

Une esthétique de la naïveté : Les histoires comiques du XVII^{ème} siècle

La tentation du réel, qui trouve dans la notion antique de la *mimésis* sa justification théorique et, comme le signale Auerbach, sa première manifestation¹ dans la fameuse scène du chant XIX de l'*Odyssée* où Ulysse est reconnu par sa nourrice, n'a jamais rencontré, au XVII^{ème} siècle, de terrain plus favorable que celui qu'offrent les histoires comiques, terme sous lequel on a coutume de regrouper, depuis le recueil de Du Souhait publié en 1612 sous ce titre jusqu'aux *Aventures provinciales* de Le Noble qui datent de 1697, un certain nombre de récits aux apparences dites – de façon tout à fait anachronique mais commode – « réalistes ». Certes l'expression « histoire comique » que l'on utilise pour désigner cet ensemble, n'apparaît-elle dans aucun des éléments du titre de certains d'entre eux², certes n'est-elle employée pour d'autres que dans le sous-titre³, certes Scarron n'en conserve-t-il qu'une partie⁴. Mais elle est utilisée par Théophile de Viau – dont les *Fragments d'une histoire comique* parurent en 1623 – et, avec insistance, par Sorel, l'auteur qui joua le rôle le plus déterminant dans l'élaboration du « genre ». Les premières moutures du *Francion*, parues en 1623 et 1626, s'intitulent en effet *Histoire comique de Francion*, et l'édition définitive qui date de 1633 *La Vraie histoire comique de Francion*. Mieux, à partir des années 1650 « histoire comique » apparaît dans le titre des rééditions : les *Aventures de Fortunatus*, aujourd'hui attribuées à Vion d'Alibray, parues anonymement en 1626, deviennent en 1655 *Histoire comique ou Aventures de Fortunatus*, les deux volets de *L'Autre Monde* de Cyrano sont rebaptisées en 1657 par Lebret *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du soleil*.⁵

Cela donne à penser qu'auteurs et public sont alors conscients d'avoir affaire à une forme spécifique. En quoi consiste cette spécificité ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre, en analysant les propos qui sont tenus dans les passages, intérieurs aussi bien qu'extérieurs aux récits, où la fiction est mise à distance soit par l'auteur soit par le narrateur, premier ou

¹ "La cicatrice d'Ulysse", in *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* ; trad. Cornelius Heim, Paris, Gallimard, NRF, 1968, p.11 à 34.

² Citons notamment, outre celui de Le Noble, ceux de Sorel, de Du Bail, de Tristan l'Hermite ou de Furetière, qui ont respectivement publié, en 1627, 1633, 1642 et 1666, les deux moutures du *Berger extravagant*, *Le Gascon extravagant*, *Le Page disgracié* et *Le Roman bourgeois*.

³ C'est le cas pour le *Polyandre* de Sorel (1648), pour *L'Orphelin infortuné* d'Oudin de Préfontaine (1660) ou pour *Le Roman bourgeois*, qui est également dit *ouvrage comique*

⁴ En l'occurrence, l'adjectif puisqu'il s'agit du *Roman comique* dont les deux parties parurent en 1651 et 1657.

⁵ Sur ces textes, voir Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^{ème} siècle*, Paris, Minard, 1981, p.62 à 91 et 418 à 434.

second. Le choix de ce point de vue trouve sa raison d'être dans l'importance que les principales réalisations de cette veine romanesque accordent au paratexte et au métatexte. Au paratexte ? Témoins, outre l'intérêt que Sorel porte au discours critique⁶, cette défense et illustration de la préface que l'on doit à ce même écrivain – « Il faut que je vous dise ici comme une chose très à propos qu'il est bien nécessaire de faire une préface à son ouvrage, l'on avertit le monde de beaucoup de particularités qui importent à notre gloire »⁷ – ou le subterfuge de Furetière excusant une brièveté qu'il juge excessive par le fait que la préface originelle de son *Roman bourgeois* aurait été perdue. Mais aussi au métatexte, ou du moins à ceux des commentaires qui portent sur la nature et non sur le déroulement de la fiction : significatifs sont à cet égard non seulement les Remarques qui accompagnent *Le Berger extravagant* de Sorel – puis *l'Anti-roman* –, mais les nombreuses réflexions qui interrompent le fil de tous les récits, notamment ceux de Sorel et de Furetière.

Dans leur conception même, tous ces récits se distinguent ostensiblement non seulement du roman romanesque, expression par laquelle on peut désigner ceux qui se rattachent à la veine sentimentale, chevaleresque ou pastorale du début du siècle, et ceux, plus tardifs, qui ressortissent à la veine héroïque mais encore les histoires tragiques. Les romans de chevalerie offrent quelques exemples de vertu et les bergeries peuvent initier à la politesse. Mais tous sont considérés comme autant de "fadaises" dans la préface du *Berger extravagant*⁸. Sorel déclare dans ses Remarques que c'est « pour se moquer des Romans qu'il (a écrit) l'histoire d'un homme qui veut faire toutes les impertinences qui s'y rencontrent »⁹ et, dans le cours même du récit, il fait dire à Clarimond, le narrateur intradiégétique qui est son double, pour condamner le héros : « les poètes cherchent force contradictions pour faire leurs pointes (...) On serait long temps à remarquer toutes leurs absurdités : il suffit de savoir que Lysis qui était un de leurs principaux disciples se laissait manier à leur gré »¹⁰; tandis que, dans l'Avertissement de *Polyandre*, il déplore que « plus de mille volumes d'invention d'esprit fassent « fureur »¹¹. Furetière, lui, dans l'avis Au lecteur du livre second de son récit dénonce « ces poèmes héroïques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie », que l'on peut « farcir d'épisodes (...) suivant le caprice ou le génie

⁶ Cf. *La Bibliothèque française* (1664) et *De la Connaissance des bons livres* (1671)

⁷ Avertissement d'importance aux lecteurs, *Histoire comique de Francion, Romanciers du XVII^e siècle*, éd. Adam, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958, p.65.

⁸ ed. Hervé D. Béchade, Genève, Slatkine reprints, 1972, p.14.

⁹ Remarques sur le titre et sur la préface du *Berger extravagant*, *Ibid.* p. 552 (12).

¹⁰ *Ibid.*, p.292-293..

¹¹ Slatkine reprints, Genève, 1972, non paginé.

de celui qui les invente »¹². Quant aux histoires tragiques, dont l'incipit de la troisième édition du *Francion* dénonce l'excessive abondance, on comprend qu'elles puissent être décriées puisque leurs auteurs, s'ils n'idéalisent pas les hommes et le monde, font eux aussi preuve de parti-pris puisqu'ils valorisent le sombre et l'horreur.

Les histoires comiques, elles, sont d'abord définies par la relation que leurs auteurs s'efforcent d'entretenir avec la réalité. De là cette esthétique de la « naïveté », terme qui, au XVII^e siècle, est, on le sait, synonyme de « naturel ». Ce substantif est employé deux fois dans l'« Avertissement d'importance aux Lecteurs » du *Francion*, tel du moins qu'il a été réécrit en 1626¹³ ; il réapparaît dans une des remarques du *Berger extravagant*¹⁴. L'adverbe de la même famille se lit dans les première et deuxième versions de la préface du *Francion*¹⁵. La notion est reprise par l'adjectif « véritable ». Le terme est employé seul par Sorel dans le texte de 1626 ou dans l'Avertissement du *Berger*¹⁶ mais aussi au livre premier du *Roman bourgeois* dont le narrateur déclare : « Comme l'on ne joue pas ici la grande pièce des machines et comme j'ai promis une histoire véritable, je vous confesserai que ce mariage (celui de Javotte et de Nicodème) fut empêché par une opposition formée à la publication des bans »¹⁷. Il est coordonné à « sincère » dans la préface du second livre du *Roman bourgeois*¹⁸. Le narrateur du septième livre du *Francion*¹⁹, s'adressant aux « belles dames » qu'il soupçonne de « ne pouv(oir) sans rougir – hypocrisie oblige – ouïr parler des choses qu'(elles) aim(ent) le mieux » déclare : « J'aime tant la vérité que malgré votre fâcheuse humeur, je ne veux rien celer »²⁰. Il n'est pas inutile de signaler qu'une même métaphore est utilisée par Sorel et par Furetière qui tous deux comparent l'écrivain à un peintre.

La formulation la plus intéressante de cette profession de foi se situe dans l'Avertissement du *Polyandre* où on lit : « La vraie histoire comique, selon

¹² *Le Roman bourgeois, Romanciers du XVII^e siècle*, éd. Adam, Paris Gallimard, La Pléiade, p.1025.

¹³ Ed. cit., p.1263 et 1265.

¹⁴ Ed. cit., p.739.

¹⁵ Ed. cit., p.62 et 1262.

¹⁶ A ceci près que l'on peut trouver ce terme dans des récits qui n'ont rien à voir avec ce souci de la représentation du réel, cf. Des Escuteaux, *Les véritables et heureuses amours de Clidamant et Marilinde, Le Ravissement de Clarinde, histoire très véritable* ou *Les jaloux dédains de Chrysis, histoire très véritable*, où on a l'impression que c'est par dérision que l'auteur emploie cet adjectif.

¹⁷ Ed. cit ; p.917.

¹⁸ Ed. cit., p.1025.

¹⁹ Cette numérotation convient à la première édition car, en 1626, le cinquième livre ayant été scindé en deux, on n'a plus 7 mais 8 livres pour la première livraison et l'on ajoute ce que l'on appelle les livres 9, 10 et 11.

²⁰ Ed. cit., p.333.

les préceptes des meilleurs auteurs, ne doit être qu'une peinture naïve de toutes les humeurs des hommes »²¹. A quoi fait écho : « Les bons livres comiques sont les tableaux naturels de la vie humaine »²² et surtout : « J'ai représenté aussi naïvement qu'il se pouvait faire les humeurs, les actions et les propos ordinaires de toutes les personnes que j'ai mises sur les rangs »²³ ou encore cette remarque de *La Bibliothèque française* : « les romans comiques (...) nous semblent plutôt des images de l'Histoire que tous les autres »²⁴ On trouve la même revendication de naïveté en ce qui concerne le style : dans l'Avvertissement du *Polyandre*, Sorel dit qu'il a mis dans son roman des « descriptions (qu'il a) rendues naïves »²⁵.

Cette prise de position a pour corollaire l'exhaustivité que réclament les théoriciens des histoires comiques : ce qu'il faut en effet représenter, et en des termes « vrais », c'est la société prise dans son ensemble, non seulement « les personnes de bonne condition » mais encore « les gens de basse étoffe », voire ces « personnes de médiocre condition » que Sorel, dans la *Bibliothèque française* se vantait d'avoir déjà pris en compte dans ses *Nouvelles françaises* (de 1623) ; et le même Sorel d'affirmer, dans l'Avvertissement de *Polyandre*, que son roman n'évoque pas « qu'une façon de vie » mais « en décrit plusieurs et a plusieurs objets qui lui sont presque aussi considérables les uns que les autres », même si, reconnaît-il, « Polyandre fait la meilleure partie des intrigues et des narrations »²⁶.

Mais il est un autre corollaire de cette recherche de la vérité et de la naïveté : c'est le souci de créer une atmosphère de familiarité. Car, comme le note avec satisfaction Sorel dans l'Avvertissement du *Polyandre*, « il y a des gens qui aiment mieux voir de petites aventures d'une visite de Paris ou d'une promenade telles qu'il en pourrait arriver à eux ou aux personnes de leur connaissance parce que cela leur paraît plus naturel et plus croyable »²⁷. L'argument, il est vrai, et c'est peut-être pour cette raison qu'il est timidement avancé, n'appartient pas en propre aux théoriciens de l'histoire comique. Dès 1609, au début du roman qui a pour titre *Les Chastes destinées de Cloris*, Du Souhait écrivait : « Je veux écrire une histoire autant véritable que reconnue de notre siècle »²⁸.

²¹ Ed. cit., non paginé.

²² *De la Connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs*, éd. Hervé D. Béchade, Genève, Paris, 1981, p. 158.

²³ Premier Avvertissement du *Francion*, éd.cit., p.62.

²⁴ *La Bibliothèque française ou le choix et l'examen des meilleurs livres de notre langue*, Paris, 1664, p.169.

²⁵ Ed. cit., non paginé;

²⁶ *Ibid.*, non paginé.

²⁷ *Ibid.*.

²⁸ Cité par Jean Serroy, *op. cit.*, p.28.

Au demeurant c'est bien cette familiarité qui justifie l'usage de l'adjectif « comique » qui est accolé à « histoire » pour désigner cette catégorie de récits. Ce terme en effet signifie d'abord « pris dans la vie commune comme dans les sujets de comédies ». Il n'est, pour s'en souvenir, que de songer à la production de Corneille en la matière. Ces considérations lexicographiques sont particulièrement précieuses pour commenter l'ouvrage de Scarron : le *Roman comique* peut en effet être présenté comme le roman de la comédie, autrement dit comme une comédie romancée aussi bien que comme le roman des comédiens. Mais la fin du premier paragraphe de la troisième mouture de *Francion* suggère aussi un lien entre cette forme dramatique et la narration : « Cet ouvrage-ci les imite en toutes choses (il s'agit des comédies des anciens auteurs) mais il y a cela de plus que l'on y voit les actions mises par écrit, au lieu que dans les comédies il n'y a que les paroles, à cause que les acteurs représentaient tout cela sur le théâtre. Puisque l'on a fait ceci principalement pour la lecture, il a fallu décrire tous les accidents, et au lieu d'une simple comédie, il s'en est fait une Histoire comique que vous allez maintenant voir »²⁹. Il semble donc que l'on puisse généraliser et considérer que dans l'expression « histoire comique », l'adjectif, même s'il a un autre sens – nous y reviendrons –, renvoie à la simplicité du quotidien.

Il serait facile de montrer – mais ce n'est pas là notre propos – que cette esthétique de la naïveté, faite de souci de vérité, donc d'exhaustivité et de recours au comique pris dans son sens premier, se manifeste largement dans toutes les histoires comiques. Cela va du *Fortunatus*, qui, malgré le merveilleux qui plane sur l'ensemble de l'histoire et sur le nom même dont le héros est affublé, se distingue par la diversité des conditions sociales qui y sont évoquées – des princes aux serviteurs en passant par les aubergistes – et par l'attention qui y est portée aux réalités quotidiennes, au *Roman bourgeois* qui replace dans leur cadre naturel – les quatre coins du Paris de l'époque – non seulement un marquis mais encore un nombre considérable de bourgeois, tous métiers confondus – puisque cela va de ceux qui sont professionnellement liés à la justice ou qui se rattachent au monde de l'argent à ceux qui pratiquent ce qu'on appellerait aujourd'hui des professions libérales ou à ceux qui écrivent –, en passant par *Le Roman comique*, qui met face à face bourgeois du Mans et comédiens ambulants ou par le *Francion*, dont le héros, un noble campagnard, fréquente toutes les classes sociales, du seigneur bourguignon à qui il raconte sa vie ou du seigneur parisien, Clérante chez qui il a vécu, aux voleurs et aux prostituées en passant par les hommes de justice et les pédants.

²⁹ Ed. cit., p.1270.

Il n'en reste pas moins que l'enjeu que se fixent les auteurs d'histoires comiques et les moyens qu'ils se donnent pour réaliser leurs projets altèrent la vision que l'on pourrait avoir de leur esthétique si l'on s'en tenait aux déclarations dont nous avons jusqu'ici fait état.

L'enjeu, c'est la morale. Le premier des éléments qui, dans la plus explicite des définitions fournies par Sorel, complète la nécessaire observation du réel, pose clairement le problème : « Avec des censures vives de la plupart de leurs défauts » lit-on dans la préface de *Polyandre* après « une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes »³⁰. A quoi font écho les propos tenus dans les premières lignes de l'Avvertissement d'importance du *Francion*, tel qu'on peut le lire dans sa première version : « Jamais je n'eusse fait voir cette pièce sans le désir que j'ai de montrer aux hommes les vices auxquels ils se laissent insensiblement emporter »³¹ et, dans la seconde mouture de ce même texte, le recours à « l'utile », l'emploi des verbes « corriger » ou « reprendre » et la comparaison avec « un beau palais (...) au dedans duquel l'on trouve (...) des sévères censeurs, des accusateurs irréprochables et des juges rigoureux »³². En témoigne également le passage de *La Bibliothèque française* où Sorel parle du *Francion* sans en revendiquer la paternité : « Quelques gens sages et retenus ne manquent point de condamner le livre dont nous parlons pour une trop grande licence qu'on y a prise d'y mêler des choses impures. On peut répondre (...) qu'à en parler sainement, il n'y a rien là aussi que des descriptions (...), des vices de quelques hommes et de tous leurs défauts pour s'en moquer et les faire haïr ou de quelques tromperies des autres pour nous apprendre à nous en garder »³³. Témoin encore le fait que, dans les Remarques sur la préface du *Berger extravagant*, Sorel dit vouloir « servir au public » en montrant « les défauts des hommes »³⁴. Témoin enfin, dans l'Avvertissement du libraire au lecteur qui précède le livre premier du *Roman bourgeois*, cette déclaration selon laquelle ce livre a « pour premier dessein » « d'instruire »³⁵.

Que l'on soit sensible au fait, incontestable, que l'histoire comique a été selon l'heureuse formule de Jean Serroy, un « refuge pour les esprits libres du temps »³⁶ ou que l'on considère que cette liberté, bien qu'elle soit réelle, n'exclut pas un certain conformisme, on ne saurait oublier que l'intérêt qui est porté à la morale et/ou à ses variantes que sont l'immoralisme ou l'amoralisme suppose, par son existence même que l'on se détourne de la pure

³⁰ Ed. cit, non paginé..

³¹ Ed. cit., p.61.

³² Ed. cit., p.1261.

³³ Ed. cit., p.174-175.

³⁴ Ed. cit., p.553. Ed.cit., p.553.

³⁵ Ed. cit., p.900.

³⁶ *op. cit.*, p.30.

et simple observation, pilier supposé d'une authentique esthétique de la naïveté. L'important, sinon l'essentiel, est dans le message.

C'est bien par rapport à la morale que les théoriciens du genre posent le problème du comique entendu dans le sens qui est aujourd'hui le plus répandu. Nous n'en voulons pour preuve que la fin de la fameuse définition que l'on peut lire dans l'Avertissement de *Polyandre*. C'est en effet après avoir mis l'accent sur la nécessité de la censure, laquelle suivait la profession de foi de « naïveté » que Sorel rappelle que tout cela se passe « sous la simple apparence de choses joyeuses »³⁷. De là, par exemple, dans la deuxième mouture de l'Avertissement de *Francion*, le besoin qu'a l'auteur de se réclamer de la traditionnelle attitude qui consiste à « mêle(r) l'utile avec l'agréable »³⁸ et celui de Furetière rapprochant les verbes « divertir » et « instruire »³⁹ ; de là aussi le recours à la non moins traditionnelle métaphore médicale que l'on retrouve sous la plume de Sorel et sous celle de Furetière. « Il faut user d'un certain appât pour attirer le monde. Il faut que j'imité les apothicaires qui sucent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaler » , lit-on dans la deuxième mouture de l'Avertissement d'importance de *Francion*⁴⁰ ; « Comme il y a des médecins qui purgent avec des potions agréables, il y a aussi des livres plaisants qui donnent des avertissements fort utiles. On sait combien la morale dogmatique est infructueuse » , lit-on en tête du *Roman bourgeois*⁴¹.

On comprend dès lors pourquoi dans *La Bibliothèque française* l'adjectif « satyrique » est coordonné à l'adjectif « comique » . Quelque ambiguïté que génère le recours à la conjonction « ou » – on ne peut en effet décider s'il s'agit là d'une alternative ou de l'apport d'une précision– , il est clairement dit que la satire n'est point prise ici « pour un ouvrage impudique et licentieux comme on a fait quelquefois, mais dans le sens des anciens qui entendaient par là des remontrances sur les vices du siècle »⁴². Il ne s'agit pas non plus de revendiquer un vrai rire et il est significatif qu'il ne s'agisse jamais que de « divertissement » ou de recherche de procédés qui permettent de « tourner le vice en ridicule »⁴³.

Pareille mise en perspective fait passer du particulier au général. Or, c'est bien par une démarche similaire que l'on passe du vrai au vraisemblable, terme qui, lui aussi, joue un rôle important dans les réflexions que les auteurs ont menées sur les histoires comiques.

³⁷ Ed. cit., non paginé..

³⁸ Ed. cit., p.1261.

³⁹ Ed. cit., p.900.

⁴⁰ Ed. cit., p. 1261.

⁴¹ Ed. cit., p. 900.

⁴² Ed. cit., p.169.

⁴³ *Ibid.*

Dans les paratextes qui nous intéressent, ce mot est employé seul ou associé au « naturel » ou à la « naïveté », dont il modifie dès lors le sens plus qu'il ne le précise. Dans la *Bibliothèque française* notamment il sert à caractériser les ouvrages espagnols, *Don Quichotte*, *Guzman de Alfarache*, le *Buscon* sans compter *La narquoise Justine* ou *La fouine de Séville*. Ce passage est d'ailleurs sans doute l'un de ceux qui ont autorisé cette assimilation – de fait peu recevable en raison de divergences idéologiques – entre histoire comique et roman picaresque qui devait avoir si longue vie dans la critique française. Les allusions à la vraisemblance sont si nombreuses dans *Le Berger extravagant* que l'on serait tenté de dire qu'elles servent de fil conducteur à la réflexion, si Clarimond, dans sa diatribe contre le roman, n'affirmait avec force que, même débarrassé de toutes les fautes qui le déparent dans l'état où il est actuellement, ce genre lui paraîtrait toujours inférieur au « moindre récit véritable »⁴⁴. Cette remarque, notons-le, est des plus intéressantes puisque, s'opposant à celle que quelques années plus tard devait formuler Boileau, pour qui, on le sait « le vrai » pouvait « parfois n'être pas vraisemblable »⁴⁵, elle semble aller à l'encontre de ce qui peut être considéré comme la *doxa* du siècle. Qu'elle soit le fruit d'une impertinence ludique ou d'une réelle tentative d'émancipation, cette attitude, qui n'est adoptée qu'une fois par Sorel, ne saurait être sérieusement prise en compte. C'est en effet dans la préface de *Polyandre* qu'il s'explique le plus clairement sur ce qui semble être sa position en la matière. « Il y a ici quelque chose de ce qui a été dit depuis quelques années d'un parasite du temps mais l'on y a joint des antiquités et des nouveautés en abondance ». Car, poursuit-il, « ces livres étant d'invention d'esprit, il ne faut pas penser y trouver toutes les vérités que l'on s'imagine vu que l'on n'est pas obligé d'y en mettre et que l'on peut se contenter de choses vraisemblables »⁴⁶. Plus significatif encore de cet attachement au respect de la vraisemblance est le bilan que le narrateur premier du *Francion* dresse à la fin du livre I. Si, nous dit-on, le héros éponyme raconta, comme le narrateur nous dit qu'il les a racontées, « les choses qu'il a commandé de faire à Valentin – et le narrateur de rappeler succinctement de quoi il s'agit –, il ne put dire pourtant comment tout cela s'était fait et ne parla point de l'aventure d'Olivier, qui lui était inconnue »⁴⁷. On ne saurait faire preuve de plus de cohérence et souligner plus lourdement que l'on tient, avant tout, à la vraisemblance.

Mais les limites que les auteurs, quand ils parlent de leurs oeuvres ou qu'ils légifèrent sur le genre auquel elles ressortissent, imposent, plus ou

⁴⁴ Livre XIII, éd. cit., p.510

⁴⁵ *Art Poétique*, chant III, vers 48, éd. Boudhors, Paris Les Belles Lettres, 1951, p.97.

⁴⁶ Avertissement, éd. cit., non paginé..

⁴⁷ Ed. cit., p.99.

moins consciemment, à l'esthétique de la naïveté qu'ils proclament d'abord et avec force ne sont pas des plus originales pour l'époque. On retrouve en effet dans toutes ces déclarations l'écho de ce que, par déformations successives, on a fait subir à la doctrine aristotélicienne qui est prétendument à l'origine de la conception de la littérature alors en vigueur et notamment la tendance à la moralisation symbolisée par la fameuse formule « instruire et plaire » .

Plus intéressantes sont en revanche les remarques qui touchent non plus à l'enjeu et aux moyens auxquels on suggère de recourir pour mettre en oeuvre ce programme mais à la possibilité même de le réaliser ; moins cependant parce qu'elles sont proches d'une réflexion plus moderne que parce qu'elles relèvent toutes de la pleine conscience alors que, nous l'avons dit, si l'objectif est très délibérément établi, le caractère contradictoire des conséquences qu'un tel choix entraîne échappent au maître d'oeuvre et à ceux à qui il délègue ses pouvoirs.

Une première attitude, qui trouve bien sûr à se manifester dans les commentaires métatextuels, mais qui ne donne lieu à aucune théorisation d'ensemble consiste à dénoncer l'impuissance des mots à traduire la réalité. « La confusion fut si grande et si plaisante que je ne vous la saurais représenter » , dit, pour rendre compte de l'atmosphère qui règne lors de la fête chez Raymond, le narrateur premier du *Francion* qui a repris le pouvoir ouvertement et de façon définitive⁴⁸. Et plus loin : « Je n'entreprends pas ici de raconter leurs plaisirs infinis : ce serait un dessein dont je ne verrais jamais l'accomplissement » ⁴⁹. Sur l'un ou l'autre de ces modèles syntaxiques qui reposent, l'un sur la subordination, l'autre sur la juxtaposition, Sorel multiplie les formules qui lui permettent d'exprimer ce qu'il tient à faire passer pour des regrets. Mais ce sentiment d'impuissance n'appartient pas en propre aux auteurs d'histoires comiques. Les tournures de ce genre, qui du reste valorisent plus les choses qu'elles ne dévalorisent les mots, sont, déjà à l'époque, de véritables clichés et jouent le rôle de chevilles.

Plus originale, parce qu'elle dit de façon plus radicale l'inadéquation des mots aux choses, est cette autre forme d'abdication qui consiste pour le narrateur à renoncer à rendre la réalité. Un passage significatif à cet égard se trouve au début du livre premier du *Roman bourgeois*. Après avoir évoqué la « description magnifique » de la place Maubert, où il situe l'histoire qu'il va narrer, qu'« un autre auteur moins sincère et qui voudrait paraître éloquent ne manquerait pas de faire » , le narrateur se dit « déchargé de toutes ces peines » et conclut : « je ne veux pas même vous dire comme est faite cette

⁴⁸ Ed. cit, p.317. Dans la troisième version, ce qui est devenu le livre VIII commence précisément par une remarque portant sur ce changement : "Il est temps que son historien (il s'agit de Francion) parle lui-même et dise le reste tout d'une suite" (éd. cit., p.1312).

⁴⁹ *Ibid.*, p.322.

église (...) car ceux qui ne l'ont point vue la peuvent aller voir, si bon leur semble, ou la bâtir dans leur imagination comme il leur plaira »⁵⁰.

Si Sorel ne s'exprime pas en des termes aussi résolument désinvoltes, il n'est cependant pas plus convaincu que Furetière qu'il puisse y avoir un quelconque rapport entre ce qui est et ce qu'on en dit. Témoin sa réflexion sur le langage. Et d'abord la dérision avec laquelle il traite Francion établissant un étrange lien entre le signifiant et le signifié lorsqu'il affirme que « toutes les paroles qui expriment les malheurs qui arrivent aux écoliers se commencent par un P avec une fatalité très remarquable ». Et le héros, à qui le narrateur premier a alors délégué son pouvoir de donner ses exemples : « Il y a pédant, peine, peur, punition, prison, pauvreté, petite portion, poux, puces et punaises » ; et de conclure : « avec encore bien d'autres pour chercher lesquelles il faudrait avoir un dictionnaire et bien du loisir »⁵¹. Mais c'est sans doute à Agathe, à qui le narrateur premier du *Francion* délègue d'abord son pouvoir, qu'il revient de prononcer la phrase qui exprime avec le plus de force l'idée, chère à Sorel, selon laquelle il y a véritable solution de continuité entre les *realia* et les mots. Abordant la deuxième partie de sa vie, celle qu'elle connut après la mort de Perrette, qui l'avait recueillie et formée, la prostituée coupe court au récit de ses malheurs – en l'occurrence à l'évocation des troubles qu'avait provoqués dans son corps « la vilaine maladie » dont elle avait été « infectée » – mais non sans dire à ses interlocuteurs, relais des lecteurs du roman : « Je ne vous veux pas entretenir de ces ordures, encore que je sache bien que vous n'êtes pas de ces délicats à qui un récit est d'aussi mauvaise odeur que la chose même »⁵². Formulation qui n'est pas sans annoncer, toutes choses égales d'ailleurs – la différence concerne moins la nature de la matière traitée que le ton sur lequel ces choses-là sont dites – le fameux « le mot chien ne mord pas » qui a naguère consacré la rupture entre le signifiant et le référent.

Mais qui dit inadéquation ne dit pas infériorisation. C'est pourquoi la réflexion que les théoriciens de l'histoire comique mènent sur le langage ne débouche pas, comme on pourrait le craindre, sur la dévalorisation de la littérature et, encore moins, sur celle des écrivains.

Si les mots ne peuvent reproduire les choses, ils peuvent les produire. De même que, comme on nous le dit dans le récit de la fête chez Raymond, la façon de dire l'amour génère une autre manière de le faire, ce qui permet d'établir une importante différence entre les êtres distingués que sont les gentilshommes en présence et les « crocheteux », « laquais » et autres

⁵⁰ Ed. cit., p.904-905.

⁵¹ Ed. cit., p.171.

⁵² Ed. cit., p.126.

« coquins du monde »⁵³, de même le langage, s'il ne porte pas témoignage de l'univers, en construit un autre. Cette démarche, qui repose sur le principe du pur et simple renversement, est, on le voit, tout le contraire d'une rupture. Si elle est rapprochable, sur le mode de l'analogie, de la gageure que tout auteur d'histoire comique entend tenir lorsqu'il déclare vouloir écrire un roman pour dénoncer le roman, elle se manifeste pleinement par exemple dans les propos que le narrateur du *Francion* tient, dès les premières pages de ce texte, – celles où est rapportée la mésaventure de Valentin, cherchant dans la magie un remède à son impuissance sexuelle – : « Il se sentit soudain prendre les mains, et quoiqu'il tâchât de toute sa force de les retirer, il ne le peut faire. Elles furent liées avec une corde en moins de temps qu'il n'y en a que j'en discours »⁵⁴.

De fait, tout se passe comme si les mots étaient toujours supérieurs aux choses. Cette conviction, que les partisans de l'histoire comique présentent comme un postulat, sous-tend l'exploitation qui, dans le *Francion*, est faite du songe du héros éponyme, dont l'écriture, polysémique, porte en elle-même une partie essentielle de l'histoire à venir ; mais Scarron ou Furetière ne disent pas avec moins de force que les faits naissent des mots. De là le besoin qu'ont les deux écrivains d'affirmer leur omnipotence, l'un en soulignant que la réalité même de l'histoire ne sera que ce que le narrateur, et à l'occasion le lecteur, car les mots n'existent que s'ils sont lus, voudront qu'elle soit – témoins certains titres⁵⁵ –, l'autre en risquant un éclatement narratif qui confine à l'incohérence.⁵⁶

On ne saurait évidemment mieux dire, en même temps que l'émergence du sujet et la crise de la représentation – ce qui a été largement commenté par la critique – la puissance de l'écriture, mais aussi celle de l'écrivain.

C'est sans doute en effet par le rapport qu'il instaure entre l'auteur et la société que le discours de – et sur – l'histoire comique mérite d'être pris en compte. Certes, rien n'est plus ambigu que tous ces bourgeois qui en fait participent de l'idéologie nobiliaire, le cas le plus typique étant celui de Sorel dans *Le Francion*, qui rêve d'un monde où les nobles doivent s'embourgeoiser pour survivre ou, plutôt, où les bourgeois seraient anoblis. Mais ce qui est nettement établi, c'est qu'un bourgeois qui n'a ni, comme certains de ses contemporains, la naissance ni, comme tous ceux qui vivent à la même époque, la maîtrise du réel ne survit que par l'écriture, et plus précisément par celle qui dénonce. L'importance accordée à la figure de

⁵³ *Francion*, éd. cit., p.321.

⁵⁴ *Ibid.*, p.69.

⁵⁵ Par exemple ceux des chapitres 11 et 19 de la Première partie.

⁵⁶ Nous avons effet affaire non à un récit centré sur un personnage principal et impliqué dans la même quête du début à la fin de l'oeuvre, mais à des récits autonomes.

l'auteur, personnage – toujours négatif mais c'est précisément ce qui rend cette présence éloquente – particulièrement cher aux rédacteurs d'histoires comiques et notamment aux plus grands – Sorel, Scarron et Furetière – en dit d'autant plus long sur ce point que deux de ces écrivains au moins comptent par ailleurs parmi les plus célèbres polygraphes du siècle.

Ainsi la théorie de l'histoire comique, telle que l'élaborent, dans leurs divers types d'écrits, ceux qui, au XVII^{ème} siècle, l'ont inventée pour réagir contre toutes les formes de roman romanesque qui avaient vu le jour dans le prolongement de la veine héroïque, marque-t-elle une étape importante dans la réflexion que l'on n'a jamais cessé de mener sur la représentation du réel. Pour clamer haut et fort leur besoin de vérité, ces auteurs n'en font pas moins apparaître, parfois volontairement, parfois malgré eux, les contradictions dont leur doctrine est porteuse et les dérive, souvent productrices, qui s'en suivent. Non contents de compenser les effets d'un obsessionnel besoin de réel par des ambitions généralisantes qui en compromettent le résultat, ils s'interrogent sur les tenants et aboutissants de leur entreprise, entamant, sur un mode ludique qui ne nuit nullement au propos, une réflexion sur le langage, sur le monde et sur les liens qu'entretiennent le monde et le langage dont on ne saurait nier la modernité. Sur le monde parce que, plus ils approchent des choses, plus elles se dérobent à leur compréhension ; sur le langage parce qu'ils se heurtent au problème de l'impossible transcription et du simple décalque ; sur la nature des liens qui unissent le monde et le langage puisqu'ils donnent clairement à penser que l'illusion, nécessaire à toute entreprise de ce genre, ne peut naître que de la rencontre de deux conceptions des mots et des choses, celle de l'auteur et celle du lecteur. A ce titre, la théorie de l'histoire comique, à sa manière et selon les modalités qu'autorisait la situation dans laquelle se trouvaient, en cette première partie du XVII^{ème} siècle, la littérature et les écrivains, participe du réalisme, si par ce terme on entend la tradition qui a vu le jour avec Platon et Aristote et l'annonce si l'on considère que l'on doit réserver cette appellation au mouvement littéraire qui s'est imposé de 1848 à 1875 environ⁵⁷.

Suzanne Guellouz
Université de Caen

⁵⁷ Voir, sur ce point, Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, 1998, p.31-32.