



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation 2019 », N° 19, automne 2018

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/459>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

« Je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride
sur le col de leur chevaux »
Interprétations de l'écriture familière du *Roman comique* de
Scarron

Brice Tabelaing

§1 Peut-on lire *Le Roman comique* sans que nos émotions de lecture soient anticipées, voire déterminées, par une reconnaissance des catégories critiques (genre, niveau de style, procédures narratives, etc.) que l'œuvre semble si spectaculairement mettre en scène ? Est-il possible, par exemple, non pas seulement d'apprécier, mais de formuler la désinvolture du narrateur à l'égard de son propre récit sans la rapporter à une critique du romanesque ou de rire des culbutes de Ragotin sans les considérer à l'aune du contraste farcesque qu'elles produisent avec les motifs galants ou héroïques qui les encadrent ?

§2 Imaginer et soutenir la possibilité d'une telle lecture, c'est engager très directement la question du burlesque, du moins si l'on s'en tient à l'acception la plus habituelle qui, depuis le XVIIe siècle, le définit pour la littérature comme une discordance stylistique assumée – que celle-ci soit produite par l'inadéquation entre l'objet et son style ou par la variété des rencontres génériques au sein d'un même texte ; ses effets comiques et ses

significations reposent ainsi fondamentalement sur une distanciation esthétique qui permet de reconnaître la discordance ou l'impropriété stylistique. De là, l'importance de la figure de l'ironie ou de la raillerie et des jeux parodiques ; l'ensemble du texte burlesque est en quelque sorte placé sous mention d'une énonciation seconde qui serait celle de son propre commentaire. De ce point de vue, avant même d'être une catégorie critique permettant de situer une œuvre par rapport à d'autres et/ou de qualifier son contenu, le burlesque est déjà un choix herméneutique crucial qui favorise un certain type de lectures – celles qui partent à la recherche de l'intertexte, des clefs, des mises en abymes, etc. – et en empêche d'autres – la lecture « courante¹ », au « premier degré² », ou celle d'un lecteur qui rirait des passages familiers et s'inquiéteraient des intrigues sentimentales sans pour autant rapporter ces deux émotions l'une à l'autre, sans apercevoir le point de rencontre critique, ironique ou parodique qui fait de la première la déconstruction ou le commentaire railleur de la seconde.

§3

Que la catégorie du « burlesque » soit endogène ne condamne pas nécessairement ce type de lecture à une anhistoricité naïve. Ce serait même l'inverse : en assourdissant la dimension métatextuelle des textes burlesques, on met au jour la discussion contemporaine plus large dont ils relèvent portant sur le *style familier*. Or, au sein de cette discussion qui implique notamment les œuvres de Montaigne, de Théophile de Viau, de Guez de Balzac et de Molière, des phénomènes textuels tels que la raillerie et les références intertextuelles ne sont pas exclusivement envisagés comme échos à un métadiscours implicite mais aussi à partir des effets sociaux, éthiques et politiques qu'ils produisent en propre. Aborder l'écriture du *Roman comique* en suspendant pour un moment l'inter-ou le métatexte est donc moins un projet de réduction théorique du commentaire qu'un effort pour en reformuler à nouveaux frais « le burlesque » afin d'apercevoir les enjeux d'une « familiarité » d'écriture qui, avant d'être une invitation à y exercer sa virtuosité d'interprète et son érudition, est une proposition socio-émotionnelle de lecture³.

¹Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

²Voir Jérôme David, « La littérature au premier degré », *Versants*, n° 57, 2010, p. 5-15. Voir également : « Rencontre avec Jérôme David » [en ligne], *Mouvement Transitions* [consulté le 17/09/2018], <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/presents/comptes-rendus-du-seminaire/sommaire-general-des-comptes-rendus/557-rencontre-avec-j-david>.

³Le terme est d'Hélène Merlin-Kajman. Voir ses deux ouvrages : *Lire dans la gueule du loup*, Paris, Gallimard, 2016 et *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Ithaque, coll. Theoria incognita, 2016.

« FAIRE RAILLERIE DE TOUT » : UNE CHALEUR FAMILIÈRE

§4

En définissant dans sa *Bibliothèque française*, le style de Scarron à partir de sa capacité à « faire raillerie de tout, mesmes dans les Narrations où il parle de luy-mesme », Charles Sorel a, parmi les premiers, contribué à instituer le modèle interprétatif du *Roman comique* qui place l'intégralité du texte au sein d'un système complexe mais continu de guillemets et invite le lecteur à ne prendre aucun de ses énoncés à la lettre⁴. Sa remarque est en effet largement mobilisée, que ce soit pour mettre au jour la *self-consciousness* de l'œuvre⁵, s'attacher à ses « miroirs narratifs » ou explorer le rire qu'aurait le livre sur lui-même⁶. Pour autant, le passage sur Scarron prend place dans une section de la *Bibliothèque... consacrée aux romans comiques et satyriques* qu'introduit un éloge de la valeur référentielle de ce genre de textes et paraît en ignorer totalement les motifs d'autoréflexivité : « Les bons Romans comiques & satyriques semblent plutôt estre des images de l'Histoire que tous les autres [romans] ; les actions communes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Vérité⁷ ». Certes, Sorel n'est pas un commentateur neutre de ce corpus et il est certain qu'il énonce ici des critères d'appréciation qui valorisent plus particulièrement son *Francion*. Pour autant, une telle insistance sur la « vérité » et le « vraisemblable » des narrations comiques invite à prêter attention à l'intention critique de son jugement sur le style de Scarron : « faire raillerie de tout » formule davantage un excès problématique de l'écriture burlesque – voire de l'éthos de l'écrivain – qu'une de ses qualités. Il faudrait être capable d'y entendre l'exaspération du lecteur confronté à une ironie qui, s'exerçant tous azimuts, rend inaccessibles les intentions référentielles du texte – ce qu'il doit à la « vie » et à la « vérité ».

§5

Le propos de Sorel souligne ainsi un point aveugle des lectures, contemporaines ou actuelles, qui s'attachent à la raillerie scarronienne : à partir de quels critères se déterminent les significations ou les intentions d'un énoncé railleur dès lors que l'énoncé lui-même est la cible de sa propre raillerie ? Si tout est objet de raillerie, et donc la raillerie elle-même, comment et pour quelles raisons arrêter le travail du négatif ? Le *Roman comique* se moque-t-il du *Grand Cyrus* ou de ceux qui se moquent du *Grand Cyrus* ? Or, c'est très

⁴ « Système complexe de guillemets », l'expression est de Roland Barthes dans *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2003, p. 25.

⁵ Joan DeJean, *Scarron's Roman comique : A Comedy of the novel, A Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, Publications universitaires européennes, 1977, p. 97 notamment.

⁶ Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, Paris, Librairie Minard, coll. La Trésorhèque, 1981 ; Bernard Tocanne, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », *Mélanges Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975.

⁷ Charles Sorel, *Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 190.

précisément cette question d'une raillerie sans objet identifiable que les contemporains se sont posés à l'occasion de la querelle des *Lettres* familières de Guez de Balzac autour du problème de l'hyperbole de raillerie. La dispute porte alors sur l'éloquence mais, par bien des aspects, les arguments qui furent alors échangés sont essentiels pour comprendre les enjeux de la remarque de Sorel. En formulant les problèmes de l'écriture familière dans le cadre de la rhétorique publique, et non pas au sein d'un développement autour des récits fictionnels, le débat fait plus nettement apparaître les enjeux éthico-politiques d'un langage dont les intentions signifiantes auraient été obscurcies.

§6

Pour le principal adversaire de Balzac, Jean Goulu, le problème des hyperboles de raillerie des *Lettres* relève d'abord d'une faute de *decorum* : elles accordent une dignité invraisemblable aux objets bas auxquels elles s'appliquent. Mais ce qui les rend véritablement scandaleuses est l'impossibilité d'y distinguer le blâme de l'éloge. Adressées aux grands personnages de l'époque, les épîtres balzaciennes évoquent des objets familiers (la colique de Richelieu par exemple, dans une lettre au cardinal) qui, repris par l'hyperbole, deviennent l'occasion d'une louange apparente. Aux yeux de Goulu, il est impossible de savoir si Balzac se moque de ses destinataires ou s'il les flatte⁸. Davantage : ce qui, suggère le Feuillant, disparaît à travers une telle écriture, c'est la possibilité même de l'appréhender à partir des cadres théoriques aristotéliens fondés sur la signification⁹. Pour les contemporains opposés à Balzac, le langage des *Lettres* ne cherche pas à faire sens : il est essentiellement *équivoque*. De là, une transformation du commentaire chargé d'en rendre compte : il ne s'agit plus de retrouver un éventuel sous-texte implicite qui en clarifierait les intentions (et permettrait, dans le cas d'un outrage ou d'une impiété, d'y attacher des conséquences judiciaires) mais de proposer une série de figures humaines et de lieux qui décrivent le type de collectif associé à un tel langage. Pour qualifier les enjeux du style balzacien, les textes de la querelle inventent ainsi un public imaginaire de « Courtisanes », de « Tabarin » et de « Bruscombille » habitant à la fois « La Samaritaine », « Le Pont-Neuf » et le « bordel »¹⁰, autant d'évocations qui permettent de faire signe en di-

⁸Jean Goulu, *Jean Goulu, Lettres de Phyllarque à Ariste où il est traité de l'Eloquence Française*, Paris, Nicolas Buon, 1627, p. 1327.

⁹Le raisonnement derrière une telle affirmation est complexe. La singularité de l'hyperbole de raillerie balzacienne réside principalement dans son inversion des critères de réglage de la figure tels qu'ils apparaissent dans la tradition rhétorique. Elle libère ainsi un pouvoir de dérèglement de la langue (une *immaturité* selon Aristote) qui est toujours déjà en puissance dans toute hyperbole. Voir mon article, « La voix privée du public », dans Sarah Nancy et Julia Gros de Gasquet (dir.), *La Voix du public. Manifestations sonores des spectateurs et spectatrices en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, PUR, 2018.

¹⁰Jean Goulu, *Lettres de Phyllarque*, op. cit., p. 11. *Tombeau de l'Orateur François ou Discours de Tyrsis, pour servir de réponse à la lettre de Periandre, touchant l'Apologie pour Monsieur de Balzac*, Paris, Ardian

rection d'un modèle communautaire *populaire* dont les relations seraient, aux yeux des contemporains, moins fondées sur un langage signifiant que sur un corps-à-corps muet et grotesque. Pour prendre la mesure de la raillerie sans objet des *Lettres* de Balzac, l'interprétation doit transformer son herméneutique en politique.

§7

On aura reconnu dans le lexique employé par les acteurs de la querelle pour *dire* le style familier de Balzac, un certain nombre des termes sollicités par Boileau pour évoquer la mode burlesque dans son *Art poétique*¹¹. On aura également aperçu que l'infraction stylistique au *decorum* de la familiarité des objets des *Lettres* pourrait parfaitement être caractérisée de burlesque. Claudine Nédelec a par ailleurs signalé qu'une des premières occurrences du terme se trouve dans une lettre de Chapelain de janvier 1640 adressée à l'épistolier et caractérisant un de ses écrits « en stile familier et burlesque » comme étant « très digne de [lui] »¹². Doit-on donc en conclure que les hyperboles de raillerie balzaciennes sont burlesques ? Il est en fait plus bénéfique d'inverser la perspective : la raillerie burlesque, et plus encore la « raillerie de tout » des narrations scarroniennes, relève d'un langage solidaire d'un certain type de collectifs (populaires, familiers) pour lesquels la signification est secondaire dans la construction du lien social par rapport à la proximité silencieuse des corps.

§8

Il nous semble essentiel de comprendre que la « raillerie de tout » du *Roman comique* est aussi (d'abord) une proposition de rapport au texte, une manière pour l'écriture de programmer le collectif qui en fait la lecture. Si l'on suit le modèle familier développé lors de la querelle des *Lettres*, celle-ci passera nécessairement par une suspension partielle du langage comme signification et par un rôle donné à ce qui, dans la langue familière, aurait part avec le corps (chaleur, émotion, désir). Nous le savons, l'ironie de Scarron sur lui-même prend régulièrement dans son œuvre prétexte de son corps difforme¹³. Dans le *Roman comique*, le corps de l'auteur n'est pas visible, à une exception près, très indirecte et qui n'est envisageable qu'à la condition d'identifier l'auteur malade sous la voix narrative : « Il faudrait une meilleure plume que la mienne pour bien re-

Taupinart, 1628, p. 437.

¹¹Boileau, *L'Art poétique*, I, 85 et 97 pour « Tabarin » et « Pont neuf ».

¹²Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 54. Claudine Nédelec limite la portée de l'expression de Chapelain à la « Lettre à Monsieur de la Thibaudière ». Il me semble que rien n'interdit, bien au contraire, d'y lire une qualification, très discrètement railleuse peut-être, du style balzacien en général (*Les Lettres* qui ont établi Balzac sur la scène littéraire étaient des lettres « familières » et, comme nous l'avons suggéré, le terme de « burlesque », même en 1640, s'applique très bien à un ensemble de procédés emblématiques du style balzacien).

¹³Voir Alain Génétiot, « Scarron poète lyrique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2011, n° 63, p. 135-151.

présenter les beaux coups de poings qui s’y donnèrent¹⁴ » (II, 7, 229). La corporalité du narrateur est par contre plusieurs fois suggérée à travers des éléments psychophysiologiques – sa paresse, une image obsédante (II, 6, 220), des troubles de la parole (II, 10, 241), etc. – mais il s’agit tout au plus d’indices d’une présence discrète, d’un être-là sensible comme en pointillés. Ces éléments permettent néanmoins de souligner une nuance importante : si « la raillerie de tout » dans le *Roman comique* favorise, du côté de sa réception, un type de collectif familial, cela ne sera pas sur le mode spectaculaire et scandaleux de la langue balzacienne telle que l’envisagent certains des contemporains (le corps grotesque de Bruscambille, la chair érotisée de la Courtisane) mais sous une forme réservée et presque prudente.

§9

Ce collectif familial de lecture, le roman nous en donne à plusieurs reprises un modèle. Car les personnages ne sont pas seulement les protagonistes d’un récit inachevé : c’est aussi un groupe qui écoute des histoires. *Le Roman comique* multiplie les scènes où quelques personnages se réunissent pour entendre les aventures, en général malheureuses, d’un de leurs camarades. Deux traits saillants caractérisent ce collectif d’auditeurs : tout d’abord, une adhésion extrême à l’histoire racontée qui passe par un grand respect de celui qui parle¹⁵ ; d’autre part, un mode de partage horizontal des émotions qui peut faire l’économie de la parole¹⁶. Le dispositif d’insertion narrative de ces histoires, en général isolées au sein d’un chapitre qui leur est dédié, contribue à charger ces scènes de lecture d’une intimité d’autant plus sensible que le long déploiement des intrigues romanesques, parfois très enchevêtrées, contraste fortement avec la succession linéaire frénétique des événements comiques du récit-cadre. À ce titre, les interruptions brutales du récit du Destin rendent particulièrement manifeste cette image d’une communauté dans « un état d’apesanteur imaginaire », collectif d’auditeurs-dormeurs partiellement hallucinés que seul un tumulte violent du monde extérieur (« une grande rumeur », I, 12, 89 ; « un coup d’arquebuse » et « des orgues », I, 15, 138) parvient à séparer.

§10

Plutôt que d’évoquer une mise en abyme à propos de ces passages, il faudrait, me semble-t-il, parler de structure métaleptique car, au moment où nous les lisons, nous ne sommes pas moins impliqués dans ces collectifs de *dormeurs* que les personnages (et pas moins brutalisés par les interruptions de Ragotin). Or c’est précisément ce modèle de relations communautaires, serrées et sentimentales, que concourraient à produire les

¹⁴Paul Scarron, *Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985. Toutes les citations de cette œuvre renverront à l’édition au programme de l’agrégation 2019.

¹⁵Par exemple, I, 13, 109 : « Le Destin contait ainsi son histoire et les comédiennes l’écoutaient attentivement sans témoigner qu’elles eussent envie de dormir lorsque deux heures après minuit sonnèrent ».

¹⁶Par exemple : I, 12, 88 sur la « contagion » des larmes.

remarques railleuses du narrateur sur lui-même : ses interventions auto-ironiques et dépréciatives, non seulement rappellent la présence d'un conteur (et, aussi liminale soit-elle, de son corps), mais hâtent un type de commun, fortement désirant et intensément solidaire, où ce qui se dit (et d'où, et pourquoi, et avec quel projet cela se dit) importe moins que l'émotion qui circule au moment du dire. Nulle distanciation critique alors mais, à l'inverse, une manière d'engager, *via* « une raillerie de tout », le lecteur dans une complicité familière.

« LE SOLEIL AVAIT ACHÉVÉ PLUS DE LA MOITIÉ DE SA COURSE » : LE TEMPO DE L'ÉCRITURE

§II

Le *Roman comique* s'ouvre sur un passage qui semble valoir pour avertissement : que nul n'entre ici s'il n'est spécialiste de littérature du XVI^e siècle :

Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course, et son char, ayant attrapé le penchant du monde, rouloit plus vite qu'il ne vouloit. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restoit du jour en moins d'un demi-quart d'heure, mais, au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusoient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisoit hannir et les avertissoit que la mer estoit proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il estoit entre cinq et six, quand une charrette entra dans les halles du Mans. (I, 1, 37)

§I2

Cet *incipit* multiplie les références intertextuelles : il y a, d'une part, une parodie moqueuse du style figuré des romans héroïques et, par contraste, un éloge de l'écriture familière des textes comiques. D'autre part, il constitue un rappel plus spécifique de l'ouverture des *Fragments d'une histoire comique* de Théophile de Viau :

L'Élégance ordinaire de nos écrivains est à plus près selon ces termes :

« L'Aurore toute d'or et d'azur, brodée de perles et de rubis, paraissait aux portes de l'Orient ; les étoiles, éblouies d'une plus vive clarté, laissaient effacer leur blancheur et devenaient peu à peu de la couleur du ciel ; les bêtes de la quête revenaient aux bois et les hommes à leur travail ; le silence faisait place au bruit et les ténèbres à la lumière.

[...]

Mais, comme j'avais dit, il était jour¹⁷.

¹⁷Théophile de Viau, « Première Journée », dans *Libertins du XVII^e siècle*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998, p. 7-8.

§13 Cette référence au roman inachevé de Théophile est particulièrement stratégique dans la mesure où il s'agit d'un des textes par lequel s'inaugure en France le genre des « histoires comiques » (le texte est publié en 1623¹⁸). Les premières lignes du *Roman comique* auraient ainsi une double valeur d'hommage et de reprise en main d'un projet d'écriture comique en langue française que Théophile, sans doute du fait de ses ennuis judiciaires, laissa inabouti, une reprise en main qui ignorerait délibérément le *Françon* de Sorel.

§14 Mais il est aussi simplement question du passage du temps. L'ouverture des *Fragments* est, à cet égard, une référence particulièrement ambiguë dans la mesure où, justement, elle problématise la valeur pour l'écriture des références intertextuelles. Dans l'extrait que je viens de citer, entre la formulation « romanesque » du lever de soleil et sa reformulation familière, se trouve un long développement portant sur les qualités stylistiques requises pour « écrire à la moderne ». Dans cet argument, dont les intentions manifestaires sont explicites, la question des références antiques ou contemporaines est délaissée au profit d'une écriture se fondant exclusivement sur le modèle de la « conversation », une « conversation » dont le caractère principal est d'être dans le pur présent d'une relation familière.

§15 Il faut, de ce point de vue, considérer ce qui, à la fin de cette ouverture, semble être la traduction « moderne », non « ridicule », de l'ouverture parodique (« Mais comme j'avais dit, il était jour ») non pas seulement du point de vue de ce qu'elle rend satiriquement visible des excès des « superfluités » poétiques, mais comme l'indice précieux du passage du temps dans le discours esthétique. En effet, de l'apparition d'Aurore « aux portes d'Orient » à ce que désigne l'expression « il était jour », du temps s'est écoulé : celui qu'il faut au soleil pour se lever. La non-simultanéité entre l'énoncé satirique et l'énoncé familier ajoute à l'argument théorique une dimension temporelle qui tend à le suspendre en tant qu'argument et à en faire un élément du récit. D'une part, par l'entremise d'une notation chronologique, le lecteur découvre que Théophile n'a cessé de lui parler, que le temps de l'histoire comique ne s'était jamais interrompu (ou avait déjà commencé). D'autre part, cela établit le discours sur le style « moderne » comme un moment de cette conversation du narrateur dont l'objet est moins alors de formuler des thèses que d'inscrire dans le présent (celui de la lecture) sa parole ; en d'autres termes, le

¹⁸Le texte est intitulé « Première Journée » dans l'édition de 1623. Le titre « Fragment d'une histoire comique » est donné en 1632 par Georges Scudéry lors de son édition des *Œuvres* du poète ; ce nouveau titre permet de faire du court texte de Théophile un des points d'origine de la vogue des histoires comiques qui est alors en train de naître (*Le Berger extravagant* de Sorel est de 1627, *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier de 1632).

verbe acquiert une soudaine matérialité temporelle, une consistance qui est celle du sujet parlant faisant l'expérience de l'aube ; ou encore : à travers la durée de sa parole (sa parole comme durée), le sujet s'expose, se rend visible comme corps sensible. Le paragraphe final est, à cet égard, sans ambiguïté : l'écriture n'est rien d'autre que l'abandon du *je* au temps, à la succession des instants, un laisser-aller existentiel qui s'incarne dans le style : « je me laisse aller à ma fantaisie, et, quelque pensée qui se présente, je n'en détourne point la plume¹⁹ ».

§16 Quelle est donc la valeur de l'intertexte théophilien dans l'incipit du *Roman comique* ? Ne doit-on pas considérer que, loin d'être d'abord une notation érudite, il est au contraire une invitation à suspendre l'enquête intertextuelle et à s'abandonner au présent de la conversation familière à laquelle nous invite l'écriture ? Comme la « raillerie de tout », ne promeut-il pas, paradoxalement et avant toute chose, un mode de rapport au texte qui atténue la distanciation critique au profit d'un engagement du lecteur dans l'œuvre ?

§17 Surtout, ne faut-il pas y chercher, davantage que les intentions critiques de la parodie, la *mesure* du temps de l'écriture ? Car, de l'incipit des *Fragments* à sa reprise dans celui du *Roman comique*, l'expression de la temporalité familière a changé. Chez Théophile, le passage du temps s'accomplissait sous la forme d'un accompagnement silencieux extérieur à l'écriture. De là, cette surprise pour le lecteur au moment où il découvre que les énoncés n'avaient cessé d'avoir, outre leurs intentions argumentatives, une valeur temporelle²⁰. Chez Scarron, il n'y a aucun intervalle entre la formulation « romanesque » et sa traduction familière : le temps est comme suspendu. Les phrases parodiques ont par contre été gagnées par une forme d'extravagance qui semble comme anticiper la discordance stylistique que produira l'énoncé « humain ». Alors que Théophile avait isolé « l'élégance » des écrivains de son temps de sa propre « conversation », Scarron mêle aux excès figuratifs des éléments « comiques » : les chevaux du char solaire ne sont déjà plus tout à fait allégoriques (ils s'amuse, ils font des courbettes, ils sont un peu paresseux) et le Maître lui-même a quelque peu perdu de sa superbe en étant associé à l'endroit « où il se couche ». Dès la seconde phrase, la scène « héroïque » s'est transformée en tableau domestique d'un retour à la maison après une longue journée de travail (chevaux, boulot, dodo). Le temps est évoqué mais c'est sous la forme d'un retard, d'un rythme

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cette « surprise » était déjà au cœur du dispositif du poème de Théophile, « Le Matin », poème qui, par ailleurs, est très certainement le texte parodié en ouverture des *Fragments*. Sur la question du temps dans la poésie théophilienne, voir Florence Dumora, « “L'herbe se retenait de croître” : le temps du poème », dans *Lectures de Théophile de Viau. Les Poésies*, dir. Guillaume Peureux, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact. Français », 2008, p. 153-164.

qu'aurait contrarié un désir de « s'amuser » : « Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure, mais [...] ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes ». En ce sens, l'écriture scarronienne a intériorisé le passage du temps.

§18

Ce retard prend la forme d'une brusque autonomisation de l'écriture par rapport au récit ou aux intentions argumentatives : comme les chevaux dédaignent leur destination (et les moyens d'y arriver plus vite) et préfèrent « s'amuser », l'écriture paraît ignorer l'intention satirique pour s'attarder sur des détails qui finissent par rendre partiellement inopérante la satire. Le temps s'appréhende ainsi dans le jeu qui sépare la temporalité narrative et les « badineries » du style. Il s'éprouve à travers les excès provoqués par ce qui semble être une curiosité joyeuse de l'écriture pour le monde et les brusques rappels à l'ordre des nécessités de la diégèse : « il était entre cinq et six, quand une charrette entra dans les halles du Mans ». La fonction des notations intertextuelles serait alors celle-ci : en conjonction avec l'ordre du récit, marquer le temps à travers l'expérience des capacités d'amplification (d'approfondissement, de résonance, de *divertissement*, d'infini bavardage) du langage littéraire.

§19

Cette importance accordée à la liberté de s'amuser rejoint la « fantaisie » de la conversation familière théophile. Chez Scarron comme chez Théophile, il y a un laisser-aller de l'écriture qui charge le texte d'une sensibilité temporelle particulièrement nette. Mais, pour le premier, le temps n'est pas cette nappe temporelle continue et sans contours qui double perpétuellement le texte : c'est une cadence, un tempo de l'écriture que rythment abandons « badins » et reprises en main du récit. La métaphore des chevaux dans l'incipit est significative : le retard étourdi est possible mais la destination (narrative) n'est pas oubliée. On leur laisse la bride sur le cou mais on compte sur leur « bonne foi » pour tenir le cap et les délais :

Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusqu'ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage ; car, en conscience, il n'y verra pas d'autre chose, quand le livre serait aussi gros que *le Cyrus* ; et si, par ce qu'il a déjà vu, il a de la peine à se douter de ce qu'il verra, peut-être que j'en suis logé là aussi bien que lui, qu'un chapitre attire l'autre, et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi. (I, 12, 86).

§20

La temporalité abandonnée de Théophile est indissociable de son positionnement politique libertin : comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman dans un article intitulé

« “Depuis qu’il me souvient d’avoir vécu parmi les hommes” : la division du sujet théophilien », le temps de sa « conversation » est étroitement lié au face-à-face qu’elle instaure avec le pouvoir souverain, dans une forme de suspension générale du temps social²¹. La cadence de l’écriture familière de Scarron se présente, de ce point de vue, comme un compromis plus civil : le retardement infini de l’écriture ne cesse d’être observé et surveillé par le narrateur de manière à pouvoir maintenir les conditions (narratives) du partage de l’œuvre. On retrouve ainsi dans le *tempo* du texte la même prudence qui caractérisait sa « raillerie de tout ». L’une et l’autre témoignent, de ce point de vue, de l’éthique singulière de l’écriture familière de Scarron. Cette éthique, l’intertexte et le métatexte peuvent aider à l’argumenter, à condition toutefois de ne pas réduire l’œuvre à une « modalisation d’énoncés préexistants²² ». Car pour la lire, la ressentir, l’éprouver et y croire, il suffit de s’abandonner à la douceur et au rythme d’un langage familier.

Quelques mots à propos de : Brice Tabelaing

Brice Tabelaing est actuellement *Visiting lecturer* à Cornell University (Ithaca, NY, USA). Il est l’auteur d’une thèse de doctorat sur « L’Écriture familière au XVII^e siècle en France » dirigée par Hélène Merlin-Kajman et soutenue en 2017 (Sorbonne Nouvelle – Paris 3). Depuis 2016, il co-dirige le mouvement Transitions et son site-revue.

Pour citer cet article

Brice Tabelaing, « « Je fais dans mon Livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leur chevaux » », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 19/12/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/459>.

²¹Hélène Merlin-Kajman, « “Depuis qu’il me souvient d’avoir vécu parmi les hommes” : la division du sujet théophilien », *Cahiers Textuel*, n° 32, 2008, p. 21-39.

²²L’expression est de Jérôme David, « La littérature au premier degré », art. cit., p. 6.