

## Le « corbillon », une clé transitionnelle

Hélène Merlin-Kajman

§1 L'analyse du *Roman comique* réserve des surprises, et ce sont elles que je voudrais présenter brièvement comme elles se sont présentées à moi, dans la rencontre entre un plaisir de lecture inattendu et quelques énigmes posées par le texte<sup>1</sup> : énigmes qui auraient pu être de routine (je veux dire, suscitées par mon *métier*, ma compétence d'historienne et de théoricienne de la littérature, de professeure chargée de préparer des agrégatifs au concours), mais que ce plaisir de lecture a transformées en questions théoriques : comment en effet fonder un plaisir, le partager dans un langage critique un peu rigoureux, c'est-à-dire sans encourir le reproche de l'impressionnisme ou du subjectivisme ?

§2 1. En un sens, tout tournera autour du burlesque. C'est là qu'on attend Scarron écrivant un « roman *comique* », c'est sûrement là qu'on l'attendait déjà au XVII<sup>e</sup> siècle : auteur d'un premier *Recueil de quelques vers burlesques* publié en 1643 qui inaugure une série d'œuvres burlesques, Scarron est aujourd'hui considéré par la critique comme, sinon l'inventeur du genre burlesque, du moins son introducteur et principal promoteur

---

<sup>1</sup> « L'ouvrage fait énigme, et ce d'autant plus que, la troisième et dernière partie faisant défaut, il n'offre à personne le mot de la fin », constate Jean Serroy dans son introduction à l'édition du programme de l'agrégation (p. 9).

en France<sup>2</sup>. De fait, pour illustrer la valeur *burlesque* d'un mot ou d'un usage<sup>3</sup>, le dictionnaire de Furetière ne donne d'exemple littéraire que tiré de Scarron, quoiqu'il ne le cite pas au moment de définir le terme lui-même :

BURLESQUE. adj. m. et f. Plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule. Ce mot est assez moderne, et nous est venu d'Italie où il y a quantité de Poètes *burlesques*, dont le premier a été Bernica, et ensuite Lalli, Caporali, etc. Les vers *burlesques* en François n'ont pas régné longtemps, à cause qu'on y a introduit trop de licence, tant dans le sujet que dans les vers, et trop de ridicules plaisanteries. On appelle aussi en prose le style *burlesque*, celui où on emploie des mots qui se disent par pure plaisanterie, et qu'on ne souffre point dans le sérieux<sup>4</sup>.

§3

En outre, il suffit de se souvenir de l'étymologie du mot « burlesque », de l'italien *burla*, qui signifie facétie, bonne farce, pour mesurer que *Le Roman comique* en est rempli, soit que les personnages en jouent à d'autres, comme la Rancune au marchand dans « l'aventure du pot de chambre » dès le chapitre VI de la Première partie, soit que le hasard, dont l'auteur est le maître absolu<sup>5</sup>, se charge d'en jouer d'innombrables aux personnages, comme la bataille du chapitre III qui laisse les « museaux sanglants » (43) ou comme le surgissement inopiné d'animaux source d'une situation ridicule pour le protagoniste qui les rencontre : une chèvre prise pour sa femme par La Rappinière ((I, IV), un lévrier pris pour l'âme d'une morte par la Caverne et l'Étoile (II, III), ou, bien sûr, le

<sup>2</sup>Voir Claudine Nédelec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, H. Champion, 2004.

<sup>3</sup>Voici un exemple parlant : « NABOT, OTE. subst. masc. et fém. Qui est de petite taille. On ne le dit qu'en burlesque, comme a fait Scarron :

Amour *nabot*, qui du jabot  
De Dom Japhet, as fait  
Une ardente fournaise. »

<sup>4</sup>Sans doute serait-on en droit d'attendre plus de précision dans cette définition, qui par exemple ne distingue pas le burlesque de l'héroï-comique, comme on l'a fait depuis. Mais elle permet de comprendre que l'héroï-comique n'est en un sens qu'une espèce du burlesque, le genre entier se caractérisant par la *plaisanterie* opposée au *sérieux*. Furetière, satiriste redoutable et lui-même auteur d'une histoire comique, *Le Roman bourgeois*, sait de quoi il parle, même s'il condamne au passage les excès du burlesque en poésie, chez les suiveurs de Scarron, peut-on supposer.

<sup>5</sup>Par exemple : « Nous avons laissé Ragotin assis sur le pommeau d'une selle, fort empêché de sa contenance et fort en peine de ce qui arriverait de lui. Je ne crois pas que défunt Phaéton, de malheureuse mémoire, ait été plus empêché après les quatre chevaux fougueux de son père que le fut alors notre petit avocat sur un cheval doux comme un âne ; et, s'il ne lui en coûta pas la vie comme à ce fameux téméraire, il s'en faut prendre à la fortune sur les caprices de laquelle j'aurais un beau champ pour m'étendre si je n'étais obligé en conscience de le tirer vite de le péril où il se trouve ; car nous en aurons beaucoup à faire tandis que notre troupe comique sera dans la ville du Mans. » (I, IX, p. 163)

bélier du dernier chapitre de la Seconde partie qui met le visage de Ragotin en sang – et chacun sait que Ragotin est la victime privilégiée de ces facéties montées par les personnages de la fiction ou de ces accidents ménagés par l’auteur, facéties et accidents qui le ridiculisent cruellement (à première vue du moins – on y reviendra).

§4

Au-delà de son cas, et au-delà des accidents plaisants qui surgissent à espaces très réguliers, *Le Roman comique*, en ceci conforme au genre de l’histoire comique, prend régulièrement le parti du rire et de la dérision en associant étroitement le choix du style et le choix des situations représentées. À cet égard, l’épisode le plus convenu est sans doute celui qui met le Destin aux prises avec la Bouvillon, dont le nom constitue déjà tout un programme burlesque puisque le mot signifie « jeune bœuf ». La comparaison grotesque de l’être humain avec l’animal, le premier étant, dans la tradition occidentale, supérieur en dignité au second, constitue sans doute une espèce de degré zéro du burlesque. Elle se double ici d’une décatégorisation de genre (un bœuf pour une femme), et s’amplifie dans le récit lui-même, qui déploie le programme contenu dans ce nom propre : « La grosse sensuelle ôta son mouchoir de col et étala aux yeux de Destin, qui n’y prenait pas grand plaisir, dix livres de tétons pour le moins, c’est-à-dire la troisième partie de son sein, le reste étant distribué à poids égal sous ses aisselles. » (243) Ici, l’attaque dégradante, classiquement misogyne, illustre le procédé burlesque le plus élémentaire qui consiste à traiter les êtres en les faisant tomber de leur dignité ontologique : après avoir été rabaisé au rang d’un animal lui-même vaguement burlesque d’avoir été châtré, le personnage féminin est réduit à un *paquet de chair*. Enfin, son nom n’évoque pas seulement l’animal, mais la figure sociale du bouvier « qui conduit ou qui garde les bœufs » et qu’on « dit figurément des gens grossiers, mal appris, qui sont sans civilité » : la Bouvillon, femme riche et bourgeoise proche de la noblesse, subit ainsi par son nom propre et sa description un déclasserment ontologique et social.

§5

Le burlesque, comme le comprennent les contemporains, est *tout à fait licite dans la sphère de parole familière*<sup>6</sup>. Mais il offre un potentiel d’irrespect, voire d’insulte, exponentiel quand il sort de cette sphère-là : par exemple en *publiant* le travestissement de textes élevés en style bas, c’est-à-dire en rendant digne de l’impression et du public, donc des Belles-Lettres, un jeu de potache très courant. D’où sa mobilisation polémique

<sup>6</sup>On peut souligner à cet égard la remarque du narrateur au chapitre VIII de la Seconde partie où il fait l’éloge des comédiens et de la comédie, notant qu’« aujourd’hui la farce est comme abolie ». Il poursuit : « et j’ose dire qu’il y a des compagnies particulières où l’on rit de bon cœur des équivoques sales et basses qu’on y débite, desquelles on se scandaliserait dans les premières loges de l’Hôtel de Bourgogne » (234). Voir, sur la question de l’écriture familière : Brice Tabelaing, *L’Écriture familière en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat soutenue en décembre 2017 (Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dir. H. Merlin-Kajman).

et même injurieuse dans les contextes, éminemment publics, de conflits socio-politiques comme les guerres civiles. Et l'on sait que c'est encore à Scarron que l'on doit le mot de « mazarinade », titre d'un libelle vraisemblablement de sa plume publié en 1651 et devenu le nom générique désignant l'ensemble des libelles écrits contre Mazarin pendant la Fronde dans ce style insultant et rieur caractéristique de ce type d'écrit politique et satirique, bien au-delà du cas de Mazarin et de la Fronde.

§6 Sans doute est-ce la raison pour laquelle la critique contemporaine va jusqu'à associer au burlesque, de façon quasi réflexe, des fonctions transgressives et subversives hautement valorisées depuis un demi-siècle<sup>7</sup>, non sans rapport avec l'analyse du « carnavalesque » faite par Bakhtine qui, dans son célèbre ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, concédait (mais du bout des lèvres) que Scarron avait conservé quelque chose de la puissance révolutionnaire du rire de la place publique, ce rire victorieux de la peur dans laquelle la culture officielle et hiérarchisée entretenait le peuple selon lui<sup>8</sup>.

§7 2. Le burlesque, donc, partout.

§8 Mais cette évidence trop criante risque de fausser la lecture du *Roman comique*, peut-être même de *tout fausser*. L'incipit, par exemple : la description parodique de la descente du char du soleil et de ses chevaux chargée d'indiquer le moment de la journée débouche, dans un effet d'engendrement cocasse, sur celle d'« une charrette [...] attelée de quatre bœufs fort maigres ». Mais la textualité parodiée est-elle vraiment ridiculisée par sa chute dans le quotidien ? Son effet « haut » est-il vraiment détruit, est-il devenu « bas » ?

§9 C'est cette antithèse qui, ici, ne tient pas pour expliquer la couleur que le burlesque imprime à cet incipit.

§10

<sup>7</sup>Je veux dire par là que, devenu poncif critique, l'éloge de la transgression et de la subversion a toutes les caractéristiques d'une nouvelle norme esthétique – très peu transgressive et très peu subversive, en somme.

<sup>8</sup>Fondée sur la participation et le rire, sur l'action fusionnelle du peuple qui renverse dans la fête les hiérarchies officielles, sur l'usage d'un langage familier libéré des fonctions de catégorisation, la culture carnavalesque selon Bakhtine s'appuie tout particulièrement sur le « corps grotesque », corps ambivalent qui n'est pas coupé du « bas-corporel » mais associe vie et mort dans un mouvement « régénérateur » permanent. Or, s'il déplore la dégradation de cette culture carnavalesque au XVII<sup>e</sup> siècle sous la poussée de l'individualisme et du rationalisme (« Ce n'est plus qu'un grotesque mutilé [...] C'est ce qui donne naissance à toutes ces images stériles du "caractéristique", à tous ces types "professionnels" d'avocats, de marchands, d'entremetteuses, de vieux hommes et vieilles femmes, etc., autant de masques du réalisme abâtardi et dégénéré »), il reconnaît que l'écriture de Scarron est riche d'éléments « purement carnavalesques ». (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1973, p. 62-63.)

Voici un soleil qui « roulait plus vite qu'il ne voulait » : un rythme est d'emblée introduit, que rien n'invalidera dans la suite du roman : c'est même l'un des plaisirs de la lecture que cette permanente allégresse du rythme. Cette évocation mythologique du char du soleil s'accompagne en outre de l'évocation des célèbres chevaux dont Ovide, dans ses *Métamorphoses*, a décrit la puissance extrême, dangereuse jusqu'à la terreur pour Phaéton qui, contrairement à son père, ne sait pas les conduire<sup>9</sup>. Mais ce n'est pas cette fougue-là que Scarron choisit de présenter : « au lieu de tirer de toute leur force, ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche [...] ». Quelque chose de dansant se dégage de la description, laquelle s'émancipe d'autant plus de la textualité parodiée qu'elle semble engendrer, une fois retombée sur terre dans le monde « plus humainement et plus intelligiblement<sup>10</sup> » ordinaire, non seulement les « quatre bœufs fort maigres » attelés à ce char moins glorieux qu'est la charrette, mais aussi la « jument poulinière » qui les conduit et dont « le poulain allait et venait à l'entour de la charrette comme un petit fou qu'il était ».

§II

Détail apparemment insignifiant, simple « effet de réel », c'est-à-dire simple signifiant sans signifié sans autre *fonction* dans l'économie générale de la narration que celle de *faire réel* ? Mais ce poulain en quelque sorte inutile au récit importe dans sa trame, en toute gratuité, la joie de vivre et la liberté déjà présentes dans la description des chevaux du soleil. Bientôt des chevaux libres de leurs mouvements s'offriront comme métaphore de l'écriture<sup>11</sup> : double autonomisation textuelle, en somme, celle du représenté comme celle de la représentation. À ce poulain s'attache en outre un sème supplémentaire : celui de l'enfance, souligné par le syntagme « petit fou », qui va bientôt caractériser Ragotin lui-même avant que le lecteur ne soit informé de son nom : « C'était le plus grand pe-

<sup>9</sup>On les retrouve sur un mode nettement plus ridiculisant dans un passage, déjà cité, où la comparaison sert à décrire une mésaventure comique arrivée à Ragotin : cf. note 5.

<sup>10</sup>« Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans ». (I, I, 37)

<sup>11</sup>« 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 jusques 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*. 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. » (86)

tit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (59) – Ragotin presque constamment qualifié de « petit » comme tout ce qui lui appartient ou l’entourne.

§12 Voici qui imprime au burlesque du *Roman comique* une couleur joyeuse, impatiente, et même tendre, que l’éloge critique du burlesque subversif n’a pas l’habitude de lui associer, et qu’il empêche même de ressentir.

§13 3. Poursuivons.

§14 Soit la première représentation théâtrale donnée par la « troupe comique », qui arrive pourtant au Mans amputée de plusieurs de ses membres (l’Étoile, Angélique, l’Olive et Léandre, outre le poète Roquebrune et les valets<sup>12</sup>). À coup sûr, l’intention burlesque justifie le choix que Scarron fait de *La Mariane* de Tristan L’Hermite pour ce spectacle inaugural réclamé par « la maîtresse du tripot » où les comédiens sont descendus. « [A]ima[nt] la comédie plus que sermon ni vêpres » (39), la tripotière inaugure une série d’autres personnages, généralement plus haut placés dans la société décrite par le roman. Or, avec cette tragédie, on ne peut faire fable plus éloignée de l’atmosphère d’un tripot, on ne peut faire plus tragique, c’est-à-dire, ici, à la fois plus élevé et plus funèbre, plus funeste. Et au cas où le lecteur n’en aurait pas conscience, la citation du premier vers le lui rappelle sans équivoque :

*Fantôme injurieux qui trouble mon repos.* (41)

§15 Le tyran Hérode s’adresse au mort (son beau-frère qu’il a jadis fait assassiner) apparu dans son cauchemar, lequel se révélera prémonitoire : le repos d’Hérode sera tellement « troublé » qu’il va sombrer dans la folie au cinquième acte, saisi par le désespoir d’avoir fait exécuter sa femme Mariane, dont il est amoureux, à la fin de l’acte IV. À la scène suivante (I, 2), Hérode va faire le récit du songe à Salomé et Phéroré, sa sœur et son frère tous deux attachés à perdre Marianne : ce récit va produire alors sur eux un effet de terreur, l’une des deux passions, avec la pitié, agitées par la tragédie selon sa définition canonique.

§16 Or, dans *Le Roman comique*, ni la terreur ni la pitié ne seront au rendez-vous, car la tragédie finit « non par la mort de Mariane et par les désespoirs d’Hérode, mais par mille coups de poing, autant de soufflets, un nombre effroyable de coups de pied, des juréments qui ne se peuvent compter » (41).

§17 Ce « déplorable succès qu’eut la comédie » est raconté dans le chapitre suivant auquel le syntagme fournit son titre. « Déplorable » : l’antiphrase ironique est évidente. Le lecteur n’est pas appelé à pleurer ni à s’épouvanter, mais à rire. Interrompue par la

<sup>12</sup>Léandre n’est pas nommé lors de la présentation des membres de la troupe, mais déjà singularisé parmi les « valets ». (I, VIII, 57)

fureur de deux participants, le spectacle théâtral sombre alors dans une scène de bagarre farcesque. Ces « bruta[ux]<sup>13</sup> » ne se sont pas laissés une seconde gagner par le plaisir tragique. Et pour cause : reconnaissant dans les costumes de théâtre du Destin et de la Rancune leurs propres habits, empruntés sans leur accord, ils récusent par leur action violente toute espèce d'illusion mimétique. Pourtant, au même moment, la voix narratrice plonge le lecteur dans la fiction théâtrale en nommant les comédiens non par leurs noms, mais par ceux des personnages tragiques qu'ils incarnent. Mais c'est bien sûr pour faire ressortir le contraste :

Leurs habits, que portaient Hérode et Phérote, leur ayant d'abord frappé la vue,  
le plus colère des deux s'adressant au valet du tripot : Fils de chienne, lui dit-il,  
pourquoi as-tu donné mon habit à ce bateleur ? (42)

§18 « Hérode et Phérote » *vs* « ce bateleur » : on ne peut mieux souligner la discordance burlesque entre la terreur dont sont porteurs ces grands noms tragiques (ne serait-ce que par paronomase : à eux deux, ils dégagent de l'*horreur*) et l'échec de la représentation. Le jeu des comédiens n'a pas réussi à transporter de plaisir les propriétaires des habits, lesquels habits, trop *bassement* réels, n'ont pas réussi à s'imposer comme costumes de théâtre, c'est-à-dire à imposer la séparation scène-salle garante de l'illusion mimétique.

§19 Mais le pouvaient-ils ? Les accessoires burlesques du spectacle semblaient condamner par avance la dignité tragique à ne pas être *crue* : le « drap sale » qu'on « lève » pour dévoiler la scène, l'emplâtre resté sur le visage du Destin, le « matelas » sur lequel il est couché, le « corbillon » qui lui tient lieu de couronne, et même son jeu de scène, a priori maladroit ou mal venu, de « se frott[er] un peu les yeux comme un homme qui s'éveille », gestuelle trop *physique* pour une tragédie, tout semble promettre la tragédie à cette *chute*, qu'il est alors tentant d'interpréter comme une attaque contre le système des hiérarchies dont la tragédie est le symbole et le condensé : hiérarchie socio-politique (voici Hérode joué dans un tripot et couronné d'un objet bas), hiérarchie des genres, hiérarchie des styles, des caractères et des situations... En somme, Scarron destinerait le Destin à ne représenter le destin qu'en le contrefaisant.

§20 Oui, mais...

§21 Derechef, un certain nombre de détails viennent déranger cette lecture terriblement univoque.

§22

---

<sup>13</sup> « Ce valet, qui le connaissait pour un grand brutal [...] » (42).

La tragédie *La Mariane* a été représentée pour la première fois en 1636, puis reprise en 1637 après *Le Cid* par la même troupe du Marais avec les mêmes acteurs principaux, notamment Mondory, le plus grand acteur du moment, qui jouait Hérode dans la première et Rodrigue dans le second. Quoiqu'elle ait rencontré un succès presque égal à celui du *Cid*, elle est d'une tonalité presque inverse à la tragédie de Corneille<sup>14</sup>. *Le Cid* a produit sur les spectateurs un effet qu'on pourrait qualifier d'euphorisant : et à l'exemple de son temps, La Rappinière va tomber amoureux de l'Étoile « en lui voyant représenter *Chimène* » (158). On a tout lieu de penser qu'il en est de même pour *Nicomède*, que la troupe comique va jouer et que le narrateur loue longuement<sup>15</sup> : deux tragédies non funestes, non funèbres, donc, mais dont les personnages sont tous élevés, en dignité comme en vertu. *La Marianne* en revanche a produit un effet de saisissement, écho affaibli de la fureur qui possède Hérode à la fin de la tragédie<sup>16</sup>.

§23

De fait, les tragédies prenant pour sujet le couple déchiré d'Hérode et de Mariane, figure du déchirement de la Chrétienté, ont fleuri dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Dans son *Origine du drame baroque allemand*<sup>17</sup>, Walter Benjamin en a montré la profonde tristesse : l'énigme de la souveraineté nourrit la mélancolie du Prince écrasé par son pouvoir absolu, la vertu de la Reine, agressivement ascétique, ne remplit plus de fonction eschatologique, tandis que la figure de l'intrigant, qui annonce le triomphe désacralisé du conseiller machiavélique (ici Salomé et Phéroré), tire le fil de l'intrigue et mène le drame à sa fin funeste.

§24

<sup>14</sup>*Le Cid* a d'abord été qualifié par Corneille de « tragi-comédie ». Mais dès 1648, il la requalifie en « tragédie ».

<sup>15</sup>« On représenta le jour suivant le *Nicomède* de l'inimitable monsieur de Corneille. Cette comédie est admirable à mon jugement et celle de cet excellent poète de théâtre en laquelle il a plus mis du sien et a plus fait paraître la fécondité et la grandeur de son génie, donnant à tous les acteurs des caractères fiers tous différents les uns des autres. » (307)

<sup>16</sup>Dans ses *Réflexions sur la Poétique* (1674), le père Rapin en témoigne en comparant la rêverie pensive des spectateurs sortant de la représentation à l'impression « forte » et « violente » faite à Athènes par une tragédie d'Euripide où le peuple sortait du théâtre « possédé, pour ainsi dire, de ce spectacle », au point que « cette possession devint une maladie publique dont l'imagination des spectateurs fut saisie » « On a vu même dans ces derniers temps quelque crayon grossier de ces sortes d'impressions que faisait autrefois la tragédie. Quand Mondory jouait la Marianne de Tristan, le peuple n'en sortait jamais que rêveur et pensif, faisant réflexion à ce qu'il venait de voir, et pénétré à même temps d'un grand plaisir. » René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), éd. E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, p. 102. Sur ces questions, voir mon livre *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

<sup>17</sup>Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Champs-Flammarion, 1974.

Dans le cas français de la tragédie de Tristan l’Hermite, cet effet de quasi possession ou à tout le moins de sidération mélancolique a été amplifié par le jeu de Mondory, dont tous les contemporains ont souligné la singulière intensité dans le rôle d’Hérode, « son chef d’œuvre ». Intensité néfaste pour le comédien, cependant :

Ce personnage d’Hérode lui coûta bon ; car, comme il avait l’imagination forte, dans le moment il croyait quasi être ce qu’il représentait, et il lui tomba, en jouant ce rôle, une apoplexie sur la langue qui l’a empêché de jouer depuis<sup>18</sup>.

§25 Tallemant des Réaux fait ici allusion à l’attaque qui frappa l’acteur lors de la reprise de la tragédie en 1637 après *Le Cid*, au moment de l’imprécation finale d’Hérode contre le peuple juif, plus précisément au vers « Accourez me plonger des poignards dans le cœur<sup>19</sup> ». Tombé en pleine scène victime de son adhésion à son rôle, Mondory passa d’abord pour mort. Le lendemain de la représentation, Montfleury, de la troupe de l’Hôtel de Bourgogne, aborde, dit-on, Tristan et lui jette cette phrase à la tête : *Vous voudriez, je pense, qu’on ne jouât jamais que Marianne et qu’il mourût, toutes les semaines, un Mondory à votre service*. Ce qui est dénoncé, c’est ce qui, quoiqu’au théâtre, a un parfum de sacrifice et fait de la tragédie une représentation dont l’emprise sur le corps et les passions est étrangement puissante.

§26 Or, le Destin, précise *Le Roman comique*, « récit[e] du ton de Mondory ». Est-ce un détail burlesque qui, s’ajoutant au matelas, à l’emplâtre et au corbillon, est chargé de ridiculiser, non seulement Hérode, mais Mondory, comme Molière le fera avec Montfleury dans *L’Impromptu de Versailles* ? Absolument pas : « L’emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l’empêcha pas de faire voir qu’il était excellent comédien ». Dont acte.

§27 Non seulement le Destin, mais encore la Caverne et la Rancune, puis, dans la suite du roman, les autres comédiens, sont d’excellents acteurs ; et ils excellent aussi bien dans la tragédie que dans la comédie. Si Mondory, pour asseoir sa dignité d’acteur, fut le premier comédien à renoncer à jouer la farce selon Tallemant<sup>20</sup>, rien de tel chez les comédiens du *Roman comique*, qui jouent aussi bien la tragédie ou la comédie que la farce<sup>21</sup>. Et si le Destin imite le ton de Mondory, c’est qu’il n’imite pas son mode d’engagement passionnel

<sup>18</sup>Tallemant des Réaux, *Historiettes*, texte intégral établi et commenté par A. Adam et G. Delessault, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 775.

<sup>19</sup>Tristan l’Hermite, *La Marianne*, V, 2, v. 1604 (Paris, GF Flammarion, 2003, p. 110).

<sup>20</sup>La farce, pas la comédie : Mondory a par exemple créé le rôle de Clindor dans *L’Illusion comique*, rôle peut-être même écrit pour lui.

<sup>21</sup>La Rancune « se farinaut à la farce » (47) ; « la Caverne représentait les reines et les mères, et jouait à la farce. » (57)

dans le rôle tragique : imitant un autre acteur, il ne peut pas *croire être ce qu'il représente*. Mondory lui fournit un modèle de réussite quasi technique, pas un modèle passionnel.

§28

Comment du reste un modèle de jeu si mobilisateur, si entier, pourrait-il résister aux conditions de la représentation, dont la Rancune a résumé la faisabilité quelques lignes plus haut alors que quelqu'un doutait que trois comédiens puissent jouer une comédie entière :

Mais, ajouta quelqu'un de la compagnie, vous n'êtes que trois. J'ai joué une pièce moi seul, dit la Rancune, et ai fait en même temps le roi, la reine et l'ambassadeur. Je parlais en fausset quand je faisais la reine ; je parlais du nez pour l'ambassadeur, et me tournais vers ma couronne que je posais sur une chaise ; et pour le roi, je reprenais mon siège, ma couronne et ma gravité, et grossissais un peu ma voix. [...] fournissez vos habits, et nous jouerons devant que la nuit vienne [...]. Le parti plut à la compagnie [...]. (40)

§29

Si le Destin ne joue que le rôle d'Hérode, la Caverne, elle, joue les deux rôles antagonistes de Mariane et Salomé. Quant à la Rancune, il bat ses propres records, puisque dans cette scène où la tragédie est interrompue et qui comprend neuf personnages sur scène, il en joue donc six (il est vrai secondaires) ! Difficile de réussir ces changements à vue en « croyant être » ce que l'on représente. Dans le grand débat pluriséculaire qui oppose une technique de jeu distancée à une technique de jeu engagée, nos comédiens illustrent d'évidence le parti du jeu pur, du jeu désintéressé, ce qui a une conséquence : puisqu'ils *ne sont pas compromis* passionnellement dans leurs rôles<sup>22</sup>, ils sont vertueux jusque dans la farce – comme *Le Roman comique* ne cesse de nous le rappeler.

§30

La représentation de *La Mariane* relève donc de la prouesse, analogue à celle dont le Destin va faire preuve dans le combat suivant où il va s'illustrer tant à coups de poings qu'à coups d'épée, c'est-à-dire dans le registre bas comme dans le registre haut, dans celui de la farce comme dans celui de l'épopée. Il y a quelque chose de grandiose dans cette faculté qu'ont les comédiens de jouer dans n'importe quelle circonstance, habileté qui corrobore la faculté de transfiguration du théâtre lui-même. En écartant la mort et la folie, le roman met l'accent sur la dimension ordinaire de la tragédie, divertissement pour tous

<sup>22</sup> Au point même que le jeu peut leur en être pesant : le narrateur, évoquant les inconvénients du métier (supporter, pour une actrice, les galants), évoque aussi « celle d'être obligé de pleurer et de rire lorsqu'on a envie de faire tout autre chose », ce qui « diminue beaucoup le plaisir qu'ont les comédiens d'être quelquefois empereurs et impératrices [...] » (59). Et tant pis pour la Rappinière s'il tombe amoureux de l'Étoile : l'actrice n'est pas coupable de cette confusion. Du reste, ce n'est pas au théâtre que le Destin et elle sont tombés amoureux l'un de l'autre : mais c'est le théâtre qui accueille leur couple en détresse.

sans distinction de rang. Plutôt que de ridiculiser la tragédie, *Le Roman comique* montre son amplitude pragmatique, aussi peu conformes aux poétiques qu'en soient certains de ses aspects ; et il en circonscrit la fonction en l'englobant dans le genre dramatique entier, lequel, ici, n'est pas seulement l'activité définissant la plupart des personnages du roman – les comédiens, le poète, et même Ragotin qui prétend entrer dans la troupe comique – et motivant l'essentiel des rencontres et des rebondissements, mais aussi, et peut-être même surtout, le fondement du monde réel conformément à la célèbre métaphore humaniste du *theatrum mundi*. Cependant, alors que la métaphore sert souvent une perspective satirique plutôt noire, un regard critique d'un sombre moralisme porté sur le monde, Scarron l'actualise de manière particulièrement joyeuse, et surtout, *laudative* : le monde est plein de petits coups de théâtre dont les personnages ne sont jamais les jouets sans en triompher dès l'instant d'après – Ragotin compris, on va le voir. Mais c'est bien sûr le Destin qui fournit le modèle d'une action volontaire réussissant toujours, finalement, à déjouer les ennemis qui se jouent de lui.

§31

Ni le Destin n'imitera Mondory jusqu'à tomber frappé d'apoplexie, ni le jeu tragique n'amènera les spectateurs au point d'impasse funeste où Hérode les mène dans *La Mariane*. Il est remarquable à cet égard que la tragédie se suspende au cours de la scène où Hérode, rappelé momentanément à la pitié et à l'amour et pris du désir de ne pas condamner à mort Mariane, qui a été accusée de vouloir le tuer par une machination de Salomé, affirme : « La qualité de roi cède à celle d'amant<sup>23</sup> ». Dans la tragédie, cet adoucissement est éphémère. Mais pendant quelques vers, le tyran semble vouloir laisser parler la vie – choisir la fin comique contre la fin funeste. C'est exactement l'euphorie réalisée par le *Cid*. Corneille n'a pas seulement inventé un certain style de grandeur héroïque, il a inventé aussi la tragédie à fin heureuse – c'est-à-dire, en somme, la tragédie à fin comique, dont *Cinna* ou *Nicomède* seront des réalisations particulièrement abouties. C'est à ce moment-là de *La Mariane* où la tragédie aurait pu bifurquer vers un dénouement adouci que *Le Roman comique* reconduit son lecteur vers le tripot et les personnages de la troupe comique : quand le destin tragique se suspend, la bagarre met en scène le Destin le prenant heureusement en mains.

§32

Il convient donc de donner sa pleine valeur paradigmatique à la phrase « L'emplâtre qui lui couvrait la moitié du visage ne l'empêcha pas de faire voir qu'il était excellent comédien ». Tout commentateur actuel du *Roman comique* devrait la méditer. Les éléments apparemment burlesques ne doivent pas nous empêcher de voir qu'ils ne dégradent que rarement ce qu'ils accompagnent. Pour comprendre le plaisir particulier

<sup>23</sup>Tristan L'Hermitte, *La Mariane*, op. cit., III, 2, v. 892, p. 83.

donné par la lecture du *Roman comique*, il faut donc s'appuyer sur tous ces petits signes qui sont des fenêtres ouvertes sur un horizon heureux, consolé sinon réconcilié, qui font du burlesque un adjuvant de l'innocence plutôt qu'un embrayeur polémique.

§33 4. Dans la liste des accessoires « burlesques », il en est un qui jette une sorte d'éclat joyeux très analogue aux gambades libres du poulain : c'est le « corbillon », ce corbillon qui sert de couronne à Destin.

§34 Corbillon, corps-tourbillon, creux de la corbeille qui fait écho au creux (maternel<sup>24</sup> ?) de la Caverne : le mot conjure joyeusement celui de « corbillard<sup>25</sup> »... Mais encore ?

§35 Le corbillon est un « Panier à mettre des oublies<sup>26</sup>, étroit par le milieu, large par les extrémités », nous informe Furetière. Bien sûr, il n'est pas impossible que la forme du corbillon, connue de tous les lecteurs de l'époque mais que la définition de Furetière ne permet pas vraiment de se représenter<sup>27</sup>, fasse une image visuelle particulièrement plaisante. Mais la ressemblance avec une couronne ne va pas de soi, sinon entre les deux signifiants graphiques avec leurs quatre lettres communes<sup>28</sup>. D'autres objets, plus burlesques, auraient pu faire l'affaire : un chaudron, un pot, un panier, une simple corbeille, ou encore un bonnet de nuit qui aurait pu rappeler sur le mode burlesque le « bonnet » avec lequel Mondory jouait précisément le rôle d'Hérode.

§36 Mais le *mot* corbillon réserve une surprise qui justifie pleinement l'investigation critique lorsqu'elle se fie au plaisir suscité par le texte en sa littéarité. Outre sa connotation de petitesse due au suffixe -illon, qui fait de « corbillon » un diminutif de « corbeille » plutôt affectueux et souriant, voire érotique<sup>29</sup>, le mot désigne un « petit jeu d'enfants

<sup>24</sup>Jean Serroy, commentant la phrase du *Roman comique* « La Caverne l'aimait comme son propre fils » (87), remarque que son nom « est certes, un beau nom de théâtre, mais paraît bien symbolique aussi, profond comme un ventre maternel » (12). Mais j'ajouterais qu'on peut songer aussi à la grotte dans laquelle le magicien Alcandre fait voir à Pridamant la vie de son fils Clindor, devenu comédien, dans *L'Illusion comique*. La caverne est aussi, sans nulle contradiction, la caverne de Platon.

<sup>25</sup>Le sens actuel n'est attesté ni par le Furetière, ni par le Dictionnaire de l'Académie de 1694. Il semble bien cependant avoir désigné les « coches d'eau » allant à Corbeil, où l'on avait mis les morts de la peste dès le Moyen Age.

<sup>26</sup>Et l'oublie, une « Pâtisserie ronde, déliée et cuite entre deux fers ».

<sup>27</sup>Il a sans doute une forme un peu conique au centre, qui permet d'y enfoncer la tête tout en laissant déborder ses « larges extrémités » comme les bords d'un chapeau.

<sup>28</sup>Je suis donc tentée de glisser là le nom de Corneille, accusé de s'être mis une « couronne sur la tête » pendant la Querelle du *Cid*, et traité de « Corneille d'Horace » et d'oiseau déplumé – c'est-à-dire de plagiaire démasqué. La corneille est de la famille du corbeau, dont le petit est un « corbillot ». Oui, je suis tentée de glisser ces échos, volontaires ou non, dans ce seul « corbillon ».

<sup>29</sup>Le sens de « sexe de la femme » est attesté au XIXe siècle dans Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*. Il paraît évident. Le jeu du corbillon, du reste, se jouait en disant : « le corbillon, qu'y met-

où on s'exerce à rimer en *on* » (Furetière) : « Corbillon, qu'y met-on ? » précise le dictionnaire de l'Académie : il faut alors répondre par un mot finissant par « on ».

§37

Ce « petit jeu d'enfant » est donc un jeu d'enchaînements, ici sonores, à la fois arbitraire, léger, et motivé ; un jeu qui exhibe le fonctionnement de la chaîne signifiante en le bordant par une règle. Or, tous les éléments que nous venons de réunir et de commenter concernent des enchaînements inattendus : du char du soleil et de la charrette, des chevaux et de la jument, de la jument et de son poulain, de ce petit fou et de Ragotin, de Mondory-Hérode et de Destin, etc. Ils créent une animation par leurs effets de surprise plus ou moins spectaculaires : et il est remarquable que le narrateur n'arrête pas d'attirer l'attention du lecteur sur la question des enchaînements, notamment à la fin des chapitres qui, comme au jeu du corbillon, semblent sans cesse appeler la question du suivant (dans le suivant, « qu'y met-on ? »), et ceci, dès les dernières lignes du premier chapitre : « l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre. » (39)

§38

« Corbillon, qu'y met-on ? »

§39

Le premier signifiant rimant en « on » qu'en la circonstance le lecteur semble invité à mettre dans le corbillon, n'est-ce pas précisément le nom de l'auteur – celui de Scarron lui-même ?

§40

Le second serait-il celui de la Bouvillon ? Nous avons vu que, pour le coup, l'épisode relève de ce burlesque trivial et dégradant assez rare dans le roman. Pourtant, une phrase redirige son nom vers un autre personnage : « Après ce que je viens de vous dire, vous n'aurez pas peine à croire qu'elle était très succulente, comme sont toutes les femmes ragotes. » (235) Ragote – comme Ragotin...

§41

Contrairement à ce que les diverses modernités ont pu penser du « classicisme » et de son règne supposé du signifié, les jeux sur le signifiant sont légion au XVII<sup>e</sup> siècle. Qu'on en juge par cette définition de « Ravigoter » dans le Furetière :

Terme populaire et burlesque qui signifie, Redonner de la vigueur. [...] J'étois transi de froid, j'ay brûlé un fagot qui m'a tout *ravigoté*

§42

on ? » ; le dictionnaire de l'Académie française de 1694, qui se contente, à son habitude, d'enchaîner les syntagmes usuels, donne, à « corbillon », celui-ci, très éloquent : « il mit le premier la main dans le corbillon ». Et ce sens érotique colore les phrases d'Arnolphe expliquant comment il désire une épouse d'une naïveté confinant à la bêtise : « Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime, / Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime ; / Et s'il faut qu'avec elle on joue au corbillon, / Et qu'on vienne à lui dire, à son tour : "Qu'y met-on ?" / Je veux qu'elle réponde, "Une tarte à la crème"... »

« Ravigoter » commande manifestement le « fagot » de l'exemple. Le verbe habite aussi le nom de Ragotin, dont [vi] (*vit ? vie ?*) aurait disparu – Ragotin, sans cesse impuissant (comme un bouvillon ?), sans cesse quasi mourant, mais renaissant sans cesse de ses cendres, contrairement à Mondory ou à Hérode.

§43

Au xvii<sup>e</sup> siècle, le jeu sur les noms propres est constant : il fait partie du jeu social, entre éloge et attaque satirique, voire insulte<sup>30</sup>. À cette lumière, on s'aperçoit que les noms des personnages du *Roman comique*, loin d'être choisis au hasard, s'enchaînent souvent, et le font autour du nom absent de Scarron par le jeu anagrammatique des lettres et/ou paronomastique des sons. À condition d'entendre la proximité des occlusives vélaires [k] et [g], respectivement sourde et sonore, celui de Ragotin est d'autant mieux relié à celui de Scarron qu'un signifiant intermédiaire les rapproche par la rime en « on » du jeu du corbillon : car Ragotin répond assez à la définition donnée par Furetière d'un « porteur de rogatons » : celui qui quémante, qui présente des requêtes, et plus particulièrement, « celui qui porte des vers, des Sonnets, des Placets à des Grands Seigneurs pour tâcher de tirer deux [*sic*] quelque présent ».

§44

5. Une tout autre rime, bien plus évidente pour le coup, rapproche aussi Ragotin de Destin : soit, comme le suggère Jean Serroy qui la repère dans sa préface à l'édition du programme, les deux « doubles » de Scarron lui-même dans le roman.

§45

Jean Serroy, après avoir écarté la lecture biographique positiviste qui cherche aux personnages du *Roman comique* des clefs historiques réelles, propose un autre genre de lecture biographique, celle qui s'appuie sur le postulat psychanalytique de l'inconscient de l'auteur comme source de la création : « Le moi de Scarron inspire l'œuvre, mais c'est le surmoi qui en explique la genèse » (II).

§46

Son commentaire est convaincant. Rappelant que l'enfance de Scarron « s[']est déroulée sur fond de haine familiale », le critique la voit « transposée » dans l'histoire de Destin. Mais il s'attarde surtout sur la maladie terrible qui fit de Scarron un paralytique torturé par la souffrance physique. C'est là qu'il avance les propositions les plus belles, les plus fortes :

Plus le corps se paralyse, plus la douleur est forte, et plus, par réaction, le roman sera vif, mobile, enjoué. Il sera d'abord, pour lutter contre l'engourdissement, un

<sup>30</sup>Voilà pourquoi j'ai hasardé l'association du corbillon et du nom de Corneille à la note 29 : c'est d'autant plus plausible que Scarron semble être l'auteur du texte le plus violent écrit contre Corneille lors de la querelle du *Cid*, *La Suite du Cid en abrégé[...]* (outre *L'Apologie pour M. Mairet, contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen*) – et que *Le Cid* éclipse, par sa joie, *La Mariane*, qui lui est strictement contemporaine. Voir Jean-Marc Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637-8). Édition critique intégrale*, Paris, Champion, 2004

rythme : courses folles, chevauchées, personnages ambulants, poursuites. Et un style à l'avenant : preste, enleva, ne traînant jamais en route. L'œuvre est ainsi la projection des besoins, des désirs, des rêves d'un Scarron immobile ; elle présente un aspect quasi fantasmatique, dont la dualité centrale, que traduisent les deux personnages principaux, donne la clef. (13)

§47 D'où l'interprétation que Serroy donne de Ragotin, « projection » compensatoire, « souffre-douleur » et « double risible » de Scarron :

§48 Le Destin enflamme les cœurs, Ragotin déclenche les rires. C'est par cette dualité que Scarron traduit sa double nature : les deux personnages apparaissent comme son propre reflet, mais renvoyé par un miroir à deux faces, dont l'un projette les souvenirs, les désirs et les rêves, et l'autre les disgrâces et les ridicules de la réalité. (15)

§49 La lecture psychanalytique s'autorise d'une investigation dans l'inconscient de l'écrivain à l'aide d'informations biographiques et d'une grille de lecture qui apparente le texte littéraire à un rêve dont le commentateur décèle les procédés de déplacement et de condensation, de projection, etc. Une telle lecture veut expliquer et interpréter le texte à partir de sa genèse cachée : c'est l'écrivain qui fournit la clef de son sens, c'est le processus de création qui détermine le processus de la réception auquel le commentateur contribue en l'éclairant de façon autorisée. Cependant, le coût herméneutique d'une telle démarche critique est assez élevé : aidé d'un savoir auquel est conférée une valeur de vérité, le commentateur se donne une connaissance de l'auteur que ce dernier n'avait pas de lui-même.

§50 La théorie littéraire a depuis longtemps contesté la lecture de l'œuvre à partir de la biographie de l'écrivain : et même si la lecture psychanalytique lui a donné une légitimité nouvelle puisqu'elle ne postule plus un auteur souverain dont il faudrait sonder surtout les intentions, nous avons cessé de croire que la clef d'un texte littéraire se trouve déposé dans l'inconscient de son auteur, inconscient auquel, par définition, aucune *théorie*, aucune *topique* ne peut donner un accès certain : après tout, la psychanalyse est une pratique thérapeutique dont la démarche interprétative est soumise à une sorte de validation venant du patient lui-même, de ses associations, de ses souffrances et de ses sentiments de mieux-être. Et puis, à supposer que ces clefs interprétatives atteignent un noyau de vérité, il resterait une question majeure : en quoi pourraient-elles expliquer le plaisir que le lecteur pourrait prendre au texte en question, alors qu'elles braquent le projecteur sur une causalité strictement *privée* ?

§51 En fait, en commentant le rythme du récit, en s'appuyant sur l'antithèse opposant le Destin et Ragotin, antithèse très sensible qui ne peut manquer de sauter aux yeux (ou de parler à l'imagination) du lecteur, en soulignant le sens symbolique assez évident du

nom de la Caverne, Jean Serroy s'appuie aussi sur des éléments « objectifs » de la textualité du *Roman comique*. Je voudrais poursuivre cette piste de lecture sans chercher à circonscrire l'inconscient particulier d'un écrivain particulier, mais plutôt en repérant deux sortes de preuves, de nature assez différente et qui n'ont de valeur que par leur convergence. D'une part, des éléments « objectifs » de textualité corroborent l'interprétation biographique de Serroy parce qu'ils suggèrent que Scarron invite son lecteur à le reconnaître, lui, Scarron, dans le personnage de Ragotin. D'autre part, des éléments caractéristiques de Ragotin en appellent à l'*imagination associative* de son lecteur, ou, plus simplement encore, répondent à une attente de plaisir dont on peut décrire le fonctionnement sans passer cette fois par la biographie de Scarron. Convergence assurée en premier lieu par le jeu du corbillon : jeu éminemment enfantin, *mais métaphore pertinente d'un jeu éminemment lettré*, on vient de le voir. Or, il faut souligner que le fil interprétatif que j'ai suivi n'a été guidé par aucun élément extratextuel, seulement par une question née d'un plaisir inattendu (joyeux) de lecture : pourquoi ce corbillon ? Le dictionnaire de Furetière m'a fourni l'amorce du reste, confirmant l'écho esthétique du corbillon en place de couronne avec ce poulain « petit fou », relié, mais librement, sans longe ni licol, à la charrette en raison de sa dépendance heureuse à sa mère, la jument qui conduit l'ensemble. Cette chambre d'échos est textuelle, elle ne dépend pas d'un savoir que ni l'auteur Scarron ni les lecteurs de l'époque ne pourraient partager avec la lectrice que je suis aujourd'hui.

§52 Au XVII<sup>e</sup> siècle, personne, dans le lectorat destinataire premier du *Roman comique*, n'ignore que Scarron est malade. Son infirmité a été même jetée en pâture au public par ses ennemis, Cyrano de Bergerac notamment, dont la plume burlesque<sup>31</sup>, pour le coup insultante, insinue que sa maladie est due à la syphilis.

§53 La même année (1648), Scarron répond en publiant son portrait dans un avis « Au lecteur qui ne m'a jamais vu » précédant *La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde, au combat des Parques & des poètes, sur la mort de Voiture*. Et autres pièces burlesques :

Lecteur, qui ne m'as jamais vu et ne t'en soucies guère, à cause qu'il n'y a pas beaucoup à profiter à la vue d'une personne faite comme moi, sache que je ne me sou-

<sup>31</sup> « N'appréhende-t-il point de faire penser aux rieurs que, vu le temps qu'il y a qu'il dure sous l'archet, il doit être un bon violon. Ne vous imaginez pas, Monsieur, que je dise ceci pour m'escrimer de l'équivoque ; point du tout. Violon ou autre, à considérer le cadavre sec et corroyé de cette momie, je vous puis assurer que si jamais la Mort fait sarabande, elle prendra à chaque main une couple de Scarrons au lieu de castagnettes, ou tout au moins elle se passera leurs langues entre ses doigts, pour en faire des cliquettes de ladre ».

cierais pas que tu me visses, si je n'avais appris que certains beaux esprits facétieux se réjouissent aux dépens du misérable, et me dépeignent d'une autre façon que je ne suis fait. Les uns disent que je suis cul-de-jatte ; les autres, que je n'ai point de cuisses, et que l'on me met sur une table dans un étui, où je cause comme une pie borgne [...] J'ai eu la taille bien faite quoique petite ; la maladie l'a raccourcie d'un bon pied. [...]

§54 Dans *Le Roman comique*, l'auteur-narrateur s'adresse manifestement à un lecteur qui est informé de son infortune (et les sentences sur la fortune n'en rendent qu'un son plus intense<sup>32</sup>). Dès le chapitre II de la Première partie, le narrateur se présente comme une personne connue de tous ses lecteurs, personne qui aurait pu prétendre à être le rieur de son quartier de Paris : « mais il y a longtemps, comme tout le monde sait, que j'ai renoncé à toutes les vanités du monde. » (39) L'allusion est en revanche plus indirecte, mais évidemment limpide, lorsque le récit mentionne la représentation de la comédie de Scarron *Dom Japhet* par la troupe comique : « Ce jour-là, on joue le *Dom Japhet*, ouvrage de théâtre aussi enjoué que celui qui l'a fait a sujet de l'être peu », remarque qui justifie pleinement à elle toute seule les analyses de Jean Serroy, sans le besoin d'un passage par la case « inconscient ».

§55 On notera en outre, dans l'autoportrait de 1648, l'insistance de Scarron sur sa petitesse : à sa taille de naissance, petite mais agréable, succède son empirement sous l'effet de la maladie. Sa petitesse devient alors un trait universalisant : « J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes ; enfin, je suis un raccourci de la misère humaine. ».

§56 Tallemant des Réaux lui consacre par ailleurs une historiette sous le titre : « Le petit Scarron » :

Le petit Scarron a toujours eu de l'inclination à la poésie ; il dansait des ballets et était de la plus belle humeur du monde, quand un charlatan, voulant le guérir d'une maladie de garçon, lui donna une drogue qui le rendit perclus de tous ses membres, à la langue près et quelque autre partie que vous entendez bien : au moins par la suite vous verrez qu'il y a lieu de le croire. Il est depuis cela dans une chaise, couverte par le dessus, et il n'a de mouvement libre que celui des doigts, dont il tient un petit bâton pour se gratter ; vous pouvez croire qu'il n'est pas autrement ajusté en galant. Cela ne l'empêche pas de bouffonner, quoiqu'il ne soit

<sup>32</sup> « il n'y a qu'heur et malheur en ce monde » (47) ; « En vérité, quand la fortune a commencé de persécuter un misérable, elle le persécute toujours » (306) : la sentence s'applique précisément à Ragotin, dans un passage où il est désigné comme le « pauvre petit », syntagme nettement plus compassionnel que moqueur.

quasi jamais sans douleur, et c'est peut-être une des merveilles de notre siècle, qu'un homme en cet état-là et pauvre puisse rire comme il fait<sup>33</sup>.

§57 L'allusion à son « vit » mérite d'être soulignée : elle est évidemment malveillante, mais traduit sûrement les bavardages et les curiosités : puisqu'il s'était marié, était-il impuissant ou non ?

§58 Bref, on voit comment l'adjectif « petit » semble coller à Scarron comme une épithète homérique. Or, c'est aussi l'adjectif qui caractérise constamment Ragotin : et le lecteur est prié de s'en apercevoir dès sa première apparition, lorsque son personnage surgit parmi les provinciaux qui font la cour à mademoiselle de l'Étoile :

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. C'était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland. (59)

§59 Serroy a raison : Ragotin est bien un double de Scarron. Mais c'est un double qu'on ne doit pas hésiter à dire tout à fait conscient – un double avec lequel il joue explicitement, comme le prouve le commentaire métatextuel qui accompagne la première prise de parole du personnage. Il s'agit aussi du premier récit enchâssé. Malgré l'absence d'écho de l'assistance à sa proposition de le raconter, Ragotin finit par l'imposer :

[...] mais le petit homme ne se rebuta point et, à force de recommencer son histoire autant de fois que l'on l'interrompait, il se fit donner audience, dont on ne se repentit point, parce que l'histoire se trouva assez bonne et démentit la mauvaise opinion que l'on avait de tout ce qui venait de Ragotin ; c'était le nom du godenot. 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. (60)

§60 Mais Serroy, pour qui Ragotin serait une projection inconsciente de Scarron, me paraît accorder trop de consistance mimétique au personnage, notamment dans ce jugement : « Cette disgrâce physique s'accompagne, d'ailleurs, de douleurs morales, du fait même que tous ces malheurs font naître systématiquement, chez ceux qui en sont les témoins, non pas la pitié, mais le rire. » (14) Serroy prête ici à Ragotin une intimité

<sup>33</sup>Tallemant des Réaux, *op. cit.*, p. 680.

psychique, une intériorité morale que le texte ne lui prête quasiment jamais : Ragotin ne souffre pas moralement. Outre qu'il lui arrive de rire, et même de lui-même, comme les autres, il enrage le plus souvent, et ceci, plutôt comme un enfant que comme un Saint-Simon ou un Retz dans leurs *Mémoires*. Du reste, comme un enfant, c'est du lion qu'il a peur dans la représentation de *Pyrame et Thisbé* (« toutes les fois que j'ai vu jouer Pyrame et Thisbé, je n'ai pas été tant touché de la mort de Pyrame qu'effrayé du lion », 81), tragédie, et auteur, pour lesquels il semble nourrir une prédilection toute « baroque »<sup>34</sup>... Ragotin présente, me semble-t-il, encore moins de vraisemblance mimétique que n'en ont, au sens réaliste du terme, les comédiens.

§61 Certes, il est avocat, et parfois son personnage donne lieu à satire. Mais qui se soucie vraiment qu'il soit avocat ? qui s'en souvient, si ce n'est parce qu'il est un *petit* avocat ? Il a beau offrir quelques caractéristiques morales et sociales minimales, celles qui permettent de l'introduire dans la fiction, le lecteur ne me semble guère invité à croire à la possibilité de son existence réelle, ou de ses aventures. Il y a un excès dans ce qui lui arrive qui le fait ressembler bien plus à un *doudou* qu'à un personnage vraisemblable : cette dimension de jouet (de tous les autres) et d'objet transitionnel nonobstant éclate à cette description :

Un petit ours nouveau-né, qui n'a point encore été léché de sa mère, est plus formé en sa figure oursine que ne le fut Ragotin en sa figure humaine après que les piqûres des mouches l'eurent enflé depuis les pieds jusqu'à a tête. (301)

§62 Contre toute attente, après des malheurs si effroyables, Ragotin est d'aplomb et d'attaque dès le chapitre suivant, frais comme un gardon. Comme le roi, Ragotin ne meurt jamais – et comme Hérode-Destin (et à l'inverse de Mondory-Hérode), il ne meurt pas parce que le jeu (le jouet) le sauve constamment.

§63 Les enfants maltraitent souvent leur doudou : mais ils le maltraitent parce qu'il est indestructible ou pour vérifier son indestructibilité. Je veux moins dire par là que Ragotin est le doudou de Scarron que suggérer qu'en se pensant comme le « raccourci de la misère humaine », Scarron a réussi à créer un objet transitionnel valide pour chacun. Car la dualité repérée par Serroy dans *Le Roman comique*, dualité qu'il explique par l'histoire biographique de Scarron, tout être humain la connaît. Ragotin nous rappelle, en nous permettant d'en jouer, la menace traumatique sous laquelle l'existence humaine a été placée dès la naissance, menace qui fait d'elle une petite créature disproportionnée et menacée en sa petitesse et son impuissance, remise à la merci des êtres secourables qui l'aideront ou l'abandonneront. Et le texte en joue en concentrant sur Ragotin à la fois

<sup>34</sup>Voir p. 201-202, 116, 317.

la violence de l'impuissance subie et la vitalité de l'omnipotence infantile, non sans que, régulièrement, le « pauvre petit » ne fasse l'objet d'une attention et d'une compassion qui le sauvent, contrairement à ce qu'écrit Jean Serroy. Au chapitre X de la Première partie, il est relevé par « les charitables comédiennes » ; et « quand on vit qu'il portait vainement ses mains à sa tête pour se la mettre en liberté [...] on ne songea plus qu'à le secourir » (78-79). Mais c'est surtout le cas lors de l'épisode qui le met dans l'état d'une sorte de nouveau-né, avec « son corps nu, exposé au soleil » (296), tombé pieds et mains liés dans de la boue, en danger de mort, où Ragotin est finalement sauvé par la tardive compassion du père Giflot et, surtout, par celle d'un meunier et encore plus de sa femme, « pitoyable comme une femme », qui vont l'héberger et le soigner (301).

§64

6. Si on tient à se demander en quoi *Le Roman comique* est transgressif pour son époque, c'est à mon sens qu'il pourrait donner aux lecteurs le désir de *vivre avec une troupe de comédiens*, de partager avec eux leur innocence et la sorte d'enfance qui les maintient en contact permanent avec l'amour et le jeu. Mais, outre qu'il s'agirait là d'une assez étrange définition de la transgression, il s'agirait aussi d'une réduction du roman à un réalisme social très appauvri, alors que ces éléments de la mimésis (une troupe comique, la ville du Mans et ses alentours, des naissances obscures et des substitutions d'enfants, un lieutenant de prévôt qui est un franc coquin, un avocat qui est une sorte de parasite social, quelques prêtres, quelques bourgeois notables et quelques nobles, force valets et force aubergistes, etc.) apparaissent davantage, contrairement à d'autres histoires comiques, comme un prétexte romanesque que comme un but, prétexte certes symboliquement puissant, mais autorisant surtout une totale liberté de la réflexion et de l'imagination.

§65

Le roman nous dispense le *plaisir imaginaire* de vivre avec la troupe comique, à la façon de Ragotin en un sens, Ragotin immédiatement happé par l'attraction qu'ils exercent sur lui dès qu'il entre en contact avec eux. Le roman décrit en effet un espace de jeu partagé entre acteurs sociaux de différents statuts mais qui s'intéressent presque tous à la fiction, et dont cet intérêt entretient la conversation (ou motive les contes) : « corbillon, qu'y met-on ? ».

§66

Le « petit jeu d'enfants » du corbillon était une clé, la clé des transitions et la clé transitionnelle. Jean Serroy a raison de noter que l'effet de mouvement incessant produit par le récit s'accompagne de la perception d'un centre immobile. Il l'explique par la présence paralysée de l'écrivain malade. Mais pour le lecteur, il se produit comme une anamnèse : celle d'un état d'enfance joueuse, à l'ombre d'une « Caverne » et d'un centre fixe (qui, ici, habiterait clandestinement une chambre de la ville du Mans) à partir duquel projeter des fantasmagories anticipatrices, bien plus efficaces que le stade du miroir, et d'autant

plus vives et endiablées qu'elles ne sont encore chargées d'aucune expérience réaliste de l'espace et du temps.

§67

Et pour revenir une dernière fois au burlesque du *Roman comique*, rarement dégradant, rarement agressif, il ne relève ni de la provocation, ni de la transgression, ni de la subversion, mais, à quelques exceptions près, d'une tendresse protectrice. L'indestructibilité de Ragotin en est le signe le plus évident. Elle rejoint l'effet de la suspension de la fin tragique de *La Mariane*. Et même si la mort de Scarron a sans doute, dans la vérité de l'histoire littéraire, causé l'absence de fin du roman, cette suspension ultime, qui clôt le dernier chapitre de la Seconde partie sur les coups de bélier sur le visage de Ragotin, renforce le sentiment d'une répétition victorieuse de toute *menace de fin* : Ragotin ne meurt donc jamais, comme chacun de nous en garde l'espoir sinon la certitude en un noyau obstinément tout-puissant de notre personne, soustrait à toutes les vérifications réalistes. Sans doute ce chapitre laisse-t-il Ragotin mal en point : mais le lecteur sait bien qu'il va se relever encore une fois – c'est déjà accompli du reste, il sort de l'hôtellerie, basculant un bref moment dans l'univers social vraisemblable, qui sert à donner la vraie mesure (c'est-à-dire sans gravité) de ses déboires : « l'hôte l'arrêta pour compter, ce qui lui fut peut-être aussi fâcheux que les coups de cornes du bélier ». Le lecteur ne retient pas vraiment ces remarques qui l'insèrent dans une trame narrative vraisemblable quoique ténue. Ce qu'il retient, c'est que ce poupon qui cherche à paraître grand mais qui s'embarrasse dans ses élans de grandeur, ne cesse de se trouver ré-accueilli dans la trame romanesque pour nous faire rire de nous-mêmes, profondément.

§68

« J'ai toujours été un peu colère, un peu gourmand, un peu paresseux. J'appelle souvent mon valet sot, et un instant après monsieur. Je ne hais personne, Dieu veuille qu'on me traite de même », écrit Scarron dans la partie « éthopée » de son autoportrait. *Le Roman comique* a bien cette tonalité d'un texte écrit sans haine aucune. À côté du corbillon, de l'emplâtre sur le visage du Destin, peut-être sa présence tutélaire nous était-elle immédiatement annoncée par la figure gracieuse de ce poulain allant et venant « comme un petit fou » autour de sa mère conduisant la charrette des comédiens.

**Quelques mots à propos de : Hélène Merlin-Kajman**

Hélène Merlin-Kajman est professeure de littérature française (XVII<sup>e</sup> siècle) à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et présidente du mouvement Transitions qu'elle a contribué à créer et dirigé. Elle a écrit de nombreux livres et articles sur la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, interrogeant ses rapports avec la modernité : *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (Les Belles Lettres, 1994), *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique* (Champion 2000), *L'Excentricité académique. Institution, littérature, société* (Les Belles Lettres, 2001). Elle s'intéresse également à la théorie de la littérature et de la culture, et aux problèmes d'éducation et d'enseignement (voir par exemple *La langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Seuil, 2003). Ont paru récemment *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* (Gallimard, 2016) et *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité* (Ithaque, 2016).

**Pour citer cet article**

Hélène Merlin-Kajman, « Le « corbillon », une clé transitionnelle », *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/455>.