

# Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron

Alex Bellemare  
Université de Montréal

Tout l'univers est bâti de pièces diverses, et de là dépend son harmonie et sa perfection; on trouve des Qualités contraires associées dans les Éléments et dans les Corps composés; Que ferions-nous de bien, nous autres Hommes, si dans notre Art nous n'imitions que la Nature? C'est ce que nous observons partout, faisant paraître le plus de variété que nous pouvons dans nos ouvrages. (Sorel, 1659, p. 111-112)

Proposer une lecture générique du *Roman comique* de Scarron présuppose qu'il existe au XVII<sup>e</sup> siècle des catégories narratives étanches et facilement identifiables. Or, le statut du roman à l'âge

classique s'avère souvent difficile à établir, tant les formes qu'il emprunte sont multiples et fluctuantes. Au sous-sol de la hiérarchie des genres, accusé sur tous les fronts d'exciter les passions les plus malveillantes, le genre romanesque au début du XVII<sup>e</sup> siècle, considéré comme un « bâtard » sans codification poétique ni autorité, donne lieu à un débat sur la fiction en général et sur la vraisemblance en particulier. Au premier soupçon qui pèse sur le roman, celui d'être à la fois trop libre, incontrôlable et sujet à des excès inquiétants, s'ajoute, pour Scarron et les autres romanciers « burlesques », la déconsidération traditionnellement associée à la veine comique. Représentation négative et outrée du roman réglé (pensons par exemple aux grands avatars du roman baroque et héroïque que sont *Polexandre* de Gomberville, *Cassandre* de La Calprenède ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry, que Scarron caricature nommément dans *Le Roman comique*<sup>1</sup>) et contre-critique du discours qui construit le roman selon une généalogie retrouvée (à la suite de la réactualisation des romans grecs antiques, *Les Éthiopiennes* d'Héliodore au premier chef), le genre de l'histoire comique se propose de travestir les conventions encore neuves d'un genre toujours à la recherche de prestige et de références communes.

*Le Roman comique* de Scarron, qui participe aussi, bien que moins vigoureusement que d'autres romanciers critiques, de cette tendance antiromanesque (terme certes polémique et sujet à des définitions multiples<sup>2</sup>, introduit par Sorel comme

---

<sup>1</sup> *Polexandre* de Gomberville (I, 10, p. 78), *Cassandre* de La Calprenède (I, 21, p. 163) ou encore *Artamène ou le Grand Cyrus* des Scudéry (I, 10, p. 78 ; I, 12, p. 95 ; I, 21, p. 163).

<sup>2</sup> Voir entre autres la présentation d'Ugo Dionne et de Francis Gingras à un dossier sur l'antiroman. Les deux auteurs associent notamment l'autoréflexivité romanesque à l'évolution du genre, c'est-à-dire que les « "vieux romans" sont (toujours) déjà des antiromans » (p. 6).

sous-titre à la réédition du *Berger extravagant* en 1633), illustre exemplairement les difficultés inhérentes à la définition stricte et absolue, autrement dit classique, du genre romanesque au XVII<sup>e</sup> siècle. Bâtie sur le modèle consacré des récits englobants/englobés, organisation très prisée depuis Boccace en Italie jusqu'à Marguerite de Navarre en France, la structure du *Roman comique* se déploie en un feuilletage bariolé où Scarron, par déconstruction burlesque, plaque des séquences narratives contrastantes les unes sur les autres. Au moins trois niveaux génériques s'entrelacent et se relaient selon des modalités d'insertion aussi diverses que problématiques. La scène du roman est occupée alternativement par un récit-cadre pris en charge par un narrateur extradiégétique, six récits introspectifs narrés par quatre personnages transformés en narrateurs autonomes et quatre nouvelles traduites de l'espagnol<sup>3</sup> contées par trois personnages devenus auteurs. Ça et là, billets galants, chansons gauloises, pièces de théâtre (comiques comme tragiques, certaines seulement évoquées, d'autres jouées par les personnages) et morceaux de poésie infiltrent aussi l'espace de la fiction<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Cet article ne s'intéressera pas aux nombreux effets de traduction qu'a opérés Scarron en rapport avec ses modèles espagnols (Solórzano et Maria de Zayas). Beaucoup d'études s'en sont déjà suffisamment souciées (notamment celle de Frederick A. de Armas, 1971). Scarron a procédé à des manipulations visant à la fois l'explication et l'assainissement des nouvelles espagnoles, non pas selon un présupposé comique, mais bien pour assurer la vraisemblance et la cohérence de certaines intrigues inextricables.

<sup>4</sup> Nous choisissons cependant de séparer *Le Roman comique* en trois niveaux puisque ces autres espèces génériques ne génèrent pas autant d'interférences quant à la généricité du texte (tout en ayant une moindre présence). Par ailleurs, leur mise en scène s'avère beaucoup plus sommaire et ainsi moins sujette à problèmes. En bref, ce quatrième niveau supposé, plus cosmétique qu'opérant, ne s'insère pas de front dans la triple confrontation qui oppose le roman, la nouvelle et le récit.

Comme en témoigne une récente publication collective sur *Le Roman comique*, la pratique scarronienne de la rencontre (comme topique narrative, d'une part, mais aussi comme mode de représentation d'autre part) fait de la fiction un dispositif de l'hybridation. Plus qu'une confrontation de discours idéologiques hétérogènes, la rencontre met en jeu une culture hybride qui utilise le motif théâtral comme principe de médiation (voir Fournier, 2011). Véritable théâtre des genres et lieu de rencontres insolites, le roman de Scarron a suscité de nombreuses controverses et querelles depuis sa première réception jusqu'à son réinvestissement critique récent. Plusieurs générations de commentateurs, à partir de préjugés exégétiques faisant du classicisme un âge d'ordre, ont autrefois reproché à Scarron une composition narrative lâche et incohérente, un manque de savoir-faire compositionnel, tandis que la rupture des codes et la discontinuité du discours triomphaient là où la mesure en toute chose était attendue. Les principaux griefs contre la composition bigarrée du *Roman comique* prenaient pour cible les nouvelles espagnoles, structurellement plus longues et écrites dans un registre plus élevé et surtout plus romanesque que les aventures farcesques et parfois bien vulgaires du récit-cadre. L'intrigue principale, effrénée dans ses mouvements, met en scène les aventures tantôt amoureuses, tantôt bouffonnes, tantôt les deux, d'une troupe de comédiens ambulants sillonnant la province française en quête de succès et d'argent. Ce récit premier est suspendu à quatre reprises par la narration de quatre nouvelles qui relatent, sur le mode héroïque et sentimental, les passions alambiquées de personnages issus de la noblesse espagnole, suivant des scénarios convenus qui modulent et développent le thème de l'amour galant. Ces nouvelles intercalaires ont

longtemps été traitées isolément, arrachées de leur contexte, comme si elles évoluaient en vase clos, étant considérées comme des fantaisies, des intermèdes surchargeant le roman de pièces adventices. Elles n'entretiennent en effet aucun rapport diégétique explicite avec la narration première et, d'un point de vue strictement narratologique, elles semblent bien fonctionner de manière indépendante. À ce bégaiement s'ajoute la brève mais importante carrière de nouvelliste de Scarron, qui publie en 1655, entre les deux livraisons du *Roman comique*, un recueil de nouvelles, traduites et adaptées de modèles espagnols variés, sous le titre de *Nouvelles tragi-comiques*. Si la nouvelle existe comme cellule narrative autarcique dans un recueil, sa présence quasi clandestine dans un roman sous-entend une construction volontairement infestée d'espèces génériques plurielles. Les récits autobiographiques de Destin, de la Caverne, de Léandre et d'Angélique, dont le statut divise apparemment moins la critique scarronienne que celui des nouvelles, exercent sur le roman une force centripète qui le retourne sur lui-même en explorant le passé retors de ces personnages rencontrés *in medias res*. Ugo Dionne rappelle en effet que « l'insertion narrative reste [...] une donnée structurelle essentielle de la fiction en prose à l'âge classique : si tous les romans ne contiennent pas un récit, tous sont propres à l'accueillir » (p. 97). *Le Roman comique* exploite précisément cette potentialité discursive, en exhibant le « montage » des différentes parties qui construisent le dispositif romanesque. Nous proposerons donc une réflexion sur le phénomène scarronien de l'insertion narrative à partir des exemples des nouvelles espagnoles et des récits introspectifs. Il apparaîtra que *Le Roman comique* obéit à une double logique de tissure et de bigarrure.

### ***Poétique de l'insertion narrative***

Trois grandes catégories de critères permettent de baliser la pluralité des modes d'insertion de l'englobé dans l'englobant au XVII<sup>e</sup> siècle : 1/ l'importance relative des récits insérés et du récit-cadre dans le système du roman; 2/ les rapports explicites ou non que tissent les récits insérés avec le récit-cadre; 3/ enfin, la « situation de contage » des récits insérés, c'est-à-dire s'il s'agit d'une scène d'énonciation statique ou dynamique (voir Robert, 2004). Un simple découpage structurel suffit pour montrer l'ambivalence du *Roman comique*. La première partie, publiée en 1651, se divise en 23 chapitres, dont 18, exceptionnellement courts et relevant pour l'ensemble de la *burla*, sont consacrés au récit-cadre. Dans la seconde partie datée de 1657, 15 chapitres sur un total de 20 appartiennent aussi au récit-cadre, devenu en général plus violemment burlesque. Proportionnellement moins importants sur le plan du nombre de chapitres, les récits insérés totalisent cependant près des trois cinquièmes de la narration. De ce découpage entre narration directe (récit englobant) et narration indirecte (récits englobés) se dégage une première remarque. Un principe d'alternance se met en place, qui suppose une dissolution du discours romanesque en multiples séquences avortées puis reprises, séquences enroulées dans une spirale sans cesse court-circuitée par des interférences intertextuelles et métatextuelles. Dans cette mesure, *Le Roman comique* relève autant d'une technique du disparate que d'une puissante polyphonie. C'est bien sur cette ligne de bascule et d'équilibre qu'opère l'esthétique scarronienne, soumise à l'envahissement de plusieurs discours, voix et points de vue.

Difficile de déterminer en ce sens si le récit englobant domine les récits englobés ou vice versa. Les programmes iconographiques qui accompagnent matériellement l'œuvre au fil de ses rééditions, tout comme les séries de toiles et estampes séparées du texte, ne s'occupent des nouvelles espagnoles et des récits enchâssés qu'à partir de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avant la série gravée de Barbier en 1794, la représentation picturale du *Roman comique* est réduite au seul récit-cadre et, plus spécifiquement, aux minables aventures de Ragotin, assimilant bientôt le premier aux secondes. Si les nouvelles espagnoles jouissent de frontières dispositives, typographiques et énonciatives plus ou moins closes par rapport au récit-cadre, les récits autobiographiques des personnages sont régulièrement interrompus par des algarades qui ont lieu dans la diégèse puis recommencés quelques chapitres plus loin une fois le calme (et l'intérêt) revenus. Les premières travaillent un espace exotique et présentent des personnages princiers, magnanimes, dominés par le principe d'honneur, aux antipodes du matériel narratif plus leste et prosaïque du récit-cadre, alors que les seconds y correspondent en partie. Les personnages sont les mêmes (bien que portant leurs vrais noms plutôt que leurs pseudonymes de scène) et seuls quelques lieux sont gommés (ici et là, un décor romain ou parisien remplace par exemple l'arrière-plan manceau) pour satisfaire certains présupposés galants et courtois. La tonalité diffère également, la distinction du style étant plus appréciable dans les récits insérés qu'ailleurs.

Existe-t-il toutefois des rapports explicites entre chacun des niveaux narratifs ? La table des chapitres, placée au seuil de l'œuvre, invite à penser le contraire. Absente de la plupart des éditions modernes (omission que l'excellente édition de Claudine Nédelec corrige fort heureusement), cette table, en

plus de souligner l'aspect quichottesque du texte, annonce la présence de composantes quasi détachables dont les titres (le terme « histoire » qualifie notamment quatre des cinq récits insérés de la première partie) sous-entendent déjà un décalage. Par un effet de brouillage étudié, Scarron met ironiquement en présence des espèces romanesques voisines mais conventionnellement hostiles. La longueur réduite des chapitres du *Roman comique* infléchit l'ensemble du roman vers un régime du bref et du fragment (en matière d'histoire comique, outre la parcellaire *Première journée* de Théophile de Viau parue en 1623, seul *Le Page disgracié*, publié en 1643, s'articule selon un apiéçage semblable). Contemporaine du phénomène de raccourcissement des œuvres romanesques au tournant de 1660 (passage progressif de la luxuriance du roman baroque au « petit roman », c'est-à-dire la nouvelle dans ses dimensions historique et galante), la publication du *Roman comique* problématise souterrainement la réduction de la taille et la transformation de nature des œuvres romanesques (concentration de l'intrigue, réduction du nombre de personnages et des récits insérés, abolition quasi systématique du début *in medias res*, importance de la peinture psychologique des personnages). Si l'histoire comique du XVII<sup>e</sup> siècle accueille volontiers le canevas stéréotypé des récits insérés (plus souvent des récits analeptiques pris en charge par des personnages que des *nouvelles* à tendance romanesque, faut-il le rappeler), rarement sont-ils aussi nettement déconnectés, déracinés de la masse textuelle environnante, typographiquement autonomisés en chapitres et commentés par la voix narrative. Or, selon Roger Godenne, « même si l'on passe de 2 500 pages à 250, la nouvelle ne se définit pas moins comme un concentré de roman » (p. 74). Cette minoration du

roman en nouvelle se présente contradictoirement chez Scarron : la nouvelle devient volumineuse, et le roman, minuscule. De l'enflure du roman baroque à l'hypotrophie de la nouvelle, Scarron pratique une inversion généralisée du haut (l'héroïque) et du bas (le comique), du long (le roman) et du court (la nouvelle), mouvement carnavalesque lui-même parodié par l'incongruité burlesque et oxymorique du titre.

Le travestissement de l'énoncé romanesque traditionnel s'observe dès sa célèbre ouverture. Sans revenir sur l'importante glose concernant l'incipit du *Roman comique*, souvent envisagé sous l'angle de la fête populaire et du comique grotesque, il convient au moins de souligner, avec Mikhaïl Bakhtine, la fonction résolument transgressive de la troupe clairsemée de comédiens qui pénètre le monde réglé d'une petite ville bourgeoise et sans histoire : « la troupe est opposée à l'ensemble du monde organisé et consolidé; elle forme un univers mi-réel mi-utopique, soustrait dans une certaine mesure aux règles entravantes » (p. 113). Cette opposition ordre/désordre se répercute sur l'ensemble du roman, qui en fait son principe de fonctionnement même (comme ses personnages iconoclastes, le roman est soustrait aux « règles entravantes » d'une poétique romanesque certes diffuse mais déjà étouffante). Les codes et les formes constitutives du roman sont travestis en même temps qu'ils sont réactualisés. L'incipit du *Roman comique* est donc programmatique à plus d'un titre :

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure; mais, 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,

où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. (Scarron, 2011, p. 49)

Le texte, suivant le modèle inauguré par *Les Éthiopiennes*, commence bien *in medias res*, mais à la tombée du jour plutôt qu'au traditionnel lever du soleil. Au lieu d'entreprendre un voyage plein d'aventures, de rencontres et d'épreuves, la troupe préfère s'arrêter d'emblée. Scarron renverse le procédé consacré, trouble le rituel romanesque et réalise un double retournement. D'abord, on ne se trouve plus en des pays exotiques, fabuleux et lointains, mais en un rustique arrière-pays. Ensuite, la scène d'ouverture, plutôt que de présenter des personnages en mouvement, braves et valeureux, montre des comédiens épuisés et arrêtés dans leur quête. L'agencement mouvant du *Roman comique* se construit, à première vue, sur un principe d'écart, où certaines configurations de l'imaginaire culturel, littéraire et symbolique sont rabaissées puis humiliées dans leur conservatisme même. Ce décalage s'inscrit aussi linguistiquement. La parodie ne repose pas seulement sur la contrefaçon des intertextes mobilisés, mais également sur l'affectation du langage romanesque : « pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans » (p. 49). La première phrase cède la place, par juxtaposition et transfert comique, à un commentaire qui souligne précisément la nature pompeuse et empesée de la langue romanesque tout en accordant le primat à la parole vive. La langue du roman serait alors purement factice. Cette négociation difficile entre l'écrit et l'oral insiste sur les coulisses de l'écriture et les différentes possibilités poétiques qui s'offrent à l'auteur de roman. Présence tolérée mais moquée, le romanesque de

Scarron devient autant une imitation institutionnalisée qu'une réflexion critique sur l'institution du roman.

Scarron met d'ailleurs en parallèle le mythique char du soleil avec la falote charrette qui transporte les comédiens. Le *topos* du cheval, par un effet de symétrie parodique, placé en ouverture et disséminé diversement au sein du récit, se double, chez Scarron, d'une fonction métanarrative. Outre l'évidente imagerie guerrière, la figure équestre, depuis le mythe de Pégase et la source d'Hippocrène, connote aussi l'activité poétique. Le narrateur extradiégétique, au début du chapitre I, 12 (p. 95), compare, sur le mode de l'hypothèse, son énergie créative à celle d'un charretier pour le moins inexpérimenté : « peut-être [...] 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 » (p. 95). Comparaison hésitante mais fondatrice de la mise en déroute du roman, qui survient dans un chapitre ouvertement clownesque. À la raideur romanesque de livres comme le *Cyrus*, colossal et labyrinthique, est opposée la souplesse galopante et imprévisible des chevaux de la création. Travestie, l'image du cheval, qui participe d'un réseau figuratif consacré, évoquant la grâce, la noblesse et la grandeur, est utilisée très académiquement en même temps qu'elle est raillée. Ce réinvestissement burlesque du *topos* du cheval indique un arrimage entre le thématique et le formel ou, autrement dit, entre la microstructure et la macrostructure du roman. Le cheval symbolise la narration et régenté son mouvement convulsif. Les chevaux fous de l'incipit s'amuse et se délassent. Étourdie, la narration, fonctionnant par digressions successives, adoptera un *modus operandi* semblable, plus soucieuse de divertir que d'offrir des modèles imitables.

La mise en parallèle du char du soleil, conduit par des chevaux défaillants, et de la grotesque charrette des comédiens, tirée par une jument qui allaite son poulain, met en relief le passage progressif d'une représentation allégorique au réalisme comique de la diégèse. La grandeur épique du cheval affronte l'extravagance du poulain : « le poulain allait et venait à l'entour de la charrette, comme le petit fou qu'il était » (p. 49). Le va-et-vient du poulain, en plus de mimer l'indécision générique du *Roman comique*, délimite autour de la charrette, substitut ridiculement caricatural de l'illustre et mythique char du soleil, des frontières perméables puisqu'invisibles. Ce *petit fou* cristallise deux traits distinctifs de la narration scarronienne. Le substantif *fou* renvoie au monde renversé, aux lubies carnavalesques du narrateur. Habillé de l'adjectif *petit*, qui figure la marginalité du genre romanesque et sa forme nouvellement brève (ce qui rappelle à propos l'expression « petit roman »), le syntagme s'affiche bientôt en véritable programme.

S'il est vrai que les histoires comiques pratiquent toutes une forme de renversement d'héritage rabelaisien, où le bas remplace crapuleusement le haut, *Le Roman comique* explore également d'autres axes, cette fois-ci plus horizontaux, de mise à distance et de rapprochement. L'incipit travesti du *Roman comique*, qui orchestre déjà des glissements singuliers sur le plan de l'horizon d'attente, configure un dispositif énonciatif élastique, fondé sur un balancement, une oscillation perpétuelle permettant au récit de rebondir à l'envi. Reste maintenant à examiner « la situation de contage » des récits enchâssés, pierre de touche de l'esthétique scarronienne qui ouvre la voie aux multiples romanesques. Scarron double l'intercalation de la nouvelle et du récit dans le roman de l'insertion de l'antiromanesque dans le romanesque. La métaphore spatiale

(le récit-cadre décrit, par définition, une zone narrative aux limites connues et souvent infranchissables) qui accompagne les rapports entre l'englobé et l'englobant appelle d'elle-même une réflexion sur les territoires potentiels du récit, ses frontières mais surtout ses carrefours et ses impasses.

### ***Stratégies dispositives. Les novelas à la marge***

La diversité des modes d'insertion des nouvelles traduites de l'espagnol commande presque naturellement une lecture en série qui permet, en plus de cerner les modulations de l'espèce romanesque dont elles procèdent, de rendre sensible la rupture qu'orchestrent l'hétérogène et l'informe.

I. La première nouvelle intercalée, *l'Histoire de l'amante invisible*, apparaît après une séquence de huit courts chapitres, tous consacrés aux aventures de la troupe de comédiens. La première nouvelle du *Roman comique* signale une incursion du romanesque dans un régime diégétique sinon réaliste, du moins picaresque, et qui crée, par sa seule présence, un effet de contraste et de discordance. Tout y est inversé par rapport au récit-cadre. Le sujet, le style, la forme divergent. Déconcertantes, les premières lignes à saveur héroïque construisent une passerelle entre le monde quelconque des Manceaux et la rêverie magique et mystérieuse des nouvelles. Narrativement, cette nouvelle ne surgit pas *ex nihilo* puisqu'elle a été introduite au chapitre précédent. On y établit qu'elle sera contée par Ragotin, un personnage capital du roman qu'on rencontre, au chapitre I, 8 (p. 67), pour la toute première fois. Si c'est bel et bien Ragotin qui se charge de la nouvelle, le

narrateur extradiégétique, via une métalepse, s'ingénie à le disqualifier en s'immisçant dans l'univers de ses personnages : « 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 pas Ragotin qui parle, c'est moi. » (p. 71) L'auteur se met en scène et reprend toute son autorité auprès de ses personnages. Cette immixtion produit un nouveau contrat de lecture qui instaure, avant même la nouvelle proprement dite, une distance déclarée entre ce que le lecteur vient de lire dans les chapitres précédents et ce qu'il lira maintenant.

Cela dit, le fanfaron Ragotin, une incarnation hyperbolique du ridicule même, cristallise le parti pris burlesque du *Roman comique*. Pantin et antihéros, Ragotin provoque les rires les plus accablants et les plus universels. Se moquer de Ragotin, placé sous le signe de la dégradation et de la réduction, équivaut à réprouver ses aspirations poétiques, à insister sur le peu de mesure qui unit ses espoirs héroïques et ses échecs retentissants. Cette destinée tragi-comique du bouffon sans devenir fait thématiquement écho au brouillage des frontières génériques déjà actif dans le domaine esthétique. Son caractère outrageusement grotesque et ridicule se fige dans une formule qui, depuis le poulain de l'incipit, nous est devenue familière : « c'était le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland » (p. 70). Antithèse qui rappelle l'oxymore du titre et qui installe Ragotin dans un intertexte déclaré : le *Roland furieux* de l'Arioste. Si Roland le fou court tout nu dans les champs, Scarron fait de Ragotin un déséquilibré qui dénote la mise à nu du fonctionnement romanesque et le déséquilibre induit par le mariage conflictuel de l'héroïsme et du trivial. Plutôt que de mettre en scène la folie

indissociable de la lecture de romans, comme dans le célèbre *Don Quichotte* de Cervantès, ou la folie qu'un amour déçu déclenche, Scarron met en forme un roman « bipolaire », où s'entrechoquent esthétiques ennemies et poétiques rivales.

Ragotin propose d'abord de lire aux comédiens, rassemblés dans un hôtel, une libre adaptation d'une chanson de geste, composée selon les règles les plus sévères et intitulée *Les Faits et Gestes de Charlemagne, en vingt-quatre journées*. Cette annonce provoque chez les auditeurs de vives et sourdes contestations. Dans cette proposition aussi dérisoire qu'absolument inventive, la chanson de geste, qui manque peut-être de romanesque, déconsidérée parce que surannée, se mélange aux fastes du théâtre renaissant, monumental dans ses longueurs. Ahuri devant la réaction de l'auditoire et craignant de perdre la vedette, Ragotin choisit de conter une histoire tirée d'un livre espagnol récemment publié à Paris et qu'il espère bientôt adapter au théâtre. Il est assez révélateur que la nouvelle du chapitre I, 9 (p. 71) soit immédiatement précédée d'une telle mise en abyme de la lecture publique et de ses codes, illustrant la répulsion de la foule pour le pastiche disconvenant de Ragotin et son inclination pour la nouvelle, fictionnelle et sentimentale. Discussion qui a d'ailleurs toutes les apparences d'une hiérarchisation des genres : l'inexplicable pièce de Ragotin laisse froid, alors que la nouvelle de type espagnol enflamme. La juxtaposition de ces deux chapitres représente un important jeu avec l'horizon d'attente, où le décalage générique est sciemment mis en scène. Dans cette dynamique d'oscillation, le roman tient sans cesse le lecteur sur le qui-vive, le forçant à reconsidérer le texte — ici chacun des chapitres — à la lumière des textes qui lui sont immédiatement voisins. Ainsi, la mécanique narrative du *Roman comique* démonte la logique romanesque en la tournant

en ridicule : le romanesque de la nouvelle se mêle à la trivialité du burlesque — nouvelle déléguée, rappelons-le, au plus funambulesque des personnages du roman.

La tension entre les genres se transfère parallèlement au contenu de la nouvelle. Riche en rebondissements et en coups de théâtre, *l'Histoire de l'amante invisible*, seule nouvelle qui porte dans son titre même les traces d'une intention générique, met en scène la mise à l'épreuve de la constance d'un amant par sa maîtresse. Si la nouvelle s'achève bien sur le *topos* conclusif du mariage, elle articule également l'entrelacement du montré et du caché (notamment par l'utilisation des masques). Accablé de ne pouvoir connaître l'identité de son amante, dom Carlos prend parti pour la transparence : « on ne se cache guère quand on n'a que de bons desseins et on peut aisément tromper une personne qui ne se tient pas sur ses gardes; mais on ne la trompe pas deux fois » (p. 73). Révéler ou dissimuler, voir ou ne pas voir : telles sont les questions que le roman pose au lecteur. Ce que la nouvelle camoufle est précisément ce que les chapitres courts divulguent, c'est-à-dire les dessous, les rouages trompeurs du romanesque. Et s'il s'avère impossible de tromper deux fois une personne lâchement abusée par un univers superlatif et illusoire, le roman, comme pour donner raison à dom Carlos, enchaîne avec un chapitre qui le tire à nouveau vers le pitoyable, le minable.

L'effet de la lecture de Ragotin est plutôt positif : la foule applaudit gaiement. Pendant un temps, le godenot au corps joyeusement avili s'est hissé au sommet de la hiérarchie sociale. Son bonheur sera cependant de courte durée. Houspillé, Ragotin est finalement découvert. Un personnage lui dérobe le livre dans lequel il a puisé son conte. La foule inaugure alors

tout un bal. On se lance le livre de mains en mains alors que Ragotin, dans un va-et-vient aussi vain que carnavalesque, tente de racheter son nouveau statut de plagiaire. Le petit homme aux grandioses aspirations littéraires, qui a pris en charge la narration de la nouvelle, sublime et élevée, est ridiculisé, outragé et, avec lui, tout le genre romanesque. Mais cette manipulation du livre reproduit le processus même de la parodie, un travail de seconde main (même de quatrième main dans le cas qui nous intéresse : le narrateur raconte une histoire qui lui a été relatée par un auditeur qui l'a entendue de la bouche de Ragotin qui a lui-même plagié / traduit une nouvelle extraite d'un livre!). À la fois emprunt du texte et empreinte (presque digitale) dans le texte, le plagiat de Ragotin, en plus de rendre manifeste le dialogue entre l'oral et l'écrit, met en relief le caractère plutôt artisanal de la création (les mains triomphent des muses), déjà sensible depuis la mise en route parodique du roman. Comme par un effet d'écho, la dissonance qu'instaure l'esthétique burlesque peut s'entendre dans son sens propre, à savoir comme une cacophonie généralisée, où la voix narrative cesse d'être une, homogène et harmonique. Les voix du roman et les voies du roman/esque se répondent dans un chassé-croisé qui parvient à lézarder les frontières génériques et énonciatives jugées trop étanches. Comme la foule éclate de rire après la déconvenue du pauvre Ragotin, c'est tout le dispositif qui éclate finalement.

II. La deuxième nouvelle intercalée, *À trompeur, trompeur et demi*, se trouve au chapitre I, 22 (p. 164), en avant-dernière position de la première partie. Cette nouvelle participe de la vogue des comédies espagnoles (dont Scarron est un des plus prolifiques animateurs), en recourant à plusieurs topiques usuelles : déguisements, rapt, fausses lettres, quiproquos et

substitutions. Usuelles, et même visuelles : les nouvelles espagnoles ressemblent en effet à des pièces de théâtre narrativisées. À *trompeur, trompeur et demi* est précédé d'un chapitre au titre particulièrement parlant : *Qui peut-être ne sera pas trouvé fort divertissant*. Chez Scarron, la collection d'intitulés ou satiriques, ou ludiques, compose un corpus à la fois disparate et organisateur. Facétieux, l'intertitre du vingt-et-unième chapitre invite à arrêter toute lecture. Arrimé aux déclarations inaugurales de l'auteur qui conseillait d'ores et déjà au lecteur de ne pas poursuivre sa lecture, cet intertitre, à la visée rhématique plus que thématique (dans la mesure où il qualifie le chapitre en tant qu'unité de narration et non comme résumé de contenu), est connoté négativement par un jugement qui concerne autant la fonction que la pertinence du chapitre en question. Scarron, par le biais de ces pièges parodiques, signale à nouveau la réflexion que doit forcément entreprendre son lecteur. Déroutants, ces intertitres — *Qui ne contient pas grand-chose* (I, 5), *Plus long que le précédent* (I, 13), *Qui divertira peut-être aussi peu que le précédent* (II, XII), etc. — le sont surtout relativement à une lecture qui se voudrait purement linéaire et sans la moindre escale. À la fin du chapitre, une deuxième nouvelle interrompt effectivement le fil des événements manœuvres. Dans cette dialectique où la sinuosité de la lecture est mise en scène, le lecteur se trouve désorienté ou, au contraire, totalement orienté. L'intertitre aux accents satiriques annonçait cette désorientation plus qu'il ne la créait. Le chapitre qu'il coiffe présente par ailleurs une scène où deux personnages partagent leurs goûts littéraires. Roquebrune, un poète malheureux, prétend qu'un bon roman doit nécessairement traiter des aventures de grands princes. Le Destin, un comédien aux goûts littéraires modernes, lui

demande s'il apprécie le *Don Quichotte* de Cervantès, à quoi Roquebrune répond que « c'est le plus sot livre » (p. 162) qu'il ait jamais lu. Le Destin rétorque que s'il n'apprécie pas *Don Quichotte*, c'est peut-être davantage sa faute que celle de Cervantès. Par cette boutade, le Destin met en relief l'incapacité de Roquebrune à comprendre le code herméneutique qu'impose le célèbre roman espagnol. Parallèlement, il indique aussi un mode de lecture à privilégier pour *Le Roman comique* même. Le lecteur doit en effet constamment demeurer en alerte devant l'affirmation éhontée de la voix auctoriale.

La contiguïté du romanesque et du comique donne naissance aux modulations et aux contaminations les plus contrastantes. Les nouvelles romanesques côtoient des épisodes plus farcesques, plus tempérés, moins rigides. Si la nouvelle est tirée du côté du biscornu, lorsqu'elle côtoie des chapitres où le burlesque règne, il en va pareillement des scènes bouffonnes qui acquièrent par ces voisinages toxiques une dimension plus philosophique, le rire marquant comme une salutaire distance critique. La mise en abyme de la structure du roman, opérée par un titre pince-sans-rire, introduit la seconde nouvelle, peut-être la plus romanesque du lot. Si la première nouvelle, œuvre plagiée et diffusée par Ragotin, avait pour fonction principale de parodier les romans héroïques, la seconde semble consacrer plutôt qu'exécrer cette veine romanesque longtemps honnie. *À Trompeur, trompeur et demi* est pareillement mise à distance par une métalepse ironique, mais moins virulente cette fois, qui proclame l'auteur seul maître à bord : « elle commença une histoire, non pas du tout dans les termes que vous l'allez lire dans le suivant chapitre » (*RC*, p. 164). Cette nouvelle est contée aux comédiens par Inézilla, un personnage-prétexte venant colorer le récit

d'exotisme, mais elle provient en fait des mains de son premier mari, un favori de la cour d'Espagne. Drôle de représentation qui fait d'Inézilla un hybride entre la traductrice et l'imitatrice, statut qui reproduit celui du narrateur-auteur qui adapte à sa sauce une nouvelle de Solórzano. Le titre traduit par Scarron renvoie bien à une nouvelle de l'auteur espagnol, mais pas exactement à son contenu (qui relève en réalité d'une autre nouvelle du même auteur). Ce procédé de distanciation renforce certes l'indétermination auctoriale, mais établit aussi, dans la même foulée que les intertitres, un écart affirmé entre ce qui est dit et qui le dit.

Le chapitre qui suit immédiatement la nouvelle confirme l'hypothèse qu'une tonalité de plus en plus grave imprègne le récit. Les comédiens, après les courtes réjouissances de la nouvelle, apprennent la disparition tragique d'une des leurs : Angélique. La clôture de la première livraison du *Roman comique* laisse ainsi une impression de drame non résolu. La séquence des trois chapitres de fermeture de la première partie assimile d'ailleurs le récit-cadre, censément comique, au registre plus purement romanesque. Le dernier mot, à l'inflexion proverbiale, est défaitiste à souhait : « on n'a pas en ce monde tout ce qu'on désire » (*RC*, p. 183). Sibylline façon de conclure un texte qu'on dit volontiers humoristique. Tout comme le dom Fernand héros travesti d'*À trompeur, trompeur et demi*, le roman se déguise aussi sous des costumes mystifiants et mensongers. La mise en garde de Destin contre une mauvaise lecture prend ici une valeur exemplaire. Un avertissement préliminaire (*Avertissement au lecteur scandalisé des fautes d'impression qui sont dans mon livre*) interpellait déjà le lecteur de front : « Voilà, Lecteur Bénévole, ou Malévole, tout ce que j'ai à te dire; si mon livre te plaît assez pour te faire

souhaiter de le voir correct, achètes-en assez pour le faire imprimer une seconde fois, et je te promets que tu le verras revu, augmenté et corrigé » (p. 45). Il est certainement possible de dégager deux catégories concurrentes de lecteurs, que le texte construit et développe. Le lecteur « bénévole » possède une vision toute naïve de la littérature et lit tout texte au premier degré. Le lecteur « malévole », en revanche, est celui qui participe aux jeux ironiques du narrateur et qui se fait complice des détournements qu'il opère.

L'avertissement préliminaire met au jour un autre motif structurant, celui des *errata*, symptôme d'une interférence foncière dans le langage supposément transparent de l'âge classique. Aux marges du texte se ménage déjà une économie de lecture qui invite le lecteur à lire différemment, entre les lignes (ou, dans notre cas, entre les genres). Le lecteur « bénévole » est celui-là même qui se scandalise des fautes d'impression ou encore « de toutes les badineries qu'il a vues jusques ici dans le présent livre » (p. 95), alors que le lecteur « malévole », conscient des possibles erreurs d'impression ou d'interprétation, voit au-delà du manque supposé de structure et du mélange des genres que les doctes considèrent indigeste. Le chapitre final inverse ce que l'incipit avait déjà pris soin de permuter. C'est à la toute fin de la première partie que les comédiens se mettent enfin en mouvement, prêts à partir à l'aventure. Le roman progresse selon une dynamique infiniment railleuse de va-et-vient, d'aller-retour. Le lecteur « malévole » se montrera fidèle à l'esprit plutôt qu'à la lettre du texte afin de ne pas tomber dans le panneau d'une lecture *a priori* des différents genres qui s'y révèlent.

III. La troisième nouvelle, *Le juge de sa propre cause*, sise au chapitre II, 14 (p. 247), est précédée d'un chapitre dépourvu d'artifices comiques. En effet, le récit-cadre devient à la fois plus grave dans ses péripéties et plus brutal dans ses bouffonneries. Cette tendance marquée vers l'excès en toutes choses est peut-être autant imputable à la distance temporelle qui sépare la première livraison de la seconde (supposant d'incontournables remaniements du projet initial) qu'à une réflexion *in situ* sur les potentialités du roman, aucunement soumis à des lois implacables de constance et d'unité.

Le chapitre II, 13 (p. 244), servant d'appui à la nouvelle, présente deux nouveautés. D'abord, aucune métalepse introductive n'interfère avec le procès d'énonciation. En effet, la nouvelle n'est pas racontée comme les autres, dans le cadre d'une performance publique, mais bien lue, platement, par la Garouffière, un parlementaire de Rennes. Ce conseiller ridicule avait également participé au débat littéraire qui opposait Roquebrune et le Destin au chapitre I, 21 (p. 161), attestant, en une sorte d'art poétique national, « qu'il n'y avait rien de plus divertissant que quelques romans modernes; que les Français seuls en savaient faire de bons, et que les Espagnols avaient le secret des petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles » (p. 162). Scarron réalise, par le biais de la Garouffière, un rapprochement des genres, et sans doute même une fusion momentanée. Le roman et la nouvelle ne font maintenant plus qu'un. Ensuite, contrairement à celle des autres nouvelles, la transmission du *Juge de sa propre cause* intervient dans un décor intime, en présence de deux personnages seulement (la Garouffière et le Destin), sur le ton de la confidence. Le texte, qui embraye directement sur l'intrigue du récit-cadre à la fin de la lecture de la nouvelle, n'offre nul écho de la réception du

conte. Ainsi traitée, la nouvelle n'est pas autant mise à distance que les deux premières. L'absence de mise en scène de la lecture de la nouvelle l'entraîne vers le roman et vice versa. Le romanesque et le comique, sans ces déchirements et ces précautions préalables, s'interpénètrent et se confondent.

La nouvelle s'articule thématiquement autour du travestissement des genres sexués auquel s'ajoute le travestissement des genres littéraires (la Garouffière a bien lu quelques vers à Destin avant de lui faire la lecture de la nouvelle). *Le juge de sa propre cause* pousse le récit-cadre du côté du romanesque, cultivant une ambivalence générique que reprend figurativement le motif récurrent du masque, présent dans les trois niveaux du texte. Peut-être les comédiens sont-ils déjà les plus grands travestis, portant tous les masques. Bakhtine souligne à ce sujet que « le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique [...] le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles » (p. 49). La *joyeuse négation du sens unique*, n'est-ce pas là exactement l'effet que les nouvelles intercalées produisent ? Le texte polyphonique du *Roman comique*, contournant la rigidité romanesque, reproduit ce jeu de dualité et de reflets en alternant les épisodes comiques et sérieux, ou si nous préférons le mot de Bakhtine, en *violant les frontières naturelles*.

IV. *Les deux frères rivaux*, dernière nouvelle insérée dans le *Roman comique*, se rencontre au chapitre II, 19 (p. 291), avant-dernier de la deuxième et dernière partie. La narration est, pour une seconde fois, confiée à Inézilla, qui ne « se fit point prier et, tandis que Ragotin fit la cour au magicien Ferdinandi,

elle lut d'un ton de voix charmant la nouvelle que vous allez lire dans le suivant chapitre » (p. 290). Une fois de plus, aucune métalepse ne couronne la mise en lecture de la nouvelle. Les nouvelles de la deuxième partie en sont tout à fait exemptes. Pourtant, la lecture des *Deux frères rivaux* est bel et bien publique, tard venue après les allégresses d'un fort bon et copieux repas. Si tard et si bon que Ragotin, fatigué et farci, est incapable de l'écouter et s'endort. À la différence des deux nouvelles centrales, la nouvelle *Les deux frères rivaux*, semblable en cela à *l'Histoire de l'amante invisible*, est encadrée par des chapitres qui marquent un retour au comique et aux infortunes de Ragotin. Une armature chiasmatisque s'érige. Au cœur du roman (les nouvelles 2 et 3), on trouve des séquences narratives qui évoquent thématiquement le tragique et le romanesque, alors que les extrémités (les nouvelles 1 et 4) renversent cette tendance, redonnant au comique son plein caractère.

Ragotin, présent avant et après la quatrième nouvelle (un schéma périphérique identique à celui de la première nouvelle), fait pencher *Les deux frères rivaux*, malgré le tragique fastueux des intrigues qui s'y affichent, vers le burlesque et le carnavalesque. Le chapitre II, 18 (p. 289) est chapeauté par un antititre (*Qui n'a pas besoin de titre*), tautologique et totalisant, menant le lecteur dans une impasse. Le jeu parodique auquel Scarron se livrait depuis le début de son roman atteint ici un paroxysme inégalé. La réflexion dans laquelle s'était engagé Scarron arrive à terme en même temps que s'achève son roman. Une ultime fois, le lecteur se fait complice de la confusion entre la production et la réception du texte, embrouillement qui met en relief le travail de déchiffrement auquel doit s'adonner le lecteur « malévole » du *Roman comique*. Le chapitre II, 18, est

un chapitre carrefour, où se rencontrent lecteur et texte. Le premier le construit tandis que le second se fait construire. Avant de s'engager dans l'édifice du roman, on s'arrête au seuil pour mettre en lumière, non pas le texte en soi, mais la lecture auctoriale du texte.

### ***Les récits introspectifs comme lieux de mémoire***

L'hypothèse maintes fois relayée d'une irréductible dualité au cœur du fonctionnement du *Roman comique* l'enferme dans une binarité souvent indépassable. Certes, un important réseau d'oppositions binaires inonde la scène du roman, mais il importe de les considérer dans leur dynamisme foncier plutôt que comme des tensions vaguement définitives. Dynamisme qui a partie liée avec le déplacement (de niveaux génériques), le mouvement, l'errance (des personnages), bref avec la lecture de l'espace. Cette dynamique est surtout une science calculée du dérapage.

Deux lieux symboliques dessinent des régions frontalières : le carrefour et la passerelle. L'épisode, souvent évoqué par la critique, de la rencontre incongrue des brancards I, 7 (p. 65) illustre exemplairement la convergence des personnages et des intrigues, chaos duquel semble procéder *Le Roman comique*. Dans les halles du Mans, lieu de commerce public propice aux métissages les plus divers, le roman fait bifurquer vers un même lieu quatre brancards transportant autant d'intrus, autant d'intrigues, ce qui provoque l'hilarité générale. Le roman, par la rencontre en un lieu unique de cette série de routes concentriques, démêle métaphoriquement ce qui était auparavant enchevêtré. L'usage scarronien de l'espace suppose à

la fois une concentration des intrigues et une rencontre des personnages. Cet épisode comique préfigure déjà le déplacement improbable de l'intrigue de la cour d'Espagne à la luxuriance des jardins romains. Lieu infiniment ouvert, la petite ville du Mans est un condensé de l'étrange rencontre entre l'idéalisme comique et la pompe du romanesque le plus convenu.

Cette scène annonciatrice trouve un écho inversé dans les récits introspectifs (qui inversent non pas le haut et le bas, mais bien le présent et le passé). L'énergie burlesque emmagasinée dans le récit-cadre n'a plus aucun pouvoir dans les récits analeptiques des personnages (le plus long concerne évidemment le héros le Destin, dont l'histoire est répartie sur trois chapitres qui se trouvent tous dans la première partie du roman). L'enjeu de ces récits maintes fois syncopés est d'éclairer la généalogie dérégulée de Destin ainsi que ses complexes amours. À la recherche de son identité violée (que le futur métier de comédien clivera), le Destin, orphelin à cause d'un père avaricieux, est attaqué sur le Pont-Neuf et se fait voler le portrait du père de son amante qu'il utilisait comme objet de reconnaissance (*RC*, p. 154). À n'en pas douter, cet événement est le symptôme d'une interrogation globale sur les origines. L'intrigue familiale de Destin calque bien l'origine incertaine du genre romanesque, ses délicates assises et son crucial manque de racines. Le Pont-Neuf, à l'évidence, n'est pas le carrefour de l'auberge qui accueille les brancards. Entourée d'eau, cette passerelle dangereuse n'offre guère d'alternative quant au chemin à prendre : une voie unique, droite. Là où le carrefour du récit-cadre rassemblait, le Pont-Neuf du récit analeptique divise. Il en va de même pour le comique et le romanesque dans leur acception scarronienne. Effectivement, le comique de

Scarron préside aux rencontres, alors que le romanesque semble concrétiser l'isolement.

L'insertion des récits introspectifs dans *Le Roman comique* n'est pas autant glosée par le narrateur que les nouvelles espagnoles, tantôt mises à distance, tantôt rapatriées. Aucun ne bénéficie d'un espace textuel souverain. Dans la première partie, deux des trois portions de l'histoire de Destin sont ornées de titres s'y référant, tandis que l'autre cumule une foule d'informations sur le présent de l'intrigue principale (plaçant du coup le récit-cadre et les récits insérés sur un même plan narratif) sans correspondance directe avec le passé aventurier du comédien. Distribuée sur les chapitres I, 13 (p. 100) (*Plus long que le précédent. Histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Étoile*), I, 15 (p. 118) (*Arrivée d'un opérateur dans l'hôtellerie, suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile. Sérénade*) et I, 18 (p. 146) (*Suite de l'histoire de Destin et de l'Étoile*), l'histoire de Destin subit un fléchissement de plus en plus marqué vers le romanesque le plus gonflé. Fléchissement qui s'accompagne d'ailleurs d'une réduction notable du cadre d'insertion. La dernière tranche de son histoire procède en effet d'un encadrement minimal. Sans compter que cette histoire en trois morceaux est toujours racontée à un public féminin (les trois comédiennes La Caverne, Angélique et l'Étoile) qui réagit différemment de lecture en lecture. La fatigue interrompt la première partie de l'histoire, la sérénade de Ragotin la seconde et des larmes la dernière. La nature des interruptions de lecture et des actions qui en découlent forcément forment un schéma contraire à celui déjà évoqué à propos des nouvelles espagnoles : le centre est ludique, et la périphérie, grave. Ce rapport opère toujours dans la seconde partie, à une exception près. Les histoires de la Caverne et de Léandre profitent certes

de titres autodéterminants, mais pas de frontières dispositives autonomes. La courte histoire d'Angélique est quant à elle chapeautée d'un titre joyeusement iconoclaste, qui ne fait en aucun cas référence à la jeune actrice : *Des moins divertissants du présent livre* (II, 11, p. 236). L'histoire de la Caverne (II, 3, p. 199) (*L'histoire de la Caverne*), racontée dans l'intimité à l'Étoile et dans un registre moins dramatique, est suspendue par une saynète comique où l'on s'inquiète de possibles fantômes. L'histoire que Léandre (II, 5, p. 211) (*Histoire de Léandre*) raconte à Destin s'arrête à cause de la rumeur d'un combat à coups de poing. Au contraire des nouvelles espagnoles, le narrateur poursuit le récit-cadre à l'intérieur de chapitres pourtant consacrés à des récits analeptiques. Cette absence de cadre hermétique (seuls des guillemets marquent la transition d'un type de récit à l'autre) rapproche significativement les récits insérés du récit-cadre. L'histoire d'Angélique (II, 11, p. 236), dernier récit analeptique introduit dans le récit-cadre, achève de fondre le romanesque dans l'ordinaire de l'intrigue principale. Aucune stratégie d'autonomisation n'est mise de l'avant pour signaler la rupture des registres. L'encadrement des récits analeptiques s'avère à la fois moins visible et moins commenté que celui des nouvelles. Le bornage du roman lentement s'efface. Malgré leurs natures antagonistes, d'un point de vue générique, l'englobé se mélange de plus en plus naturellement à l'englobant.

Il nous semble en définitive que, contrairement aux critiques autrefois adressées à l'auteur du *Virgile travesti*, le romanesque se présente moins pompeusement dans les nouvelles espagnoles que, par exemple, dans l'histoire mi-larmoyante mi-pathétique de Destin. Les nouvelles romanesques, scrupuleusement introduites et longuement

commentées, deviennent paradoxalement moins romanesques que certains récits analeptiques, plus librement insérés dans la narration qui leur sert de cadre. Nouveau cafouillis qui brouille encore davantage les poreuses frontières des genres que nous avons établies plus tôt. Plus près en ce sens des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès que des nouvelles galantes de Madame de Lafayette, les nouvelles scarroniennes neutralisent le romanesque, alors que les récits introspectifs l'exacerbent (Rosellini, 2011, p. 62-63). Dans cette constellation de genres, le roman, qui accueille simultanément plusieurs espèces romanesques rivales, fédère plus qu'il ne sépare. L'originalité de Scarron est précisément de montrer les mécanismes du roman, ses contradictions et ses pièges, tout en faisant la mise en scène de sa désarticulation.

La fonction qu'occupent les nouvelles espagnoles et les récits analeptiques intercalés au sein du *Roman comique* est donc résolument herméneutique, puisqu'ils établissent un mode de lecture qui repose sur la discorde et la cohabitation des contraires. Le sens se révèle dans la confrontation des deux esthétiques opposées et presque cannibales que sont le comique et le romanesque. Il devient clair que ni le roman, ni la nouvelle, ni le récit ne possèdent de spécificité étanche. Aucun genre n'est issu d'une quelconque essence catégorielle. Tout autrement, ils se définissent les uns par rapport aux autres, dans le contexte de leur mise en rapport. Dans cette dialectique de coexistence, chaque partie informe le tout d'un véritable principe de composition. Si le romanesque est la thèse, et le burlesque, l'antithèse, la synthèse se trouve vraisemblablement dans leur nécessaire mise en parallèle. La confusion des commentateurs du *Roman comique* relativement à sa structure à trois paliers est la résultante d'une définition générique a

*priori*, qui distingue radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Lire les récits englobés dans leur environnement natif, sans les lire à l'aune de catégories restrictives et construites de toutes pièces, permet une pleine lecture du *Roman comique*.

La réflexion que mène Scarron dans *Le Roman comique*, si elle n'a pas la rigueur de l'essai ou du traité, a au moins la force de la pratique. La production littéraire du polygraphe Scarron (dramaturge prolifique mais méconnu, romancier d'un seul roman, nouvelliste plagiaire et cependant inventif) oscille sans cesse entre l'imitation et l'invention, entre l'hommage et le pastiche. Mais elle permet surtout de réfléchir sur le dosage, sur les possibilités infinies d'un genre encore à la recherche de définitions. L'option burlesque qu'a choisie Scarron dans *Le Roman comique* n'est peut-être pas autant une vision duelle du monde (faite concurremment de tragique et de comique) qui se rapproche de la complexité du réel, comme le proposent Jean Serroy (p. 437-521) et beaucoup de commentateurs à sa suite, qu'un regard foncier sur le dispositif romanesque. C'est une manière de voir *par* et *dans* le roman. Le burlesque scarronien, loin de constituer une philosophie systématique, prend plutôt les apparences d'une expérimentation infinie des possibles romanesques et des chemins ouverts par la création. Comme certains revendiqueront plus tard l'art pour l'art, Scarron faisait peut-être bien du roman pour du roman.

## Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. (2006 [1970]), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- DE ARMAS, Frederick A. (1971), *The Four Interpolated Stories in the Roman comique*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, coll. « Studies in the Romance languages and literatures ».
- DIONNE, Ugo et Francis Gingras. (2006), « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, p. 5-12.
- . (2008). *La Voie au chapitre. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- FOURNIER, Michel. (2011), « Du travestissement au roman : la mise en scène de la culture hybride dans *Le Roman comique* », dans Stéphane Lojkine et Pierre Ronzeau (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 119-129.
- GODENNE, Roger. (1966), « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, n° 18, p. 67-78.
- MORTIER, Roland. (1966), « La fonction des nouvelles dans *Le Roman comique* », *CAIEF*, n° 18, p. 41-51.
- REYNIER, Gustave. (1971), *Le Roman réaliste au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints.

- ROBERT, Raymonde. (2004), « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n° 1, p. 73-94.
- ROSELLINI, Michèle. (2011), « La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique*. Variations sur l'aventure », dans Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeaud (dir.), *Fictions de la rencontre : Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », p. 47-64.
- SCARRON, Paul. (2011 [1651-57]), *Le Roman comique*, éd. Claudine Nédélec, Paris, Classiques Garnier, coll. « Poche ».
- . (1986 [1655]), *Les Nouvelles tragi-comiques*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Nizet/S.T.F.M.
- SERROY, Jean. (1981), *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, coll. « Trésorhèque ».
- SOREL, Charles. (1659), *Relation véritable de ce qui s'est passé au royaume de Sophie, depuis les troubles excités par la rhétorique de l'éloquence. Avec un discours sur la Nouvelle allégorique*, Paris, N. de Sercy.

## Résumé

*Le Roman comique* de Scarron, publié en deux livraisons en 1651 et 1657, et resté inachevé après la mort de l'auteur, a longtemps été lu pour ses scènes burlesques, scabreuses et parodiques. Or, ces scènes proprement carnavalesques et amusantes ne constituent ni le fondement ni la plus grande partie du texte. Entre deux moqueries, Scarron parle d'un ton ou plus grave, ou plus romanesque. Il mélange allégrement les genres et juxtapose, de chapitre en chapitre, des passages aux

tonalités parfois contradictoires, souvent dissonantes. Devant ce texte pluriel et à différents paliers, où la nouvelle de tradition espagnole et le récit biographique pénètrent l'espace du roman, plusieurs critiques ont reproché à Scarron un manque de savoir-faire en matière de composition romanesque. Cette lecture sévère et partielle de l'œuvre repose sur différentes attentes génériques, qui séparent radicalement et absolument roman, récit et nouvelle. Cet article se propose de montrer, au contraire, que la structure tripartite du *Roman comique* programme à même le texte un mode de lecture relevant du contraste générique, de la contiguïté des contraires et des possibles romanesques.

### **Abstract**

Scarron's *Roman comique* was published in two installments in 1651 and 1657 and remained unfinished after the death of the author. Scarron's novel has long been read for his burlesque and parodic scenes. But these carnivalesque scenes do not constitute the most prominent part of the text. Between mockeries, Scarron uses a more serious and novelistic tone. Scarron mixes genres and juxtaposes, from chapter to chapter, contradictory and dissonant passages. In front of a text with so many levels, where Spanish short stories and biographical narratives enter the space of the novel, many critics have criticized Scarron's lack of skills in the novelistic composition. This severe and partial reading of the work is based on diverse generic expectations, which separate radically and absolutely novel, short story and biographical narratives. This article proposes to show, on the contrary, that the tripartite structure of Scarron's *Roman comique* programs a reading mode based on generic contrast and narrative potentialities.