUX.
 Chaque ouaille cherche sa pareille.



NE t'esbahis de veoir en ceux-ci telles bestes,
 Le plus grand sot de tous s'estime tout sçavoir,
 Tels oiseaux de son chef monter il fait beau veoir!
 Il est vray compagnon de si jolies bestes.

Declara.

EMBLEMES NOUVEAUX. 89

Declaration de la XLIV. Figure.

DI moy, mon bon ami, ce que d'un tel te semble?
 A quelque grand Seigneur pour certain il ressem-
 On le peut remarquer à ses beaux serviteurs; (ble;
 Il merite tresbien d'avoir force auditeurs:
 Car il est tout rempli de science tres-belle,
 Tant que sa teste en est trop petite; dont telle
 Ouverture y manquoit, comme tu voids ici,
 Afin que la science en esclatast ainsi:
 Puis qu'il y en a trop, il en peut donc part faire
 A qui en a besoing, de tant il n'a que faire.
 Il s'esmerveille fort de se voir si prudent,
 Que la subtilité de son esprit ardent
 Comprend tout. A ses gens plaist bien sa contenance,
 Dont de le bien servir ont bonne souvenance,
 Parce que d'icelui port sage & bien seant,
 Science, avancement ils ont, tout pour neant,
 Le plus heureux de tous en portera la cappe,
 Celui qui est le plus habile, qu'il la happe.

M Tels

ANNEXE N° 11 :
Alciat, *Livret des emblèmes*
traduit par Jean Le Fevre

Paris, Chrestien Wechel, 1536.



***In Amatores meretricum* (emblème 29)**

Aux Amoureux de putains.

Sargus poisson ayant la Chievre,
Veit ung pescheur ainsi vestu,
Il prend a coup damours la fievre,
Et sest aux filez embatu :
Cecy monstre a maint fol testu,
Que aux latz damours ne se doibt rendre,
Car apres dommage sentu,
Temps nest plus de saigesse entendre.



***In Astrologos* (emblème 53)**

Contre Astrologues.

Icarus cheut dedans la mer
Par trop grand exaltation:
Cil qui veult le ciel entamer,
Est trop plain de presumption:
Donques sur ceste fiction,
Doivent garder les astrologues,
Que leur haulte discussion,
Les mette ou dieu reduit tous rogues.



In vitam humanam (emblème 96)

De la vie humaine.

Plores plus que onques tu ne feis
Heraclite, il en est saison.
Les gens sont en tous maulx confis.
Vertus nont ca bas plus maison.
Democrite ris: tu as raison.
Car chascun veult fol demourer:
Tandis penseray la choison,
Si je devray rire, ou plorer.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

Corpus principal

PIÈCES DE THÉÂTRE

BEYS Charles, *L'Hospital des fous*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1636.

- *Les Illustres fous*, comédie, Paris, Olivier de Varennes, 1653 ; éd. M. I. Protzman, Baltimore, The John Hopkins Press, 1942.

CORNEILLE Pierre, *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 ; éd. M. Escola, Paris, Flammarion, « GF », 2001.

- *L'Illusion comique*, comédie, Paris, François Targa, 1639 ; éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

CORNEILLE Thomas, *Le Berger extravagant*, pastorale burlesque, Paris, Guillaume de Luyne, 1653 ; éd. Fr. Bar, Genève-Paris, Droz-Minard, 1960.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean, *Les Visionnaires*, comédie, Paris, Jean Camusat, 1637 ; dans *Théâtre complet (1636-1643)*, éd. Cl. Chaineaux, Paris, Champion, 2005.

MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1667 ; éd. Cl. Bourqui, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

SCARRON Paul, *Dom Japhet d'Arménie*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1653 ; dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II ; dans *Théâtre complet*, éd. V. Sternberg, Paris, Champion, 2009, vol. I.

HISTOIRES COMIQUES

CLAIREVILLE Onésime S. (de), *Le Gascon extravagant. Histoire comique*, Paris, Cardin Besongne, 1637 ; éd. F. Robello, Albano Terme, Piovan Editore, 1984.

DU VERDIER Gilbert Saulnier, *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632.

FURETIÈRE Antoine, *Le Roman bourgeois. Ouvrage comique*, Paris, Louis Billaine, 1666 ; éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981.

SCARRON Paul, *Le Roman comique*, Paris, Toussaint Quinet, 1651 et Guillaume de Luyne, 1657 ; éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985.

SOREL Charles, *Histoire comique de Francion*, Paris, Pierre Billaine, 1623-1626-1633 ; dans *Romanciers du XVII^e siècle*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 ; *Histoire comique de Francion (livres I-VII)*, éd. Y. Giraud, Paris, Flammarion, « GF », 1979 ; *Histoire comique de Francion*, éd. F. Garavini, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991.

- *Le Berger extravagant. Où parmy des fantaisies amoureuses, on void les impertinences des Romans et de la Poesie. Remarques sur les XIII^e Livres du Berger*

extravagant, où les plus extraordinaires choses qui s'y voyent sont appuyées de diverses autoritez, et où l'on treuve des recueils de tout ce qu'il y a de remarquable dans les romans, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628, 3 vol. ; rééd. *L'Anti-Roman, ou l'Histoire du berger Lysis, accompagnée de ses Remarques, par Jean de La Lande, poitevin*, Paris, Toussaint du Bray, 1633-1634, 4 vol. ; Genève, Slatkine Reprints, 1972.

- *Polyandre. Histoire comique*, Paris, Augustin Courbé, 1648 ; éd. P. Dandrey et C. Toublet, Paris, Klincksieck, 2010.

Autres œuvres étudiées

CYRANO DE BERGERAC Savinien, *Le Pédant joué*, comédie [1658], dans *Œuvres complètes*, éd. A. Blanc, Paris, Champion, 2001, t. III.

GOUGENOT, *La Comédie des comédiens*, tragi-comédie [1633], éd. D. Shaw, Exeter, University of Exeter, 1974.

LA FONTAINE Jean (de), *Fables*, éd. M. Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985.

LA ROCHEFOUCAULD François (de), *Réflexions ou sentences et maximes morales, et Réflexions diverses*, éd. L. Plazenet, Paris, Champion, « Champion classiques », 2005.

L'HERMITE Tristan, *Le Page disgracié* [1643], éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994.

- *La Folie du Sage*, tragi-comédie [1645], dans *Œuvres complètes*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, 1999, t. V.

MARESCHAL André, *Le Véritable Capitan Matamore, ou le Fanfaron*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640.

MOLIÈRE, *Les Fâcheux, La Critique de l'École des femmes et La Princesse d'Élide*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I.

- *Les Amants magnifiques*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et Cl. Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II.

POISSON Raymond, *Les Fous divertissants*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1681.

ROTRON Jean (de), *L'Hypocondriaque, ou le Mort amoureux*, tragi-comédie [1631], dans *Théâtre complet 5. « L'Hypocondriaque ». « Amélie ». « La Doristée »*, éd. H. Baby, Paris, STFM, 2002.

- *La Bague de l'oubli*, comédie [1635], dans *Théâtre complet 9. « La Bague de l'oubli », « La Clorinde », « La Belle Alphrède »*, éd. N. Courtès, S. Berregard et J.-Cl. Vuillemin, Paris, STFM, 2007.

SAINT-ÉVREMOND Charles de Marguetel de Saint-Denis (seigneur de), *Sir Politick Would-Be* [1662-1665], éd. R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1978.

SCUDÉRY Georges (de), *La Comédie des comédiens*, poème de nouvelle invention [1634], éd. J. Crow, Exeter, University of Exeter, 1975.

SUBLIGNY Adrien-Thomas Perdou (de), *La Fausse Clélie. Histoire françoise, galante et comique*, Amsterdam, Jacques Wagenaar, 1671.

VIAU Théophile (de), *Première journée* [1623], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Saba, Paris, Champion, 1999, t. II.

Œuvres littéraires mentionnées

- ALCIAT André, *Livret des Emblèmes*, trad. J. Le Fevre, Paris, Chrestien Wechel, 1536.
- ARIOSTE (L'), *Le Roland Furieux*, trad. Fr. Reynard, préf. Y. Bonnefoy, Gallimard, « Folio classique », 2003, 2 vol.
- ARISTOPHANE, *Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, éd. V. Coulon, trad. H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1934, t. I.
- AUBIGNÉ Agrippa (d'), *Les Aventures du baron de Faeneste*, dans *Œuvres*, éd. H. Weber, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- AUDIGUIER Vital (d'), *Les Diverses Fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenuës plusieurs amoureuses & veritables histoires, tirees du pelerin en son pays de Lopé de Vega*, Paris, Toussaint du Bray, 1614.
- BALZAC Jean-Louis Guez (de), *Les Entretiens* [1657], éd. B. Beugnot, Paris, M. Didier, « STFM », 1972, 2 t.
- *Les Œuvres de M. de Balzac divisées en deux tomes*, Paris, Louis Billaine & Thomas Jolly, 1665, 2 vol.
- BEFFROY DE REIGNY Louis-Abel, *Les Petites-Maisons du Parnasse, ouvrage comico-littéraire d'un Genre nouveau, en Vers et en Prose*, Bouillon, Imprimerie de la Société Typographique, 1783-1784.
- BIANCOLLELI Domenico, *L'Hospedale de' pazzi* [1667], dans S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser*, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969, p. 502-508.
- BIGNON & CLAPARÈDE, *Les Foux hollandais, ou l'Amour aux petites maisons*, Paris, Les Marchands de Nouveautés, an IX [1801].
- BOILEAU Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « NRF Poésie », 1985.
- BORDELON Laurent (abbé de), *L'Histoire des imaginations extravagantes de monsieur Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie, du grimoire, des démoniaques, sorciers, loups-garous, incubes, succubes & du sabbat [...]*, Paris, A. Leers, 1710.
- BRANT Sébastien, *Das Narrenschiff* [1494], éd. et trad. N. Taubes, *La Nef des fous*, Paris, J. Corti, « Les Massicotés », 1997.
- CAMUS Jean-Pierre [attr. à], *Le Sage Visionnaire*, tragi-comédie, Paris, Jean Hénault, 1648.
- CAROLET Denis, *Les Petites Maisons*, dans *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique*, Paris, Prault Fils, 1734, t. IX, p. 433-488.
- CERVANTES Miguel (de), *Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], éd. J. Cassou, trad. C. Oudin et Fr. de Rosset, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.
- *Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], *Nouvelles exemplaires* [1613], éd. et trad. J.-R. Fanlo, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2008, 2 vol.
- CINQ AUTEURS (Fr. de Boisrobert, G. Colletet, P. Corneille, Cl. de l'Estoile, J. Rotrou), *La Comédie des Tuileries et L'Aveugle de Smyrne*, éd. Fr. Lasserre, Paris, Champion, 2008.
- CLAVERET Jean, *L'Esprit fort* [1637], éd. C. Scherer, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1997.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1984-1987, 3 t.
- *Le menteur, La Suite du menteur*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2000.
- *Sophonisbe*, dans Mairet, Scudéry, Corneille, d'Aubignac, *Sophonisbe*, éd. D. Descotes, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- CRAMAIL Adrien de Monluc (comte de), *Les Jeux de l'Inconnu*, Paris, T. de la Ruel, P. de

- Rocolet, A. de Sommaville, N. Bessin, A. Courbé, 1630 ; dans *Œuvres [Œuvres versifiées, Les Pensées du Solitaire, Les Jeux de l'Inconnu, Fable des amours du jour et de la nuit]*, éd. M. Kramer et V. Garrigues, Paris, Champion, 2007.
- CYRANO DE BERGERAC Savinien, *Les États et Empires de la Lune et du Soleil*, éd. M. Alcover, Paris, Champion, « Champion classiques », 2004.
- DALLA VALLE Daniela (éd.), *Les Suites du « Cid » de Corneille (1637-1639) : « La Suite et le mariage du Cid » de Chevreau ; « La Vraie suite du Cid » de Desfontaines ; « L'Ombre du comte de Gormas et la mort du Cid » de Chillac*, Paris, Champion, 2009.
- DASSOUCY Charles Coypeau, *Les Aventures et les Prisons*, éd. D. Bertrand, Paris, Champion, 2008.
- DESAUGIERS Marc-Antoine-Madeleine, *Le Mariage extravagant*, comédie, Paris, Mme Masson, 1812.
- DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. Y. Belaval, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.
- *Le Neveu de Rameau*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.
- DU PESCHIER, *La Comédie des comédies*, dans É. Fournier (éd.), *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière [1871-1873]*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- ÉRASME, *Éloge de la folie [1509]*, éd. M. Rat, trad. P. de Nolhac, Paris, Flammarion, « GF », 1988.
- ÉSOPE, *Fables*, éd. et trad. D. Loayza, Paris, Flammarion, « GF », 1995.
- FORESTIER Georges (éd.), *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle : recueil de pièces*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.
- FRANCIS, *Arlequin aux Petites Maisons*, Paris, Corboux, s. d. [v. 1800].
- FRIEDRICH Andreas, *Emblemes nouveaux ; esquels le cours de ce monde est peint et représenté par certaines Figures, desquelles le sens est expliqué par rimes*, trad. J. de Zette, Francfort-Paris, A. Pacard, 1617.
- GILBERT Gabriel, *Le Courtisan parfait*, tragi-comédie, Grenoble, Jean Nicolas, 1668.
- GOULU Jean (le P.), *Les Lettres de Phyllarque à Ariste, où il est traité de l'éloquence françoise. Première et seconde parties*, Paris, Nicolas Buon, 1627-1628.
- GUÉRIN DE BOUSCAL Daniel, *Dom Quichot de La Manche. Première partie [1639]*, éd. D. Dalla Valle et A. Carriat, Genève, Slatkine, 1999.
- *Dom Quichot de La Manche. Seconde Partie [1640]*, éd. M.-L. Akhamlich, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 1986.
- *Le Gouvernement de Sanche Pansa [1642]*, éd. C. E. J. Caldicott, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981.
- LABÉ Louise, *Le Débat de Folie et d'Amour*, dans *Œuvres complètes : poésies*, éd. Fr. Rigolot, Paris, Flammarion, « GF », 2004.
- LA BRUYÈRE Jean (de), *Les Caractères*, éd. E. Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- LACROIX Paul, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652) [1868-1870]*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 6 t.
- L'ESTOILE Claude (de), *L'Intrigue des filous*, comédie [1648], éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, « STFM », 1977.
- L'HERMITE Tristan, *La Mariamne*, tragédie [1637], dans *Œuvres complètes*, éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, 1999, t. IV.
- *Le Parasite*, comédie [1653], éd. J. Madeleine, Paris, Droz, « STFM », 1934.
- LE NOBLE Eustache, *Dialogue entre le diable boiteux et le diable borgne*, Paris, Pierre Ribou, 1707-1708.
- LESAGE Alain-René, *Le Diable boiteux*, dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, éd. R. Étiemble, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. I.

- LOPE DE VEGA Félix, *El Peregrino en su patria* [1604], éd. J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 1973.
- *Los Locos de Valencia* [1620], éd. H. Tropé, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 2003.
- MARESCHAL André, *Le Railleur, ou la Satyre du temps*, comédie [1636], dans É. Fournier, *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* [1871-1873], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- MARIVAUX Pierre Carlet de Chamblain, *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. Fr. Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- MONTAIGNE Michel (de), *Les Essais*, éd. E. Naya, D. Reguig-Naya et A. Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, 3 vol.
- OGIER François, *Apologie pour Monsieur de Balzac* [1627], éd. J. Jehasse, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.
- LOUDON DE PRÉFONTAINE César-François, *Le Poète Extravagant, avec l'Assemblée des Filous, & des Filles de joye, nouvelle plaisante*, Paris, Michel Brunet, 1670.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, prés. et notes G. Ferreyrolles, Paris, Le Livre de Poche, 2000.
- PASCAL Françoise, *L'Amoureuse vaine et ridicule et L'Amoureux extravagant*, comédies [1657], dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. XVII^e siècle*, éd. A. Evain, P. Gethner et H. Goldwyn, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, t. II.
- PICHOU, *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie [1630], éd. J.-P. Leroy, Paris-Genève, Droz, 1989.
- PLAUTE, *Le Miles gloriosus / Le Soldat fanfaron*, dans Plaute et Térence, *Œuvres complètes*, éd. P. Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- POISSON Raymond, *Le Baron de la Crasse* [1662], dans *Le Baron de la Crasse et L'Après-soupe des auberges*, comédies, éd. Ch. Mazouer, Paris, Nizet, « STFM », 1987.
- *Le Fou raisonnable*, comédie, Paris, Guillaume de Luyne, 1664.
 - *Le Poète basque* [1670], dans G. Forestier (éd.), *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle : recueil de pièces*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.
- RABELAIS François, *Pantagruel*, éd. G. Demerson, Paris, Seuil, « Points », 1996.
- *Le Tiers Livre*, éd. J. Céard, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- RACINE Jean, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes. Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. I.
- ROTRON Jean (de), *Hercule mourant*, tragédie [1636], dans *Théâtre complet 2. « Hercule mourant », « Antigone », « Iphigénie »*, éd. B. Louvat, D. Moncond'huy et A. Riffaud, Paris, STFM, 1999.
- *Clarice, ou l'Amour constant*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert* [1758], éd. M. Buffat, Paris, Flammarion, « GF », 2003.
- SAINT-ÉVREMOND Charles de Marguetel de Saint-Denis (seigneur de), *La Comédie des Académistes*, comédie [1638], dans *Théâtre français du XVII^e siècle*, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II.
- *Les Opéra* [1676], éd. R. Finch et E. Joliat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1979.
- SCARRON Paul, *Théâtre complet*, éd. V. Sternberg, Paris, Champion, 2009.
- *Les Nouvelles tragi-comiques*, éd. R. Guichemerre, Paris, Nizet, « STFM », 1986.
- SCUDÉRY Georges (de), *Le Prince déguisé. La Mort de César*, éd. É. Dutertre et D. Moncond'huy, Paris, STFM, 1992.
- SOREL Charles, *La Maison des jeux* [1642], éd. D. A. Gajda, Genève, Slatkine, 1977.

- *Les Nouvelles choisies. Où se trouvent divers incidents d'Amour et de Fortune* [1645], éd. D. Dalla Valle, Paris, Champion, 2005.
- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961, 2 t.
- TASSO Torquato / LE TASSE, *Gerusalemme liberata / La Jérusalem délivrée*, éd. L. Caretti, trad. G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- TURNÈBE Odet (de), *Les Contents*, dans É. Fournier (éd.), *Le Théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle, ou choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière* [1871-1873], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- *La Sagesse des Petites Maisons*, Paris, Veuve Nicolas Mazuel, 1711.
- *La Folle par amour, ou Lucile et Lindamore*, dans *Folies sentimentales, ou l'Égarement de l'esprit par le cœur*, Paris, Royez, 1786.

II. OUVRAGES ANTÉRIEURS À 1850

Traité sur la langue et les genres littéraires

- ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- *Rhétorique*, éd. et trad. P. Chiron, Paris, Flammarion, « GF », 2007.
- AUBIGNAC François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001 ; rééd. Paris, Champion, « Champion Classiques », 2011.
- BOUHOURS Dominique (le P.), *Remarques nouvelles sur la langue française* [1675] ; *Suite des remarques nouvelles sur la langue française* [1687], Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- CHAPELAIN Jean, *Opuscules critiques*, éd. A. C. Hunter, Genève, Droz, « STFM », 1936 ; rééd. A. C. Hunter et A. Duprat, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2007.
- CORNEILLE Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], éd. M. Escola et B. Louvat, Paris, Flammarion, « GF », 1999.
- ESMEIN-SARRAZIN Camille (éd.), *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Champion, 2004.
- FANCAN François-Dorval Langlois (sieur de), *Le Tombeau des Romains* [1626], éd. Fr. Greiner, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2003.
- LA MESNARDIÈRE Jules Pilet (de), *La Poétique* [1639], Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- MAHELOT Laurent, *Le Mémoire de Mahelot : mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, éd. P. Pasquier, Paris, Champion, 2005.
- PARFAICT François & Claude, *Histoire du théâtre français* [1734-1749], Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- SCUDÉRY Georges (de), *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- SOREL Charles, *La Bibliothèque française, ou le Choix et l'examen des livres français qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite des mœurs*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1664 ; rééd. 1667 ; éd. F. D'Angelo, M. Bombart, L. Giavarini, Cl. Nédélec, D. Ribard, M. Rosellini et A. Viala, Paris, Champion, à paraître.
- *De la connaissance des bons livres* [1671], éd. H. Béchade, Genève, Slatkine Reprints, 1981.
- VAUGELAS Claude Favre (de), *Remarques sur la langue française* [1647], éd. Z. Marzys, Genève, Droz, 2009.

Traité de médecine, de philosophie et d'anthropologie

- ARISTOTE [attr. à], *Problème XXX, 1*, dans *L'Homme de génie et la Mélancolie*, éd. J. Pigeaud, Paris, Rivages Poches, 1991.
- AUBERY Jean, *L'Antidote d'amour. Avec un ample discours, contenant la nature et les causes d'iceluy, ensemble les remedes les plus singuliers pour se preserver et guerir des passions amoureuses*, Paris, Claude Chappelet, 1599.
- BRIGHT Timothy, *Treatise of Melancholy* [1586], éd. et trad. É. Cuvelier, *Traité de la mélancolie*, Grenoble, J. Millon, 1996.
- BURTON Robert, *The Anatomy of Melancholy* [1621], trad. B. Hoepffner et C. Goffaux, *Anatomie de la mélancolie*, Paris, J. Corti, 2000, 3 vol.
- CHARRON Pierre, *De la Sagesse* [1601-1604], éd. B. de Negroni, Paris, Fayard, 1986.
- DANDREY Patrick (éd.), *Anthologie de l'humeur noire : écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'« Encyclopédie »*, Paris, Gallimard, 2005.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode* [1637], éd. L. Renault, Paris, Flammarion, « GF », 2000.
- *Méditations métaphysiques* [1641], éd. J.-M. Beyssade, Paris, Flammarion, « GF », 1979.
 - *Les Passions de l'âme* [1649], éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1991.
- DU LAURENS André, *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse* [1594], Paris, Jamet Mettayer, 1597.
- *Discours des maladies mélancoliques* [1594], éd. R. Suciù, Paris, Klincksieck, « Le Génie de la mélancolie », 2012 (publication de *La Mélancolie en français : édition critique du « Discours des maladies mélancoliques » d'André Du Laurens [1594]*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de P. Dandrey et M. Jeanneret, Université Paris IV-Sorbonne / Université de Genève, 2009).
- FERRAND Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique* [1610], éd. G. Jacquin et É. Foulon, Paris, Anthropos, 2001.
- *De la maladie d'amour ou mélancholie érotique. Discours curieux qui enseigne à cognoître l'essence, les causes, les signes et les remedes de ce mal fantastique* [1623], éd. D. Beecher et M. Ciavoletta, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- GARASSE François (le P.), *La Doctrine curieuse des beaux-esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la Religion, à l'État et aux bonnes mœurs*, Paris, Sébastien Chapelet, 1623 ; éd. J. Salem et J. Fauconnet, Paris, Encre Marine, 2009.
- GARZONI Tomaso, *Il Theatro de' vari e diversi cervelli mondani* [1583], trad. G. Chappuis, *Le Théâtre des divers cerveaux du monde*, Paris, J. Houzé, 1586.
- *L'Hospitale de' pazzi incurabili* [1586] / *L'Hospital des fols incurables* [1620], éd. A. C. Fiorato, trad. Fr. de Clarier, Paris, Champion, 2001 ; *L'Ospedale de' pazzi incurabili*, éd. S. Barelli, Rome, Antenore, 2004.
- GUIBELET Jourdain, « De l'Humeur mélancolique », dans *Trois Discours philosophiques*, Évreux, Antoine Le Marié, 1603.
- HIPPOCRATE, *Œuvres, t. II. 2^e partie. Airs, eaux, lieux*, éd. J. Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- HUARTE DE SAN JUAN Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], trad. G. Chappuis, *Anacrise, ou parfait jugement et examen des Esprits propres et naiz aux sciences*, Lyon, François Didier, 1580.
- *Examen des esprits pour les sciences*, trad. J.-B. Etcharren, préf. R. Saez, Biarritz, Atlantica, 2000.
- LA FRAMBOISIÈRE Nicolas Abraham (de), *Les Œuvres* [1613], Lyon, Antoine

Beaujollin & Jean Carteron, 1669.
 LUCRÈCE, *De rerum natura / De la nature*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, « GF », 1997.
 MALEBRANCHE Nicolas, *De la Recherche de la vérité. Livre II, De l'imagination* [1674-1675], éd. D. Kolesnik-Antoine, Paris, Vrin, 2006.
 MANDROU Robert (éd.), *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle. Textes inédits*, Paris, Fayard, 1979.
 NYNAULD Jean (de), *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers*, Paris, Nicolas Rousset, 1615 ; rééd. Paris, Éd. Frénésie, 1990.
 PARÉ Ambroise, *Des monstres et des prodiges*, éd. J. Céard, Genève, Droz, 1971.
 SENAULT Jean-François (le P.), *De l'usage des passions* [1641], Lyon, Jean Molin, 1669 ; Paris, Fayard, 1987.
 VITET Ludovic, *La Pharmacopée de Lyon, ou Exposition méthodique des médicaments simples et composés : de leurs caractères, de leurs vertus, de leur préparation et administration, et des espèces de maladies où ils sont indiqués*, Lyon, Les Frères Pélisse, 1778.

Traité de civilité

BARDIN Pierre, *Le Lycée, ou en plusieurs promenades il est traité des connoissances, des actions et des plaisirs d'un honneste homme*, Paris, Jean Camusat, 1632-1634, 2 vol.
 BARTOLI Daniel (le P.), *Le Guide des beaux esprits*, Pont-à-Mousson, G. Bernard, 1654.
 BARY René, *L'Esprit de Cour, ou les Conversations galantes, divisées en cent dialogues* [1662], Paris, Charles de Sercy, 1666.
 CASTIGLIONE Balthazar, *Il libro del Cortegiano* [1528], éd. et trad. A. Pons, *Le Livre du courtisan*, Paris, Flammarion, « GF », 1991.
 DELLA CASA Giovanni, *Galateo* [1558], trad. J. de Tournes [1598] revue par A. Pons, *Galatée, ou Des manières*, Paris, Quai Voltaire, 1988.
 DU BOSQ Jacques (l'abbé), *L'Honneste femme*, Paris, P. Billaine & J. Jost, 1632-1636, 3 vol.
 FARET Nicolas, *L'Honnête homme, ou l'Art de plaire à la Cour* [1630], éd. M. Magendie, Paris, PUF, 1925 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 2011.
 GRACIÁN Baltasar, *El Heroe* [1637], trad. J. de Courbeville, *Le Héros*, Paris, Éd. Champ Libre, 1973.
 - *El Discreto* [1646], trad. J. de Courbeville [1723], *L'Homme universel*, Paris, Éd. Champ Libre, 1980.
 - *Oráculo manual y Arte de prudencia* [1647], trad. N. Amelot de La Houssaie [1684], *L'Homme de cour*, éd. S. Bénichou-Roubaud, préf. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2010.
 GRENAILLE François (de), *L'Honnête fille, où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles* [1639-1640], éd. A. Vizier, Paris, Champion, 2003.
 - *L'Honneste mariage*, Paris, Toussaint Quinet, 1640.
 - *L'Honneste garçon, ou l'Art de bien élever la noblesse à la vertu, aux sciences et à tous les exercices convenables à sa condition*, Paris, Toussaint Quinet, 1642, 2 vol.
 - *La Mode, ou Caractere de la religion, de la vie, de la conversation, de la solitude, des compliments, des habits, et du style du temps*, Paris, Nicolas Gassé, 1642.
 GUEVARA Antonio (de), *Le Réveille-matin des courtisans, ou Moyens légitimes pour parvenir à la faveur et pour s'y maintenir* [1539], éd. et trad. N. Peyrebonne, Paris, Champion, 1999.
 MAROIS Claude (le P.), *Le Gentilhomme parfait, ou Tableau des excellences de la*

noblesse, Paris, Cardin Besongne, 1631.

MÉRÉ Antoine (de), *Œuvres complètes*, éd. Ch.-H. Boudhors [1930], préf. P. Dandrey, Paris, Klincksieck, « Cadratin », 2008.

PASQUIER Nicolas, *Le Gentilhomme* [1611], éd. D. Carabin, Paris, Champion, 2003.

III. OUVRAGES POSTÉRIEURS À 1850

Ouvrages bibliographiques

ARBOUR Roméo, *L'Ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires (1585-1643)*, Genève, Droz, 1977-1985, 5 vol.

BALDNER Ralph W., *Bibliography of Seventeenth-Century French Prose Fiction*, New York, Columbia University Press, 1967.

BEUGNOT Bernard, *Les Muses classiques : essai de bibliographie rhétorique et poétique (1610-1716)*, Paris, Klincksieck, 1996.

CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle [1965-1967]*, Genève, Slatkine Reprints, 1994, 3 vol.

LEVER Maurice, *La Fiction narrative en prose au XVII^e siècle : répertoire bibliographique du genre romanesque en France (1600-1700)*, Paris, Éd. du CNRS, 1976.

LOSADA GOYA José-Manuel, *Bibliographie de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999.

MONTANDON Alain (dir.), *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, 2 vol.

RIFFAUD Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Droz, 2009.

Ouvrages et articles généraux

ADAM Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* [1948-1956], Paris, Lo Duca, 1962, 5 t.

ANATOLE Christian, « Aux origines d'un type littéraire. Le "Capitaine Gascon" dans un pamphlet anti-huguenot de Guillaume de Reboul : *Les Actes du Synode universel de la Sainte Réformation* (1599) », *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 4^e série, n^o 3, 1968, p. 361-396.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

- *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998.

BADY René, *L'Homme et son « Institution » de Montaigne à Bérulle (1580-1625)*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

BAKHTINE Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

- *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

BAR Francis, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle : étude de style*, Paris, D'Artrey, 1960.

- BARDON Maurice, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)* [1931], Genève, Slatkine, 1974.
- BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle* [1948], Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1988.
- BERTRAND Dominique, *Dire le rire à l'âge classique : représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1995.
- BERTRAND Dominique (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, 1998.
- BEUGNOT Bernard, *Le Discours de la retraite au XVII^e siècle : loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, 1996.
- BIET Christian & MONCOND'HUY Dominique (éd.), *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, Paris, Klincksieck, 1991.
- BLANCO Mercedes, « Le goût des Espagnols : l'émergence d'un concept », dans A. Montandon (dir.), *Du goût, de la conversation et des femmes*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1994, p. 1-22.
- BOLLÈME Geneviève, *La Bibliothèque bleue : littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Julliard, 1971.
- BOMBART Mathilde, *Guez de Balzac et la querelle des « Lettres ». Écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2007.
- BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France* [1927], Paris, Nizet, 1966.
- BURY Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.
- « Les "lieux" de la sagesse humaine et la formation de l'honnête homme », dans V. Kapp (éd.), *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1993, p. 117-129.
 - « Le monde de l'honnête homme : aspects de la notion de "monde" dans l'esthétique du savoir-vivre », dans B. Beugnot (dir.), *La Notion de « monde » au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, n° 22, automne 1994, p. 191-202.
 - « À la recherche d'une synthèse française de la civilité : l'honnêteté et ses sources », dans A. Montandon (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1995, p. 179-214.
- CARON Philippe, *Des « Belles Lettres » à la « Littérature ». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Paris, Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1992.
- CARRIER Hubert, *Les Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.
- CAVAILLÉ Jean-Pierre, *Dis/simulations. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- CAVE Terence, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.
- CERTEAU Michel (de), *La Fable mystique. T. I : XVI^e-XVII^e siècles* [1982], Paris, Gallimard, « Tel », 1987.
- CHANTALAT Claude, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- CHARIATTE Isabelle, *La Rochefoucauld et la culture mondaine : portraits du cœur de l'homme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

- CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.
- CHARTIER Roger (dir.), *Histoire de la vie privée* [1986], Paris, Seuil, 1999, t. III (*De la Renaissance aux Lumières*).
- *Les Usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, Fayard, 1986.
- CHARTIER Roger & MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1989, t. I (*Le livre conquérant : du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*).
- CHATELAIN Jean-Marc, *La Bibliothèque de l'honnête homme : livres, lecture et collections en France à l'âge classique*, Paris, BNF, 2003.
- CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- COMPAGNON Antoine, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. J. Brejoux, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1986.
- DAGEN Jean & ROGER Philippe (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, 2004.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.
- DANDREY Patrick, *La Fabrique des « Fables »* [1991], Paris, Klincksieck, 2010.
- « Le cordeau et le hasard : réflexions sur l'agencement du recueil des *Fables* », *PFSCS*, vol. XXIII, n° 44, 1996, p. 73-85.
- DEBAILLY Pascal, *L'Esthétique de la satire chez Mathurin Régnier*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. Ménager, Université de Paris X-Nanterre, 1993.
- DEMAIZIÈRE Colette, « "Honneste" et ses dérivés dans les dictionnaires français, de Robert Estienne à la fin du XVII^e siècle », dans *La Catégorie de l'« honneste » dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1985, p. 9-18.
- DENIS Delphine, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.
- DENS Jean-Pierre, *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII^e siècle*, Lexington, French Forum, 1981.
- DESJARDINS Lucie, *Le Corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Saint-Nicolas-Paris, Presses de l'Université de Laval-L'Harmattan, 2001.
- DOTOLI Giovanni, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1987.
- DUCHÊNE Roger, « Honnêteté et sexualité », dans *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1985, p. 119-130.
- DUCHÊNE Roger & RONZEAUD Pierre (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Actes du 21^e colloque du CMR 17 et du 23^e colloque de la NASSCFL (Marseille, 19-23 juin 1991), Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1992, 2 t.
- DUPRAT Anne, *Vraisemblances : poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*, Paris, Champion, 2009.
- « Les trois formes du vraisemblable au XVII^e siècle », dans M. Baschera, P. Dumont, A. Duprat et D. Souiller (dir.), *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, Centre Interactions Culturelles Européennes & Texte et Édition, « Littérature comparée, n° 2 », 2004, p. 219-234.
- FAUDEMAY Alain, *La Distinction à l'âge classique : émules et enjeux*, Paris, Champion, 1992.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*

- [1966], Paris, Gallimard, « Tel », 1999.
- *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 2008.
- FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Paris, A. Michel, 1994.
- *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio. Histoire », 1994.
 - *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine* [1995], Paris, Gallimard, « Tel », 2001.
 - « Rhétorique, dramaturgie et critique littéraire : le recours à l'allégorie dans les débats littéraires (1578-1630) », dans M. Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977, p. 453-472.
- FUMAROLI Marc (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977.
- ELIAS Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation* [1939], trad. P. Kamnitzer, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- *Hermann Luchterhand Verlag* [1969], trad. P. Kamnitzer et J. Étoré, préf. R. Chartier, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, « Champs », 1985.
- GARAVINI Fausta, « Les Gascons contre eux-mêmes », dans *Les Provinciaux sous Louis XIV*, Marseille, n° 101, 2^e trim. 1975, p. 189-196.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.
 - *Seuils* [1987], Paris, Seuil, « Poétique », 2002.
 - *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.
 - « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1979, p. 71-99.
- GUIDI José, « Le courtisan de Baldassar Castiglione et la vogue italienne des manuels de comportement », dans *La Catégorie de l'« honneste » dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1985, p. 21-35.
- HABIB Claude, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.
- HACHE Sophie, *La Langue du ciel et le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
- HERMAN Jan & PELCKMANS Paul (éd.), *L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995.
- JEANNERET Michel, *Éros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.
- JOUHAUD Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2000.
- JOUHAUD Christian & MERLIN-KAJMAN Hélène, « Aristippe ou les équivoques de la publication », dans R. Duchêne et P. Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, « Biblio 17 », 1992, t. II, p. 155-178.
- JOUVE Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.
- KIBÉDI-VARGA Aron, *Rhétorique et littérature. Étude de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, 2002.
- KOYRÉ Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* [1962], trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.
- LAFOND Jean, *La Rochefoucauld : augustinisme et littérature* [1977], Paris, Klincksieck, 1986.
- LAFONT Robert, *Le Sud ou l'Autre. La France et son midi*, Aix-en-Provence, Edisud, 2004.
- LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LE PESTIPON Yves, *Je plie et ne romps pas. Essai de lecture ininterrompue du livre I des*

- « *Fables* » de *La Fontaine*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2011.
- LÉVÊQUE André, « L'honnête homme et l'homme de bien au XVII^e siècle », *PMLA*, vol. LXXII, n° 4, 1957, p. 620-632.
- MAGENDIE Maurice, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, PUF, 1925 ; Genève, Slatkine Reprints, 1993.
- MARIN Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.
- MARION Jean-Luc, « L'exactitude de l'ego », dans *Destins et enjeux du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1985, p. 53-59.
- MARTIN Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)* [1969], Genève, Droz, 1999.
- MAZOUER Charles (dir.), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1991.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.
 - *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
 - *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2003.
 - « "Une troisième espèce de simple dignité" ou la civilité entre l'honneur et la familiarité », dans F. Cosandey (dir.), *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2005, p. 231-279.
 - « Le texte comme don public », dans C. Moyes (dir.), *L'Échelle des valeurs au XVII^e siècle : le commensurable et l'incommensurable, Études françaises*, vol. XLV, n° 2, 2009, p. 47-67.
- MERLIN-KAJMAN Hélène (dir.), *XVII^e siècle et modernité, XVII^e siècle*, n° 223, 2004.
- MESNARD Jean, *La Culture du XVII^e siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992.
- « Le XVII^e siècle, époque de crise universitaire », dans *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 97-110.
 - « "Honnête homme" et "honnête femme" dans la culture du XVII^e siècle », dans *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 142-159.
- MONTANDON Alain (dir.), *Étiquette et politesse*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1992.
- *Convivialité et politesse : du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1993.
 - *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1994.
 - *Civilités extrêmes*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1997.
 - *Politesse et savoir-vivre*, Paris, Anthropos, « Poche ethno-sociologie », 1997.
- MOREL Jacques, « Médiocrité et perfection dans la France du XVII^e siècle », *RHLF*, vol. LXIX, n° 3-4, mai-août 1969, p. 441-450.
- NANCY Jean-Luc, *Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979.
- NÉDÉLEC Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.
- PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris,

- Gallimard, « Folio/Essais », 1996.
- *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- PEUREUX Guillaume, *Le Rendez-vous des Enfants sans soucy : la poétique de Saint-Amant*, Paris, Champion, 2002.
- PINTARD René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* [1943], Genève, Slatkine, 1983.
- PONS Alain, « Sur la notion de "civilité" », dans A. Montandon (dir.), *Étiquette et politesse*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1992, p. 19-32.
- RICCI Maria Teresa, *Du cortegiano au discreto : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris, Champion, 2009.
- ROBERT Marthe, *L'Ancien et le nouveau. De « Don Quichotte » à Franz Kafka* [1963], Paris, Grasset, 1988.
- ROHOU Jean, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002.
- ROSELLINI Michèle, « La curiosité pour l'histoire dans la formation intellectuelle au XVII^e siècle », dans G. Ferreyrolles (dir.), *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 1999, p. 51-76.
- « Le miel et le venin, ou l'utilité de la littérature démontrée par la *praelectio* », dans A. Viala, M. Bombart, D. Blocker et D. Ribard (dir.), *De l'« utilité » de la littérature, Littératures classiques*, n° 37, automne 1999, p. 69-95.
 - « Censure et "honnêteté publique" au XVII^e siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans l'espace littéraire », dans H. Merlin-Kajman (dir.), *Les Émotions publiques et leurs langages à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 68, été 2009, p. 71-88.
 - « La parole sous surveillance : théorie et pratique de l'énonciation historique au XVII^e siècle », dans C. Volpilhac-Auger et L. Guellec (dir.), *Des Voix dans l'histoire, La Licorne*, n° 89, 2010, p. 33-55.
- ROSELLINI Michèle & CARON Philippe, *Théophile de Viau : « Œuvres poétiques »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2009.
- ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1953.
- *L'Intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* [1968], Paris, J. Corti, 1976.
- ROYÉ Jocelyn, *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*, Genève, Droz, 2008.
- SANGSUE Daniel, *Le Récit excentrique : Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, J. Corti, 1987.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1999.
- SIGURET Françoise, *L'Œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle* [1985], Paris, Klincksieck, 1993.
- TIMMERMANS Laura, *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2005.
- TRUDEAU Danielle, *Les Inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Minuit, 1992.
- VAN DAMME Stéphane, *L'Épreuve libertine. Morale, soupçon et pouvoirs dans la France baroque*, Paris, Éd. du CNRS, 2008.
- VAN DELFT Louis, *Le Moraliste classique : essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.
- *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.

VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

- *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008.

YATES Frances A., *L'Art de la mémoire* [1966], trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987.

ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ZUBER Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, A. Michel, 1995.

- *La Catégorie de l'« honneste » dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1985.

Études sur le théâtre

AKHAMLICH Marie-Line, « Adaptation théâtrale du *Don Quichotte* de Cervantès par Guyon Guérin de Bouscal », *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, n° 5, 1983, p. 33-44.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, « La Machine à illusions », dans Cl. L. Carlin et K. Wine (éd.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 82-91.

BABY Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

- « Le capitain dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », dans P. Pasquier (dir.), *Le Théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, n° 63, automne 2007, p. 71-84.

BARBAFIERI Carine, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, PUR, 2006.

BIET Christian, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

- *La Tragédie* [1997], Paris, A. Colin, 2010.

- « L'avenir des illusions, ou le théâtre et l'illusion perdue », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 175-214.

- « *Sir Politick Would-Be*, ce que la politique ne peut pas être ou peut n'être pas. Comédie et conversation sur le projet ridicule de réformer le monde », dans S. Guellouz (éd.), *Saint-Évremond au miroir du temps*, Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2005, p. 75-97.

BIET Christian & TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2006.

BLOCKER Deborah, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

BOUGHNER Daniel C., *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1954.

CANOVA-GREEN Marie-Claude, « Représentation de l'ordre et du désordre dans le ballet de cour », dans R. Duchêne et P. Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1992, t. I, p. 309-319.

CARLIN Claire L. & WINE Kathleen (éd.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003.

CHAOUCHE Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001.

CHAOUCHE Sabine (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Champion, 2010.

CHARPENTIER Françoise, « Le romanesque et la contamination des formes au théâtre », dans J. Lafond et A. Stegmann (dir.), *L'Automne de la Renaissance (1580-1630)*, Actes du XXII^e colloque international d'études humanistes (Tours, 2-13 juillet 1979), Paris, Vrin, 1981, p. 231-241.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672) : mises en scène* [1967], Paris, Picard, « Centre National de la Danse », 2005.

CIVARDI Jean-Marc, « *La Comédie des Académistes*. Théâtre et polémique : Saint-Évremond contre les fils d'Apollon », dans S. Guellouz (éd.), *Saint-Évremond au miroir du temps*, Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2005, p. 49-74.

CLERC Charles, *Un Matamore des Lettres : la vie tragi-comique de Georges de Scudéry*, Paris, Éd. Spes, 1929.

CONESA Gabriel, *La Comédie de l'âge classique (1630-1715)*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995.

COUDERC Christophe, *Le Système des personnages de la comedia espagnole (1594-1630) : contribution à l'étude d'une dramaturgie*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de J. Canavaggio, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 1997.

COUTON Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, PUL, 1986.

DEIERKAUF-HOLSBOER Sophie W., *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

DELCOURT Marie, *La Tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris, Droz, 1934.

DOTOLI Giovanni (éd.), *Temps de préfaces : le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, 1996.

DUFOUR-MAÎTRE Myriam, « De "Précieuse, Égyptienne", à "Mélisse, vieille précieuse" : naissance d'un personnage, applications mondaines et exténuation d'un type (1628-1724) », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 115-130.

DUMAS Catherine, *Du gracioso au valet comique : contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris, Champion, 2004.

- « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'Oubli* de Rotrou (1629) », *XVII^e siècle*, n° 215, 2002, p. 323-342.

DUTERTRE Évelyne, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, 1988.

- *Scudéry théoricien du classicisme*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1991.

ENGEL Claire-Éliane, « Connaissez-vous le théâtre anglais en France au XVII^e siècle ? », *XVII^e siècle*, 3^e trim., 1960, p. 1-15.

FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* [1981], Genève, Droz, 1996.

- *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

- *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

- « Du côté du plaisir : la naissance de la critique dramatique moderne au XVII^e siècle », dans P. A. Jannini, G. Dotoli et P. Carile (dir.), *Storiografia della critica francese nel Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1986, p. 13-29.

- « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, n° 82, 1990, p. 187-202 ; repris dans *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 73-117.

- « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », dans A. Viala (dir.), *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littératures classiques*,

- n° 19, automne 1993, p. 87-128 ; repris dans *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 29-70.
- FUMAROLI Marc, « Critique et création littéraire : J. L. Guez de Balzac et P. Corneille (1637-1645) », dans *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 73-89.
- GARAPON Robert, « Le personnage du soldat fanfaron dans le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle », dans *Actes du VII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (1-6 avril 1963)*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 113-115.
- « L'Influence de l'*Astrée* sur le théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. VI, n° 2, 1968, p. 81-85.
- GILOT Michel & SERROY Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997.
- GOSSIP Christopher J., « Thomas Corneille and the Comic Tradition », dans D. Connon et G. Evans (éd.), *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford-New York, Peter Lang, 2000, p. 29-41.
- GUENÉE Bernard & LEHOUX Françoise, *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, Éd. du CNRS, 1968.
- GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière : 1640-1660*, Paris, A. Colin, 1972.
- *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.
- HÉNIN Emmanuelle, « Poétique de l'illusion scénique. Des poétiques italiennes à la doctrine classique (ou : de la Renaissance à Corneille) », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 15-34.
- HÉNIN Emmanuelle (éd.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010.
- HILGAR Marie-France, « Mythomanie dramatique : le Capitan Matamore », *The French Review*, vol. LV, n° 2, déc. 1982, p. 250-256.
- HORVILLE Robert, *Le Personnage du pédant dans le théâtre pré-classique de 1610 à 1655*, thèse soutenue à l'Université de Lille, 1966.
- HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, « Centre national de la danse », 2002.
- JOLIBERT Bernard, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 1999.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Paris, J. Touzot, 1983.
- KIBÉDI-VARGA Aron, « La vraisemblance : problèmes de terminologie ; problèmes de poétique », dans M. Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977, p. 325-332.
- LAZARD Madeleine, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.
- LERAT Pierre, *Le Ridicule et son expression dans les comédies françaises de Scarron à Molière*, Lille, Atelier National de Reproduction des thèses, 1980.
- LEROY Jean-Pierre, « Pichou adaptateur d'un épisode du *Quichotte* : *Les Folies de Cardénio* (1629-1630) », *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, n° 5, 1983, p. 1-24.
- LOCHERT Véronique & THOURET Clotilde (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion, 2002.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte & SALAÛN Franck (éd.), *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, L'Entretemps, « Champ théâtral », 2008.
- MALLINSON Jonathan G., « The Braggart : Survival and Transformation of a Type in

- French Comedy of the 1630s », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXI, n° 1, 1984, p. 3-14.
- MARTINENCHE Ernest, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- MAZOUER Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique, du Moyen âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979.
- *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002.
 - « Le Gascon dans le théâtre comique sous Louis XIV », dans *L'Image littéraire du Gascon, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, n° 21, 1984, p. 85-108.
 - « Le théâtre et le réel : le noble de province dans la comédie du XVII^e siècle », dans G. Forestier (dir.), *La Littérature et le réel, Littératures classiques*, n° 11, janv. 1989, p. 233-243.
 - « L'illusion dans la trilogie dramatique de Guérin de Bouscal », dans *Cervantes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, CAIEF*, n° 48, mai 1996, p. 165-184.
- McBRIDE Robert, « The Evolution of the "Querelle du théâtre" during the Seventeenth Century in France », *Newsletter of the Society of Seventeenth-Century French Studies*, n° 3, 1981, p. 30-47.
- McGOWAN Margaret M., *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, Éd. du CNRS, « Le Chœur des Muses », 1978.
- MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Pierre du Ryer, dramaturge et traducteur, Littératures classiques*, n° 42, printemps 2002.
- MONGRÉDIEN Georges (éd.), *Il Teatro al tempo di Luigi XIII*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1974.
- MOREL Jacques, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté [1968]*, Paris, Klincksieck, 2002.
- *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991.
- NÉDÉLEC Claudine, « Haro sur le pédant », dans *Les Dossiers de Claudine Nédélec, Les Dossiers du GRIHL, Le XVII^e siècle*, 2007 (URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/422>).
- PASQUIER Pierre, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale*, Paris, Klincksieck, 1995.
- « Une brillante critique du modèle classique : le *Discours à Cliton* », *RHT*, n° 2, 1992, p. 129-145.
- PICCIOLA Liliane, « Du personnage de roman au personnage de théâtre : le Lysis du *Berger extravagant* de Thomas Corneille, avatar de Don Quichotte », dans *Cervantes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, CAIEF*, n° 48, mai 1996, p. 225-240.
- REISS Timothy J., *Toward Dramatic Illusion : Theatrical Technique and Meaning from Hardy to « Horace »*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1971.
- ROYÉ Jocelyn, « Pédant et bel esprit : la représentation du savant mondain et du mondain savant dans les comédies du XVII^e siècle », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 105-113.
- « La figure de la "pédante" dans la littérature comique du XVII^e siècle », dans J. D. Lyons et C. Welch (éd.), *Le Savoir au XVII^e siècle, Actes du 34^e congrès annuel de la NASSCFL, Tübingen, G. Narr Verlag, « Biblio 17 »*, 2003, p. 215-225.
- SCHERER Colette, *Comédie et société sous Louis XIII : Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, Nizet, 1983.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France [1950]*, Paris, Nizet, 1986.
- SCHMELING Manfred, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.
- SCHOELL Konrad, « Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français », dans

- Ch. Mazouer (dir.), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1991, p. 269-285.
- SESSA Jacqueline, « Les critères de l'"honnêteté" féminine selon les auteurs comiques français (1562-1611) », dans *La Catégorie de l'« honnête » dans la culture du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1985, p. 220-230.
- SNAITH Guy, « Dom Japhet d'Arménie and Other Descendants of Noah », dans D. Connon et G. Evans (éd.), *Essays on French Comic Drama from the 1640s to the 1780s*, Oxford-New York, Peter Lang, 2000, p. 11-28.
- STERNBERG Véronique, *La Poétique de la comédie*, Paris, SEDES, 2000.
- THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.
- TIMMERMANS Laura, « Une ancêtre de la précieuse : la "coquette d'esprit" (1636) ou "coquette savante" (1640) », *XVII^e siècle*, avril-juin 1990, n° 167, p. 169-184.
- TRIAU Christophe, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de Chr. Biet, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2003.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Sup Lettres », 1996, 3 vol.
- VAILLANCOURT Daniel & WAGNER Marie-France (dir.), *Les Entrées royales, XVII^e siècle*, n° 212, 2001, p. 379-583.
- VIALLETON Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.
- VILLIERS André, « Illusion dramatique et dramaturgie classique », *XVII^e siècle*, n° 73, 1966, p. 3-35.
- VOLTZ Pierre, *La Comédie*, Paris, A. Colin, 1964.
- VUILLERMOZ Marc, « Le spectacle en procès. Réflexions sur le sens des réquisitoires chez les théoriciens du théâtre à l'âge classique », *RHLF*, vol. CVI, n° 3, juillet 2006, p. 629-641.
- *Le Théâtre dans le théâtre*, *RSH*, vol. XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972.
- *Les Provinciaux sous Louis XIV*, *Marseille*, n° 101, 2^e trim. 1975.

CHARLES BEYS, L'HOSPITAL DES FOUS ET LES ILLUSTRÉS FOUS

- BERREGARD Sandrine, « Le philosophe fou dans deux comédies du XVII^e siècle, *Les Illustres fous* de Beys et *Timon* de Brécourt », dans P. Hartmann (éd.), *Les Philosophes sur les planches : l'image du philosophe dans le théâtre des Lumières (1680-1815)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 31-43.
- BIET Christian, « "Séparez-moi ces fous et me les renfermez !" *Les Illustres fous*, ou l'asile moderne », dans E. Jonckheere, Ch. Stalpaert et K. Vuylsteke Vanfleteren (éd.), *Het spel voorbij de waanzin, een theatrale praktijk ?*, *Studies in Performing Arts & Media*, n° 8, Gent, Academia Press, 2010.
- CLERGET Stéphane, *Aspects de la folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1659)*, thèse de médecine soutenue sous la dir. de J. Adès, Université de Paris VII-Bichat, 1991.
- ELMARSIFY Ziad, « Actors, Lovers and Madmen : Theatricality and Identity in Charles Beys' *Les Illustres Fous* », *PFSC*, vol. XXI, n° 40, 1994, p. 81-94.
- FROIDEFOND Dominique, « The Confined Spectacle of Madness in Beys' *Illustrious Madmen* », dans J. Redmond (dir.), *Madness in Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 43-54.
- LANCASTER Harrington C., « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou, and Beys », *MLN*, vol. L, n° 2, fév. 1935, p. 75-77.

MALLINSON Jonathan G., « *L'Hospital des fous* of Charles Beys : the Madman and the Actor », *French Studies*, vol. XXXVI, n° 1, 1982, p. 12-25.

MANSAU Andrée, « Lope de Vega et Charles Beys : folie et théâtre espagnol », *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*, n° 8, 1986, p. 75-86.

- « La folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1649) : *L'Hospital des fous* et *Les Illustres fous* », dans P. C. Lile (dir.), *Histoire de la folie II, Cahiers du CEHM*, n° 17, 2009, p. 63-69.

MONCOND'HUY Dominique, « *Les Triomphes de Louis le Juste* (1649) : mausolée littéraire et continuité monarchique », dans D. Moncond'huy (éd.), *Le Tombeau poétique en France, La Licorne*, 1994, p. 193-215.

POMPEJANO Valeria, « Il tema della follia ne *L'Hospital des fous* di Charles Beys », dans *Il Teatro al tempo di Luigi XIII*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1974, p. 137-150.

- « La folia "ospitalizzata". Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », *Studi di Letteratura francese*, n° 19-249, 1992, p. 229-247.

REISS Timothée, « Un théâtre de l'homme dans – ou devant ? – le monde : *Les Illustres fous* (Beys) », dans *Actes des journées internationales d'étude du Baroque (Montauban, 1973)*, 6^e Cahier baroque, 1973, p. 37-42.

SCOTT Paul, « Subversive Revisions in the Work of Charles de Beys », *French Studies*, vol. LX, n° 2, avril 2006, p. 177-190.

TROPÉ Hélène, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega Carpio à Charles Beys », *Bulletin hispanique*, t. 109, n° 1, juin 2007, p. 97-135.

PIERRE CORNEILLE

BAROU Jean-Éric, *Étude lexicologique des notions de folie et de déraison dans l'œuvre de Corneille de 1629 à 1652*, thèse soutenue sous la dir. de S. Rémi-Giraud, Université Lyon 2 Lumière, 2008.

CARLO François, *Raison et déraison dans le théâtre de Pierre Corneille*, York (South Carolina), French Literature Publications, 1979.

CIVARDI Jean-Marc (éd.), *La Querelle du « Cid »*, Paris, Champion, 2004.

CLARKE David R., « Corneille's Differences with the Seventeenth-Century Doctrinaires over the Moral Authority of the Poet », *MLR*, vol. LXXX, n° 3, July 1985, p. 550-562.

CONESA Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636) : étude dramaturgique*, Paris, SEDES, 1989.

CUÉNIN-LIEBER Mariette, *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*, Tübingen, G Narr, « Biblio 17 », 2002.

DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1963.

FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre* [1996], Genève, Droz, 2004.

- *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.

- « Illusion comique et illusion mimétique », dans M.-O. Sweetser (dir.), *Pierre Corneille (1606-1684)*, *PFSC*, vol. IX, n° 21, 1984, p. 377-391.

- « La naissance de la comédie cornélienne et le débat théâtral des années 1628-1630. À propos d'un livre récent », *XVII^e siècle*, janv.-mars 1990, n° 166, p. 105-109.

FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996.

GARAPON Pierre, *Le Premier Corneille, de « Méliete » à « L'Illusion comique »*, Paris,

CDU-SEDES, 1982.

HOWARTH William D., « Une peinture de la conversation des honnêtes gens : Corneille et la comédie des mœurs », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 343-356.

JOUHAUD Christian, « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *XVII^e siècle*, n° 182, janv.-mars 1994, p. 135-142.

KERR Cynthia B., *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales (1980-2000)*, Tübingen, G. Narr, 2000.

LYONS John D., *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996.

- « Tragedy Comes to Arcadia : Corneille's *Médée* », dans C. L. Carlin et K. Wine (éd.), *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 198-205.

MALLISON Jonathan G., « Corneille et les paradoxes du dénouement comique », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 365-374.

MARGITIC Milorad R., « Mythologie personnelle chez le premier Corneille : le jeu de l'amour et de l'amour-propre de *Mélite* au *Cid* », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 547-567.

MARGITIC Milorad R. (éd.), *Corneille comique. Nine Studies of Pierre Corneille's Comedy*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1982.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVII^e siècle*, n° 182, janv.-mars 1994, p. 121-134.

- « L'auteur et la figure absolutiste : Richelieu, Balzac et Corneille », dans *Auteur, autorité sous l'Ancien Régime, RSH*, n° 238, avril-juin 1995, p. 85-96.

- « Corneille, une politique de l'image scénique », dans Ch. Mazouer (dir.), *Présences de Corneille, Œuvres & Critiques*, vol. XXX, n° 2, Tübingen, G. Narr Verlag, 2005, p. 133-147.

NADAL Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.

NIDERST Alain (dir.), *Pierre Corneille*, Actes du colloque de Rouen (2-6 octobre 1984), Paris, PUF, 1985.

PICCIOLA Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2002.

STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* [1961], Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 31-70.

STEGMANN André, *L'Héroïsme cornélien : genèse et signification*, Paris, A. Colin, 1968, 2 vol.

SUCIU Radu, « Extravagance et mélancolie. La problématique mélancolique comme support de l'exception cornélienne », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Philologia*, vol. LII, n° 3, 2007, p. 19-32.

SWEETSER Marie-Odile, *La Dramaturgie de Corneille*, Genève, Droz, 1977.

VIALA Alain, « Corneille et les institutions littéraires de son temps », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 197-204.

VIALLETON Jean-Yves, « Le silence de *Mélite* », dans Ch. Mazouer (dir.), *Présences de Corneille, Œuvres & Critiques*, vol. XXX, n° 2, Tübingen, G. Narr Verlag, 2005, p. 29-40.

VUILLEMIN Jean-Claude, « L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène. L'épistémologie du regard et la Querelle du *Cid* », *Poétique*, n° 142, 2005, p. 153-168.

La Place Royale

ALLENTUCH Harriet R., « Alidor Narcissus », dans J. Macary (éd.), *Actes de Fordham*,

14^e colloque de la NASSCFL, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1983, p. 57-74.

BERTAUD Madeleine, « *La Place Royale* ou le jaloux extravagant », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 325-342.

CAHNÉ Pierre-Alain, « *La Place Royale* ou la véritable indifférence », dans A. Niderst (dir.), *Pierre Corneille*, Paris, PUF, 1985, p. 315-324.

DENS Jean-Pierre, « Alidor et le baroque cornélien », dans J. Macary (éd.), *Actes de Fordham*, 14^e colloque de la NASSCFL, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1983, p. 47-55.

- « La problématique du héros dans *La Place Royale* de Corneille », *RHT*, vol. XXXVI, 1984, p. 200-206.

DONNÉ Boris, « D'Alidor à Alceste : *La Place Royale* et *Le Misanthrope*, deux comédies de l'extravagance », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 155-175.

DUPUY Jean-Pierre, « Quasi-objet et échange symbolique. De l'Alidor de Corneille au Dom Juan de Molière », *MLN*, vol. CIV, 1989, p. 757-786.

KAEMPFER Jean, « L'humour de Corneille. Une lecture de *La Place Royale* », *XVII^e siècle*, vol. XLII, n° 167, avril-juin 1990, p. 155-167.

KERR Cynthia, « Violence et obstacle dans *La Place Royale* », *The French Review*, vol. XLIX, n° 4, 1976, p. 498-504.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Le lieu de la scène », dans E. R. Koch (dir.), *Classical Unities : Place, Time, Action*, Actes du 32^e congrès de la NASSCFL (Tulane University, 13-15 avril 2000), Tübingen, G. Narr, « Biblio 17 », 2001, p. 15-32.

MERTENS C. J., « Alidor, bon ami, mauvais amant », *RHLF*, n° 3, 1972, p. 400-405.

MOISAN-MORTEYROL Christine, « Les premières comédies de Corneille : prélude à *La Place Royale* », *Europe*, vol. LII, n° 540-541, avril-mai 1974, p. 91-99.

RATHÉ Alice, « *La Place Royale* : comédie écrite par deux de ses personnages », dans J. Macary (éd.), *Actes de Fordham*, 14^e colloque de la NASSCFL, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1983, p. 41-46.

SAKHAROV Micheline, « *La Place Royale* ou la liberté souveraine », dans *Le Héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Paris, Nizet, 1967, p. 105-114.

SERROY Jean, « Préface », dans P. Corneille, *La Place Royale*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2006, p. 7-32.

L'Illusion comique

BIET Christian, « Les illusions de Pridamant », dans J. Danan (dir.), *Pierre Corneille, « L'Illusion comique » : Dramaturgies de l'illusion*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 129-161.

CHERPACK Clifton, « The Captive Audience in *L'Illusion comique* », *MLN*, vol. LXXX, n° 3, mai 1966, p. 342-344.

CONESA Gabriel (dir.), *Corneille. « Le Cid », « L'Illusion comique »*, Paris, SEDES, 2001.

DANAN Joseph (dir.), *Pierre Corneille, « L'Illusion comique » : Dramaturgies de l'illusion*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

ESCOLA Marc & LOUVAT Bénédicte, « Les genres de *L'Illusion comique* : pièces possibles et genres fantômes », dans G. Conesa (dir.), *Corneille. « Le Cid », « L'Illusion comique »*, Paris, SEDES, 2001, p. 9-29.

FUMAROLI Marc, « Rhétorique et dramaturgie dans *L'Illusion comique* », *XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, p. 107-132.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « La "scène publique" dans *L'Illusion comique* et dans *Le*

- Cid* : fanfaronnades et bravades », *Littératures*, n° 45, automne 2001, p. 49-68.
- MONCOND'HUY Dominique & CASAL Yvonne, « *L'illusion comique* » et « *Le Cid* » de Corneille, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2002.
- NEUSCHÄFER Anne, « *L'illusion comique* (1636) de Pierre Corneille. Un bilan ou un nouveau départ ? », dans E. Erdmann et K. Schoell (éd.), *Le Comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr Verlag, « Biblio 17 », 2006, p. 59-68.
- PASQUIER Pierre, « L'éclat du leurre : l'illusion universelle selon Corneille et Brosse », dans *Deceptio, mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, vol. II, p. 599-626.
- PEUREUX Guillaume, « *L'illusion comique*, "une pièce capricieuse" : les ruses d'un dramaturge », dans J.-Y. Vialleton (dir.), *Lectures du jeune Corneille*, Rennes, PUR, 2001, p. 17-27.
- ROUSSET Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, J. Corti, 1986, « Le destinataire de l'illusion théâtrale (Corneille) », p. 95-112.
- STERNBERG Véronique, « Le comique de *L'illusion* : ornement ou marque d'un genre ? », dans G. Conesa (dir.), *Corneille. « Le Cid », « L'illusion comique »*, Paris, SEDES, 2001, p. 31-48.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *LES VISIONNAIRES*

- DOIRON Normand, « Fou de soi. Équivoque et théâtre dans le théâtre : *Les Visionnaires* de Desmarests », *RHT*, n° 3, 2007, p. 277-295.
- HALL Gaston H. (éd.), « Introduction », dans J. Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, Paris, STFM, 1963, p. IX-CII.
- LAFUMA-MOTTE Louis, « Sestiane ou l'amoureuse de la Comédie », *Septentrion*, n° 9-10, 1928, p. 443-446.
- LANCASTER Harrington C., « Le Château de Richelieu and Desmarestz's *Visionnaires* », *MLN*, vol. LX, n° 3, 1945, p. 167-172.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « Desmarests et quelques figures du "moi" », dans *Desmarests de Saint-Sorlin, XVII^e siècle*, n° 193, oct.-déc. 1996, p. 799-812.
- *Desmarests de Saint-Sorlin, XVII^e siècle*, n° 193, oct.-déc. 1996.

MOLIÈRE

- DANDREY Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule* [1992], Paris, Klincksieck, 2002.
- *Le « Cas Argan » : Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, 1993.
 - *Dom Juan ou la critique de la raison comique* [1993], Paris, Champion, 2011.
 - *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière. T. I : Sganarelle et la médecine, ou De la mélancolie érotique. T. II : Molière et la maladie imaginaire, ou De la mélancolie hypocondriaque*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane. Série C », 1998.
 - « *L'Amour médecin* » de Molière ou *Le mentir-vrai de Lucinde*, Paris, Klincksieck, 2006.
 - *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris, Klincksieck, 2006.
 - « Molière polémiste ? La chicane et la prouesse », dans E. Hénin (éd.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010, p. 85-95.
- DEFAUX Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique : de la comédie morale au*

triomphe de la folie, Lexington (Kentucky), French Forum, 1983.

DUCHÊNE Roger, « Bourgeois gentilhomme ou bourgeois galant ? », dans Cl. Gaudiani (éd.), *Création et recréation : un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Paris-Tübingen, G. Narr Verlag, 1993, p. 105-110.

FORCE Pierre, *Molière ou le prix des choses : morale, économie et comédie*, Paris, Nathan, 1994.

FUMAROLI Marc, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », *RSH*, t. XXXVII, n° 145, janv.-mars 1972, p. 95-114.

McKENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, « Champion Classiques », 2005.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Indignité comique et public en débat », dans E. Hénin (éd.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Louvain, Peeters, 2010, p. 97-111.

MOREL Jacques, « Molière et la dramaturgie de l'honnêteté », dans *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 277-288.

NÉDÉLEC Claudine, « Galanteries burlesques, ou burlesque galant ? », dans Ch. Mazouer (dir.), *Molière, « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, *Littératures classiques*, n° 38, janv. 2000, p. 117-137.

RONZEAUD Pierre, « Pour une lecture non galante des comédies de Molière », dans F. Népote-Desmarres (éd.), *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, *Littératures classiques*, numéro hors série, 2002, p. 323-335.

Le Misanthrope

ABRAHAM Claude, « Le Misanthrope et l'honnêteté », *Le Nouveau Moliériste*, III, 1996-1997, p. 193-198.

BIET Christian, « La veuve et l'idéal du mari absolu : Célimène et Alceste », *Cahiers du dix-septième*, vol. VII, n° 1, Spring 1997, p. 215-226.

BRODY Jules, « *Dom Juan* et *Le Misanthrope* ou l'esthétique de l'individualisme chez Molière », *PMLA*, n° 84, 1969, p. 559-576 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Molière / Trois comédies « morales », « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1999, p. 202-214.

CONESA Gabriel, « *Le Misanthrope* ou les limites de l'aristotélisme », dans Ch. Mazouer (dir.), *Molière, « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, *Littératures classiques*, n° 38, janv. 2000, p. 19-29.

DANDREY Patrick, « Célimène portraitiste. Du salon mondain à l'atelier du Peintre », dans G. Conesa et V. Sternberg (dir.), *Le Salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle*, *Littératures classiques*, n° 58, printemps 2006, p. 11-21.

DANDREY Patrick (dir.), *Molière / Trois comédies « morales », « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1999.

DEFAUX Gérard, « Alceste et les rieurs », *RHLF*, n° 4, juillet-août 1974, p. 579-599.

FICHET-MAGNAN Élisabeth, « La "maladie" d'Alceste ou le déni de la vision tragique », *PFSCS*, vol. XIII, n° 1-2, 1980, p. 73-116.

FUMAROLI Marc, « Au miroir du *Misanthrope* : "le commerce des honnestes gens" », dans *Comédie Française*, n° 131-132, sept.-oct. 1984, p. 42-49 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Molière / Trois comédies « morales », « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1999, p. 189-201.

GARAGNON Jean, « Molière, Cervantès et "l'homme aux rubans verts" », *Studi francesi*, n° 74, mai-août 1981, p. 286-287.

GUTWIRTH Marcel, « Dom Garcie de Navarre et le Misanthrope : de la comédie héroïque

- au comique du héros », PMLA, vol. LXXXIII, 1968, p. 118-129 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Molière / Trois comédies « morales », « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1999, p. 59-86.
- HOWARTH William D., « Alceste, ou l'honnête homme imaginaire », *RHT*, 1974, p. 93-102.
- JASINSKI René, *Molière et « Le Misanthrope »*, Paris, A. Colin, 1951.
- MAZOUER Charles (dir.), *Molière, « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, *Littératures classiques*, n° 38, janv. 2000.
- McBRIDE Robert, « *Le Misanthrope* ou les mobiles humains mis à nu », dans Ch. Mazouer (dir.), *Molière, « Le Misanthrope », « George Dandin », « Le Bourgeois gentilhomme »*, *Littératures classiques*, n° 38, janv. 2000, p. 79-89.
- MESNARD Jean, « *Le Misanthrope* : mise en question de l'art de plaire », *RHLF*, n° 72, 1972, p. 863-889 ; repris dans *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 520-545.
- MISHRIKY Salwa Elias, « *Le Misanthrope* ou la philanthropie de l'honnête homme classique », New York, Peter Lang, 1994.
- PENSOM Roger, « Le mystère du Misanthrope », dans M. Baschera, P. Dumont, A. Duprat et D. Souiller (dir.), *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, Centre de Recherches le Texte et l'Édition, « Littérature comparée, n° 2 », 2004, p. 91-129.
- PICARD Raymond, « Molière comique ou tragique ? Le cas d'Arnolphe », *RHLF*, n° 5-6, sept.-déc. 1972, p. 769-785.
- TOBIN Ronald, « Civilité et convivialité dans *Le Misanthrope* et ses suites », *Le Nouveau Moliériste*, IV-V, 1998-1999, p. 145-168.
- VINCENT Jean-Pierre (dir.), *Alceste et l'absolutisme. Essais de dramaturgie sur « Le Misanthrope »*, Paris, Éd. Galilée, 1977.
- VITANOVIC Slobodan, « *Le Misanthrope* de Molière et les théories de l'honnêteté », *XVII^e siècle*, n° 169, 1990, p. 457-467.

Études sur le roman

- D'ANGELO Filippo, *Les Histoires comiques à la première personne au XVII^e siècle : fiction romanesque et dissimulation libertine*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. dalla Valle, Université de Turin, 2003.
- *Le Moi dissocié : libertinage et fiction dans le roman à la première personne au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de J. Serroy, Université Stendhal, Grenoble, 2008.
- ASSAF Francis, « Le miroir dans le labyrinthe : préfaces d'histoires comiques », *PFSC*, vol. XVIII, n° 35, 1991, p. 283-302.
- BANNISTER Mark, « Du Verdier and the End of the *Amadis de Gaule* Romances », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 23, 2001, p. 71-80.
- BENARD Mylène, *Les Romans personnels et libertins au XVII^e siècle*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de D. Bertrand, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007.
- BERCHTOLD Jacques, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècle). Lectures plurielles et intertextuelles de « Guzman d'Alfarache » à « Jacques le Fataliste »*, Genève, Droz, 2000.
- BERGER Günter, « Genres bâtards : roman et histoire à la fin du XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 215, 2002, p. 297-305.
- BERTAUD Madeleine, « *L'Astrée* et « *Polexandre* » : du roman pastoral au roman héroïque », Genève, Droz, 1986.

- BIDEAUX Michel, « Continents romanesques et lecteurs intempérants : les mécomptes de la lecture des *Amadis* au *Chevalier hypocondriaque* », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 37-51.
- BOURSIER Nicole & TROTT David (éd.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de « L'Astrée » à « Justine »*, Actes du colloque international de l'Université de Toronto en collaboration avec la SATOR (mars 1988), Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1990.
- BRODEUR Pierre-Olivier, « Pourquoi l'antiroman ? », *French Studies Bulletin, A Quarterly Supplement*, n° 119, Summer 2001, p. 28-31.
- BURY Emmanuel, « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle », *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Actes du colloque de Pavie (octobre 1998), Pise-Genève, Edizioni Ets-Slatkine, « Quaderni del Seminario di filologia francese n° 8 », 2000, p. 213-226.
- BURY Emmanuel & MORA Francine (dir.), *Du roman courtois au roman baroque*, Actes du colloque de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (2-5 juillet 2002), Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- CIORANESCU Alexandre, « La Nouvelle française et la *comedia* espagnole au XVII^e siècle », dans *La Nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle*, CAIEF, n° 18, 1966, p. 79-87.
- CLÉMENT Michèle & MOUNIER Pascale, *Le Roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.
- COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, 2 vol.
- DEBAISIEUX Martine, « L'histoire comique, genre travesti », *Poétique*, n° 74, avril 1988, p. 169-181 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 69-79.
- DECLERCQ Gilles & MURAT Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DEFFIS Emilia Inés & De LUNA Javier Vargas (éd.), *Avez-vous lu Cervantès ? « Don Quichotte » et le roman en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Cahiers du CIERL, n° 8, Presses de l'Université de Laval, 2010.
- DEJEAN Joan, *Libertine Strategies : Freedom and the Novel in Seventeenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.
- DÉMORIS René, *Le Roman à la première personne : du Classicisme aux Lumières* [1975], Genève, Droz, 2002.
- DENIS Delphine (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, 2008.
- DIONNE Ugo, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux antiromanciers », dans U. Dionne et Fr. Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 141-167.
- DIONNE Ugo & GINGRAS Francis, « Présentation. L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans U. Dionne et Fr. Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. XLII, n° 1, 2006, p. 5-12.
- ENGEL Vincent & GUISSARD Michel (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Metz (juin 1996), Ottignies, Quorum, 1997, vol. I ; Actes du colloque de Louvain-La-Neuve (mai 1997), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, vol. II.
- ESCOLA Marc, HERMAN Jan, OMACINI Lucia, PELCKMANS Paul & SERMAIN Jean-Paul (dir.), *La Partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Louvain, Peeters, 2001.
- ESMEIN-SARRAZIN Camille, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un*

genre littéraire au XVII^e siècle, Paris, Champion, 2008.

- « Construction et démolition du "héros de roman" au XVII^e siècle », dans Fr. Lavocat, Cl. Murcia et R. Salado (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007, p. 69-80.

FAYE Jean-Pierre, « Surprise pour l'Anti-Roman », *Les Lettres Nouvelles*, mars-avril 1965, p. 5-27 ; repris dans *Le Récit hunique*, Paris, Seuil, 1967, p. 36-55.

FORESTIER Georges, « Littérature de fiction et histoire au XVII^e siècle : une suite de raisonnements circulaires », dans G. Ferreyrolles (dir.), *La Représentation de l'histoire au XVII^e siècle*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 1999, p. 123-137.

FOURNIER Michel, *Généalogie du roman. Émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006.

GARAVINI Fausta, *La Casa dei Giochi* [1980], trad. A. Estève, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

GEVREY Françoise, *L'Illusion et ses procédés : de « La Princesse de Clèves » aux « Illustres Françaises »*, Paris, J. Corti, 1988.

GIAVARINI Laurence, *La Distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010.

GODENNE René, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1970.

HAINSWORTH George, *Les « Novelas Exemplares » de Cervantès en France au XVII^e siècle : contribution à l'étude de la nouvelle en France*, Paris, Champion, 1933.

HAUTCŒUR PÉREZ-ESPEJO Guiomar, *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantes à Challe*, Paris, Champion, 2005.

- « Zaïde de Madame de Lafayette ou les hésitations du genre romanesque au XVII^e siècle », dans J. Bessière et D.-H. Pageaux (éd.), *Formes et imaginaire du roman. Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, p. 49-64.

HÉNEIN Eglal, « Roman et réalité. 1607-1628 », *XVII^e siècle*, n° 104, 1974, p. 29-43.

JOUCLA Véronique, « Fonction du latin du pédant au XVII^e siècle, dans *Francion de Sorel, La Première journée de Théophile de Viau, Le Gascon extravagant de Claireville et Les Aventures de D'Assoucy* », dans Y. Giraud (éd.), *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVII^e siècle en France*, PFSCS, « Biblio 17 », 1997, p. 111-124.

KIBÉDI-VARGA Aron, « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, 1982, p. 3-20.

LAVOCAT Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.

- « Théories du roman et roman du moi. Quelques lectures de *L'Astrée* au XVII^e siècle », dans A. Pfersmann et B. Alazet (dir.), *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, « Études romanesques 5 », 1998, p. 19-34.

LEVER Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996.

LORIAN Alexandre, « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », *Travaux de littérature*, vol. VII, 1994, p. 53-64.

MAINIL Jean, *Don Quichotte en jupons. Des effets surprenants de la lecture. Essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Éd. Kimé, 2007.

MATZAT Wolfgang & STENZEL Hartmut (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002.

MERCIER Alain, *Le Tombeau de la mélancolie : littérature et facétie sous Louis XIII*, Paris, Champion, 2005, 2 t.

MOLINIÉ Georges, *Du roman grec au roman baroque, un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1982.

NIDERST Alain, « Le danger des romans dans le roman du XVII^e siècle », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 52-58.

OUELLET Real & RIGAULT Claude, « Le discours oxymorique de l'anti-roman », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XIV, Roma, Bulzoni, 1975, p. 109-154.

PIVA Franco, « Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français à la fin du XVII^e siècle », dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Pise-Genève, Edizioni Ets-Slatkine, « Quaderni del Seminario di filologia francese n° 8 », 2000, p. 281-303.

PLAZENET Laurence, *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1997.

PRINCE Gerald, « Remarques sur le topos et le dénarré », dans N. Boursier et D. Trott (dir.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de « L'Astrée » à « Justine »*, Actes du colloque international de l'Université de Toronto, en collaboration avec la SATOR (mars 1988), Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, « Biblio 17 », 1990, p. 113-122.

REYNIER Gustave, *Le Roman réaliste du XVII^e siècle [1914]*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

ROSELLINI Michèle, « Curiosité et théorie du roman dans le dernier tiers du XVII^e siècle : entre éthique et esthétique », dans N. Jacques-Chaquin et S. Houdard (dir.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay, ENS Éditions, 1998, t. I, p. 137-156.

- « La bibliothèque de Don Quichotte et ses avatars français au XVII^e siècle », dans Cl. Nédélec (dir.), *Les Bibliothèques, entre imaginaires et réalités*, Actes du colloque international de l'Université d'Artois (8-9 juin 2006), Arras, Artois Presses Université, 2009, p. 245-259.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, J. Corti, 1981.

SERMAIN Jean-Paul, *Le Singe de don Quichotte. Marivaux, Cervantes et le roman postcritique*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1999.

- *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

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

- « Madeleine de Scudéry travestie : *La Fausse Clélie* de Subligny », dans A. Niderst (dir.), *Les Trois Scudéry*, Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991), Paris, Klincksieck, 1993, p. 459-471.

- « Des Histoires comiques au roman comique », *Cahiers du dix-septième*, vol. VII, n° 1, Spring 1997, p. 169-177.

SERROY Jean (dir.), *Romanciers du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 15, oct. 1991.

SPICA Anne-Élisabeth, « L'enchâssement des récits au XVII^e siècle : le "roman d'apprentissage" de la nouvelle ? », dans V. Engel et M. Guissard (dir.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2001, vol. II, p. 119-131.

TEIXEIRA ANACLETO Marta, *Infiltrations d'images. De la réécriture de la fiction pastorale ibérique en France (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

THIELE Ansgar, « L'émergence de l'individu dans le roman comique », dans W. Matzat et H. Stenzel (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-

juin 2002, p. 251-261.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, *Le Roman parodique au XVIII^e siècle en Angleterre et en France, de Marivaux à Jane Austen*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. d'Y. Chevrel, Université Paris-IV Sorbonne, 2000.

- « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 2006 (URL : <http://narratologie.revues.org/372>).

TRICOCHÉ-RAULINE Laurence, *Identité(s) libertine(s) : l'écriture personnelle ou la création de soi*, Paris, Champion, 2009.

VERDIER Gabrielle, « Ceci n'est pas un roman. Authorial Discourse in Early Seventeenth-Century Short Fiction and the Boundaries of the Nouvelle », *PFSCS*, vol. XVI, n° 30, 1989, p. 143-158.

WALLIS Andrew H., *Traits d'union : l'anti-roman et ses espaces*, Tübingen, G. Narr Verlag, « Biblio 17 », 2011.

WEICH Horst, « Don Quichotte et le roman comique français du XVII^e et du XVIII^e siècle », dans *Cervantes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *CAIEF*, n° 48, mai 1996, p. 241-261.

– *La Nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle*, *CAIEF*, n° 18, mars 1966.

– *Cervantes en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *CAIEF*, n° 48, mai 1996.

– *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Actes du colloque de Pavie (octobre 1998), Pise-Genève, Edizioni Ets-Slatkine, « Quaderni del Seminario di filologia francese n° 8 », 2000.

ONÉSIME DE CLAIREVILLE, *LE GASCON EXTRAVAGANT*

ASSAF Francis, « L'imagination burlesque au service du libertinage baroque dans *Le Gascon extravagant*, attribué à Louis Moreau, sieur du Bail », *PFSCS*, vol. VIII, n° 15, 1981, p. 47-56.

CAVAILLÉ Jean-Pierre, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement "pour parler librement de tout" », dans *Lectures croisées du « Gascon extravagant »*, *Les Dossiers du GRIHL*, 2007 (URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/260>).

CAVAILLÉ Jean-Pierre & GIAVARINI Laurence (dir.), *Lectures croisées du « Gascon extravagant »*, *Les Dossiers du GRIHL*, 2007 (URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/325>).

DESILES Emmanuel, « Les pérégrinations du *Gascon extravagant* d'Onésime Sommain de Claireville », dans R. Duchêne et P. Ronzeaud (éd.), *Autour de Mme de Sévigné : deux colloques pour un tricentenaire*, Paris-Seattle-Tübingen, *PFSCS*, « Biblio 17 », 1997, p. 315-332.

FRICHE François, « Le religieux extravagant. *L'Histoire comique de Francion* (1623-1633) et *Le Gascon extravagant* (1637) », dans M. Pic, B. Selmeçli Castioni et J.-P. van Elslande (dir.), *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éd. Nouvelle Cécile Default, 2012, p. 149-159.

HOUDARD Sophie, « Voyage aux Enfers ou rêve de jeune-fille ? Les révélations curieuses de la Fille dans le *Gascon extravagant* », dans J.-P. Cavaillé et L. Giavarini (dir.), *Lectures croisées du « Gascon extravagant »*, *Les Dossiers du GRIHL*, 2007 (URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/325>).

- « Les vagabondages comiques de la possédée du *Gascon extravagant* (1637), ou comment boucler le diable dans une fable », dans G. Holtz et Th. Maus de Rolley (dir.), *Voyager avec le diable : voyages réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 61-74.

ANTOINE FURETIÈRE, *LE ROMAN BOURGEOIS*

ALTER Jean, « Vers des re-lectures du *Roman bourgeois* : du lisible, du scriptible, de l'illisible, et du relisible », dans M. Bateau, J. Barchilon, D. Stanton et J. Alter (éd.), *Actes de Banff. Les Contes de Perrault ; La Contestation et ses limites ; Furetière*, Paris-Seattle-Tübingen, W. Leiner, « Biblio 17 », 1987, p. 237-248.

ASSAF Francis, « Furetière ou l'esthétique du contraire », dans J. Serroy (dir.), *Romanciers du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 15, 1991, p. 163-183.

- « *Le Roman bourgeois*, ou la modernité de l'écriture », dans W. Brooks et R. Zaiser (éd.), *Theatre, Fiction, and Poetry in the French Long Seventeenth Century / Le Théâtre, le roman, et la poésie à l'âge classique*, Oxford, Peter Lang, 2007, p. 33-46.

BURY Emmanuel, « Rhétorique de Furetière : invention et lieux communs dans *Le Roman bourgeois* », dans B. Yon (dir.), *Prémices et floraison de l'âge classique. Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Saint-Étienne, PUST, 1995, p. 333-345.

GAUTHIER Patricia, « Les extravagances du bon sens : questions sur la fin d'un genre dans *Le Roman bourgeois* de Furetière », dans V. Feuillebois, É. Montel, A.-C. Michel et F. Poulet (dir.), *Hors norme : pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité, La Licorne*, à paraître.

GIARDINA Calogéro, *Narration, burlesque et langage dans « Le Roman bourgeois » d'Antoine Furetière*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des lettres modernes », 1993.

GUENIN-LELLE Dianne, « Framing the Narrative : The *Roman bourgeois* as Metafiction », *PFSCCL*, vol. XVI, n° 30, 1989, p. 179-184.

MEINER Carsten, « Carrosses, éclaboussures et maquignon dans *Le Roman bourgeois* de Furetière », dans *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2008, p. 81-100.

MORAIS Ana Pava, « La mise en préface du roman : les déguisements de l'auteur dans *Le Roman bourgeois* », dans P. Rodriguez et M. Weil (dir.), *Vers un thesaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du 4^e colloque international de la SATOR (25-27 octobre 1990), Montpellier, Université Montpellier III- Paul Valéry, 1991, p. 225-230.

MOYES Craig, « Juste(s) titre(s). L'économie liminaire du *Roman bourgeois* », dans C. Moyes (dir.), *L'Échelle des valeurs au XVII^e siècle : le commensurable et l'incommensurable, Études françaises*, vol. XLV, n° 2, 2009, p. 25-45.

SERROY Jean, « Scarron/Furetière : inventaire de l'inventaire », dans G. Forestier (dir.), *La Littérature et le réel, Littératures classiques*, n° 11, janv. 1989, p. 211-219.

TEIXEIRA ANACLETO Marta, « La mise en texte du "Pays des romans" dans *Le Roman bourgeois* de Furetière : paradoxes d'un "ouvrage comique" », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 109-119.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

CADOREL Raymond, *Scarron et la nouvelle espagnole dans « Le Roman comique »*, Aix-en-Provence, La Pensée Universitaire, 1960.

CONROY Peter V., « The Narrative Stance in Scarron's *Roman comique* », *The French Review*, vol. XLVII, Special Issue, n° 6, Spring 1974, p. 18-30.

DE ARMAS Frederick A., *The Four Interpolated Stories in the « Roman comique » : Their Sources and Unifying Fonction*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

DEBAISIEUX Martine, « *Le Roman comique* ou la mise en scène du dé(voile)ment », dans M. Debaisieux (éd.), *Le Labyrinthe de Versailles. Parcours critiques de Molière à La Fontaine*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 171-185.

- DÉDÉYAN Charles, *Le « Roman comique » de Scarron*, Paris, SEDES, 1983.
- DEJEAN Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of the Novel, a Novel of Comedy*, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1977.
- DE VOS Wim, « Défaillances de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* de Scarron », dans J. Herman et P. Pelckmans (éd.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.
- FROIDEFOND Dominique, « Le traitement de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron », *PFSC*, vol. XX, n° 39, 1993, p. 415-433.
- GUICHEMERRE Roger, « Les nouvelles du *Roman comique* de Scarron et la comédie "à l'espagnole" », dans N. Heppé, R. Mauzi et Cl. Pichois (éd.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 151-162.
- « Scarron, ou le romanesque contenu », dans J. Serroy (dir.), *Romanciers du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 15, oct. 1991, p. 137-144.
- « La francisation de la *comedia* espagnole chez d'Ouille et Scarron », dans Ch. Mazouer (dir.), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Mont-de-Marsan, Éd. InterUniversitaires, 1991, p. 255-268.
- LAGARDE François, « Désordre et ordre dans *Le Roman comique* », *The French Review*, vol. LXX, n° 5, avril 1997, p. 668-675.
- LANDRY Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans A. Rivara et G. Lavorel (éd.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1999, p. 71-82.
- LEPLATRE Olivier, « "Foy d'auteur". Ichnographie de l'écrivain comique (autour du *Roman comique* de Scarron) », *Travaux de littérature*, vol. XX, 2007, p. 287-301.
- LOJKINE Stéphane & RONZEAUD Pierre (dir.), *Fictions de la rencontre. « Le Roman comique » de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011.
- MONTBERTRAND Gérard, « La Personnalité de Z de Scarron et la fonction du comique dans les histoires intercalées du *Roman comique* et dans les *Nouvelles tragi-comiques* », *PFSC*, vol. XVI, n° 30, 1989, p. 117-130.
- MORTIER Roland, « La fonction des nouvelles dans le *Roman comique* », dans *La Nouvelle en France jusqu'au XVIII^e siècle*, *CAIEF*, n° 18, mars 1966, p. 41-51.
- RIOU Daniel, « Sorel et Scarron à l'aube du roman moderne. Métadiscours et crise de la représentation », dans A. Pfersmann et B. Alazet (dir.), *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, « Études romanesques 5 », 1998, p. 35-43.
- ROSELLINI Michèle, « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans S. Lojkine et P. Ronzeaud (dir.), *Fictions de la rencontre. « Le Roman comique » de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 47-64.
- ROUSSET Jean, « Insertions et interventions dans *Le Roman comique* », dans *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1973, p. 69-82.
- SERROY Jean, « *Le Roman comique* et *Le Roman bourgeois*, romans provinciaux ou romans parisiens ? », dans *Les Provinciaux sous Louis XIV*, Marseille, n° 101, 2^e trim. 1975, p. 163-170.
- « Le Roman comique, roman carrefour », dans *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Pise-Genève, Edizioni Ets-Slatkine, « Quaderni del Seminario di filologia francese n° 8 », 2000, p. 129-144.
- STERNBERG Véronique, « Rhétorique et esthétique comique dans le théâtre de Scarron », dans G. Conesa (dir.), *L'Esthétique de la comédie, Littératures classiques*, n° 27, printemps 1996, p. 205-218.

TOCANNE Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans le *Roman comique* », dans N. Heppé, R. Mauzi et Cl. Pichois (éd.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.

TRUCHET Jacques, « *Le Roman comique* de Scarron et l'univers théâtral », dans J. Jacquot (dir.), *Dramaturgie et société*, Paris, Éd. du CNRS, 1968, t. I, p. 259-266.

VERDIER Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans J. Macary (éd.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL, « Biblio 17 », 1991, p. 92-99.

ZAISER Rainer, « La mise en abyme au dix-septième siècle : récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, Scarron et de Furetière », dans B. Norman (éd.), *Formes et formations au dix-septième siècle*, Actes du 37^e congrès annuel de la NASSCFL, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 163-171.

CHARLES SOREL

BÉCHADE Hervé, *Les Romans comiques de Charles Sorel. Fiction narrative, langue et langage*, Genève, Droz, 1981.

BURY Emmanuel (dir.) & VAN DER SCHUEREN Eric (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006.

CAZENAVE Gil, « L'image du Prince dans les premiers romans de Charles Sorel », *XVII^e siècle*, n° 105, 1974, p. 19-28.

CIVARDI Jean-Marc, « Charles Sorel critique théâtral », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006, p. 345-380.

DANDREY Patrick, « *Polyandre*, ou la critique de l'histoire comique », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006, p. 311-331 ; repris dans Ch. Sorel, *Polyandre, histoire comique*, éd. P. Dandrey et C. Toublet, Paris, Klincksieck, 2010, « Préface. *Polyandre*, une critique de l'histoire comique », p. VII-XXIX.

DEBAISIEUX Martine, *Le Procès du roman : écriture et contrefaçon chez Charles Sorel* [1989], Orléans, Paradigme, 2000.

DENIS Delphine, « Charles Sorel et le "Parnasse galant" », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006, p. 421-437.

DE VOS Wim, *Le Singe au miroir : emprunt textuel et écriture savante dans les romans comiques de Charles Sorel*, Tübingen, G. Narr Verlag, 1994.

- « La théorie littéraire de Sorel dans les préfaces de *Francion*, du *Berger extravagant*, et de *Polyandre* », dans P. Rodriguez et M. Weil (dir.), *Vers un thesaurus informatisé : topique des ouvertures narratives avant 1800*, Actes du 4^e colloque international de la SATOR (25-27 octobre 1990), Montpellier, Université Montpellier III-Paul Valéry, 1991, p. 297-309.

- « Les personnages dans *Polyandre* de Charles Sorel : manuscrits ambulants ? », dans J. Herman, F. Hallyn et K. Peeters (éd.), *Le Topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Paris-Louvain, Peeters, 1999, p. 61-72.

GARAVINI Fausta, « L'itinéraire de Sorel : du *Francion* à la *Science universelle* », *RHLF*, vol. LXXVII, n° 3-4, 1977, p. 432-439.

HOWELLS Richard, *Carnival to Classicism : the Comic Novels of Charles Sorel*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCCL, « Biblio 17 », 1989.

JOUHAUD Christian, « Roman historié et histoire romancée : Jean-Pierre Camus et Charles Sorel », *XVII^e siècle*, n° 215, 2002, p. 307-314.

LEROY Jean-Pierre, « Réflexions critiques de Charles Sorel sur son œuvre romanesque », *XVII^e siècle*, n° 105, 1974, p. 29-47.

LEVER Maurice, « Charles Sorel et les problèmes du roman sous Louis XIII », dans

M. Fumaroli (dir.), *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, Éd. du CNRS, 1977, p. 81-89.

RIOU Daniel, « Charles Sorel historien et historiographe de France », dans S. Guellouz (dir.), *L'Histoire au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 30, printemps 1997, p. 145-157.

ROBELLO Felicita, « Polyandre ou la poétique de la médiocrité », dans *Le Miroir et l'image. Recherches sur le genre narratif au XVII^e siècle*, Genova, Pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere Moderne, 1982, p. 145-179.

ROSELLINI Michèle, *Lecture et « connaissance des bons livres ». Charles Sorel et la formation du lecteur*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. d'A. Viala, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2003.

- « La Bibliothèque française de Charles Sorel : intégration ou liquidation de la bibliothèque humaniste ? », dans J.-M. Chatelain et B. Teyssandier (dir.), *L'Idée des bibliothèques à l'âge classique, Littératures classiques*, n° 66, automne 2008, p. 93-113.

ROY Émile, *La Vie et les œuvres de Charles Sorel, sieur de Souvigny (1602-1674)*, Paris, Hachette, 1891.

SPICA Anne-Élisabeth, « Charles Sorel entre fascination et répulsion pour les romans », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel polygraphe*, Québec, PUL, 2006, p. 167-185.

- « Charles Sorel lecteur de *L'Astrée* », dans D. Denis (dir.), *Lire L'Astrée*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2008, p. 287-298.

- « Charles Sorel et la métamorphose : définir le roman moderne », *Poétique*, n° 164, novembre 2010, p. 433-446.

SUOZZO Andrew G., *The Comic Novels of Charles Sorel : a Study of Structure, Characterization, and Disguise*, Lexington (Ky.), French Forum, 1982.

VERDIER Gabrielle, *Charles Sorel*, Boston, Twayne Publishers, 1984.

- « Charles Sorel, ou le roman(cier) en procès », dans J. Serroy (dir.), *Romanciers du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 15, oct. 1991, p. 85-97 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 57-68.

VIALA Alain, « Pragmatique littéraire et rhétorique du lecteur : le cas Sorel », dans *Méthodologie, Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 8, 1986, p. 107-124.

L'Histoire comique de Francion

ALTER Jean, « "C'est moi qui parlons" : le jeu des narrateurs dans *Francion* », *French Forum*, vol. V, 1980, p. 99-105 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 106-111.

ASSAF Francis, « Francion : une étude carnavalesque », dans J. Serroy (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion »*, *Littératures classiques*, n° 41, hiver 2001, p. 85-95.

BERTRAND Dominique, « Les figures du songe ou les arcanes de la fiction », *PFSCCL*, vol. XVIII, n° 35, 1991, p. 411-423 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 112-120.

DANDREY Patrick, *Le Premier « Francion » de Charles Sorel ou le « jeu du roman »*, Paris, Klincksieck, « Jalons critiques », 2001.

- « Dom Juan, fils de Francion ? Les leçons d'un parallèle », dans F. Népoté-Desmarres (éd.), *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas, Littératures classiques*, numéro hors série, 2002, p. 191-218.

DANDREY Patrick (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris,

- Klincksieck, « Parcours critique », 2000.
- DEBAILLY Pascal & DUMORA-MABILLE Florence (dir.), *Charles Sorel. « Histoire comique de Francion »*, *Cahiers textuels*, n° 22, 2000.
- DEBAISIEUX Martine, « "Le tombeau des romans" : de *Francion* au *Berger extravagant* », *PSCFL*, n° 30, 1989, p. 169-178.
- « *Francion* et les détour(nement)s de l'histoire comique », dans D. Riou (dir.), *Lectures du « Francion » de Charles Sorel*, Rennes, PUR, 2000, p. 25-37.
- FROIDEFOND Dominique, « Étude de trois personnages carnavalesques dans le *Francion* de Sorel : Valentin, Collinet et Hortensius », *Symposium*, vol. XLVIII, n° 3, automne 1994, p. 184-201.
- GREINER Frank & STERNBERG Véronique, « *L'Histoire comique de Francion* » de *Charles Sorel*, Paris, SEDES, 2000.
- HODGSON Richard G., « Du *Francion* de Sorel au *Pharsamon* de Marivaux : histoire de la folie à l'âge de l'anti-roman », dans N. Boursier et D. Trott (dir.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de « L'Astrée » à « Justine »*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1990, p. 29-38.
- « Du roman "satyrique" au roman libertin : Sorel, le *Francion* et la naissance du roman en France », dans D. Riou (dir.), *Lectures du « Francion » de Charles Sorel*, Rennes, PUR, 2000, p. 47-55.
- MALLINSON Jonathan G., « Sorel et les préfaces de *Francion* », *CAIEF*, n° 42, mai 1990, p. 137-149.
- MAZOUER Charles, « Le théâtre dans l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (Livres I à VIII) », dans J. Serroy (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion »*, *Littératures classiques*, n° 41, 2001, p. 97-107.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « L'élocution dans le *Francion* », dans P. Debailly et Fl. Dumora-Mabille (dir.), *Charles Sorel. « Histoire comique de Francion »*, *Cahiers textuels*, n° 22, 2000, p. 29-50.
- RIOU Daniel, « La leçon de lecture : Joconde dans *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel », dans I. Brouard-Arends (dir.), *Lectrices d'Ancien Régime*, Actes du colloque de l'Université de Rennes II (27-29 juin 2002), Rennes, PUR, 2003, p. 665-675.
- RIOU Daniel (dir.), *Lectures du « Francion » de Charles Sorel*, Rennes, PUR, 2000.
- RONZEAUD Pierre, « Parole libertine et discours de fou : le rôle de Collinet dans le *Francion* de Charles Sorel (1623) », dans *L'Intelligence du passé. Les faits, l'écriture et le sens. Mélanges Jean Lafond*, Tours, Université F. Rabelais, 1988, p. 257-266 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 140-146.
- « L'imagination dans l'*Histoire comique de Francion* : l'autre Naïs », dans J. Serroy (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion »*, *Littératures classiques*, n° 41, hiver 2001, p. 63-82.
- ROSELLINI Michèle & SALVAN Geneviève, *Le « Francion » de Charles Sorel*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2000.
- ROYÉ Jocelyn, « Hortensius et l'illusion savante », dans P. Debailly et Fl. Dumora-Mabille (dir.), *Charles Sorel. « Histoire comique de Francion »*, *Cahiers textuels*, n° 22, 2000, p. 123-137.
- SERROY Jean, « La vie de collège au commencement du XVII^e siècle, d'après le *Francion* de Sorel », dans *Le XVII^e siècle et l'éducation*, Marseille, suppl. au n° 88, 1^{er} trim. 1972, p. 153-160.
- « *Francion* et l'argent, ou L'Immoraliste et Les Faux-Monnayeurs », *XVII^e siècle*, n° 105, 1974, p. 3-18.
- « Du roman de chevalerie au roman comique. Les lectures de *Francion* », dans

Lectures du Moyen Âge, Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble, n° 32, 1987, p. 91-97.

- « La grossièreté dans le *Francion* de Charles Sorel », dans P. Debailly et Fl. Dumora-Mabille (dir.), *Charles Sorel. « Histoire comique de Francion »*, *Cahiers textuels*, n° 22, 2000, p. 13-27.

- « D'un roman à métamorphoses : la composition du *Francion* de Charles Sorel », dans *Actes des journées internationales d'études du Baroque*, 6^e Cahier Baroque, 1973, p. 97-103 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *Charles Sorel / « Histoire comique de Francion »*, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 2000, p. 97-105.

SERROY Jean (dir.), *Charles Sorel, « Histoire comique de Francion »*, *Littératures classiques*, n° 41, hiver 2001.

SUOZZO Andrew G., « Hortensius and Collinet : Gradations and Implications of Madness in the *Francion* », *Romance notes*, 1979, n° 20, p. 81-86.

TRETHEWEY John, « Ambivalence or Irony ? Charles Sorel's *Francion* », *Newsletter of the Society for Seventeenth-Century French Studies*, n° 4, 1982, p. 60-68.

ZAISER Rainer, « *Don Quichotte* à la française : l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel et le déclin du monde héroïco-chevaleresque à l'aube de l'âge moderne », *PFSCS*, vol. XXXII, n° 62, 2005, p. 143-163.

Le Berger extravagant

ALET Martine, « Étude psycho-physiologique du *Berger extravagant* de Charles Sorel : la mélancolie de Louys », *PFSCS*, vol. XXIX, n° 56, 2002, p. 153-175.

BERTRAND Dominique, « Invention burlesque et commentaire : le "Banquet des Dieux" de Sorel ou la poétique de Janus », dans D. Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Champion, 1998, p. 243-256.

BIANZINA-LEVASSEUR Yveline, « "Perdre la tête" : extravagance et imaginaire du *Berger* de Sorel », *PFSCS*, vol. XIX, n° 37, 1992, p. 387-414.

BOILÈVE-GUERLET Annick, « Charles Sorel critique et juge du roman dans *Le Berger extravagant* », *Cuadernos de Filologia Francesa*, n° 5, 1991, p. 35-55.

CHOUINARD Daniel, « Charles Sorel (anti)romancier et le brouillage du discours », *Études françaises*, vol. XIV, n° 1-2, avril 1978, p. 65-91.

- « Les figures du procès dans *Le Berger extravagant* : le commentaire sorélien et l'archéologie de la topique romanesque », dans N. Boursier et D. Trott (éd.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1990, p. 13-27.

- « La métamorphose du lecteur en bouffon : "jouer" et "jouir" dans *Le Berger extravagant* », dans D. Riou (dir.), *Lectures du « Francion » de Charles Sorel*, Rennes, PUR, 2000, p. 99-106.

FRANCHETTI Anna Lia, *Il « Berger extravagant » di Charles Sorel*, Florence, Olschki, 1977.

GIAVARINI Laurence, « Imitation et satire : sur la motivation pastorale d'une réécriture de la mythologie dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel (1627) », dans M. Laugaa et S. Perrier (dir.), *Thèmes et figures mythiques. L'héritage classique*, Textuel, n° 33, sept. 1997, p. 113-125.

- « L'"histoire véritable" ou la fiction de l'imitation. Retour sur le réalisme du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627) », dans D. Souiller (dir.), *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle*, Dijon, Centre Interactions Culturelles Européennes & Texte et Édition, « Littérature comparée, n° 1 », 2002, p. 33-55.

GUELLOUZ Suzanne, « Le roman parle du roman : critique et poétique du genre dans *Le Berger extravagant* », dans E. Bury (dir.) et E. Van der Schueren (éd.), *Charles Sorel*

polygraphe, Québec, PUL, 2006, p. 251-261.

HINDS Leonard, *Narrative Transformations from « L'Astrée » to « Le Berger extravagant »*, West Lafayette (Ind.), Purdue University Press, 2002.

LEVER Maurice, « Le statut de la critique dans *Le Berger extravagant* de Charles Sorel », *RHLF*, n° 3-4, mai-août 1977, p. 417-431.

MAGNIEN Michel, « Sorel lecteur de Ronsard dans les *Remarques du Berger extravagant* », dans Y.-A. Favre et Ch. Manso (éd.), *Mélanges offerts au professeur Maurice Descotes*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1988, p. 37-51.

MOREAU Isabelle, « Du roman à l'anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », dans A. Bayle (éd.), *Les Usages thérapeutiques du littéraire, Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 93-107.

ROSELLINI Michèle, « *Le Berger extravagant*, critique de l'imagination ou imagination critique ? », dans P. Ronzeaud (dir.), *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, printemps 2002, p. 179-205.

SESSA Jacqueline, « Les leçons ambiguës de *Don Quichotte* et du *Berger extravagant* », dans Cl. Longeon (éd.), *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980, p. 233-240.

SPICA Anne-Élisabeth, « L'extravagance du *Berger extravagant* de Charles Sorel (1627-1634) : un concept heuristique de la création fictionnelle au XVII^e siècle », dans *(Res)sources de l'extravagance, Carnets*, n° IV, 2012, p. 31-46 (URL : <http://carnets.web.ua.pt/>).

- « L'extra-vagant et le roman : l'exemple du *Berger extravagant* de Charles Sorel », dans V. Cnockaert, B. Gervais et M. Scarpa (dir.), *Idiots : figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, PUN / Éditions Universitaires de Lorraine, 2012, p. 93-109.

STENZEL Hartmut, « Discours romanesque, discours utile et carrière littéraire. Roman et "anti-roman" chez Charles Sorel », dans W. Matzat et H. Stenzel (dir.), *L'Invention du roman français au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 215, avril-juin 2002, p. 235-250.

TILTON Elisabeth M., « Charles Sorel, Lawyer, and the Case of the *Berger Extravagant* », *PFSCS*, n° 3, 1975, p. 69-81.

TUCKER Holly, « Pleasure, Seduction, and Authorial Identity in Charles Sorel's *Le Berger extravagant* », *Neophilologus*, vol. 84, n° 3, juillet 2000, p. 347-358.

ZERARI-PENIN Maria, « Don Quichotte berger : de Cervantès à Charles Sorel », dans E. Ruiz-Gálvez Priego et G. Groult (dir.), *Don Quijote de la Mancha dans la Manche*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 115-133.

Ouvrages critiques sur l'extravagance et les formes de l'écart

APPROCHES SOCIO-HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES

ABOUDRAR Bruno-Nassim, *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999.

ALEXANDER Franz G. & SELESNICK Sheldon T., *Histoire de la psychiatrie : pensée et pratique psychiatriques de la préhistoire à nos jours*, trad. G. Allers, J. Carré et A. Rault, Paris, A. Colin, 1972.

ALLARD Guy-H. (dir.), *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*, Montréal, L'Aurore, 1975.

ALQUIÉ Ferdinand, *La Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes* [1950], Paris, PUF, 2011.

- « Le philosophe et le fou », éd. J.-M. Beyssade, dans J.-R. Armogathe et G. Belgioioso (éd.), *Descartes Metafisico : Interpretazioni del Novecento*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 107-116.
- ANDREWS Jonathan, « "Hardly a Hospital, but a Charity for Pauper Lunatics" ? Therapeutics at Bethlem in the Seventeenth and Eighteenth Centuries », dans J. Barry et C. Jones (éd.), *Medicine and Charity before the Welfare State*, Londres-New York, Routledge, 1991, p. 63-82.
- ANDREWS Jonathan, BRIGGS Asa, PORTER Roy, TUCKER Penny & WADDINGTON Keir, *The History of Bethlem*, Londres, Routledge, 1997.
- ANDREWS Jonathan & SCULL Andrew T., *Customers and Patrons of the Mad-Trade. The Management of Lunacy in Eighteen-Century London*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2003.
- ARIKHA Noga, *Passions and Tempers : A History of the Humours*, New York-Londres-Toronto, Harper Perennial, 2008.
- ARTIÈRES Philippe & BERT Jean-François, *Un succès philosophique : l'« Histoire de la folie à l'âge classique » de Michel Foucault*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011.
- ARTIÈRES Philippe, BERT Jean-François & CHEVALLIER Philippe (éd.), « *Histoire de la folie à l'âge classique* » de Michel Foucault : regards critiques (1961-2011), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011.
- AUDA Valérie, « The Court Fool or Jester : a Historic Background », dans *Fous et masques : variations sur l'absence, hommage à Christiane Gallenca*, *Cycnos*, n° 5, 1989, p. 23-26.
- BARROUX Gilles, *Philosophie, maladie et médecine au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.
- BARRY Jonathan & JONES Colin (éd.), *Medicine and Charity before the Welfare State*, Londres-New York, Routledge, 1991.
- BEYSSADE Jean-Marie, « "Mais quoi ce sont des fous". Sur un passage controversé de la "Première Méditation" », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 3, 1973, p. 273-294 ; repris dans *Descartes au fil de l'ordre*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2001, p. 13-38.
- BILLINGTON Sandra, *A Social History of the Fool*, Brighton-New York, Harvester Press-St. Martin's Press, 1984.
- BIVINS Roberta & PICKSTONE John V., *Medicine, Madness, and Social History. Essays in Honour of Roy Porter*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- BLUM Claude, « La folie et la mort dans l'imaginaire collectif du Moyen Âge et du début de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles). Positions du problème », dans H. Braet et G. Verbeke (éd.), *Death in the Middle Ages*, Louvain, Leuven University Press, 1983, p. 258-285.
- BOULHOL Pascal, GAIDE Françoise & LOUBET Mireille (éd.), *Guérisons du corps et de l'âme : approches pluridisciplinaires*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- BOURASSIN Emmanuel, « Nains et bouffons de cour », *Historia*, n° 523, juil. 1990, p. 7-15.
- BRABANT Hyacinthe, « Les traitements burlesques de la folie aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 75-95.
- BUCKINX Sébastien, *Descartes entre Foucault et Derrida : la folie dans la « Première méditation »*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BYNUM William F., PORTER Roy & SHEMHERD Michael (éd.), *The Anatomy of Madness : Essays in the History of Psychiatry*, Londres-New York, Tavistock Publications, 1985, 2 vol.

- BYRD Max, *Visits to Bedlam : Madness and Literature in the Eighteen Century*, New York-Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique* [1966], Paris, PUF, « Quadrige », 1999.
- « Sur l'Histoire de la folie en tant qu'événement », dans Foucault, *Le Débat*, n° 41, sept.-nov. 1986, p. 37-40.
- CARRAUD Vincent, *L'invention du moi*, Paris, PUF, 2010.
- CASSIRER Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [1927], trad. P. Quillet, Paris, Minuit, 1983.
- CAZZANIGA Gian Mario & ZARKA Yves Charles (dir.), *L'Individu dans la pensée moderne. XVI^e-XVIII^e siècles*, Actes des colloques organisés à Paris (16-18 septembre 1993) et à Pise (30 septembre-2 octobre 1993), Pise, Edizioni Ets, 1995, 2 vol.
- CERTEAU Michel (de) (éd.), *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, « Archives », 1970.
- CERTEAU Michel (de), « Voyage et prison : la folie de J.-J. Surin », dans B. Beugnot (éd.), *Voyages, récits et imaginaires*, Actes de la 15^e réunion annuelle de la NASSCFL à Montréal, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1984, p. 439-467.
- CHAPUT Bernard, « La condition juridique et sociale de l'aliéné mental », dans G.-H. Allard (dir.), *Aspects de la marginalité au Moyen Âge*, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 38-47.
- CHARTIER Roger, « Le retranchement de la sauvagerie », dans E. Le Roy Ladurie (dir.), *Histoire de la France urbaine*, Paris, Seuil, 1981, t. III (*La Ville classique de la Renaissance aux Révolutions*), p. 223-243.
- CHEVALLIER Philippe & GREACEN Tim (dir.), *Folie et justice : relire Foucault*, Toulouse, Éd. Érès, 2009.
- COLLÉE Michel & QUÉTEL Claude, *Histoire des maladies mentales*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1987.
- COX Harvey G., *La Fête des Fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, trad. L. Giard, Paris, Seuil, 1971.
- CRIGNON-DE OLIVEIRA Claire, *De la mélancolie à l'enthousiasme : Robert Burton (1577-1640) et Anthony Ashley Cooper, comte de Shaftesbury (1671-1713)*, Paris, Champion, 2006.
- CRIGNON-DE OLIVEIRA Claire & SAAD Mariana (éd.), *Melancholy and Material Unity of Man (17th-18th Centuries). La Mélancolie et l'unité matérielle de l'homme (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Basel, Schwabe Verlag, 2006.
- DA SILVA Emmanuel (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Foucault et la philosophie*, Lyon, ENS Éditions, 2003, vol. II.
- DAVAL René, *Enthousiasme, ivresse et mélancolie*, Paris, Vrin, 2009.
- DERRIDA Jacques, « Cogito et histoire de la folie », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 51-97.
- DINET-LECOMTE Marie-Claude, « La "cléricisation" du personnel hospitalier en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans B. Delpal et O. Faure (dir.), *Religion et enfermements (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2005, p. 115-129.
- ELLENBERGER Henri F., « Le traitement de la folie, du chamanisme à l'antipsychiatrie », dans *Médecines de l'âme : essais d'histoire de la folie et des guérisons psychiques*, éd. É. Roudinesco, Paris, Fayard, 1995, p. 253-299.
- ESTENNE-LABRUDE Jacqueline, « Le commerce de la folie au XVIII^e siècle », dans S. Halimi (éd.), *Commerce(s) en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, p. 75-94.
- FIORINO Vinzia, « Les racines religieuses du système asilaire et de la construction des catégories pathologiques : le cas de l'asile d'aliénés de Rome Santa Maria della Pietà »,

- dans B. Delpal et O. Faure (dir.), *Religion et enfermements (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2005, p. 173-187.
- FORIERS Paul, « La condition des insensés à la Renaissance », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 27-37.
- FOUCAULT Michel, *Maladie mentale et psychologie* [1954], Paris, PUF, 1995.
- *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.
 - *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
 - *Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, éd. Fr. Ewald et A. Fontana, Paris, Seuil, 2003.
 - « Mon corps, ce papier, ce feu », dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, appendice II, p. 583-603 ; repris dans *Dits et écrits II, 1970-1975*, éd. D. Defert et Fr. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 1112-1136.
 - « La folie n'existe que dans une société », entretien avec J.-P. Weber [*Le Monde* du 22 juillet 1961], repris dans M. Foucault, *Dits et écrits I, 1954-1975*, éd. D. Defert et Fr. Ewald, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 195-197.
- FRANKFURT Harry G., *Démons, rêveurs et fous. La défense de la raison dans les « Méditations » de Descartes*, éd. et trad. S. Lucquet, Paris, PUF, 1989.
- GAIGNEBET Claude, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974.
- GENDRON Jean-Philippe, *Les voix de la folie : essai sur Michel Foucault*, Québec, Éd. Nota bene, 2006.
- GIRARD Alain R., « Le fou dans la société médiévale », dans J. Postel et Cl. Quézel (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Toulouse, Privat, 1983, p. 65-73.
- GORDON Colin, « La réception de l'*Histoire de la folie* chez les historiens et les géographes : l'exemple anglo-saxon », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice : relire Foucault*, Toulouse, Éd. Érès, 2009, p. 23-35.
- GRMEK Mirko D. (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Seuil, 1997, vol. II (*De la Renaissance aux Lumières*).
- GROS Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, PUF, 1997.
- « Note sur l'*Histoire de la folie* », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice : relire Foucault*, Toulouse, Éd. Érès, 2009, p. 15-22.
- HEERS Jacques, *Fêtes des fous et Carnavals* [1968], Paris, Fayard, 1997.
- IMBERT Jean (dir.), *Histoire des hôpitaux en France*, Toulouse, Privat, 1982.
- INGRAM Allan (éd.), *Patterns of Madness in the Eighteenth Century : a Reader*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.
- JACCARD Roland, *La Folie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1979.
- JACQUET Chantal & PAVLOVITS Tamás (dir.), *Les Facultés de l'âme à l'âge classique : imagination, entendement et jugement*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- JONES Colin & PORTER Roy (éd.), *Reassessing Foucault : Power, Medicine and the Body*, Londres-New York, Routledge, 1994.
- KAMBOUCHNER Denis, *Les « Méditations métaphysiques » de Descartes. I, Introduction générale, Première Méditation*, Paris, PUF, « Quadrige Grands Textes », 2005.
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin & SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.
- KOLEJNIK-ANTOINE Delphine, *L'Homme cartésien : la « force qu'a l'âme de mouvoir le corps » (Descartes, Malebranche)*, Rennes, PUR, 2009.
- LAHARIE Muriel, *La Folie au Moyen Âge : XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- « Les fous de cour dans l'Occident médiéval (XI^e-XV^e siècles) : de la déviance

- psychopathologique à la déviance allégorique », dans M. Faure (éd.), *Conformité et déviances au Moyen Âge, Cahiers du CRISIMA*, n° 2, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 1995, p. 207-221.
- LAIGNEL-LAVASTINE Maxime & VINCHON Jean, *Les Maladies de l'esprit et leurs médecins du XVI^e au XIX^e siècle. Les étapes des connaissances psychiatriques de la Renaissance à Pinel*, Paris, Éd. Médicales Norbert Maloine, 1930.
- LEBRUN François, *Médecins, saints et sorciers aux XVII^e et XVIII^e siècles : se soigner autrefois*, Paris, Temps actuels, 1983.
- LEVER Maurice, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983.
- MACHEREY Pierre, *De Canguilhem à Foucault : la force des normes*, Paris, La Fabrique, 2009.
- MANDOSIO Jean-Marc, « L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance », dans J.-Cl. Margolin et S. Matton (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993, p. 11-41.
- MANDROU Robert, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1980.
- McGOWEN Randall, « Power and Humanity, or Foucault among the Historians », dans C. Jones et R. Porter (éd.), *Reassessing Foucault : Power, Medicine and the Body*, Londres-New York, Routledge, 1994, p. 91-112.
- McHUGH Tim, *Hospital Politics in Seventeenth-Century France : The Crown, Urban Elites, and the Poor*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2007.
- MEYERSON Ignace (dir.), *Problèmes de la personne*, Actes du colloque du Centre de Recherches de psychologie comparative, Paris, ÉPHÉ, 1973.
- MOREL Pierre & QUÉTEL Claude, *Les Fous et leurs médecines de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979.
- MOYAL Georges J.D., *La Critique cartésienne de la raison : folie, rêve et liberté dans les « Méditations »*, Paris, Vrin, 1997.
- PASTOUREAU Michel, « Formes et couleurs du désordre : le jaune et le vert », *Médiévales*, n° 4, mai 1983, p. 62-72.
- PIGEAUD Jackie, *La Maladie de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- *Melancholia : le malaise de l'individu*, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- PORTER Roy, *A Social History of Madness : Stories of the Insane*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1989.
- POSTEL Jacques & QUÉTEL Claude (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie* [1983], Paris, Dunod, 1994.
- QUÉTEL Claude, *Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- « Faut-il critiquer Foucault ? », dans *Penser la folie : essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, « Débats », 1992, p. 81-102.
- REID Dylan, « The Triumph of the Abbey of the Conards : Spectacle and Sophistication in a Rouen Carnival », dans J. Rollo-Koster (éd.), *Medieval and Early Modern Ritual. Formalized Behavior in Europe, China and Japan*, Leiden-Boston, Köln-Brill, 2002, p. 147-173.
- REVEL Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2009.
- REY Roselyne, « L'approche de la folie chez quelques médecins vitalistes du XVIII^e siècle », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985, p. 111-125.
- « L'âme, le corps et le vivant », dans M. D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Seuil, 1997, vol. II (*De la Renaissance aux Lumières*), p. 117-

155.

RISTICH DE GROOTE Michele, *La Folie à travers les siècles*, Paris, Robert Laffont, 1967.

ROSEN Georges, « The Mentally Ill and the Community in Western and Central Europe during the Late Middle Ages and the Renaissance », dans *Journal of the History of Medicine*, vol. XIX, oct. 1964, p. 377-388.

ROUDINESCO Élisabeth, « Lectures de *L'Histoire de la folie* (1961-1986). Introduction », dans *Penser la folie : essais sur Michel Foucault*, Paris, Galilée, « Débats », 1992, p. 9-35.

- « L'œuvre de Foucault à l'épreuve de la nouvelle psychiatrie », dans Ph. Chevallier et T. Greacen (dir.), *Folie et justice : relire Foucault*, Toulouse, Éd. Érès, 2009, p. 37-45.

RUBIN Miri, « Imagining Medieval Hospitals. Considerations on the Cultural Meaning of Institutional Change », dans J. Barry et C. Jones (éd.), *Medicine and Charity before the Welfare State*, Londres-New York, Routledge, 1991, p. 14-25.

SCULL Andrew, *The Most Solitary of Afflictions : Madness and Society in Britain (1700-1900)*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1993.

SIRAISSI Nancy G., *Medicine & the Italian Universities, 1250-1600*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.

STEGMANN André, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office dans la France du XVI^e siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 53-68.

STILL Arthur & VELODY Irving (dir.), *Rewriting the History of Madness : Studies in Foucault's « Histoire de la folie »*, Londres, Routledge, 1992.

SWAIN Barbara, *Fools and Folly, during the Middle Ages and the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1932.

SWAIN Gladys, *Dialogue avec l'insensé : essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1994.

TAYLOR Charles, *Sources of the Self* [1989], trad. Ch. Mélançon, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, « La Couleur des idées », 1998.

TROPÉ Hélène, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, València, Diputació de València, 1994.

VIÉ Jacques, *Les Aliénés et les correctionnaires à Saint-Lazare aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Félix Alcan, 1930.

WELSFORD Enid, *The Fool : his Social and Literary History*, Londres, Faber and Faber, 1966.

- *La Folie*, Actes du colloque international organisé par la Faculté de philosophie de l'Université Lyon III, Lyon, Éd. L'Hermès, 1982.

- *Penser la folie : essais sur Michel Foucault*, Actes du IX^e colloque de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse intitulé *Histoire de la folie trente ans après* (Paris, 23 novembre 1991), Paris, Galilée, « Débats », 1992.

APPROCHES CULTURELLES ET LITTÉRAIRES

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1981], trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1998.

ALAINMAT MINICOMI Marianne, *La Folie, thème dramatique dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle. L'ambiguïté*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de R. Duchêne, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986.

ALET Martine, « La mélancolie dans la psycho-physiologie du début du XVII^e siècle », *PFSCS*, vol. XXVII, n° 53, 2000, p. 447-471.

D'ANGELO Filippo, « La follia del tiranno nella tragedia francese del Seicento », *Studi francesi*, n° 130, janv.-avril 2000, p. 3-24.

- « La follia amorosa nella tragicommedia », *Studi francesi*, n° 136, janv.-avril 2002, p. 24-40.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, « L'ordre identitaire classique », dans R. Duchêne et P. Ronzeaud (dir.), *Ordre et contestation au temps des classiques*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCS, « Biblio 17 », 1992, t. I, p. 11-31.

AUGIER Denis, « Un alchimiste en voie de disparition : le problème du philosophe dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 24, 2002, p. 217-227.

BABB Lawrence, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1570 to 1642* [1951], East Lansing, Michigan State University Press, 1965.

BERREGARD Sandrine, « La folie du page ou le sage disgracié », dans A. Génétiot (dir.), *Le Page disgracié, Cahiers Tristan L'Hermite*, n° XXVII, 2005, p. 9-26.

BIET Christian, « Le rouge et le noir, le rose et le vert, ou la pastorale homosexuelle de Jacques de Fonteny (1587) », dans P. Harry, A. Mothu et Ph. Sellier (dir.), *Autour de Cyrano de Bergerac. Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique*, Paris, Champion, 2006, p. 265-288.

BIGEARD Martine, *La Folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.

BLANCKAERT Amélie, « De la folie à la sottise : réécriture du personnage de Don Quichotte dans le roman français de la première moitié du XVII^e siècle », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 367-385.

BOKOBZA-KAHAN Michèle, *Folie et libertinage dans le roman du XVIII^e siècle*, Louvain-Paris, Peeters, 2000.

BOMBART Mathilde, « Le Sujet de l'écriture entre imitation et amour-propre : portrait de l'auteur en Narcisse », dans N. Jacques-Lefèvre (dir.), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, Actes du colloque LiDiSa (11-13 mai 2000), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 107-124.

- « Visites à "l'hospital des enfermez". Pratiques curieuses, religieuses et littéraires de l'hôpital des fous au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », dans J.-P. Cavaillé (éd.), *Écriture et prison au début de l'âge moderne, Cahiers du Centre de Recherches historiques*, n° 39, avril 2007, p. 161-182.

BORRÁS CASTANYER Laura, « La maladie amoureuse dans les images et les textes », *Actes Éros-Pharmakon, Ri.L.Un.E*, n° 7, 2007, p. 295-313.

BOUCQUEY Thierry, *Mirages de la farce : fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Publishing Company, 1991.

BOURGY Victor, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle*, Tarbes, Impr. Saint-Joseph, 1969.

BRANCHER Dominique, « Portrait humoral du polémiqueur : aléas de l'humeur et du

- style du XVI^e au XVII^e siècle », *MLN*, vol. 120, n° 1, 2005, p. 141-169.
- BROCHARD Cécile & PINON Esther (dir.), *La Folie, création ou destruction ?*, Rennes, PUR, 2001.
- BRUNET Mathieu, *L'Appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au XVIII^e siècle*, Louvain-Paris, Peeters, 2008.
- CARLIN Claire L., « Chimène et Phèdre mélancoliques : la féminisation de la mélancolie », *PFSCS*, vol. XXVII, n° 52, 2000, p. 163-175.
- CARLINO Andrea, « Style, langue, profession : quelques enjeux de l'irruption du vernaculaire dans la littérature médicale du XVI^e siècle », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie*, Genève, Droz, 2009, p. 9-31.
- CARLINO Andrea & JEANNERET Michel (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie (XVI^e et XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2009.
- CARLINO Andrea & WENGER Alexandre (éd.), *Littérature et médecine : approches et perspectives (XVI^e-XIX^e siècles)*, Genève, Droz, 2007.
- CARLO François, *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- CARRÉ Marie-Rose, *La Folle du logis dans les prisons de l'âme. Études sur la psychologie de l'imagination au dix-septième siècle*, Paris, Klincksieck, 1998.
- CASTELLI Enrico (dir.), *L'Umanesimo e la follia*, Roma, Edizioni Abete, 1971.
- CÉARD Jean, *La Nature et les prodiges : l'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- « Folie et démonologie au XVI^e siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 129-143.
 - « La sottise, la stupidité dans les Adages d'Érasme », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 19-32.
- CÉARD Jean (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985.
- CHARBONNEAU Frédéric, « Les emblèmes de la maladie. Dialogue du corps et de l'âme », *Tangence*, n° 60, 1999, p. 105-118.
- « Liminaire. L'usage, la norme, la transgression », dans Fr. Charbonneau (dir.), *L'Invention de la normalité au siècle des Lumières*, *Tangence*, n° 89, 2009, p. 5-9.
- CHARPENTIER Françoise, « L'illusion de l'illusion : les scènes d'égarement dans la tragédie humaniste », dans M.-T. Jones-Davies (dir.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, J. Touzot, 1983, p. 75-87.
- CLAIR Jean, « *Aut deus aut daemon*. La mélancolie et la folie louvière », dans J. Clair (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 120-128.
- CLAIR Jean (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Catalogue de l'exposition, Paris et Berlin, 2005-2006, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005.
- CLARK Stuart, *Vanities of the Eye : Vision in Early Modern European Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- CLÉMENT Michèle, « Le langage du diable chez les possédé(e)s (1599-1660) », dans D. Denis et A.-É. Spica (dir.), *Les Langages au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 50, printemps 2004, p. 289-299.
- DANDREY Patrick, *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, « Le Génie de la mélancolie », 2003.
- « Une dramaturgie de la mélancolie », dans *Tristan et la mélancolie (I). Autour de « La Folie du Sage »*, *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° VIII, 1986, p. 9-15.
 - « La médecine du songe », dans J.-L. Gautier (éd.), *Rêver en France au XVII^e siècle*, *RSH*, vol. III, n° 211, 1988, p. 69-99.

- « Catharsis et mélancolie : imaginaire du "corps écrivain" entre l'automne de la Renaissance et le zénith du classicisme », dans R. W. Tobin (dir.), *Le Corps au XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, PFSCCL, « Biblio 17 », 1995, p. 31-47.

- « De la pathologie mélancolique à la psychologie de l'autosuggestion : l'herméneutique de la sorcellerie et de la possession au XVII^e siècle », dans P. Ronzeaud (dir.), *L'Irrationnel au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 25, automne 1995, p. 135-159.

- « La rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », dans *Le Loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996, p. 63-91.

- « D'un théâtre d'ombres : l'imaginaire dramatique du délire et de sa cure dans la pensée médicale des XVII^e et XVIII^e siècles », dans J. Dagen et Ph. Roger (dir.), *Un siècle de deux cents ans ? Les XVII^e et XVIII^e siècles : continuités et discontinuités*, Paris, Desjonquères, « L'Esprit des Lettres », 2004, p. 181-197.

DANDREY Patrick & FORESTIER Georges (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, hiver 2002.

DAVID-PEYRE Yvonne, « L'enfermement du fou et sa projection sur la création artistique », dans *Art et folie*, Nantes, Université de Nantes, « Littérature, médecine, société. N° 6 », 1984, p. 77-104.

DEFAUX Gérard, « Sagesse et folie d'Érasme à Molière », *MLN*, n° 91, 1976, p. 655-671.

DEMONET Marie-Luce, « Les "miettes" du sens : la folie dans les proverbes français antérieurs au XVII^e siècle », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985, p. 31-48.

DÉMORIS René & LAFON Henri (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Actes du colloque du 11-13 décembre 1997 organisé par le CERLAV 18, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, Paris, Desjonquères, 1998.

DEMOUGIN Patrick, « Le diable, la sorcière et le spectre : trois constructions sur l'illusion dans les discours des démonologues à la fin de la Renaissance », dans *Deceptio, mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, vol. I, p. 303-336.

DORNIER Carole, « Raconter la folie : les recueils de *Folies sentimentales* (1786) », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 165-184.

DULL Olga Anna, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

DUMINIL Marie-Paule, « La mélancolie amoureuse dans l'Antiquité », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985, p. 91-109.

DUNOYER Mathilde, *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol et français du XVII^e siècle : Shakespeare, Calderón, Molière*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de P. Brunel, Université de Lille, 2000.

DUPRAT Anne, « *Stultitia loquitur* : Fiction and Folly in Early Modern Literature », *Comparative Critical Studies*, vol. V, n° 2-3, 2008, p. 141-151.

EICHEL-LOJKINE Patricia, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

FANLO Jean-Raymond, « L'ingéniosité mélancolique du *Quichotte* : une fécondité sans emploi », dans Fr. Lecercle et S. Perrier (éd.), *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Champion, 2001, p. 279-295.

- « La continuation du *Quichotte* ou les fêtes de l'imagination », dans H. Krief et S. Requemora (dir.), *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 33-41.

FELMAN Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

- FERREYROLLES Gérard, *Les Reines du monde : l'imagination et la coutume chez Pascal*, Paris, Champion, 1995.
- FONTAINE Marie-Madeleine, « L'ordinaire de la folie », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985, p. 179-195.
- FOURNIER Michel, « The Pathology of Reading : The Novel as an Agent of Contagion », dans Cl. L. Carlin (éd.), *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, Basingstoke (U.K.)-New York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 195-211.
- FRITZ Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, PUF, 1992.
- FUMAROLI Marc, « "Nous serons guéris si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme », *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 92-114 ; repris dans *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, « La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme », Paris, Hermann, 1994, p. 403-439.
- « Saturne et les remèdes à la mélancolie », dans J. Mesnard (dir.), *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1990, p. 29-46.
- FUZIER Jean, « L'Hôpital des Fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », dans *Mélanges J.-L. Fleckniakoska*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1980, t. I, p. 157-184.
- GARNIER-MATHEZ Isabelle & Leplatre OLIVIER (dir.), *Impertinence générique et genres de l'impertinence (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Cahiers du GADGES, n° 10, à paraître.
- GENDRE André, *Humanisme et folie chez Sébastien Brant, Érasme, Rabelais*, Basel und Stuttgart, Verlag Helbing & Lichtenhahn, 1978.
- GENTILI Vanna, *Le Figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Edizioni Milella, 1969.
- GIAVARINI Laurence, « Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance : questions de poétique », dans *Pastorale et mélancolie (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *Études Épistémè*, n° 3, avril 2003, p. 227-246.
- « Le libertin et la fiction sorcière à l'âge classique : essai de mise au point », dans Fr. Lavocat (dir.), *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, 2004, p. 185-218.
- GODARD Alain, « Le "sage délirant" : la "folie" du Tasse, selon ses premiers biographes », dans A. Redondo et A. Rochon (éd.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 13-22.
- GOUBIER Geneviève, PARMENTIER Bérengère & MARTIN Daniel (éd.), *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- GRAZIANI Françoise, « Le Tasse dans la prison des fous ou le songe du mélancolique », dans Fr. Lecercle et S. Perrier (éd.), *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, Paris, Champion, 2001, p. 257-278.
- GREINER Frank, *Les Métamorphoses d'Hermès : tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Champion, 2000.
- GREINER Frank (dir.), *Aspect de la tradition alchimique au XVII^e siècle*, Actes du colloque international de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne (Reims, 28 et 29 novembre 1996), Paris-Milan, S.É.H.A.-Archè, 1998.
- GROSPERRIN Jean-Philippe, « Furies de théâtre. Mythologie et dramaturgie des fureurs dans la tragédie classique », dans F. Népoté-Desmarres (éd.), *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas, Littératures classiques*, numéro hors série, 2002, p. 261-281.
- HARRY Patricia, MOTHU Alain et SELLIER Philippe (dir.), *Autour de Cyrano de Bergerac. Dissidents, excentriques et marginaux de l'âge classique*, Paris, Champion,

2006.

HÉNIN Emmanuelle, « *Averte oculos meos ne videant vanitatem* : vanité de la vision, vision de la vanité dans le théâtre (et la peinture) au XVII^e siècle », dans A.-É. Spica (dir.), *Discours et enjeux de la Vanité, Littératures classiques*, n° 56, automne 2005, p. 149-168.

HEYNDELS Ralph & WOSHINSKY Barbara (éd.), *L'Autre au XVII^e siècle*, Actes du 4^e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle (University of Miami, 23-25 avril 1998), Tübingen, G. Narr, 1999.

HILGAR Marie-France, « La folie dans le théâtre du XVII^e siècle en France », *Romance Notes*, vol. XVI, n° 2, Winter 1975, p. 383-389.

HOUDARD Sophie & JACQUES-CHAQUIN Nicole (dir.), *Les Sciences du diable*, Paris, CERF, 1992.

HUOT Sylvia, *Madness in Medieval French Literature : Identities Found and Lost*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003.

JACKSON Kenneth S., *Separate Theaters, Bethlem (« Bedlam ») Hospital and the Shakespearean Stage*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

JACQUES-CHAQUIN Nicole, « La curiosité, ou les espaces du savoir », dans N. Jacques-Chaquin et S. Houdard (éd.), *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1998, t. I, p. 13-32.

JACQUES-CHAQUIN Nicole & PRÉAUD Maxime (éd.), *Le Sabbat des sorcières en Europe (XV^e-XVIII^e siècle)*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993.

JACQUES-LEFÈVRE Nicole & POUHEY-MOUNOU Anne-Pascale (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004.

JEANNERET Michel, « Un médecin poète : Jacques Ferrand et son *Traité (...) de la mélancolie érotique* », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie*, Genève, Droz, 2009, p. 77-91.

- « La médecine et les lettres : vestiges d'un humanisme transdisciplinaire », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155-164.

JOURDE Michel, « Redire ce qu'a dit l'idiot : enjeu d'un dispositif narratif au XVI^e siècle », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 297-312.

KAECH TOUMARKINE Barbara, « *Châteaux en Espagne* : folie contagieuse et écriture romanesque de Malebranche à Condillac », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 331-350.

KAISER Walter, *Praisers of Folly : Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

KLEIN Robert, « Le thème du fou et l'ironie humaniste », dans *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. A. Chastel, Paris, 1970, p. 433-450.

KRIEF Huguette & REQUEMORA Sylvie (dir.), *Fête et imagination dans la littérature du XVI^e au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.

KUSHNER Eva (éd.), *La Problématique du sujet chez Montaigne*, Actes du colloque de Toronto (20-21 octobre 1992), Paris, Champion, 1995.

LAFON Jean & REDONDO Augustin (dir.), *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1979.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

LARUE Anne, *L'Autre mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.

LECERCLE François, « "Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez". La fortune de la

scène d'hallucination au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », dans Fr. Lecercle (éd.), *Visible/Invisible au théâtre, Textuel*, n° 36, 1999, p. 207-235.

- « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », dans Fr. Lavocat et Fr. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 31-67.

LEFEBVRE Joël, *Les Fols et la Folie : le comique dans la littérature allemande de la Renaissance* [1968], Paris, Klincksieck, 2003.

LYONS John D., « L'illusion porteuse de vérité », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, hiver 2002, p. 143-155.

MANNONI Octave, « Le théâtre et la folie », dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « Points », 1969, p. 301-314.

MARGOLIN Jean-Claude & MATTON Sylvain (dir.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Actes du colloque international de Tours (4-7 décembre 1991), Paris, Vrin, 1993.

MARRACHE-GOURAUD Myriam, « *Hors toute intimidation* » : *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.

MASSEAU Didier, « Les folles par amour dans le roman français à la veille de la révolution », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 214-224.

MELCZER William, « Did Don Quixote Die of Melancholy ? », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 161-170.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Où est le monstre ? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », *RSH*, t. LIX, n° 188, oct.-déc. 1982, p. 179-193.

- « Conjuré la passion de l'Un », dans *Passions et politiques, Rue Descartes*, n° 12-13, mai 1995, p. 38-56.

- « La publication du *particulier* dans les *Lettres* de Guez de Balzac », dans *Le Public et le privé, Libertinage et philosophie au XVII^e siècle*, n° 3, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 67-88.

- « Guez de Balzac ou l'extravagance du *moi* entre Montaigne et Descartes », dans *Dispositifs du sujet à la Renaissance, Rue Descartes*, n° 27, mars 2000, p. 141-158.

- « Théophile de Viau : moi libertin, moi abandonné », dans Fr. Lecercle (dir.), *La Liberté de pensée, La Licorne*, n° 61, 2002, p. 123-136.

- « Le moi dans l'espace social. Métamorphoses du XVII^e siècle », dans L. Kaufmann et J. Guilhaumou (dir.), *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII^e siècle*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2003, p. 23-43.

- « Norme et ironie, bon usage et mauvais usage », dans D. Denis et A.-É. Spica (dir.), *Les Langages au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 50, printemps 2004, p. 229-243.

- « Extraordinaire, extrémisme et modération dans les *Mémoires* du Cardinal de Retz », dans V. Feuillebois, A.-C. Michel, É. Montel et F. Poulet (dir.), *Hors Norme, La Licorne*, à paraître.

MICHALOWSKY Ulrike, « La "vanité" de Guez de Balzac : fiction critique ou réalité littéraire ? », *XVII^e siècle*, n° 168, 1990, p. 345-357.

MOREAU Isabelle, « *Guérir du sot* ». *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007.

NAKAM Géralde, « Montaigne, la mélancolie et la folie », dans *Montaigne, la manière et la matière*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 31-51.

PEUREUX Guillaume (dir.), *Le Caprice, La Licorne*, n° 69, 2004.

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « La Nef des fous ou la "traversée" d'un *topos* des origines au romantisme », dans C. Brochard et E. Pinon (dir.), *La Folie, création ou*

- destruction ?*, Rennes, PUR, 2001, p. 15-35.
- POMPEJANO Valeria, *Seduzioni e follie : forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, Fasano, Schena, 1995.
- POSTEL Jacques, « La représentation de la folie dans les littératures française et britannique du XVIII^e siècle », dans *Art et folie*, Nantes, Université de Nantes, « Littérature, médecine, société. N° 6 », 1984, p. 105-120.
- POT Olivier, « L'imagination du diable : de la mélancolie au fantasme », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 345-373.
- POT Olivier (éd.), *Émergence du sujet. De l'Amant vert au Misanthrope*, Genève, Droz, 2005.
- QUÉRO Dominique, *Momus philosophe. Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995.
- QUILLET Bernard, « Le *Narrenschiff* de Sebastian Brant, ses traducteurs et ses traductions aux XV^e et XVI^e siècles », dans *Culture et marginalités au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 111-124.
- RADDEN Jennifer (éd.), *The Nature of Melancholy : from Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- REDONDO Augustin & ROCHON André (éd.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.
- REED Robert Rentoul Jr., *Bedlam on the Jacobean Stage*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1952.
- ROCHON André, « La folie d'amour dans le *Roland Furieux* : la sagesse ambiguë de l'Arioste », dans A. Redondo et A. Rochon (éd.), *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 93-100.
- RONZEAUD Pierre (dir.), *L'Irrationnel au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 25, automne 1995.
- *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, printemps 2002.
- ROSELLINI Michèle, « Le sot lecteur et l'auteur facétieux. Élaboration d'une fiction critique dans les premières adaptations françaises du Don Quichotte », dans N. Jacques-Lefèvre et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Sottise et ineptie, de la Renaissance aux Lumières*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2004, p. 387-407.
- « Le *pour* et le *contre*. Dispositif du doute et structure de la fiction chez quelques auteurs libertins du XVII^e siècle », dans G. Goubier, B. Parmentier et D. Martin (éd.), *Doute et imagination. Constructions du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 313-329.
- SALKELD Duncan, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994.
- SAUTMAN Francesca, « Les métamorphoses du fou à la fin du Moyen Âge », dans L. Harf-Lancner et D. Boutet (dir.), *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Paris, Collection de l'ENS de jeunes filles, n° 41, 1988, p. 197-216.
- SCHOLAR Richard, « La force de l'imagination de Montaigne : Camus, Malebranche, Pascal », dans P. Ronzeaud (dir.), *L'Imagination, Littératures classiques*, n° 45, printemps 2002, p. 127-138.
- SCREECH Michael Andrew, *Érasme : l'extase et l'« Éloge de la folie »*, Paris, Desclée, 1991.
- SERROY Jean, « La Folie du Page », dans *Tristan et la mélancolie (II), Cahiers Tristan L'Hermite*, n° IX, 1987, p. 26-33.
- SIMONIN Michel, « *Aegritudo amoris* et *res literaria* à la Renaissance : réflexions préliminaires », dans J. Céard (dir.), *La Folie et le corps*, Paris, Presses de l'ENSSJF, 1985,

p. 83-90.

SMADJA Isabelle, *La Folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004.

SPEAK Gill, « *El Licenciado Vidriera* and the Glass Men of Early Modern Europe », *MLR*, vol. LXXXV, n° 4, oct. 1990, p. 850-865.

STAROBINSKI Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, J. R. Geigy, 1960.

SUARD François, *Roland ou les avatars d'une folie héroïque*, Paris, Klincksieck, 2012.

SUCIU Radu, « La morale du sirop : thérapies médico-morales pour la guérison de la mélancolie », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 85-92.

- « Discours savant et séduction littéraire chez André Du Laurens », dans A. Carlino et M. Jeanneret (dir.), *Vulgariser la médecine. Du style médical en France et en Italie*, Genève, Droz, 2009, p. 55-76.

TATIN-GOURIER Jean-Jacques, « Les mises en scène de la folie dans *Le Diable boiteux* de Le Sage (1707) », dans R. Démoris et H. Lafon (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 58-64.

TINGUELY Frédéric (dir.), *La Renaissance décentrée*, Actes du colloque de Genève (28-29 septembre 2006), Genève, Droz, 2008.

TOLDO Pietro, « Les morts qui mangent », *Bulletin italien, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, vol. V, n° 3, juil.-sept. 1905, p. 291-297.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Temps de la folie, temps de la guérison : éléments de topique temporelle dans trois romans de la folie romanesque (Cervantes, Marivaux, Lennox) », dans D. Maher (dir.), *Tempus in fabula*, Québec, Presses Universitaires de Laval, 2006, p. 127-143.

TROPÉ Hélène, « Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega : *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria* », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark (Del.), Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, p. 555-564.

VIALLETON Jean-Yves, « À propos de la mort tragique de Montfleury : la poésie dramatique entre illusion prosaïque et folie poétique », dans P. Dandrey et G. Forestier (dir.), *L'Illusion au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 44, hiver 2002, p. 215-237.

VIGIER Françoise, « Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega », dans A. Redondo (éd.), *Les Problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Actes du Colloque international tenu à la Sorbonne les 13-15 mai 1982, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983, p. 239-255.

VÖLLNAGEL Jörg, « Mélancolie et alchimie », dans J. Clair (éd.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Gallimard, 2005, p. 106-110.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Hypochondrie, illusion et dramaturgie : Cloridan, Éraste et autres Orphées baroques », *PFSCCL*, vol. XXV, n° 48, 1998, p. 177-191.

WENGER Alexandre, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

WRIGHT Louis B., « Madmen as Vaudeville Performers on the Elizabethan Stage », *JEPG*, XXX, 1931, p. 48-54.

ZYSBERG André, « On a toujours soigné les fous », *L'Histoire*, n° 21, mars 1980, p. 74-75.

- *Folie et déraison à la Renaissance*, Actes du colloque international de novembre 1973, Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Étude de la Renaissance, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976.

- *Folie, folies, folly dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque tenu à Paris les 22 et 23 octobre 1982, Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984.

- *La Sorcellerie, Les Cahiers de Fontenay*, n° 11-12, sept. 1978 ; rééd. janv. 1992.
- *Excellence classique et marginalité au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 224, 2004.
- *Folie et déraison à l'âge classique, XVII^e siècle*, n° 247, 2010.

IV. DICTIONNAIRES

Dictionnaires unilingues et bilingues

- BLAISE Albert, *Lexicon latinitatis Medii aevi*, Turnholti, Brepols, 1975.
- COTGRAVE Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, A. Islip, 1611.
- DANET Pierre (l'abbé), *Grand dictionnaire françois et latin, enrichi des meilleures façons de parler en l'une et l'autre langue*, Lyon, Nicolas de Ville, 1721.
- DUBOIS Jean, LAGANE René & LEROND Alain, *Dictionnaire du français classique. Le XVII^e siècle*, Paris, Larousse, 1988.
- DYCHE Thomas, *Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences, françois, latin et anglois*, trad. E. Pézenas et J.-F. Féraud, Avignon, Veuve Fr. Girard, 1756.
- ESTIENNE Robert, *Dictionarium latino-gallicum* [1538], Paris, Robert Stephane, 1544.
- FÉRAUD Jean-François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Jean Mossy Père & Fils, 1787-1788, 3 vol.
- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
- GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938.
- HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Champion, 1925-1967, 7 vol.
- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE Jean-Baptiste (de), *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou glossaire de la langue française depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV* [1749], Niort, L. Favre, 1875-1882.
- MONET Philibert, *Abrégé du parallèle des langues française et latine, rapporté au plus près de leurs propriétés*, Rouen, R. de Beauvais, 1637.
- NICOT Jean, *Le Thresor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, D. Douceur, 1606.
- LOUDON César, *Thresor des deux langues française et espagnolle. Tesoro de las dos lenguas española y francesa* [1607], Paris, Ediciones Hispano Americanas, 1968.
- RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* [1680], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- WARTBURG Walther (von), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, Zbinden, 1966.
- *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694.
 - *Trésor de la langue française*, Paris, Éd. du CNRS, 1980.

Dictionnaires spécialisés

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires : dictionnaire*, Paris, 10/18, 1984.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

MONGRÉDIEN Georges & ROBERT Jean, *Les Comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique* [1961-1971], Paris, Éd. du CNRS, 1981.

MONTANDON Alain (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1997.

VUILLERMOZ Marc (dir.), *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

INDEX NOMINUM

- Alciat André, 323, 927
Aneau Barthélémy, 267, 706
Arioste (L'), 32, 140, 141, 184, 189, 285, 286, 359, 750, 760, 908
Aristophane, 358, 362
Aristote, 152, 157, 160, 172, 240, 242, 245, 253, 254, 301, 355, 490, 509, 514, 515, 516, 517, 520, 614, 615, 743, 881
Aubery Jean, 146, 179
Aubignac François Hédelin (abbé d'), 567, 614, 635, 637, 646, 839
Aubigné Agrippa (d'), 17, 385, 386, 387, 389, 800
Audiguier Vital (d'), 30, 99, 108, 113, 116, 673, 785
Auvray Jean, 493
Baïf Jean-Antoine (de), 358
Balzac Jean-Louis Guez (de), 22, 23, 40, 103, 190, 276, 280, 335, 345, 376, 410, 416, 453, 460, 485, 486, 496, 505, 508, 518, 520, 523, 524, 525, 526, 527, 542, 559, 614, 894, 900, 907
Baro Balthazar, 298, 299, 639
Bary René, 355, 379, 383, 532, 555
Beffroy de Reigny Louis-Abel, 105
Beys Charles, 29, 30, 31, 34, 66, 70, 74, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 128, 132, 152, 174, 175, 221, 233, 235, 241, 249, 254, 276, 286, 316, 320, 325, 402, 409, 506, 567, 637, 639, 641, 658, 659, 660, 661, 663, 664, 665, 667, 668, 670, 671, 672, 673, 675, 676, 677, 678, 679, 705, 707, 727, 889, 897, 903, 915, 916
Biancolleli Domenico, 98
Boileau Nicolas, 122, 409
Boisrobert François Le Métel (de), 108, 286, 305, 501, 508, 521
Bonaventure Des Périers, 706
Bordelon Laurent (abbé de), 15, 287, 908, 913
Bouhours Dominique (le P.), 465
Brant Sébastien, 38, 62, 72, 95, 141, 235, 323
Brantôme, 269, 665
Bright Timothy, 153, 160, 162, 164, 166, 181, 208, 223, 224, 893
Burton Robert, 153, 157, 158, 164, 171, 178, 181, 209, 219, 241, 893
Camus Jean-Pierre, 273, 296, 321, 507, 713, 716, 717
Carolet Denis, 100
Castiglione Balthazar, 12, 340, 341, 343, 346, 348, 362, 380, 393, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 431, 432, 433, 435, 555, 654
Cervantes Miguel (de), 17, 18, 29, 32, 44, 95, 129, 135, 136, 138, 140, 143, 144, 147, 150, 152, 153, 164, 173, 174, 175, 178, 180, 182, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 198, 202, 203, 205, 213, 217, 234, 238, 240, 242, 244, 245, 246, 252, 254, 291, 314, 316, 318, 321, 322, 371, 385, 386, 387, 388, 396, 415, 421, 439, 442, 444, 463, 502, 537, 538, 540, 548, 552, 636, 672, 675, 680, 681, 683, 685, 698, 700, 701, 708, 741, 750, 751, 752, 758, 759, 760, 761, 762, 765, 790, 801, 802, 811, 816, 817, 841, 850, 895, 896, 903, 908, 913
Chapelain Jean, 490, 491, 492, 517, 521, 522, 540, 633, 634, 635
Charron Pierre, 201, 252, 327, 390
Claireville Onésime (de), 10, 15, 17, 34, 93, 132, 146, 150, 178, 224, 226, 229, 255, 263, 274, 275, 281, 287, 303, 317, 389, 423, 438, 444, 447, 450, 451, 452, 541, 542, 732, 764, 800, 913
Claveret Jean, 301, 465, 477, 505, 506, 507, 514
Colletet Guillaume, 305, 320, 321, 501, 521, 688

- Corneille Pierre, 108, 284, 297, 305, 400, 487, 498, 499, 500, 528, 604, 682, 689, 749, 769, 838, 839, 840, 894, 905, 906
L'Illusion comique, 23, 35, 132, 306, 359, 360, 361, 386, 387, 445, 482, 486, 496, 502, 503, 508, 519, 523, 563, 634, 636, 637, 641, 642, 643, 653, 655, 656, 657, 658, 675, 680, 681, 692, 693, 700
La Place Royale, 10, 23, 24, 35, 151, 335, 459, 460, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 486, 488, 497, 542, 585, 586, 587, 592, 593, 603, 604, 605, 606, 871, 912
Le Cid, 20, 23, 24, 273, 301, 304, 335, 413, 415, 460, 476, 477, 485, 486, 488, 489, 492, 493, 495, 496, 497, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 607, 608, 613, 614, 615, 633, 647, 652, 680, 690, 837, 899, 900
Mélite, 19, 24, 31, 250, 251, 252, 285, 291, 302, 350, 357, 466, 478, 652, 681
Corneille Thomas, 30, 34, 43, 98, 108, 126, 127, 134, 146, 150, 193, 194, 204, 220, 239, 284, 308, 317, 380, 402, 414, 601, 681, 682, 688, 693, 696, 838, 897, 903, 906, 912
Cramail Adrien de Monluc (comte de), 17, 103, 287, 386, 387, 388, 462, 493, 700, 758, 759, 762
Cyrano de Bergerac Savinien, 34, 40, 93, 126, 151, 360, 366, 368, 382, 642, 785, 800, 829, 907
Dassoucy Charles Coypeau, 15, 34, 800
Della Casa Giovanni, 12, 341, 342, 344, 347, 354, 362, 433, 620
Desaugiers Marc-Antoine-Madeleine, 913
Descartes René, 22, 51, 164, 230, 244, 246, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 465, 477, 525, 527
Desmarets de Saint-Sorlin Jean, 29, 34, 116, 122, 233, 235, 241, 277, 279, 286, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 319, 325, 334, 335, 336, 359, 360, 361, 366, 367, 372, 375, 376, 387, 396, 397, 398, 399, 401, 445, 460, 461, 481, 482, 484, 485, 486, 489, 494, 500, 513, 514, 518, 526, 527, 564, 566, 567, 569, 570, 583, 610, 614, 643, 645, 646, 647, 648, 650, 659, 662, 842, 906, 925
Diderot Denis, 93, 551, 552, 751, 829, 908
Du Bosc Jacques (le P.), 12, 338, 346, 351, 391, 394, 395, 423, 450, 531, 913
Du Laurens André, 146, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 176, 178, 180, 183, 184, 187, 198, 208, 219, 223, 224, 243, 249, 253, 893
Du Peschier, 368, 410, 416
Du Ryer Pierre, 493, 511
Du Verdier Gilbert Saulnier, 17, 18, 28, 33, 38, 44, 123, 124, 125, 128, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 169, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 219, 222, 223, 233, 234, 235, 240, 245, 246, 252, 255, 270, 274, 275, 308, 312, 314, 315, 325, 401, 469, 540, 549, 630, 637, 682, 683, 684, 685, 689, 694, 695, 700, 701, 703, 708, 713, 735, 741, 753, 757, 766, 800, 817, 841, 895, 904, 908
Durval Jean-Gilbert, 492, 495
Érasme, 38, 72, 141, 183, 235, 242, 283, 339, 395, 485, 662, 705, 707
Ésope, 724, 873, 880, 881, 884, 886
Fail Noël (du), 17, 271
Fancan François-Dorval Langlois (sieur de), 778
Faret Nicolas, 12, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 352, 353, 354, 355, 362, 391, 392, 395, 423, 424, 441, 458, 531, 591, 598
Ferrand Jacques, 12, 33, 81, 127, 146, 153, 160, 162, 163, 164, 166, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 186, 188, 191, 196, 204, 208, 210, 211, 214, 223, 224, 307, 340, 893
Friedrich Andreas, 323, 926

Furetière Antoine, 11, 15, 50, 74, 130, 170, 172, 173, 234, 243, 245, 261, 264, 272, 274, 279, 281, 282, 283, 306, 307, 345, 380, 399, 409, 461, 462, 463, 464, 465, 518, 563, 583, 595, 665, 705, 731, 774, 818, 845, 904
Le Roman bourgeois, 18, 25, 30, 33, 99, 118, 120, 169, 180, 182, 211, 249, 255, 335, 382, 396, 397, 529, 573, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 584, 590, 600, 606, 630, 639, 739, 740, 747, 748, 751, 752, 774, 797, 799, 800, 816, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 834, 835, 836, 843, 901, 907
 Galien, 154, 155, 156, 164, 176, 179, 208, 211, 242
 Garasse François (le P.), 23, 301, 302, 303, 354, 464, 709, 731, 752
 Garzoni Tomaso, 30, 96, 97, 114, 164, 305
 Gilbert Gabriel, 286, 555, 556, 560, 838
 Gombauld Jean-Oger, 494, 521, 790
 Gougenot, 359, 637, 639, 641, 642, 644, 645, 648, 649, 652, 654, 655, 656, 679
 Goulu Jean (le P.), 22, 103, 376, 523, 524
 Gracián Baltasar, 12, 341, 342, 343, 344, 348, 349, 362, 377, 393, 431, 868
 Grenaille François (de), 12, 338, 343, 346, 347, 348, 352, 353, 354, 363, 364, 381, 394, 395, 423, 441, 453, 457, 461, 463, 464, 489, 532, 742
 Guazzo Stefano, 341, 423
 Guérin de Bouscal Daniel, 29, 140, 203, 285
 Guevara Antonio, 104, 265, 341, 342, 343, 393, 431, 531
 Guibelet Jourdain, 146, 153, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 187, 217, 224, 233, 241, 244, 250, 253, 893
 Hardy Alexandre, 20, 30, 99, 206, 285, 341, 493, 494, 639, 809
 Hippocrate, 154, 177, 211, 214, 250
 Huarte de San Juan Juan, 177, 240, 244, 253, 741
 Jodelle Étienne, 359
 L'Estoile Claude (de), 159, 279, 305, 347, 389, 501, 521
 L'Hermite Tristan, 30, 57, 136, 142, 194, 242, 367, 410, 511, 531, 647, 714, 829, 903, 924
La Folie du Sage, 151, 241, 253, 286, 319
La Mariamne, 31, 250, 251, 285, 288, 289, 291, 294, 647
Le Page disgracié, 34, 153, 171, 173, 241, 707, 713, 717, 800
 La Bruyère Jean (de), 355, 375, 561, 564, 845, 848, 850, 864, 869, 889
 La Fontaine Jean, 27, 154, 255, 367, 432, 559, 746, 767, 779, 831, 844, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889
 La Framboisière Nicolas Abraham (de), 127, 155, 158
 La Mesnardière Jules Pilet (de), 225, 513
 La Rochefoucauld François (de), 27, 344, 345, 423, 585, 593, 610, 842, 843, 844, 845, 846, 850, 857, 858, 859, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 879, 885, 886, 887, 891
 Larivey Pierre (de), 359
 Le Noble Eustache, 15, 104, 506
 Le Tasse, 242
 Lesage Alain-René, 104, 105
 Lope de Vega Félix, 30, 66, 95, 96, 98, 99, 108, 109, 114, 115, 116, 410, 416, 418, 512, 673, 678, 782
 Lucrèce, 30, 99, 118, 120, 169, 170, 182, 211, 397, 578, 579, 581, 582, 590, 600, 639, 739, 740, 821, 822, 823, 825, 826, 827, 834, 835, 901
 Mairet Jean, 20, 108, 285, 491, 493, 495, 497, 499, 501, 504, 506, 508, 510, 511, 512, 520, 839
 Malebranche Nicolas, 245, 246, 247, 248
 Mareschal André, 281, 287, 351, 359, 360, 386, 490, 491, 492, 681
 Marivaux Pierre Carlet de Chamblain, 18, 386, 552, 636, 750, 908
 Méré Antoine (de), 344, 346, 555, 558, 559, 561, 590, 591, 606, 867
 Mme de La Fayette, 297, 559, 746, 829, 863
 Molière, 13, 14, 40, 96, 108, 154, 156, 179, 281, 283, 317, 334, 359, 367, 368,

- 382, 398, 416, 565, 567, 568, 625, 626, 639, 655, 667, 754, 765, 839, 846, 857
L'École des femmes, 26, 562, 578, 586, 588, 592, 593, 595, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 615, 616, 749, 835, 837, 850, 853, 875, 902
La Princesse d'Élide, 410, 418, 420, 585, 664
Le Misanthrope, 26, 27, 35, 153, 182, 194, 221, 278, 279, 286, 314, 331, 335, 336, 344, 355, 418, 455, 480, 513, 562, 573, 575, 581, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609, 610, 611, 616, 799, 847, 850, 859, 871, 901, 907
Les Amants magnifiques, 410, 418, 419, 420, 585, 616, 655
Les Fâcheux, 29, 122, 402, 420, 562, 563, 564, 566, 585, 615, 644, 663
Montaigne Michel (de), 18, 22, 154, 172, 190, 201, 249, 265, 266, 327, 344, 367, 368, 390, 443, 449, 455, 457, 523, 524, 525, 527, 528, 539, 738, 891, 892, 893, 899, 905, 909
Ogier François, 490, 494, 505, 520, 526, 527
Oudin de Préfontaine César-François, 10, 34, 104, 141, 287, 373, 913, 917
Paré Ambroise, 164, 249
Pascal Blaise, 27, 33, 36, 244, 245, 344, 366, 423, 455, 561, 844, 857, 864, 865, 866, 891
Pascal Françoise, 10, 275, 284, 403, 912
Pichou, 17, 29, 32, 140, 151, 187, 275, 286, 291
Plaute, 163, 287, 350, 358, 359, 362, 523, 642
Poisson Raymond, 9, 10, 11, 13, 14, 98, 108, 118, 119, 120, 121, 131, 286, 287, 380, 381, 382, 397, 402, 408, 568, 668, 919
Rabelais François, 38, 66, 261, 263, 277, 405, 410, 416, 449, 569, 570, 706, 761, 801, 833, 849
Racine Jean, 31, 250, 286, 287, 290, 291, 647, 809, 838, 839
Rotrou Jean (de), 30, 99, 108, 153, 187, 194, 285, 291, 305, 358, 360, 367, 501, 511, 610, 641, 645, 648, 673, 767
L'Hypocondriaque, 134, 150, 151, 165, 167, 173, 195, 250, 274, 286, 401
La Bague de l'oubli, 142, 410, 416, 417, 418
Rousseau Jean-Jacques, 586, 606
Saint-Évremond Charles de Marguetel de Saint-Denis (seigneur de), 121, 130, 131, 221, 386, 410, 420, 421, 521, 682
Scarron Paul, 3, 29, 351, 360, 546, 547, 565, 608, 610, 626, 647, 806, 809, 829, 835, 836, 837, 857, 904
Dom Japhet d'Arménie, 34, 142, 143, 313, 314, 403, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416
Le Roman comique, 25, 28, 33, 109, 138, 139, 140, 141, 220, 235, 255, 283, 286, 357, 378, 382, 384, 385, 402, 445, 489, 529, 535, 540, 542, 543, 544, 545, 548, 549, 551, 552, 616, 617, 619, 620, 621, 622, 623, 625, 647, 653, 665, 722, 748, 751, 752, 784, 788, 797, 799, 800, 802, 803, 804, 805, 807, 808, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 819, 820, 821, 822, 824, 827, 828, 831, 857, 908
Scudéry Georges (de), 20, 108, 170, 257, 301, 304, 495, 496, 497, 499, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 518, 520, 522, 529, 568, 614, 633, 652, 653, 654, 655, 656, 665, 822, 828, 839, 851
Scudéry Madeleine (de), 25, 350, 559, 750, 828, 831, 834, 851
Senault Jean-François (le P.), 460
Sévigné Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), 264, 265, 272
Sorel Charles, 103, 140, 154, 170, 176, 338, 351, 386, 391, 392, 395, 466, 511, 529, 552, 584, 713, 717, 765, 801, 803, 811, 819, 820, 823, 828, 836
Histoire comique de Francion, 15, 16, 21, 22, 29, 33, 39, 93, 100, 132, 133, 137, 141, 142, 143, 151, 169, 171, 172, 187, 189, 203, 222, 238, 239, 255, 264, 265, 269, 275, 277, 313,

315, 318, 333, 334, 361, 363, 364,
 365, 367, 369, 370, 371, 372, 373,
 374, 375, 376, 377, 380, 383, 384,
 393, 399, 401, 402, 403, 408, 409,
 411, 414, 421, 423, 424, 425, 426,
 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440,
 441, 442, 443, 444, 449, 452, 461,
 465, 477, 507, 534, 536, 539, 541,
 542, 556, 560, 572, 573, 582, 705,
 710, 711, 714, 716, 719, 720, 721,
 722, 723, 724, 725, 726, 727, 729,
 730, 731, 732, 738, 739, 740, 741,
 742, 747, 748, 751, 752, 766, 767,
 769, 774, 775, 778, 780, 785, 786,
 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797,
 799, 817, 842, 847, 849, 896, 897,
 899
Le Berger extravagant, 10, 15, 17, 18,
 19, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 43,
 44, 98, 107, 125, 126, 127, 128, 129,
 132, 133, 134, 136, 138, 141, 143,
 146, 149, 150, 151, 153, 165, 166,
 168, 169, 173, 175, 187, 189, 190,
 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213,
 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
 221, 222, 223, 233, 234, 235, 236,
 237, 238, 239, 240, 245, 246, 247,
 248, 250, 251, 252, 254, 255, 258,
 260, 263, 269, 275, 276, 277, 284,
 287, 308, 312, 313, 314, 315, 316,
 317, 318, 319, 322, 325, 330, 333,
 385, 402, 415, 425, 440, 469, 532,
 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539,
 540, 549, 601, 630, 637, 681, 682,
 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689,
 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696,
 697, 698, 699, 700, 701, 703, 704,
 705, 707, 708, 709, 710, 711, 712,
 714, 715, 716, 728, 731, 733, 734,
 735, 736, 737, 738, 739, 740, 743,
 745, 746, 747, 748, 750, 751, 752,
 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759,
 760, 761, 762, 763, 764, 766, 767,
 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774,
 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781,
 782, 783, 784, 786, 787, 788, 789,
 790, 791, 792, 793, 794, 795, 797,
 800, 802, 817, 818, 831, 841, 876,
 895, 897, 900, 903, 904, 906, 908,
 912, 913, 921, 922, 923
Polyandre, 13, 29, 33, 40, 126, 137,
 138, 141, 142, 164, 190, 249, 278,
 279, 333, 334, 355, 357, 365, 366,
 369, 374, 375, 379, 380, 398, 399,
 401, 402, 403, 406, 407, 411, 439,
 444, 463, 478, 482, 483, 484, 485,
 486, 498, 533, 556, 557, 558, 560,
 561, 572, 583, 587, 705, 707, 708,
 709, 716, 718, 726, 728, 729, 734,
 751, 761, 766, 776, 778, 786, 791,
 792, 796, 797, 799, 800, 827, 843,
 847, 848, 849, 864
 Subligny Adrien-Thomas Perdou (de),
 18, 25, 44, 131, 146, 284, 286, 287,
 749, 750, 752, 837, 839, 850, 851, 854,
 855, 856, 895, 912
 Tallemant des Réaux Gédéon, 70, 107,
 129, 130, 159, 165, 275, 276, 278, 279,
 280, 282, 283, 291, 305, 308, 337, 502,
 565, 644, 647, 836, 857
 Turnèbe Odet (de), 317, 359, 392
 Urfé Honoré (d'), 15, 18, 30, 190, 192,
 194, 236, 296, 298, 299, 318, 344, 349,
 350, 377, 388, 491, 532, 538, 539, 579,
 687, 688, 704, 750, 751, 753, 754, 755,
 756, 757, 762, 763, 784, 790, 804, 822,
 823, 834, 841
 Vaugelas Claude Favre (de), 259, 808
 Viau Théophile (de), 23, 34, 177, 224,
 301, 369, 752, 786, 833

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION.....	9
L'extravagance comme laboratoire générique	15
Une période de mutations socioculturelles, littéraires et esthétiques : les années 1623-1666	21
Le « comique » comme notion romanesque et théâtrale	27
L'extravagance : l'invention d'une notion critique transdisciplinaire au XVII ^e siècle	37
PREMIÈRE PARTIE. Reconnaître et identifier l'extravagance : statuts et définitions.....	43
CHAPITRE I. Entre errance et enfermement : la place du fou à la croisée de l'histoire et des représentations littéraires.....	47
I. L'enfermement du fou à l'épreuve de l'histoire.....	50
A. La place du fou dans la société jusqu'à la Renaissance : un âge d'or de liberté ?	54
1. La folie médiévale : le mythe du fou en liberté (XII ^e -XIV ^e siècles).....	55
2. La fin du Moyen Âge et la Renaissance : les premiers asiles.....	65
B. Le « Grand Renfermement » : mythe ou réalité ?.....	72
1. Une date clé : 1656	72
2. Un « partage » à nuancer	76
a) Un édit parmi d'autres	76
b) Une réalité franco-française	84
3. Bilan : un enfermement limité et partiel	85
C. La naissance de l'asile	88
II. Les représentations littéraires du fou : un reflet du référent historique ?.....	93
A. Le fou enfermé : une réclusion sans répression.....	94
1. L'hôpital des fous comme structure socio-littéraire	94
a) Les « œuvres d'asile » : une tradition européenne peu illustrée en France ?	94
b) <i>L'Hospital des fous</i> et <i>Les Illustres fous</i> de Charles Beys	108

c) <i>Les Fous divertissants</i> de Raymond Poisson	118
2. Les structures asilaires : des murs invisibles	122
3. Les menaces d'enfermement dans le roman : la folie comme gage de liberté.....	123
B. Le fou en liberté.....	132
1. Un fou socialisé	132
2. Détournements parodiques des motifs de la folie médiévale	135
3. Entre errance et confinement : la place du fou de cour	142
CHAPITRE II. Mélancolie et trouble de l'esprit : l'extravagance à la lumière de la pensée médicale	145
I. Maladie du corps et/ou de l'âme ? L'extravagance face aux théories médicales du premier XVII ^e siècle.....	148
A. Extravagance et bile noire : l'obsession mélancolique	152
1. Légendes médicales ou cas attestés ? Contaminations et échanges entre les traités de médecine et les œuvres fictionnelles	160
a) Du mélancologue au poète fabuliste	160
b) L'ethos du romancier médecin.....	168
2. L'extravagance comme maladie psychosomatique : le cas du lecteur mélancolique	173
a) Les étiologies de l'extravagance : la maladie d'amour confortée par les livres	173
La mélancolie érotique comme hypocondrie : le cas de Don Clarazel	176
Lysis ou la mélancolie du cerveau	189
b) L'évolution de la maladie : agir sur le corps et l'esprit	199
Le « traitement relationnel »	199
Régime de vie et traitements médicaux.....	207
Les traitements psychophysiologiques de la mélancolie érotique	211
c) L'extravagance est-elle une maladie curable ?	214
B. La mélancolie religieuse en question.....	222
1. Humeur noire ou possession démoniaque ?	222
2. Vers une littérisation de la doctrine des quatre humeurs	229
II. L'Extravagance : un trouble lié à l'excès d'études et de lectures	233
A. Trouble de l'âme et savoir.....	234
1. L'extravagant vs le sot.....	234
2. Une pathologie livresque.....	239
B. Puissances de l'imagination.....	243
1. Les fausses impressions du mélancolique	245
2. Les visions de l'extravagant vs les hallucinations du fou	250
3. L'extravagant : entre génialité mélancolique et folie feinte.....	253

CHAPITRE III. Les signes de l'extravagance : dire et représenter l'écart.....	257
I. Dire l'extravagance : du lexique juridique à la notion esthétique.....	260
A. Approche lexicographique : des « belles <i>Extravagantes</i> » au « discours vuide de bon sens »	261
1. <i>Les Extravagantes</i>	262
2. Le sème d'écart.....	264
B. « Ou bien il ne sçait ce que veut dire extravagante » : de l'injure au caprice... 273	
1. Extravagance et à-propos : l'impertinence sociale	276
a) Original et « fol eccentricque »	277
b) « Mais, encor, dites-moi, quelle bizarrerie... » : du bizarre au visionnaire	278
c) L'extravagance comme impertinence ridicule	281
2. Extravagances comiques vs fureurs tragiques : le partage des termes	284
a) Un détour par les titres	284
b) Du côté des textes.....	288
Les fureurs d'Hérode	288
<i>Les Visionnaires</i>	291
Extravagance et genres sérieux.....	297
3. Un terme polémique : l'extravagance comme injure.....	299
4. Extravagance, caprice et boutade	304
II. Voir l'extravagance : les brouillages de l'identification	311
A. Identifier l'extravagant	312
1. L'homme aux rubans verts	312
2. Les signes iconographiques : frontispices, ballets et emblèmes.....	318
B. « Mais quoi ce sont des fous » : je pense, donc je suis (extravagant).....	325

DEUXIÈME PARTIE. L'extravagance comme singularité menaçante : enjeu de la distinction de l'espace social à la république des lettres..... 333

CHAPITRE IV. L'extravagant face à l'honnête homme : l'invention littéraire d'un contre-modèle socioculturel.....	337
I. L'honnête homme et l'extravagant : l'émergence parallèle de deux figures associées	338
A. Le premier XVII ^e siècle ou la mode de l'honnêteté	338
B. Portrait de l'extravagant dans les traités de civilité	349
II. Le renouvellement des personnages comiques à l'aune des critères de la civilité	357
A. Le capitán-matamore : la condamnation de l'amour-propre	358

B. Le pédant et le méchant rimailleur : parler hors de propos	367
1. Le pédant : « l'incivilité puérile »	367
2. Le poète : les violences de l'éloquence	372
C. La province : un lieu sans urbanité ?	378
1. Le campagnard	380
2. L'ethnotype du Gascon : un matamore provincial	384
D. Femmes, filles et honnêteté : extravagances féminines	391
III. La place de l'extravagant : des structures narratives et dramaturgiques communes.....	399
A. Galeries et défilés	401
B. L'extravagant comme force centripète	402
CHAPITRE V. Menaces sur la civilité : le bouffon, entre convention et transgression ..	405
I. Le fou de cour ou l'extravagance sans transgression	408
A. De la folie à la sottise : l'exemple de <i>Dom Japhet d'Arménie</i>	411
B. Une parole au service de la consolidation du pouvoir.....	416
1. <i>La Bague de l'oubli</i> de Rotrou	416
2. Le bouffon dans la comédie-ballet : <i>La Princesse d'Élide</i> et <i>Les Amants magnifiques</i>	418
II. Être honnête homme : les fragilités de l'application du modèle.....	423
A. Francion ou le refus d'être un parfait courtisan	423
1. Du <i>picaro</i> à l'homme de cour	424
2. De l'idéal de l'homme de cour aux bouffonneries du bateleur	432
3. Vers la définition d'un autre modèle : l'homme libre et <i>libertin</i>	440
B. <i>Le Gascon extravagant</i> : le détournement des stéréotypes comiques	444
1. Le Gascon comme bouffon	444
2. Le détour par la Gascogne ou l'honneur retrouvé.....	448
CHAPITRE VI. Les extravagances du <i>moi</i> : vers la conquête d'un territoire singulier... 455	
I. « Il fait mesme des regles à sa mode » : le <i>moi</i> au-dessus des règles	461
A. « Les plus extravagants sont ceux qui inventent les <i>modes</i> » : un <i>moi</i> à la volonté d'expansion démesurée	465
1. Alidor ou la conquête d'une « place » pour le <i>moi</i>	466
a) L'honnête passion : la quête d'un juste milieu amoureux.....	468
b) « Moi, dis-je, et c'est assez » : bonne et mauvaise distinction	474
2. Le capitain-matamore : occuper toute la place.....	481
a) De l'éloge de soi.....	481
b) ...à l'énonciation de cet éloge.....	485

B. Les querelles littéraires des années 1620-1630 : convertir l' <i>extravagance</i> en <i>extraordinaire</i>	487
1. « [...] ce n'est pas à l'Extravagance qu'il appartient de juger d'un Ouvrage regulier » : la querelle des règles théâtrales.....	489
2. La querelle du <i>Cid</i> : définir le public des honnêtes gens.....	496
a) Portrait de Corneille en Matamore	496
b) Une querelle spectaculaire	507
c) Entre règle et hors règle : l'extravagance plutôt que le caprice	514
3. « Vous avez, Dieu me sauve, un esprit à ma mode » : Corneille héritier de Balzac ?.....	523
II. Les règles d'une composition et d'une réception raisonnables du roman.....	529
A. Contre une manière de lire à <i>sa mode</i> : le lecteur extravagant.....	531
1. La « bibliothèque de l'honnête homme »	531
2. Du lecteur extravagant au lecteur présomptueux	537
3. Une instance narratrice extravagante ?.....	541
B. <i>Le Roman comique</i> : postures d'auteur incivil.....	542
1. Déplaire au lecteur	542
2. Une relation honnête entre l'auteur et le narrataire	549
CHAPITRE VII. Extravagance et galanterie : une poétique du naturel	555
I. De l'extravagance du fâcheux à la convention du fou de ballet.....	563
A. La galerie : une structure a-dramaturgique.....	563
B. Entrées royales et ballets de cour : les héritages carnavalesques.....	568
II. Des formes dégradées de la galanterie : la « satire croisée » comme principe de dévoilement	575
A. <i>Le Roman bourgeois</i> : le point de vue « bourgeois » comme naïveté feinte	576
1. Les singeries bourgeoises de la galanterie.....	576
2. La « satire croisée » : la galanterie comme illusion dans un monde dominé par l'argent et la sensualité	580
3. Charroselles : les extravagances de la caricature.....	583
B. <i>Le Misanthrope</i> ou la corruption des modèles mondains	585
1. Alceste : l'homme d'honneur sans l'honnêteté	587
2. La galanterie comme principe d'autoglorification	597
3. Alceste à la lumière d'Alidor.....	604
III. L'extravagance comme fusion de l'honnêteté et du ridicule.....	607
A. Le théâtre de la galanterie.....	608
1. Molière : l'ennemi des galants hommes ?	609
2. Des règles théâtrales déjà dépassées.....	613
B. <i>Le Roman comique</i> ou l'honnête médiocrité du personnage de roman	616

1. Extravagants contre galants..... 617
2. L'extravagance naturelle des héros 622

TROISIÈME PARTIE. De l'illusion fictionnelle à l'illusion sur soi : une herméneutique du monde et de l'homme par la clé de l'extravagance..... 629

CHAPITRE VIII. Célébrations de l'illusion comique..... 633

I. Le triomphe de la *persona* : un monde d'illusions..... 639

A. Théâtre dans le théâtre et personnage extravagant : les représentations ludiques du dédoublement 639

1. Le capitain-matamore : un comédien sans « forme ordinaire » 642

a) Je joue donc je suis fou (et *vice versa*)..... 642

b) L'expérience théâtrale comme folie collective 649

c) Pridamant et Matamore : de trop crédules spectateurs..... 655

2. *Les Illustres fous* ou l'éclatement de la structure du théâtre dans le théâtre ...
..... 659

a) Une démultiplication des niveaux dramatiques 659

b) Les vertiges de l'illusion : une folie contagieuse..... 669

c) L'asile comme théâtre-miroir de la vérité..... 673

3. Du personnage extravagant à l'extravagance de la pièce : à la croisée des genres 679

B. Festivités romanesques de l'illusion..... 681

1. Le lecteur extravagant : une illusion romanesque continue 682

2. Du vraisemblable au vrai fictionnalisé..... 685

3. Une parole performative ?..... 695

II. « Voila un vray conte de vieille » : pour une imagination soumise au contrôle du jugement 703

A. Contre les faussaires et les charlatans : l'écriture comme magie naturelle 705

1. Mauvaise alchimie du roman 705

2. Fausse-monnaie et monnaie de singe 718

B. Curiosité-crédule vs curiosité-critique..... 727

C. Une imagination extravagante au service des mauvais romans 733

1. Les « belles imaginations » de Lysis..... 734

2. De la force inventive de l'imagination 738

CHAPITRE IX. Les limites de l'extravagance comme assise générique dans le roman.....	745
.....	745
I. Les contradictions de <i>L'Anti-Roman</i> : une catégorie romanesque de l'extravagance.....	750
A. Des sources problématiques	753
1. Sorel admirateur de <i>L'Astrée</i>	753
2. Lysis ou Don Quichotte devenu berger ?	758
B. « Anti-roman » mais « pro-fiction »	763
1. Rendre sa place au roman.....	763
2. L'extravagance ou la face complémentaire de l'imaginaire.....	766
3. L'« histoire véritable » comme véritable fiction	772
C. Le « tombeau des romans » : monument funéraire ou composition épideictique ?	778
1. Texte et métatexte : une relation exponentielle.....	778
2. Une rhétorique du paradoxe	785
3. De <i>Françion</i> à <i>Polyandre</i> : à la recherche d'une <i>mimèsis</i>	792
II. Le centre comme point de convergence : vers une disparition de l'extravagance générique	799
A. D'impossibles modèles ?	799
1. L'histoire comique ou les limites d'une classification générique	799
2. La nouvelle comme laboratoire du genre romanesque : <i>Le Roman comique</i>	802
3. Éloge du romanesque (hybride ou non).....	816
B. Mort et renaissance d'un genre : <i>Le Roman bourgeois</i> ou la fusion des modèles narratifs comiques et galants	819
1. Le tombeau des romans comiques.....	820
2. <i>Le Roman bourgeois</i> comme galanterie anti-galante	829
CHAPITRE X. L'extravagance comme donnée anthropologique : le règne de l'illusion sur soi	841
I. De l'illusion livresque à l'illusion sur soi : l'anthropologie de l'extravagance au cœur des genres comiques	845
A. L'extravagance comme instrument de lecture transgénérique	847
B. « [...] le monde n'est-il plein que de visionnaires ? » : les extravagances des hommes (galants) dans <i>La Fausse Clélie</i> de Subligny (1671)	851
II. (Sur)vivre dans un monde extravagant : l'éclairage des moralistes	857
A. L'homme comme centre usurpé : l'anthropologie extravagante des <i>Maximes</i>	857
1. La modération comme vertu impossible	857
2. L'extravagance comme abandon : à la recherche du centre.....	862
3. L'honnêteté : une vertu par défaut.....	866

B. Une autre conciliation possible de la peinture de l'homme et de la fiction divertissante : l'exemple des <i>Fables</i> de La Fontaine	870
1. L'homme dé-mesuré	870
2. Le filtre de la gaieté galante : le fabuliste vs le moraliste	880
CONCLUSION	891
ANNEXES	911
BIBLIOGRAPHIE.....	931
INDEX NOMINUM.....	983
TABLE DES MATIÈRES	989