

2011

UGent - Letteren en
Wijsbegeerte

De Witte Jolien

Master Taal-en
letterkunde Frans-Spaans

Vakgebied: Franse
letterkunde

Promotor: Prof. Dr. Jean
Mainil

[LE VIRGILE TRAVESTI (1648- 1653) DE PAUL SCARRON]

Comment fonctionne le comique dans *le Virgile travesti* de Paul Scarron ?

0. PREFACE ET REMERCIEMENTS

Le mémoire, pour un étudiant de Master, constitue probablement le travail le plus long, le plus complexe, le plus intéressant et le plus personnel de sa carrière académique. Au début de l'année, je n'avais aucune idée comment m'y prendre. D'abord, la recherche d'un sujet n'était certainement pas facile. Après beaucoup de mois et plusieurs lectures, mon regard est tombé sur Scarron. J'étais captée par son esprit rebelle, son étrange condition de malade et son humour aigu. En plus, j'étais persuadée du fait que la littérature comique reflète très souvent la mentalité d'une époque, ce qui me paraissait le point le plus convaincant. L'analyse du *Virgile travesti* et la lecture de la littérature secondaire m'ont coûté beaucoup d'efforts. A un certain moment, le tout avait l'air chaotique et j'étais en train de perdre mon espoir. Heureusement, avec l'aide de mon promoteur, j'ai trouvé une manière de structurer toutes ces informations et d'élaborer une analyse. Après une année de travail, je peux donc enfin vous présenter avec fierté cette analyse du comique dans le *Virgile travesti*.

J'aimerais bien encore remercier tous ceux qui ont, directement ou indirectement, contribué à ce mémoire. Tout d'abord, je veux exprimer ma reconnaissance envers le professeur Jean Mainil pour ses conseils, sa patience et ses relectures. Sans jamais imposer ses propres points de vue, il m'a donné la liberté de choisir un sujet qui m'intéressait. En plus, il m'a souvent montré de nouvelles pistes de recherche aux moments les plus difficiles. Je suis heureuse qu'il m'a laissé la possibilité de proposer une analyse personnelle, conforme à mes propres idées sur la littérature. Deuxièmement, je voudrais bien remercier tout particulièrement mes parents, pour m'offrir l'occasion d'étudier à Gand et pour leur support inconditionnel durant mes études. Finalement, je veux profiter de l'occasion pour remercier ma cousine Tineke, mon frère Dieter, mes compagnons de classe (Lore, Debby, Siemon, Karen et Julie) et mes amis (Heleen, Charlie, Frauke, Ruth, Davy, Laurens, Brecht, Maarten, Jelle, Kevin, Nils, Jan, Floris, Dries, Stefan, Edward et Pieter-Willem) pour leur support, leurs conseils et tous les moments inoubliables pendant ces quatre années d'étudiant.

Jolien De Witte

Gand, le 31 mai 2011

0. PREFACE ET REMERCIEMENTS	2
1. INTRODUCTION.....	4
1.1 LE BURLESQUE EN FRANCE : NAISSANCE ET DÉCLIN	5
1.2 LE COMIQUE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE	8
1.3 PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE	10
2. LES CIBLES DE LA RAILLERIE	11
2.1 PARODIE.....	11
2.1.1 <i>Introduction: définition de la parodie</i>	11
2.1.2 <i>Parodie de la littérature classique</i>	13
2.1.3 <i>Parodie des tendances contemporaines</i>	14
2.2 EQUILIBRE ENTRE RAILLERIE ET RESPECT.....	17
2.3 SATIRE SOCIALE ET MORALE.....	20
2.3.1 <i>Introduction</i>	20
2.3.2 <i>Satire de l'Antiquité</i>	21
2.3.3 <i>Satire de son propre temps</i>	22
3. METHODES.....	25
3.1 INTRODUCTION.....	25
3.2 TRAVESTISSEMENT DES PERSONNAGES ET DES ACTIONS.....	26
3.2.1 <i>Mélange de registres: antithèse entre le comique et l'héroïque</i>	26
3.2.2 <i>Comique de personnages, de situation et de gestes</i>	28
3.2.3 <i>Personnages stéréotypés</i>	31
3.2.4 <i>Motifs vulgaires</i>	33
3.3 TRAVESTISSEMENT DU LANGAGE	39
3.3.1 INTRODUCTION.....	39
3.3.2 CHOQUER LA BIENSÉANCE.....	40
3.3.3 <i>Mélange de registres</i>	43
3.3.4 <i>Style</i>	46
4. PROBLEMATIQUE DE L'AUTEUR.....	52
4.1 INTRODUCTION.....	52
4.2 UN NARRATEUR NAÏF ET DISTRAIT	54
4.2.1 <i>Naïveté du narrateur</i>	54
4.2.2 <i>Négligence stylistique</i>	55
4.2.3 <i>Anachronismes</i>	57
4.2.4 <i>Auto-ironie</i>	58
4.3 LA RUPTURE DU PACTE MIMÉTIQUE	60
4.3.1 <i>Introduction</i>	60
4.3.2 <i>Fonctionnement des interventions</i>	60
4.3.3 <i>Un chronologiste fidèle</i>	63
4.3.4 <i>Un récit fictif</i>	66
5. CONCLUSION.....	70
5.1 SYNTHÈSE	70
5.2 BILAN.....	72
6. BIBLIOGRAPHIE	74

1. INTRODUCTION

Paul Scarron (1610-1660) a souvent été appelé "le maître du burlesque". "Tout le monde l'identifie au genre et le genre à lui"¹. Avant Scarron, le mot *burlesque* n'existait pas². Même si Rabelais, Marot et leurs imitateurs ont écrit des passages que la critique littéraire d'aujourd'hui qualifierait de burlesques, ces textes n'étaient pas identifiés comme tels à l'époque. "Le vrai burlesque, le burlesque complet et proprement dit, dont le goût avait été importé chez nous d'Espagne et surtout d'Italie, fut créé en France par Scarron, qui n'imita personne et que tout le monde imita"³.

Or, cette dénomination généralisatrice nous paraît trompeuse. Tout d'abord, nous constatons que les théoriciens ne se mettent pas d'accord sur la définition du genre. Dans chaque ouvrage critique le genre est délimité d'une autre manière. Il est contradictoire que les critiques sont tous d'accord avec l'identification de Scarron au genre burlesque, alors qu'ils ne sont pas d'accord sur le genre lui-même. La confusion est née pendant la vie de Scarron même, quand le genre burlesque était à son apogée. A cette époque, Scarron était déjà nommé le "maître du burlesque". En outre, Scarron même se considérait comme un écrivain burlesque, vu ses allusions fréquentes au genre dans *le Virgile travesti* (1648-1653), par exemple. Dès ce moment, "le burlesque, c'est lui, et lui, c'est le burlesque; il en est resté la personnification, le seul représentant admis"⁴. Mais, vu que le terme est nouveau au dix-septième siècle et que son sens n'est pas encore bien délimité, il est souvent employé à tort. Ainsi, malgré son nom, *La Gazette burlesque* (1655), par exemple, est plutôt satirique que burlesque⁵. En même temps, à cause de la popularité de Scarron, le terme *burlesque* était employé si souvent à l'époque, qu'il semble couvrir une grande variété d'ouvrages comiques. Par conséquent, il devient difficile de donner une définition uniforme du genre.

Deuxièmement, il semble risqué d'identifier un auteur entièrement avec un seul genre. Ainsi, Scarron a certainement exploré de différents genres. Il a écrit un roman, une gazette, des nouvelles, des poèmes, des épitaphes et des pièces de théâtre. Il est logique que chaque forme littéraire demande un autre style. C'est-à-dire que ces ouvrages sont appelés entre autres burlesques, satiriques, parodiques ou bouffons. Vue la grande variété qui existe parmi ses

¹ Lester S. Koritz, *Scarron satirique*, Paris, Librairie Klincksieck, 1977, p. 32.

² Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile Travesti En Vers Burlesques*, ed. Victor Fournel, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 6.

³ *ibid.*, p. 9.

⁴ *ibid.*, p. 40.

⁵ *ibid.*, p. 26.

ouvrages, il est possible qu'il y ait des interférences entre les différents genres et formes. L'identification entière de Scarron au burlesque semble par conséquent problématique.

Dans cette introduction, nous analyserons d'abord d'où vient exactement la confusion autour de la définition du genre. A ce but, nous donnerons une description de la naissance du genre et de son déclin. Dans la seconde partie, nous essaierons de décrire le comique au dix-septième siècle. Nous fournirons un aperçu concis des différents genres comiques à la mode au dix-septième siècle.

1.1 Le burlesque en France : naissance et déclin

Sarrazin (1611-1654) est le premier qui utilise le terme *burlesque*, plus précisément dans son *Histoire de l'Académie*. Le terme est dérivé de l'italien *burla*, qui signifie plaisanterie ou farce. Le lien avec la farce est d'ailleurs très étroit. Ainsi, Scarron fait à plusieurs reprises allusion à des motifs et à des personnages connus des farces françaises, comme *la Farce de Maître Pathelin* (1464). Même au niveau de la définition, nous voyons des caractéristiques parallèles. Dans son *Dictionnaire universel*, Furetière (1619-1688), un contemporain de Scarron, définit la farce de la manière suivante:

Farce se dit aussi de ces pièces facéties que donnent les charlatans en place publique pour y amasser le monde, parce qu'elles sont remplies de plusieurs pointes et de mots de gueule. les comédiens en ont fait de plus régulières qui ont gardé le même nom chez le peuple, et qu'ils appellent plus honnêtement de petites pièces comiques. Ce sont des petites pièces dramatiques qui représentent une action plaisante, dont le but est de divertir⁶.

Les farces se caractérisent donc par un registre bas, un public populaire et surtout par la plaisanterie. Ces caractéristiques reviennent dans la définition du burlesque, qui équivaut selon Furetière à ce qui est "plaisant, gaillard, tirant sur le ridicule"⁷ et "où l'on emploie des mots qui se disent par pure plaisanterie, et qu'on ne souffre point dans le sérieux"⁸. Au moment de sa naissance, le burlesque équivaut donc au grotesque, au narquois, au familier, au goguenard, à l'enjoué, au comique⁹. Cette définition vague donne bien sûr lieu à une grande confusion, car il paraît que chaque ouvrage comique tient alors des caractéristiques du burlesque.

En France, le burlesque est né en réaction contre la Pléiade, la préciosité et Malherbe. Le genre se nourrit du vieux fonds gaulois pour ridiculiser ces genres, jugés trop sérieux et

⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts, Tome 1*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reimier Leers, 1702, p. 885.

⁷ *ibid.*, p. 294.

⁸ *ibid.*

⁹ Paul Morillot, *Scarron, étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 136.

prétentieux¹⁰. Le comique a toujours existé, mais, ces ouvrages avaient resté plutôt marginaux et n'avaient pas occupé une place importante dans la grande littérature nationale.

Mais c'est seulement à l'époque de la Fronde qu'on vit ce spectacle singulier: la nation presque tout entière devint propre à goûter les plaisanteries les plus ridicules, les idées et les expressions les plus grotesques; pour lui plaire, il fallut travestir sa pensée sous un déguisement carnavalesque, s'appliquer à rendre trivial tout ce qui était distingué, bas ce qui était élevé, vulgaire ce qui était noble. L'équilibre qui existait entre le bon sens et la fantaisie, la raison et la folie, fut rompu; la facétie sortit de la demi-obscurité où elle se confine volontiers pour être plus libre, et trôna éclipsant tous les autres genres littéraires; le *burlesque*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, régna en maître et devint, pendant quelques années, un genre national¹¹.

Même si les ouvrages de Scarron existaient déjà avant la Fronde, le burlesque et la Fronde semblent donc étroitement liés l'un à l'autre. "Le terrible cardinal venait de mourir et avait délivré tous les esprits du joug qui pesait sur eux: le roi était un enfant, la reine était si bonne, comme on disait, qu'il semblait permis de tout faire sous son gouvernement tolérant; le premières années de la Régence avaient été une époque de délicieux laisser-aller¹²". Après quelques mois d'euphorie, la population s'oppose aux changements imposés par Mazarin. Les différents groupes sociaux se coalisent et se révoltent contre la Régence et la montée de l'autorité monarchique: "la vieille noblesse, qui espère sauvegarder ses prérogatives ; la bourgeoisie, qui veut défendre ses droits; les parlements locaux; le petit peuple, affamé. On dresse des barricades à Paris (26 août 1648). La Fronde va aboutir à une véritable guerre civile, jusqu'en 1652, tandis que les conflits extérieurs, avec l'Espagne, dans les Flandres, s'amplifient¹³".

A cause de ce soulèvement social, il régnait une atmosphère de révolte et d'anarchisme. Il est évident que cette ambiance se reflète également dans la littérature. Tout comme les frondeurs s'opposent à la Régence, les écrivains se révoltent contre les modèles littéraires. "En se moquant de tous les pouvoirs ou en réécrivant des parodies qui ridiculisent les plus vénérables modèles de la littérature éternelle (Virgile ou Homère, notamment), le burlesque impose un non-conformisme; le divertissement devient polémique¹⁴". De même, cette littérature s'emploie comme moyen pour railler directement le pouvoir politique. Ainsi, Scarron a obtenu un succès énorme avec ses *Mazarinades* (1648-1653), qui ont été imitées énormément de fois par ses contemporains. Jean Sarrailh remarque d'ailleurs qu'il est logique que les ouvrages comiques pullulent sous un régime autoritaire, quand il existe beaucoup d'interdits et de sujets tabous. "L'offensive est alors menée à la fois contre ces interdits et contre la façon dont ils sont exprimés et qui devient source de plaisanteries. A la religion

¹⁰ *ibid.*, p. 144.

¹¹ *ibid.*, p. 136.

¹² *ibid.*, p. 147.

¹³ Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1992, p. 129.

¹⁴ *ibid.*, p. 144.

s'oppose le libertinage, à la mort la danse macabre et l'humour noir, à l'amour les grossièretés et les fausses pudeurs¹⁵". Néanmoins, il ne faut pas non plus exagérer le rapport entre la littérature burlesque et la Fronde. Les tensions sociales ont favorisé la naissance d'une littérature non-conformiste, mais elles n'en sont certainement pas la seule cause.

De toute façon, pendant cette période, tout le monde imitait le style de Scarron: il régnait une véritable "burlescomanie". Le genre était tellement populaire, que le terme *burlesque* était même attribué aux ouvrages les plus sérieux. "La dévotion même s'était aussi lancée dans le burlesque, et elle s'exprima plus d'une fois alors dans cette langue peu dévote par nature et par tempérament¹⁶". En plus, une grande partie des écrivains burlesques ne maîtrisait pas assez le genre et leurs textes donnent une impression plate et grossière. Par conséquent, le public se lasse vite du burlesque. De cette façon, la popularité excessive du genre a paradoxalement mené à son déclin rapide. "Admettre un genre *exclusivement* burlesque, admettre qu'il déborde hors de ses limites et qu'il envahisse toute la littérature, c'est admettre que l'accident doit être plus important que le principal¹⁷". C'est-à-dire qu'un genre non-conformiste ne peut jamais devenir le genre le plus important. Malheureusement, le genre a souvent été associé avec ces imitations maladroites, de façon qu'il en existe une image négative.

Si les théoriciens veulent définir le burlesque du dix-septième siècle, ils ont donc deux options. D'une part, ils peuvent inclure tous les ouvrages nommés "burlesques" dans leur analyse. Il en résulte une définition vague, comme celle de Furetière par exemple, à cause de la grande variété qui existe parmi ces ouvrages. D'autre part, les théoriciens peuvent déterminer eux-mêmes quel est le burlesque, se basant sur les ouvrages des auteurs les plus appréciés. En conséquence, une grande partie des ouvrages dits burlesques sera exclue de manière artificielle du genre. Nous constatons que les deux options sont présentes dans les ouvrages théoriques et qu'il existe donc une confusion autour du genre. Il est alors illogique que tous les théoriciens se mettent d'accord sur l'identification de Scarron au burlesque, malgré la polémique autour de la définition du genre.

¹⁵ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 24.

¹⁶ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 21.

¹⁷ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 153.

1.2 Le comique au dix-septième siècle

Deuxièmement, nous remettons en question l'identification de Scarron au burlesque, parce que l'auteur peut également être influencé par d'autres genres comiques. Dans cette seconde partie, nous analyserons alors plus en général le comique du dix-septième siècle. Pour Charles Sorel (1582(?)-1674), un contemporain de Scarron et l'auteur de l'*Histoire comique de Francion* (1623), le comique est lié à la quotidienneté. Tandis que les romans héroïques présentent des personnages irréels, les caractères des romans comiques sont plus proches de la réalité. A cette époque, le comique équivaut alors au réalisme.

On parle des romans comiques en général, mais on les divise aussi en satyriques et en burlesques, et quelques-uns sont cela tout ensemble. Les bons romans comiques et satyriques semblent plutôt être des images de l'histoire que tous les autres. Les actions communes de la vie étant leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la vérité. Pour ce qu'on voit plus d'hommes dans l'erreur et dans la sottise qu'il y en a de porté à la sagesse, il se trouve parmi eux plus d'occasions de raillerie, et leurs défauts ne produisent que la satire. On rencontre là plutôt le genre vraisemblable que dans les pièces héroïques qui ne sont que fictions, puisqu'il y a peu d'hommes qui méritent d'être estimés des héros, c'est-à-dire quelque chose entre les dieux et les hommes¹⁸.

Par la popularité des fabliaux du Moyen Âge, des contes italiens et des romans picaresques espagnols, certains écrivains s'intéressent davantage à la vie quotidienne, "même dans ses aspects les plus triviaux ou les plus misérables, devenant le champ d'action de personnages qui prennent souvent le profil d'anti-héros"¹⁹. Le comique n'a donc pas encore la même signification qu'aujourd'hui. "Si le sens actuel de *comique* (plaisant, qui fait rire) existait déjà au XVIIe siècle, *comique* relevait encore de ce qui touchait le monde du théâtre et des comédiens, comme d'une conception de la fiction proche du quotidien et donc opposée au romanesque traditionnel²⁰". Bref, au dix-septième siècle, *comique* était conçu surtout comme le contraire de *héroïque* ; le sens actuel de *comique* était attribué au terme *burlesque*, d'où la confusion autour de ce terme.

Or, dans les ouvrages postérieurs, les théoriciens ont remarqué qu'au dix-septième siècle, il existait une grande variété d'ouvrages qui font rire. Dans ce groupe, il semble avoir quelques sous-types, comme le burlesque, le bouffon, l'héroï-comique, la parodie et la satire. Tandis que le burlesque ne dispose pas d'une définition uniforme, les autres types ont été décrits plus précisément. Il semble intéressant de donner un aperçu de ces genres, afin de voir les influences possibles sur Scarron. En plus, les définitions de ces genres sont souvent utilisées par les critiques de Scarron, afin de définir le burlesque par négation.

¹⁸ Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 188.

¹⁹ Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle, Tome 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 667.

²⁰ *ibid.*

Le genre comique le plus "simple" est le bouffon. Ce genre provient du théâtre populaire, où le bouffon est un "farceur qui divertit le public par ses plaisanteries; qui fait et qui dit mille plaisanteries pour faire rire les gens, et pour attraper de l'argent"²¹. Le bouffon est une sorte de clown, qui fait rire par ses facéties"²². Le comique réside dans les coups, les chutes, les jeux de mots simples, etc. Selon Victor Fournel, la différence entre le bouffon et le burlesque consiste dans l'objectif visé par l'auteur. Le terme *bouffon* "s'applique à toute oeuvre plaisante, populaire et sans gêne, en dehors du travestissement des caractères. Le poème bouffon n'offre que des personnages bas et triviaux, en rapport avec la bassesse et la trivialité même de son style. Il rit enfin dans le seul but de rire, tandis que le burlesque proprement dit et bien entendu doit quelquefois cacher une critique sous son masque joyeux"²³.

Deuxièmement, les ouvrages comiques ont souvent tendance à critiquer ou à ridiculiser des genres plus sérieux, comme l'épopée ou la tragédie. En général, nous parlons alors d'une parodie, c'est-à-dire d'une "contrefaçon ridicule"²⁴ d'une oeuvre sérieuse. Dans la parodie, il existe toujours un décalage entre le style et le sujet traité, ce qui provoque le rire. Dans son sens le plus stricte, la parodie s'oppose au burlesque parce qu'"elle change aussi la condition des personnages dans les oeuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros".

Mais, le terme *parodie* peut également être conçu comme un regroupement de différentes imitations comiques. Ainsi, *le Lutrin* (1672-1683) de Boileau (1636-1711) est une parodie épique, sous-titrée "poème héroï-comique". Boileau raconte dans un registre élevé sur un sujet insignifiant, afin de se moquer de quelques oeuvres ennuyeuses de son temps,. Le poème héroï-comique "prête le langage et les allures des héros à des gens de basse condition, et (...) cherche un contraste plaisant entre la grandeur du style et la petitesse des actes"²⁵. Dans la parodie burlesque, au sens stricte, l'auteur procède de manière exactement inverse. "Le genre burlesque s'attaque à de hauts personnages, qu'il fait agir ou plutôt parler bassement, comme Scarron dans son *Virgile travesti*"²⁶.

Un dernier genre comique en vogue est la satire. Furetière définit ce genre comme "une espèce de poésie inventée pour corriger et reprendre les mœurs corrompues des hommes et

²¹ Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 261.

²² *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008, p. 283.

²³ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 7.

²⁴ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1810.

²⁵ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 7.

²⁶ *ibid.*, p. 6.

critiquer les méchants ouvrages tantôt en termes piquants, tantôt par des railleries. Le nom de *satire* porte avec soi un caractère de malignité. C'est une censure malicieuse des défauts d'autrui²⁷. Les théoriciens discutent encore sur la nécessité d'humour dans les ouvrages satiriques. Certains prétendent qu'"il suffit que l'œuvre "s'attaque" à des défauts ou à des individus, sans mention du ridicule"²⁸.

Or, il semble que Scarron a exploré les différents genres à la mode. Ainsi, Fournel qualifie *Jodelet ou le maître valet* (1645) comme une satire bouffonne. Dans cette pièce, le comique se limite au comique de situation, des personnages, des gestes, des mots et des mœurs, sans qu'il y ait une critique de la société ou de la littérature. Comme nous avons déjà mentionné, *La Gazette burlesque* est plutôt un ouvrage satirique, qui raille les mœurs et la société du dix-septième siècle. En plus, dans *le Roman comique* (1651-1657), par exemple, les spécialistes retrouvent également des caractéristiques du théâtre bouffon, de la parodie et de la satire. Plusieurs techniques comiques semblent alors coïncider dans un seul ouvrage. En même temps, les cibles de l'auteur varient: d'une part, il se moque de la politique et des mœurs contemporains, d'autre part il parodie la littérature classique et moderne. Parfois il ne ridiculise que ses personnages, avec le seul objectif de faire rire.

1.3 Présentation de la problématique

Il semble donc problématique de mettre Scarron dans une seule case. L'auteur a expérimenté avec différents procédés comiques qui se ressemblent, mais qui ne peuvent pas tous être qualifiés de burlesques au sens le plus stricte. Or, si les théoriciens prétendent avant l'analyse même que Scarron est un burlesque, ils risquent de négliger certains autres aspects de son oeuvre. L'analyse du burlesque dans l'œuvre de Scarron semble alors une prophétie auto-réalisatrice. Nous croyons par conséquent qu'il est nécessaire d'analyser le texte d'un point de vue plus neutre, qui prend également en compte des éléments négligés dans les études antérieures.

Nous proposons de faire une étude approfondie du *Virgile travesti*, un des ouvrages les plus connus de Scarron. Dans ce texte, Scarron raille l'*Enéide* (30-19 av. J.-C.) de Virgile (70-19 av. J.-C.), un des modèles littéraires les plus importants au dix-septième siècle. Même si la critique définit ce texte comme le poème burlesque par excellence, nous estimons que cette identification est problématique. Pour cette raison, nous présentons une analyse qui nous semble plus objective. Au lieu de sélectionner les aspects burlesques dans le texte, nous

²⁷ Antoine Furetière, *op. cit.*, p. 804.

²⁸ Bénac in Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 30.

essaierons d'analyser les différentes méthodes comiques employées par Scarron. Comment fonctionne le comique dans cet ouvrage? Par quels genres Scarron a-t-il été influencé? Quelles sont les cibles visées par l'auteur? A quelles techniques a-t-il recours?

Comme cadre théorique, nous utiliserons surtout les analyses de Victor Fournel, Paul Morillot et Lester S. Koritz. Vu que ces textes semblent assez datés, nous utiliserons également des analyses plus récentes qui traitent du *Roman comique* et de l'écriture comique en général. D'abord, nous nous pencherons sur les cibles visées par Scarron. Nous regarderons les aspects parodiques et satiriques dans l'ouvrage. Au sein de la deuxième partie, nous nous occuperons des méthodes auxquelles l'auteur a recours pour divertir le public. Comment est-ce qu'il arrive à travestir le contenu et la forme de l'*Enéide*? Dans la dernière partie, nous verrons que Scarron raille également le lecteur, le narrateur et soi-même.

2. LES CIBLES DE LA RAILLERIE

2.1 Parodie

2.1.1 Introduction: définition de la parodie

En premier lieu, nous considérons *Le Virgile travesti* comme une parodie de l'*Enéide*. Comme nous avons vu dans l'introduction, le terme *parodie* peut être compris de différentes manières. Fournel, par exemple, limite la définition à des ouvrages qui changent la condition des personnages: "Le premier soin d'un parodiste aux prises avec l'œuvre de Virgile eût été d'enlever à chacun son titre, son sceptre et sa couronne: il aurait fait, par exemple, d'Enée (...) un commis voyageur sentimental et peu déniaisé; de Didon une aubergiste compatissante, et de la conquête de l'Italie quelque grotesque bataille pour un objet assorti à ces nouveaux personnages²⁹". Fournel considère donc que la parodie et le poème burlesque sont deux catégories différentes. Il classifie *le Virgile travesti* comme un poème burlesque, parce que la condition élevée des personnages contraste avec leur comportement vulgaire. Selon Fournel, *le Virgile travesti* n'est donc pas une parodie au sens strict, car les personnages conservent leur condition originelle. Dans le texte de Scarron, le comique ne réside pas dans la décontextualisation entière des personnages, mais dans la co-existence du vulgaire et de l'héroïque.

²⁹ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 7.

Morillot, par contre, trouve que les définitions formulées par Fournel sont trop étroites³⁰. Selon lui, chaque contrefaçon ridicule d'un texte connu équivaut à une parodie. En d'autres mots, selon Morillot, le terme *parodie* regroupe la parodie au sens strict, la parodie burlesque et la parodie héroï-comique. Nous suivrons Morillot dans cette opinion. Il semble que la définition de Fournel serait applicable à certains passages du *Virgile travesti*, tandis que d'autres seraient qualifiés de burlesques. Même si cette distinction était employée à l'époque, il paraît que le terme *parodie* regroupe un nombre de textes plus large de nos jours. Ainsi, nous constatons par exemple que le Petit Robert mentionne *le Virgile travesti* pour illustrer la définition de la parodie.

Nous entendons le terme *parodie* donc comme un synonyme de *travestissement*. La parodie équivaut à une réécriture d'un texte avec le but de railler celui-ci. Concrètement, le parodiste va à la recherche des défauts du texte original afin de les accentuer. Par l'opposition critique du texte original à la parodie, l'auteur obtient un effet comique. A ce but, l'auteur emploie des méthodes d'inversion: ce qui est beau dans l'original devient laid dans la parodie, le sérieux devient comique, l'héroïque devient banal. Les techniques concrètes peuvent différer, mais la caractéristique principale de la parodie est donc la déformation.

Afin de comprendre la valeur de la parodie, il suffit de comparer *Le Virgile travesti* avec d'autres textes que Scarron a écrit. Ainsi, par exemple, les critiques ont considéré que *Le Virgile travesti* est supérieur au *Typhon* (1644). Le second est comique par un humour simple, qualifié généralement comme bouffon. Scarron emploie des méthodes de base comme le comique de situation, de personnages et de langue. Le contenu du *Typhon* n'a rien à voir avec la réalité concrète et est alors accessible pour un grand public, d'où son succès. Le seul but de cette pièce est de rire, sans l'intention de critiquer la société ou la littérature. Pour comprendre *Le Virgile travesti*, par contre, il faut une connaissance de l'*Enéide*, de la culture et de la littérature classiques et de la société du dix-septième siècle. "A ce banal attrait de curiosité et de rire s'ajoute l'attrait plus relevé du rapprochement que fait le lecteur entre l'original et la caricature, de la signification qu'il cherche à la parodie³¹". *Le Virgile travesti* est par conséquent comique sur plusieurs niveaux à cause de son intertextualité et de ses références culturelles.

³⁰ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 137.

³¹ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 25.

2.1.2 Parodie de la littérature classique

Sous l'apparence comique de la parodie, il se cache donc toujours une critique littéraire. Cette critique peut viser un ouvrage ou un auteur particuliers ou une tendance littéraire générale. Dans *le Virgile travesti*, Scarron se moque en premier lieu de *l'Enéide* de Virgile, comme le titre de l'ouvrage l'annonce. Le choix de cet ouvrage n'est pas arbitraire. "Virgile, qui avait été de tout temps populaire en France, ne l'avait peut-être jamais été autant qu'à cette époque. De 1603 à 1639, il n'avait pas paru en France moins de douze traductions de Virgile, alors que, durant la même période, il n'en avait paru qu'une seule en Italie, une en Angleterre, deux en Espagne, une en Portugal, une en Allemagne et une en Hollande³²". Or, vu que l'effet comique de la parodie réside dans l'inversion et la déformation, il est essentiel que le discours ou le texte originaux soient connus par les lecteurs. Sans cette connaissance, les effets comiques leur échappent et le texte ne semble que bouffon. Plus le texte original est reconnaissable, plus la parodie obtiendra son effet. "Aussi, en s'attaquant à Virgile, au poète si longtemps adoré et dont les autels fumaient encore, Scarron faisait-il un coup de maître³³". Dans *Le Virgile travesti* "Scarron s'attaquait, pour les défigurer, à des types fixés par le poète latin dans tous les esprits et toutes les mémoires"³⁴.

Par la raillerie de *l'Enéide*, l'auteur cherche en même temps à parodier la littérature classique tout entière. A l'idéalisation dans la littérature classique, il oppose le réalisme. Scarron se moque des personnages héroïques, des paysages utopiques et du langage poétique dans les ouvrages les plus estimés de l'Antiquité. Il trouve que ce style est artificiel et il essaie de le vaincre par la simplicité et la spontanéité. Nous verrons que Scarron fait parler et agir les personnages héroïques comme des êtres lâches, brutaux et vulgaires. En plus, l'auteur s'attaque à certains motifs et procédés stylistiques de la littérature classique. Les méthodiques concrètes seront traités dans les chapitres suivants, mais nous donnerons déjà quelques exemples.

Pour illustrer comment Scarron se moque de certains motifs, prenons l'exemple du cygne. C'est-à-dire que, dans la littérature classique, le chant du cygne est toujours décrit comme un bruit merveilleux. Ce chant fonctionne comme une image idyllique typique, qui revient dans plusieurs ouvrages classiques et modernes. Or, Scarron remarque que le chant du cygne n'est pas du tout agréable et il se moque donc à plusieurs reprises de ce motif. Au premier livre, par exemple, Vénus et Achates voient des oisons. Ils commencent à discuter si ce sont des

³² Paul Morillot, *op. cit.*, p. 183.

³³ *ibid.*, p. 184.

³⁴ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 10.

cygnes ou des oisons. Vénus finit par exclamer: "Oisons ou cygnes, diable emporte³⁵!" Ainsi, l'auteur affirme que ces détails lui paraissent superflus. De même, au septième chant, Virgile compare les peuples chantants à des cygnes. Scarron intervient pour démontrer que cette comparaison stéréotypée est en fait absurde:

Maître Virgile, qui se pique/
D'être riche en comparaisons,
Les compare non aux oisons,
Mais aux cygnes, que je ne mente,
Qu'il fait d'une voix excellente:
Je crois savoir de bonne part/
Qu'un cygne non plus qu'un canard/
N'a pas la voix fort agréable,
Et que son chant n'est qu'une fable³⁶.

En plus, l'auteur ridiculise des caractéristiques typiques des styles épique et héroïque. Il prône un retour au réalisme et accentue donc tout ce qui paraît invraisemblable dans l'*Enéide*. Dans les textes classiques, chaque description fait preuve d'un monde idéal. Les personnages, les paysages et les bâtiments ne sont jamais médiocres, mais relèvent d'un monde utopique, éloigné de la réalité. L'auteur remarque, par exemple, que "jamais auteur bien sensé/ n'a fait temple rapetassé,/ mais toujours temple magnifique,/ de marbre plutôt que de brique³⁷". De même, Virgile peint tous ses personnages comme des êtres exemplaires que tout le monde admire, tandis que Scarron ridiculise ces personnages et montre leurs défauts. Nous verrons à plusieurs reprises que ce protagoniste ennueie ses interlocuteurs en telle mesure qu'ils commencent à bâiller. En plus, l'auteur répète que les récits classiques et les discours des personnages sont tous des "contes à dormir debout³⁸".

2.1.3 Parodie des tendances contemporaines

Néanmoins, par l'attaque d'un des textes les plus célèbres de l'Antiquité, Scarron vise également à railler ses contemporains. Il ne méprise pas Virgile même, mais tous ses imitateurs maladroits. Il estime que ses contemporains travestissent les grands modèles classiques par la galanterie et la chevalerie³⁹. Mais au lieu d'attaquer les imitateurs, Scarron se moque de l'Antiquité même. Selon l'auteur, "Virgile est cause que les poètes 'montent sur leurs grands chevaux', et 'donnent du haut style', creux et sonore, au lieu de s'attacher à peindre la nature; il est cause que les héros sont à la mode, que tous les personnages qu'enfante l'imagination des auteurs sont toujours grimpés sur des échasses et dépassent de cent coudées la simple humanité"⁴⁰. Bref, d'après Scarron, l'Antiquité était à la base du mauvais goût. Il serait donc faux de considérer *le Virgile travesti* uniquement comme une parodie burlesque de l'*Enéide*. Il s'y cache une critique littéraire beaucoup plus générale.

³⁵ Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 28.

³⁶ *ibid.*, p. 278.

³⁷ *ibid.*, p. 210.

³⁸ *ibid.*, p. 57.

³⁹ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁰ *ibid.*, p. 185.

Scarron "prend plaisir à dégrader l'idéal de son temps, qu'il trouve faux et conventionnel: tant pis pour l'Antiquité si elle pâtit quelque peu dans la lutte"⁴¹.

D'abord, il faut considérer le burlesque comme une réaction contre les deux grandes écoles de la fin du seizième siècle, celles de Ronsard (1524-1585) et de Malherbe (1555-1628)⁴². La Pléiade avait une conception très élevée de la littérature et de la poésie en particulier. "Ronsard retrouve le vieux mythe antique du poète-mage. La poésie remplit un sacerdoce et transmet des révélations. Elle donne la lumière et exprime, à l'usage de toute la nation, les grands idéaux, les croyances, les espérances. Ronsard voit donc le poète, auprès des princes, comme chroniqueur et comme guide"⁴³. En plus, la Pléiade place la littérature grecque et latine sur un piédestal. Elle veut illustrer la langue et la littérature françaises selon le modèle de ces exemples classiques. Or, le burlesque réagit contre ces conceptions:

La Pléiade avait saturé le goût public d'imitation du grec et du latin; on était un peu las de cet éternel panégyrique des auteurs de Rome et d'Athènes, au pied desquels on immolait tous les poètes modernes et qu'on regardait, jusque dans les parties les plus contestables de leurs oeuvres, comme des arbitres infaillibles; le joug d'Aristote, qui avait pesé si lourdement sur les esprits, n'avait pas encore disparu, malgré les libres affirmations du *Discours de la Méthode*; il semblait encore qu'on ne pût faire d'épopée en France sans copier Homère ou Virgile, ni d'ode sans imiter le désordre mal compris de Pindare; le burlesque osa se moquer de ces dieux païens que toute la France admirait encore dans sa littérature, et attacher le grelot de la folie au tendre et vénéré Virgile; simple escapade d'écolier longtemps comprimé, qui se venge, dans une heure de liberté, de toutes les admirations et de tous les respects passés, quitte à revenir sans trop de regret sous la férule du maître⁴⁴.

Le burlesque s'attaquait également à la rigidité des règles poétiques que prônait Malherbe, reconnu à l'époque comme un maître des lettres. "Malherbe récuse les mots vieillis ou les néologismes, tout comme les dialectes provinciaux. Sa versification se soumet à une discipline contraignante, avec peu de combinaisons strophiques. Il condamne les jeux de mots, les effets appuyés (hiatus, allitérations, enjambements), pour sauvegarder un principe d'harmonie raisonnable"⁴⁵. Comme nous verrons encore, Scarron regrette cette épuration du langage, considéré par lui comme un appauvrissement. En guise de contre-attaque, il insère des mots archaïques et dialectaux dans son texte et enfreint toutes les lois poétiques instaurées par l'école de Malherbe. L'auteur préconise la liberté poétique: il fait raillerie des contraintes qu'ont imposés ces maîtres, tant au niveau du fond qu'au niveau de la forme.

Troisièmement, Scarron se moque des précieuses ridicules et du style héroïque. "La préciosité est inséparable de l'aristocratie. Ceux qui s'en réclament considèrent que le brio de la conversation, la distinction et l'esprit, l'élégance du langage sont autant de moyens de signaler la distinction d'une personne. Le précieux cherche donc à faire valoir ses qualités

⁴¹ *ibid.*, p. 174.

⁴² *ibid.*, p. 144.

⁴³ Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁵ Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 137.

par un raffinement outrancier et étincelant, fondé sur la rareté de l'expression. Le mot choisi, la langue épurée de toute trivialité, la phrase complexe et riche en détours: tout l'effort mondain se tourne en culte de la forme⁴⁶". Scarron déteste ces exagérations artificielles des précieuses. Il réclame un retour au style naturel et spontané, lié à la culture populaire. Ainsi, par exemple, il se moque à plusieurs reprises, tant dans *le Virgile travesti* que dans le *Roman comique*, des descriptions exagérées du lever du soleil. L'auteur intervient lui-même dans le récit pour souligner qu'il aurait pu résumer tout ce passage par une seule phrase.

La mer du lever du soleil/ Reçoit un éclat vermeil;/ La lune et toutes ses suivantes/(Ce sont les étoiles errantes)/Se retiroient sans faire bruit/Ainsi que les oiseaux de nuit,/Et l'Aurore, Frauche coquette,/Laissant ronfler dans sa couchette/Son cocu caduc et grison,/Se promenoit par l'horizon,/Peignant la surface des choses/D'une belle couleur de roses:/Cela veut dire que le jour/Après la nuit vint à son tour./ Que, si j'avois cru mon courage,/J'en aurois bien dit davantage,/Et,pour dire que le jour vint,/J'aurois fait des vers plus de vingt⁴⁷.

Au niveau du contenu, la littérature précieuse se caractérise également par une idéalisation des personnages et des décors. Ceci se reflète le mieux dans *l'Astrée* (1607-1627), le chef-d'œuvre d'Honoré d'Urfé (1567-1625). "Fondamentalement, comme le montre bien *L'Astrée*, la préciosité exprime un idéalisme, une tendance à créer un monde (et une langue) où le cœur et l'esprit échappent au réel. Le lecteur rêve de sentiments ou d'actions qui n'aient rien de banal ou de médiocre, où l'on tourne le dos à ce qui est 'du dernier bourgeois', comme on disait alors⁴⁸". Cette attitude est en conséquence accompagnée d'un mépris pour la grossièreté des gens "communs". La préciosité ne se limite donc pas au champ littéraire, mais s'étend à une mode de vie. "Elle implique la suprématie des règles de vie propres à une société citadine - parisienne - et policée; elle résume un progrès des bonnes manières, de l'art de vivre; elle témoigne du développement de l'instruction, du goût des arts et des belles lettres; elle impose une galanterie et un respect de la femme; elle revendique pour la condition féminine de nouveaux droits⁴⁹".

Même si Scarron lui-même est un membre de cette société parisienne et qu'il exprime également son mépris pour les provinciaux, par exemple, il s'attaque violemment à cette attitude élitiste. A cette idéalisation outre mesure des précieuses, Scarron oppose un réalisme cru et vulgaire. "Le burlesque incite à la verve et à la fantaisie; il libère la plume, la dégage des stéréotypes et des codes d'un 'bon goût' convenu⁵⁰". Nous verrons par exemple comment l'auteur se moque du discours galant. Les personnages scarronnien ignorent les codes de la galanterie et réagissent maladroitement aux tentatives de séduction.

⁴⁶ *ibid.*, p. 138.

⁴⁷ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 252- 253.

⁴⁸ Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁹ *ibid.*, p. 140.

⁵⁰ *ibid.*, p. 144.

La reine donc fut étonnée/ De l'apparition d'Enée,/ Et puis après se rassura,/ Le considéra, l'admira,/ Lui sourit au nez pour lui plaire,/ Contrefit sa voix ordinaire,/ Et lui dit, parlant un peu gras,/ L'ayant pris par le bout du bras/ (C'est par la main que je veux dire):/ "Comment vous portez-vous, beau sire?/ -Moi, lui-dit-il, je n'en sais rien:/ Si vous êtes bien, je suis bien,/ Et j'ai pour le moins la migraine./ Vous vous portez bien, Dieu merci,/ Je me porte donc bien aussi⁵¹.

Finalement, il faut être bien conscient de la coexistence de deux courants théâtraux vers le milieu du dix-septième siècle: le baroque et le classicisme. Avec Corneille (1606-1684) comme figure centrale, le classicisme prône des règles rigides. Suivant les conseils de l'Académie française, fondée en 1635, l'école classique participe à la normalisation de la langue et au retour à culture antique. En plus, les personnages sont encore idéalisés.

Pour réaliser un théâtre fondé sur l'esthétique de l'admiration, Corneille impose une caractérisation du héros. Guidé par une morale de la générosité, le héros place toute son énergie dans un désir de dépassement (politique, moral, religieux). Se générosité se définit par des vertus chevaleresques (courage, honneur, force) et par une abnégation devant le devoir. (...) Par là, le héros reste toujours admirable: son malheur, sa vertu sublime, sa solitude édifiante suscitent l'émerveillement, puisqu'il ne trouve qu'en lui-même la force qui lui permet d'affronter et de surmonter un insoluble conflit⁵².

Même si l'opposition entre le baroque et le classicisme se situe surtout dans le monde du théâtre, la haine de Scarron pour l'école classique se reflète également dans *le Virgile travesti*. Dans ses nombreuses interventions dans le poème, l'auteur exprime fermement son dégoût pour ses critiques classiques. Il abhorre la rigidité des règles et prône une liberté stylistique.

2.2 Equilibre entre raillerie et respect

Le travestissement d'un ouvrage si connu constitue certainement une entreprise risquée. Scarron est très conscient des dangers auxquels il s'expose. Il risque de tomber dans le bouffon pure et d'écrire un texte vulgaire et plat qui ratera son effet. Mais, contrairement à ses imitateurs, Scarron arrive à trouver un équilibre entre la raillerie et le respect pour *l'Enéide*. Le travestissement n'implique donc pas nécessairement que Scarron sous-estime la valeur de l'œuvre de Virgile. Au contraire, sa traduction montre qu'il a très bien compris le texte original. C'est à cause de cette compréhension, qu'il a réussi à le parodier si efficacement. A l'opposé de ses contemporains, Scarron ne suit pas aveuglément le grand modèle de l'époque, Virgile, mais il regarde *l'Enéide* d'une façon critique. Cette nouvelle approche lui permet de trouver les points vulnérables de l'ouvrage, mais également les points les plus forts. La parodie de Scarron peut alors être considérée comme une critique littéraire du poème de Virgile, plus sévère que les opinions des lettrés du dix-septième siècle, mais certainement pas exclusivement négative. Fournel l'a remarqué dans son introduction à l'édition du *Virgile travesti en Vers burlesques*: "Scarron entend très bien son auteur. Il en

⁵¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 41.

⁵² Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 153.

comprend à merveille la langue et les beautés, parfois même bien mieux que tel qui l'a sérieusement traduit. Il n'y a pas un contre-sens dans le *Virgile travesti*. Scarron était instruit, et il savait certainement très-bien le latin. (...) Jamais il n'a amoindri Virgile à mes yeux⁵³.

Par conséquent, nous constatons que Scarron conserve les passages les plus sérieux ou les plus émouvants. Ainsi, le désespoir de Didon lors du départ d'Aeneas a été repris de façon poignante. Scarron saisit de façon excellente les émotions de son personnage et arrive à réécrire le texte de Virgile en français, tout en conservant la puissance de l'*Enéide*.

Elle s'effraya de son sort;/Le désespoir saisit son âme/Et pris la place de sa flamme;/Sa flamme se change en fureur:/Ce qu'elle aima lui fait horreur.../Elle s'abandonne à la rage;/Le jour même lui fait ombrage:/Elle le hait, elle le fuit,/Souhaite une éternelle nuit,/ Pour ne se pas voir elle-même./La mort, par son visage blême,/Ne lui fait point blêmir le sien./ Son plus agréable entretien/Ne sont que rages, que Furies,/que fantômes, que rêveries./Dans l'horreur qu'elle a de son sort,/Elle ne songe qu'à la mort⁵⁴.

Comparons ce fragment à une traduction de l'*Enéide*:

Mais alors l'infortunée Didon, épouvantée de son destin, invoque la mort; elle est lasse de voir la voûte du ciel. Tout l'affermir dans son projet d'abandonner la vie: elle a vu lorsqu'elle déposait ses offrandes sur les autels où brûle l'encens, elle a vu (ô prodige!) l'eau sacrée se noircir, le vin des libations se changer en un sang de sinistre augure⁵⁵.

L'auteur a compris la force de cet épisode, il l'a conservé et même embelli. Cette caractéristique le distingue de ces imitateurs, qui déprécient les classiques et utilisent le comique comme un arme de guerre⁵⁶. Mais, la conservation de ce passage n'exclut pas la raillerie quelques vers plus loin. La scène du désespoir de Didon, traduite si élégamment, contraste fortement avec l'humour noir du passage suivant:

Ah! plutôt, reine malheureuse,/Sans faire tant de la pleureuse,/Va te pendre sans hésiter. /Il n'est plus temps de se flatter,/Toute espérance étant perdue;/Tu plairas peut-être, pendue:/les hommes ont d'étranges goûts,/Et les grands seigneurs plus que tous./Qu'est-ce donc que tu veux attendre?/Encore une fois va te pendre;/Tu te pendras fort justement⁵⁷.

C'est exactement cette alternance entre le respect pour Virgile et la raillerie qui rend Scarron si particulier. Il apprécie le texte de Virgile, mais il le critique avec "une espièglerie d'écolier"⁵⁸. Scarron écrit d'une manière joyeuse et il se moque de tout le monde qui se prend trop au sérieux, y-compris les grands exemples de l'époque. Il ne veut pas attaquer Virgile, mais il veut relativiser le contenu lourd et tragique du poème. Il vise à rendre l'*Enéide* plus légère par l'introduction de remarques plus joyeuses aux moments les plus graves. Après le discours d'Aeneas, par exemple, qui parle longtemps sur la fuite et les pérégrinations des Troyens, tout le monde se met à bâiller.

⁵³ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 39.

⁵⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 150-51.

⁵⁵ Virgile, *Enéide*, ed. Sylvie Laigneau, Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 179.

⁵⁶ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 39.

⁵⁷ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 152.

⁵⁸ Victor Fournel in Paul Scarron *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 29.

Ainsi finit maître Aeneas,/ De conter si longtemps si las, / Et si pressé de faire un somme,/ Qu'il bâilloit toujours, le pauvre homme!/ Dame Didon bâilloit aussi/ (Car qui voit bâiller fait ainsi)./ Non moindre fut la bâillerie/ Qu'avoit été l'ivrognerie:/ Tyriens et Troyens bâilloient,/ Quelques-uns debout sommeilloient,/ A tout momens têtes baissées,/ En sursaut étoient rehaussées;/ Efin chacun chercha son lit./ Je vais au mien, car j'ai tout dit⁵⁹.

Tandis que le voyage troyen est raconté de manière fidèle et sérieuse, cette remarque banalise l'héroïsme des Troyens. Ainsi, il montre du doigt les points vulnérables de l'*Enéide*: il est à peine croyable qu'un public écoute une si longue histoire avec "une attention générale"⁶⁰. Scarron arrive à exprimer ce qu'une multitude de gens pense en lisant le récit, mais que personne n'ose prononcer. Il rompt les tabous, mais d'une manière naïve et par conséquent apparemment innocente. Cette joyeuseté doit être considérée comme une relativisation de l'*Enéide*, ce qui diffère d'une sous-estimation.

En plus, Scarron affirme explicitement son infériorité envers Virgile. Il avoue par exemple être parfois paresseux et travailler trop vite. Le fait qu'il n'a même pas fini le huitième livre ne peut que confirmer cet aveu. Il déclare d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il n'est pas un poète doué. Lorsqu'il commente son propre texte, il y ajoute des critiques sur son propre style. Il signale qu'il n'est pas toujours satisfait, mais qu'il n'a pas envie de recommencer. Scarron se montre alors très modeste, malgré sa critique envers Virgile:

Et faisans à l'envi carnage,/ Ressemblans fort bien à l'orage/ Dont je viens de faire un portrait,/ Qui, me semble, est assez mal fait⁶¹.

A l'opposé de Virgile, il écrit très spontanément. Il se montre très honnête et dit tout ce qu'il pense: "C'est, en mes ridicules vers,/ De dire à tort et à travers/ Tout ce qui me vient à la tête⁶²". Cette caractéristique lui plaît bien, mais n'équivaut pas à la maîtrise du style de Virgile. La modestie de Scarron est issue de cette conscience de soi, mais provient également de sa position comme écrivain. La popularité de Scarron n'était pas encore assurée à l'époque. L'auteur n'a pas toujours été apprécié et il éprouvait des difficultés à trouver des supports financiers. La parodie de Virgile est alors une entreprise risquée. Afin de s'armer contre les critiques, il anticipe ce que ses adversaires pourraient lui reprocher. Malgré la critique et la raillerie, l'auteur confirme donc son admiration pour Virgile. Il réfère à Virgile comme son maître, "des poètes le plus habile"⁶³. Cette habileté de Virgile contraste d'ailleurs très fort avec les incorrections et le sans-façon de Scarron même, que nous traiterons par la suite. Bref, Scarron ne raille pas par haine. Son seul but est de divertir soi-même et son public.

⁵⁹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 122.

⁶⁰ Virgile, *op. cit.*, 2004, p. 156.

⁶¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 73.

⁶² *ibid.*, p. 221.

⁶³ *ibid.*, p. 183.

2.3 Satire sociale et morale

2.3.1 Introduction

Il serait faux de classer *le Virgile travesti* uniquement comme une raillerie littéraire. Vu le fait que Scarron critique des tendances si largement répandues dans la société de son époque, il s'y trouve certainement aussi une critique dirigée aux représentants même de ces courants. "Quand on se moque des excès ou des niaiseries écrits ou imprimés, on fait implicitement le procès de cette partie de la société qui s'y complaît; de même que tout en ridiculisant les défauts d'une oeuvre on vise souvent les prétentions de l'écrivain⁶⁴". La frontière entre la satire littéraire et la satire sociale ne semble donc pas tellement claire. Derrière certains passages, ils se cache un comique de mœurs, qui vise les sociétés classique et moderne.

Le dictionnaire définit la satire comme un "poème (en vers) où l'auteur attaque les vices, les ridicules de ses contemporains"⁶⁵. Cette tendance à critiquer la société est certainement liée à l'époque où Scarron vit. Pendant le dix-septième siècle, la société se trouve bouleversée par les grandes découvertes géographiques et scientifiques. Le contact avec des civilisations inconnues et les découvertes de Copernic (1473-1543), Giordano Bruno (1548-1600) et Kepler (1571-1630) troublent les écrivains. Ces changements déroutants donnent lieu à une littérature qui remet en question de façon sceptique et ironique le pouvoir et toutes les certitudes. Rappelons les histoires macabres, les pièces de théâtre baroques et le genre burlesque même qui se caractérisent tous par une fantaisie sans frein et une mise en question de la réalité environnante. Ce mouvement s'oppose aux conceptions de Malherbe, qui veut "louer la politique de l'ordre, de la religion, du pouvoir centralisé"⁶⁶ à travers la littérature.

Dans ce qui suit, nous analyserons la satire sociale et morale dans *le Virgile travesti*. Dans une première partie, nous nous concentrerons sur la satire de l'Antiquité. Nous verrons comment Scarron se moque de certains mœurs des Romains, afin de railler indirectement l'admiration de ces contemporains pour l'Antiquité. Dans une deuxième partie, nous constaterons que l'auteur intègre également des critiques directes de son époque dans le texte. D'une part, Scarron se moque de certaines personnes connues, comme Mazarin, d'autre part, la satire s'adresse "mœurs du temps, aux vices, aux ridicules, aux modes, comme eût pu faire Boileau par exemple, quoiqu'en tout autre style"⁶⁷.

⁶⁴ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁵ *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, p. 2311.

⁶⁶ Xavier Darcos, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁷ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 32.

2.3.2 Satire de l'Antiquité

D'abord, Scarron se moque des mœurs de l'Antiquité. Le but final de cette critique est de se moquer de ses contemporains qui admirent aveuglément les cultures classiques. Par conséquent, c'est une raillerie qui reste plutôt superficielle et qui ne semble pas trop sévère. Scarron se moque par exemple des grands rhéteurs qui parlent trop. Ce type de gens semble abonder durant l'Antiquité, au moins si on peut croire Scarron. Pour exprimer sa critique envers les hâbleurs, l'auteur reprend plus au moins l'original de Virgile et ajoute ensuite que ce discours a ennuyé tout les écouteurs. Après la prophétie de Jupiter au premier chant, par exemple, "Jupiter se sécha la langue/ a cette ennuyeuse harangue,/ jusqu'à s'en enrouer la voix;/ Vénus en bâilla quatre fois;/ mais enfin il conclut la chose/ dont l'auteur qui ses vers compose/ En son cœur le remercia,/ Car si fort il s'en ennuya,/ que deux fois, faute de courage,/ il pensa quitter là l'ouvrage"⁶⁸. Le discours ennue donc tant les autres personnages que l'auteur même.

Cette critique revient à plusieurs reprises dans le reste du récit, comme un véritable motif. Au début du deuxième chant, Aeneas entame son récit sur les aventures des Troyens par une introduction d'une trentaine de vers qui n'apportent pas beaucoup d'information. Ces détours inutiles énervent Scarron. Afin de railler cette introduction, il ajoute un commentaire de Didon, qui dit: "Haranguez viteement, beau sire,/ sans tant tourner autour du pot"⁶⁹. De même, quand Sinon parle aux Troyens, Priam trouve qu'il parle trop longtemps sur sa famille: "Laissons, je vous prie,/ en repos de Palamades,/ sa femme et son père Aulides,/ et nous racontez votre vie/ sans tant de généalogie"⁷⁰.

Deuxièmement, l'auteur se moque du paganisme des cultures antiques. Cette thématique est typique pour les poètes de la Contre-Réforme, déchirés entre l'autorité spirituelle de l'Eglise et l'autorité intellectuelle de l'Antiquité⁷¹. Scarron ose se poser la question pourquoi les dieux auraient admis que les Grecs détruisaient Troyes et pourquoi ils avaient fait tant souffrir le peuple troyen. Dans le deuxième chant, Priam, "ses enfans morts, son bien mangé,/ sa pauvre femme éperonnée,/ enfin sa maison ruinée/ par les soldats qui sont dedans"⁷², rejoint les femmes qui se sont rassemblés alentour d'un autel. Elles y sont en train de faire des sacrifices "afin de se rendre propices/ les dieux lares, ou protecteurs,/ ou plutôt

⁶⁸ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 24.

⁶⁹ *ibid.*, p. 52.

⁷⁰ *ibid.*, 1858, p. 56.

⁷¹ Gaston Hall, "Scarron and The Travesty of Virgil", *Yale French Studies*, 38, 1967, p. 115-127, p. 116.

⁷² *ibid.*, p. 78.

lâches déserteurs"⁷³. A cause du contraste entre la situation de Priam et l'oisiveté des dieux, cette dernière remarque constitue une critique acerbe, mais en fait justifiée, contre les dieux romains.

En plus, Scarron se moque des sacrifices aux dieux. Lors des jeux funèbres en l'honneur d'Anchise, Cloanthe promet un offre aux dieux s'ils l'aident à gagner:

Et peut-être les deux navires eussent emporté le prix sur la même ligne si Cloanthe, les deux mains tendues sur les flots, ne se fût répandu en prières et n'eût invité les dieux à recevoir ses vœux: "Dieux souverains des mers, vous dont je parcours l'empire, exaucez mon vœu, et j'immolerai avec joie sur ce rivage, au pied de vos autels, un taureau éclatant de blancheur; je jetterai ses entrailles dans l'onde salée et j'y répandrai des libations de vin"⁷⁴.

Les aliments mentionnés dans le texte de Virgile, le taureau et le vin, connotent le luxe et la richesse. Un sacrifice de cette alimentation coûteuse exprime le respect envers les dieux. Pour ridiculiser ce rite, Scarron élimine cette connotation positive par l'addition de quelques détails banals sur la préparation du bœuf. Ainsi, l'auteur souligne le côté risible de ces croyances romaines:

Si j'atteins le but souhaité,/Par l'effet de votre bonté,/Un bœuf sera la récompense/De votre divine assistance/Et, pour vous chatouiller le goût,/Car vous aimez bien le ragoût/Les chairs seront en étouffade./Les entrailles à la poivrade,/Et, pour vous traiter en mignons,/J'y mêlerai des champignons;/De plus, un présent magnifique/De vin grec, assez énergique⁷⁵.

2.3.3 Satire de son propre temps

Mais, la critique de Scarron se dirige également contre son propre époque. En ridiculisant les modèles classiques, il se moque de l'abondance d'imitations maladroites qu'en écrivent ses contemporains. En outre, l'auteur satirique intègre des références immédiates à son propre temps dans ses ouvrages. Ses oeuvres satiriques les plus connues sont bien sûr la *Gazette burlesque* et les *Mazarinades*. Dans *le Virgile travesti*, en revanche, les remarques satiriques restent limitées ; l'objectif premier de l'auteur n'était certainement pas d'écrire une satire sociale, politique ou morale. Nous retrouvons pourtant quelques traits de satire dans le poème burlesque. Tantôt ses références se dirigent à des personnes ou à des institutions concrètes, tantôt elles rappellent des tendances plus générales.

Une des personnes les plus attaquées par Scarron est Mazarin. Scarron avait dédié le *Typhon* au ministre, afin d'obtenir un aide financier de l'état pour pouvoir vivre de sa plume. Malheureusement, Mazarin n'appréciait guère les plaisanteries de l'auteur burlesque. Scarron était fâché et six ans plus tard, il se lance dans le mouvement de la Fronde, dirigée

⁷³ *ibid.*, p. 78.

⁷⁴ Virgile, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁵ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 182.

contre Mazarin, et écrit les *Mazarinades* pour se venger. Or, dans *le Virgile travesti*, Scarron a également intégré quelques références au ministre. Après une digression superflue au cinquième livre, l'auteur intervient dans son propre récit et prévoit des critiques:

Mais chut! En ce lieu je prévois/ Que quelque gauche politique/ Dira d'un ton fort magnifique/ Que l'écrivain facétieux/ S'il parloit peu parleroit mieux./ Si j'ai menti qu'on me punisse,/ Si j'ai dit vrai qu'on m'applaudisse⁷⁶.

La mention du "gauche politique" est une allusion évidente à Mazarin. De même, au sixième chant, juste avant la descente aux Enfers, la Sibylle loue Aeneas en disant qu'il est "une personne aussi bien née/ qu'il en fut jamais en Paris,/ enfant bien-aimé de Cypris,/ point Mazarin, fort honnête homme"⁷⁷.

Parfois, Scarron critique de manière généralisatrice une certaine catégorie de gens, tout en désignant en fait une personne particulière. "Par exemple, il eut de bonnes raisons personnelles de condamner au Tartare les belles-mères marâtres"⁷⁸. Après que sa mère, Gabrielle Goguet, était morte en 1613, le père de Scarron se remaria avec Françoise de Plaix. Celle-ci détestait les enfants du premier mariage et ne leur donnait point d'amour. Après la mort du père de Scarron, nommé également Paul Scarron, il y a eu un procès de plusieurs années entre les enfants de Gabrielle Goguet et ceux de Françoise de Plaix autour de l'héritage. La relation entre Scarron et sa belle-mère marâtre était donc aussi mauvaise que possible. Rappelons encore, en guise d'illustration, l'épithaphe qu'il lui a "dédié": "Ci-gît qui se plut tant à prendre,/ Et qui l'avait si bien appris,/ Qu'elle aima mieux mourir que rendre/ Un lavement qu'elle avait pris"⁷⁹.

Pourtant, Scarron a toujours prétendu ne haïr personne⁸⁰. En fait, la plupart des remarques satiriques dans *le Virgile travesti* ne visent pas de personnes concrètes. "On le verra: comme les meilleurs satiriques, Scarron s'en prit surtout aux diverses manifestations de la fausseté, tant sociales et morales que littéraires"⁸¹. Ainsi, l'auteur se moque souvent de la galanterie. Cette critique est à la fois sociale et littéraire. Palinurus, par exemple, semble ridicule quand il commence à "épiloguer/ s'il faisoit beau temps pour voguer"⁸². Ce terme rappelle comment les galants et les précieux veulent ce distinguer de la société par leur savoir-vivre et leurs discours artificiels.

⁷⁶ *ibid.*, p. 177.

⁷⁷ *ibid.*, p. 226-227.

⁷⁸ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁹ Scarron in Paul Morillot, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁰ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 49.

⁸¹ *ibid.*, p. 47.

⁸² Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 113.

Autre critique qui est à la fois sociale et littéraire se dirige contre les faux burlesques. Le déclin du genre burlesque est lié au fait que tout le monde essayait maladroitement d'imiter l'exemple de Scarron. Le public était vite saturée de ces ouvrages burlesques faibles et Scarron se réalise que sa propre popularité est indirectement à la base de cette perte d'intérêt. Il se plaint donc de ces "pauvres poètes" qu'il envoie tous aux Enfers dans le sixième livre:

Tout après, de pauvres poètes,/Qui rarement ont des manchettes,/Y récitent de pauvres vers;/On les regarde de travers,/Et personne ne les écoute,/Ce qui les fâche fort sans doute./En la noire habitation/Il en est plus d'un million,/comme à Paris, chose certaine,/Chaque rue en a à la centaine/De ceux qu'on appelle plaisans,/Rimeurs burlesques soi-disans,/Du nombre desquels on me compte,/dont j'ai souvent un peu de honte,/Et pour en avoir tant gâté,/Peur d'être en Enfer arrêté⁸³.

Le sixième livre est d'ailleurs plein de traits satiriques. Scarron profite de la descente aux Enfers pour faire passer en revue tous les types de gens qu'il déteste. "En somme, ceux qui pratiquent les vices plus ou moins graves sous le masque ou à l'abri de la vertu comptent parmi les cibles favorites de la satire scarronienne"⁸⁴. Le pire défaut est donc, selon Scarron, l'hypocrisie. Même s'il existe une certaine variété parmi ses cibles du sixième chant, c'est ce trait-là qu'ils ont tous en commun:

Tous les faiseurs de mauvais contes,/ Les faux marquis et les faux comtes,/ Les sots de mauvais entretien,/ Les hâbleurs, les diseurs de rien,/ Les grands parleurs et les copistes,/ Les fars qui contrefont les tristes,/ Les plus importuns des humains;/ Ceux qui montrent leurs belles mains,/ Ceux qui se disent sans mémoire,/ S'imaginans qu'ils feront croire/ Qu'ils en ont plus de jugement,/ Ce que l'on croit pieusement;/ Ceux qui donnent des estocades,/ Ceux qui disent qu'ils sont malades,/ Et ne le sont que de l'esprit,/ Comme on voit par leur appétit;/ Les femmes qui toujours demandent,/ Les vieillards qui toujours gourmandent,/ Ceux qui nous aiment malgré nous,/ Les faux sages, les méchants fous,/ Ceux qui content toujours leurs songes,/ Qui sont bien souvent des mensonges,/ Ceux qui ne disent jamais mot,/ Finesse ordinaire à tout sot/ Qui de soit ne peut rien produire,/ Et qui croit que par un sourire/ Et par un silence affecté/ Il couvre sa stupidité/ Ou témoigne sa modestie/ En ne chantant pas sa partie/ (...)/ Les hommes qui font trop les beaux,/ Enfin tous ceux et toutes celles/ Tant les mâles que les femelles/ Qui font les vivans enrager⁸⁵.

Quand Scarron se réfère à ces gens, "son vocabulaire est plein de 'faux', de 'contrefaire', de 'faire croire', de 'mensonge'"⁸⁶, tout pour souligner combien il condamne l'hypocrisie.

Finalement, il semble important de mentionner que Scarron ne s'attaque presque jamais directement à l'aristocratie et à la cour dans *le Virgile travesti*, si nous faisons exception de ses références rares à Mazarin. Scarron ne se pose pas de vraies questions sur la société comme le fera quelques siècles plus tard George Orwell (1903-1950) avec son *Animal Farm* (1945), par exemple. Ses frustrations envers Mazarin proviennent d'ailleurs surtout de cette querelle autour du *Typhon*, mais ont donc très peu à voir avec la situation politique en soi. Même s'il existe une relation entre la Fronde et le burlesque, Morillot affirme que Scarron n'"eût

⁸³ *ibid.*, p. 229.

⁸⁴ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 237-238.

⁸⁶ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 83.

jamais rien en lui d'un révolutionnaire ni d'un révolté"⁸⁷. Si l'auteur critique l'aristocratie, il s'agit surtout de certains défauts généraux, liés avec l'hypocrisie. "Un écrivain comme Scarron, qui compte parmi ses plus chers amis tant d'honnêtes gens de haut rang, y compris certains qui lui sont nécessaires pour avancer sa fortune, n'est pas homme à se poser des questions profondes sur la hiérarchie établie"⁸⁸.

3. METHODES

3.1 Introduction

Les imitateurs de Scarron n'ont jamais obtenu autant de succès que leur modèle. Pourtant, ils ont raillé les mêmes sujets: les classiques, la galanterie, les précieux, la politique etc. Apparemment, ils étaient beaucoup moins appréciés, parce qu'ils avaient sous-estimé la difficulté d'écrire un texte qui est à la fois critique et comique.

Toutes ces productions infimes, dont les meilleurs sont presque toujours si pitoyables, étaient engendrées par l'apparente facilité du genre. Scarron rimait si aisément, ses vers coulaient à la douzaine, comme il dit, avec tant de négligence et de laisser-aller, qu'il n'y avait, ce semble, qu'à mettre la main à la plume et à jeter sur le papier les moindres billevesées qui passaient par le tête, pourvu qu'elles fussent contre la raison et le bon sens, pour rivaliser avec lui⁸⁹.

En plus, il est difficile d'imiter le style de Scarron sans tomber dans la vulgarité. La décadence du style est d'ailleurs liée à la confusion des mauvais plaisants qui ne saisissent guère la différence entre la parodie et le bouffon médiocre. La génie de Scarron ne réside donc pas seulement dans les cibles qu'il a choisies, mais également dans les méthodes qu'il emploie. L'alternance entre le registre héroïque et le comique assure que le texte de Virgile n'est pas trop dégradé, car une attaque trop sévère semble ennuyeuse. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons sur les techniques concrètes auxquelles l'auteur a recours.

Concrètement, Scarron raille l'*Enéide* par une antithèse constante entre l'héroïque et le comique. "Tout son poème est une mascarade triviale, un travestissement très familier des caractères, des faits et du langage; une antithèse perpétuelle entre la grandeur des actes et la manière dont ils sont racontés, la grandeur des personnages et la façon dont il les peint"⁹⁰. Le comique réside donc dans un contraste permanent entre le contenu et le style. Les personnages et les événements héroïques sont mis dans un contexte plus trivial. Le changement de contexte provoque un effet d'aliénation chez le lecteur. En interprétant

⁸⁷ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁸ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁹ Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 22.

⁹⁰ *ibid.*, p. 33.

l'Enéide avec le regard apparemment innocent d'un homme du dix-septième siècle, Scarron laisse voir à son public combien cet héroïsme est ridicule. "Scarron veut vaincre Virgile, non pas en faisant mieux dans le même genre, mais en faisant juste le contraire et en mettant partout le trivial à la place du noble⁹¹". De manière nécessairement artificielle, nous diviserons les techniques du travestissement en deux parties. Nous traiterons d'abord le travestissement des personnages et leurs actions. Dans une deuxième étape, nous nous concentrerons sur la forme.

3.2 Travestissement des personnages et des actions

3.2.1 Mélange de registres: antithèse entre le comique et l'héroïque

Le travestissement de *l'Enéide* se situe tout d'abord au niveau des personnages et du contenu même du poème. Scarron conserve la plupart des discours et des actions de *l'Enéide*, mais il les réinterprète ou il ajoute des détails qui changent complètement la perception du lecteur. Il regarde donc les événements à partir d'une autre perspective pour éliminer le ton dramatique de l'original. Le comique réside dans le fait que le ton ne correspond pas au contenu. "Le chef-d'œuvre de Virgile reste debout, avec ses arêtes parfaitement reconnaissables, ses contours distincts et même, du moins à une certaine distance, ces détails respectés; puis, quand on approche, on voit grimacer toutes ces figures, on s'aperçoit que l'épopée est devenue une mascarade⁹²". Les actions héroïques et la grande rhétorique des personnages sont entièrement banalisées par l'addition de quelques éléments comiques. Les protagonistes perdent leur statut de héros et sont réduits à des êtres ordinaires, voire marginaux. L'antithèse permanente entre la grandeur et la vulgarité provoque un effet comique.

Cette antithèse correspond en fait à un mélange de différents registres. Scarron conserve les caractéristiques principales du genre épique, mais il y ajoute des éléments comiques et populaires. "Un épisode sérieux, dans lequel l'auteur introduit un élément d'incongruité, devient drôle dès l'instant où le ridicule est perçu. L'attention du lecteur ou du spectateur, détournée de ce qui constitue le suspense, se concentre sur ce détail grotesque, qui dénature la scène et ôte sa charge émotionnelle à l'action, sans cependant l'interrompre"⁹³. Afin de travestir le poème de Virgile, Scarron emploie entre autres des méthodes issues du théâtre et

⁹¹ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 185.

⁹² *ibid.*, p. 198.

⁹³ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 45.

les applique à l'*Enéide*. Même si *le Virgile travesti* est bien plus complexe qu'un poème bouffon, il est possible d'y reconnaître quelques techniques bouffonnes typiques. Ces techniques ressemblent par exemple à celles employées dans le *Typhon* et le *Jodelet*. C'est de l'humour dit "facile" que nous pouvons également comparer au *slapstick* dans la cinématographie contemporaine. Mais, comme nous avons annoncé dans la définition de la parodie, l'effet du *Virgile travesti* diffère des pièces bouffonnes à cause du contraste entre cet humour simple et le caractère épique et héroïque de l'*Enéide*. La co-apparition de ces deux registres provoque un effet comique supplémentaire. Le lecteur ne rit pas seulement du personnage qui tombe ou qui reçoit des coups, mais également avec le fait qu'il concerne un des personnages héroïques les plus connus de la littérature classiques. Ces personnages épiques sont réduits à des maladroits et à des lâches.

Au deuxième livre se trouve une illustration de cette thèse. La destruction de Troyes est représentée par Virgile comme un moment de grand désarroi. Aeneas et son peuple sont peints comme des héros qui font leur mieux pour défendre leur ville, mais qui n'y arrivent pas. Virgile essaie de provoquer la compassion et l'admiration du public. Le poète classique veut montrer les sacrifices personnels de son héros, afin d'exalter la culture latine et de montrer aux romains la vaillance des fondateurs de leur empire. Cet épisode est donc un moment clé de l'épopée, qui reflète très bien les caractéristiques du genre épique.

Quand je les vois en rangs pressés, résolu à combattre, je prends la parole: "Jeunes gens, leur dis-je, cœurs en vain magnanimes, si vous êtes déterminés à suivre un chef prêt à tout oser, vous voyez en quel état nous réduit la fortune: ils sont tous partis, abandonnant sanctuaires et autels, ces dieux qui maintenaient debout notre empire; c'est une ville embrasée que vous secourez: mourons, précipitons-nous au milieu des armes. L'unique salut des vaincus est de n'espérer aucun salut"⁹⁴.

Ce fragment reflète le ton pathétique typique de la littérature classique: il "émeut vivement, excite une émotion intense, souvent pénible"⁹⁵. Le ton dramatique est encore renforcé par la *sententia*, "une formule ramassée et travaillée, propre à frapper l'imagination, caractéristique de la morale héroïque"⁹⁶.

Or, par l'ajout de détails ridicules, Scarron détourne notre attention du caractère dramatique des épisodes les plus émouvants. Ainsi, lors de la fuite de Troyes, l'auteur intègre une querelle entre le roi et sa femme. Ceci est une situation bouffonne typique, qui a toujours été présent dans le comique populaire, même de nos jours.

Or la dame, voyant courir,/ Non pas aussi vite qu'un basque,/ Son vieil mari chargé d'un casque,/ Et de tout le harnois complet,/ S'appliquant de rage un soufflet,/ Elle osa brusquement lui dire:/ "Vous voulez donc nous faire rire/ Lorsqu'il faut songer à la mort?/ Ah vraiment, vous me plaisez fort,/"

⁹⁴ Virgile, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁵ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1828.

⁹⁶ Sylvie Laigneau in Virgile, *op. cit.*, p. 98.

Retranché dans une cuirasse/ Comme un capitaine Fracasse./ Eh, mon bon homme, de par Dieu,/ quittez la rapière et l'épieu:/ Que votre Majesté rengaine,/ Puisqu'il faut mourir de la gaine/ Quand on a frappé du couteau"⁹⁷.

Le public s'imagine aisément le vieux roi chargé de son équipage de chevalier. L'effet comique de cette image est renforcé par la réaction de la reine. Le roi n'est qu'un pauvre malheureux, qui n'arrive pas à combattre les Grecs et qui est même dominé par sa propre femme. Il apparaît comme une caricature du roi dans l'*Enéide*. Les qualités dramatiques de l'*Enéide* "sont devenues secondaires et ne sont plus maintenant qu'un prétexte à divertissement. La disparition du suspense a pour première conséquence de détourner l'attention de l'histoire et de la reporter sur les éléments incongrus du récit"⁹⁸.

Un peu plus loin, c'est Aeneas même qui est ridicule. Il a chargé son vieux père sur ses épaules, mais celui-ci a tellement peur qu'il est impatient et qu'il lui donne quelques coups.

Mon père, en cette peur panique,/ Mille coups sur mon corps applique/ Pour me faire aller au galop,/ Et certes il n'en fit que trop./ Il me crioit: "Prends donc la fuite!/ Vois-tu les Grecs à notre suite?/ Male peste, comme tu vas!/ Ne veux-tu pas doubler le pas?/ Fuis mon cher fils, sauve ton père."/ Et puis, se mettant en colère:/ "Maudit soit le fils de putain!/ Et qui m'a donné ce matin/ Qui marche comme une tortue!"⁹⁹.

Malgré le fait qu'Aeneas accomplit les mêmes prouesses dans *le Virgile travesti* que dans l'*Enéide*, il ne semble qu'un héros dégradé dans la version de Scarron. L'antithèse du bouffon et de l'épique entraîne donc une banalisation entière des personnages et de leurs actions. Scarron "rabaissera donc tout dans Virgile; il n'y aura que des fantoches absolument niais, des événements d'une invraisemblance ridicule ou d'une banalité puérile, des sentiments misérables et mesquins. Le burlesque naîtra de cette dégradation"¹⁰⁰.

3.2.2 Comique de personnages, de situation et de gestes

Plus concrètement, les personnages sont comiques sur trois niveaux, qui rappellent les catégories du théâtre bouffon: le comique de caractère, le comique de situation et le comique de gestes. Le comique de caractère se concentre sur les personnages mêmes. Ceux-ci sont comiques à cause de leur personnalité et de leur comportement. Par l'addition de quelques éléments comiques simples, Scarron tourne les personnages de l'*Enéide* en dérision. Il en fait des caricatures: il construit des images comiques ou satiriques des personnages par l'accentuation de certains traits ridicules ou déplaisants¹⁰¹. L'auteur "a appuyé fortement sur les traits les plus saillants de leur figure, au point d'en faire un caricature; il procède à la

⁹⁷ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 78.

⁹⁸ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 86.

¹⁰⁰ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 196.

¹⁰¹ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 354.

façon de ces dessinateurs qui s'amuse à croquer les tableaux à la mode, en exagérant certains côtés qui se trouvent bien dans l'original, mais qui ne deviennent risibles que par la disproportion qu'on leur donne"¹⁰².

L'auteur représente de manière grotesque et bouffonne les personnages de l'*Enéide*. Sans changer radicalement les passages de l'*Enéide*, il arrive à se moquer des caractères. Regardons quelques exemples concrets. Dans le deuxième chant, juste avant la fuite de Troyes, Créuse apparaît au roi:

Tandis que je la cherchais et courais sans fin parmi les maisons de la ville, un lugubre fantôme, l'ombre de Créuse elle-même apparut à mes yeux, mais plus grande que je ne la connaissais. Je demeurai interdit, mes cheveux se dressèrent, et la parole s'arrêta dans ma gorge. Alors elle m'adressa la parole, et calma mes soucis par ces mots: "Pourquoi, cher époux, t'abandonner ainsi à une folle douleur?"¹⁰³.

Dans le texte de Virgile, la réaction du roi ne suscite pas le rire, même si le roi se montre peu courageux. Il est terrifié, mais Virgile représente cette angoisse comme une réaction justifiée. En ajoutant quelques éléments simples, Scarron change complètement le ton du fragment.

Je m'en allois confus et triste,/ quand notre femme, à l'improviste,/ Se vint présenter à mes yeux./ Je fais point le glorieux,/ Une vision si soudaine/ Me fit avoir fièvre quartaine./ Qui m'eût lors bien considéré/ M'eût trouvé l'œil bien égaré./ Par le visage c'étoit elle,/ Mais sans patin ni pianelle./ Elle voit huit grands pieds de haut,/ Si bien, quoique j'eusse grand chaud,/ Que je devins froid comme glace,/ la frayeur peinte sur ma face¹⁰⁴.

Dans ce fragment du *Virgile travesti*, le roi semble un lâche. A l'aide de quelques comparaisons bourgeoises et d'un langage moins élevé, Scarron fait parler le roi de manière naïve et enfantine. Ainsi, il arrive à accentuer sa réaction peureuse et sa lâcheté. Cette scène est comique à cause du discours du personnage même. De cette façon, Scarron travestit tous les personnages. "Tous tombent du haut de leur grandeur épique; mais tous, il faut bien l'avouer, tombent du côté où ils penchaient déjà"¹⁰⁵.

Ailleurs, le personnage semble bête à cause de ses actions:

Puis, voulant allumer du feu/ Qu'il avoit caché sous la cendre,/ Le bon seigneur, au lieu de prendre/ Les pincettes comme il devoit,/ Il se brûla le maître doigt,/ Et s'écria, tout en colère:/ "Malepeste du chien de père,/ Et qui me l'a donc ramené? Au grand diable soit-il donné!"/ Mais aussitôt le bon Enée,/ Comme il étoit âme bien née,/ Du blasphème se repentit/ Et grande douleur en sentit./ Il tira de son escarcelle/ Un gros d'encens mâle ou femelle,/ Puis escrima de l'encensoir;/ Mais par malheur il fit tout choir,/ Et remplit sa chambre de braise,/ Ayant donné contre une chaise¹⁰⁶.

Le grand héros épique est décrit ici comme un pauvre maladroit. Il blasphème, tombe, se brûle et cause un incendie. L'opposition entre la réputation élevée d'Aeneas et la bassesse de ses actions et de son discours semble énorme. Aeneas ressemble même à Ragotin, le

¹⁰² Paul Morillot, *op. cit.*, p. 198.

¹⁰³ Virgile, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 87.

¹⁰⁵ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁶ Virgile, *op. cit.*, p. 202.

personnage le plus drôle du *Roman comique* qui souffre des disgrâces physiques. De nouveau, nous constatons que ces caractéristiques étaient déjà présent dans l'original. "Il est bien permis de remarquer, sans être le moins du monde hostile à Virgile, que le héros de son poème est assez peu héroïque avec ses indécisions, ses pleurs, sa soumission aveugle à toutes les fantaisies du Destin, et qu'il a plutôt le caractère d'une femme¹⁰⁷". Virgile ne voulait pas faire d'Aeneas un guerrier vaillant, mais un exemple pieux pour les lecteurs romains. Voilà "pourquoi il était facile à Scarron de railler en lui un héros parfaitement manqué"¹⁰⁸.

Cette scène de maladresse nous ramène au comique de gestes. Afin de se former une image contemporaine du comique de gestes, nous pouvons reprendre la description du *slapstick*. Le *slapstick* est un type de comédie, qui implique de la violence exagérée et des événements qui transgressent le sens commun. Il est surtout connu des films muets, comme ceux de Charlie Chaplin et Laurel & Hardy, mais aussi des types plus contemporains comme Mister Bean et Louis de Funès. Le comique réside dans la mimique des acteurs, les coups, les chutes, les trébuchements, les combats etc. C'est donc une forme de comédie qui est liée étroitement aux aspects visuels du théâtre et du film.

Or, "les effets visuels, presque cinématographiques, se succèdent chez Scarron"¹⁰⁹. Tout comme le *Roman comique*, le *Virgile travesti* est plein de scènes caractérisées par cette violence bouffonne. A l'aide de scènes violentes, mais joyeuses, la confrontation entre les Grecs et les Troyens lors de la destruction de Troyes perd son caractère héroïque. La lutte entre les deux peuples est réduite à "quelque grotesque bataille"¹¹⁰. De nouveau, le ton pathétique de l'*Enéide* est éliminé par ces additions bouffonnes. A un moment, par exemple, Aeneas raconte que les Grecs les "versèrent sur les membres plusieurs bassins et pots de chambres, *item*, pierres, bâtons, cailloux, et les accablèrent de coups"¹¹¹. Scarron adore les plaisanteries qui contiennent des pots de chambres. C'est apparemment l'objet bouffon par excellence pour l'auteur. Dans le *Roman comique*, Ragotin souffre plusieurs disgrâces dans lesquelles le pot de chambre est également l'élément central:

Il emplit le pot de chambre, bénissant le Seigneur avec une hypocrisie de scélérat. Le pauvre marchand le félicitait, le mieux qu'il pouvait, de sa copieuse éjaculation d'urine qui lui faisait espérer un sommeil que ne serait plus interrompu, quand le maudit la Rancune, faisant semblant de vouloir remettre le pot de chambre à terre, lui laissa tomber, et le pot de chambre, et tout ce qui était dedans, sur le visage, sur la barbe et sur l'estomac en criant en hypocrite: Eh! monsieur, je vous demande pardon¹¹²!

¹⁰⁷ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 205-206.

¹⁰⁹ Jean Sareil, *op. cit.*, 1984, p. 99.

¹¹⁰ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 7.

¹¹¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 72.

¹¹² Paul Scarron, *Le roman comique*, ed. Jean Serroy, Paris, Gallimard, 1985, p. 52-53.

De même, Scarron réinterprète les jeux funèbres en honneur d'Anchise. Dans l'*Enéide*, ces jeux reflètent la vaillance, la puissance et la gloire des ancêtres romains. Les participants sont peints de manière héroïque et leur défaite est interprétée plutôt comme un signe de la valeur des autres qu'une conséquence des propres défauts.

Déjà les coureurs avaient presque fourni la carrière; hors d'haleine, ils allaient toucher le but, quand Nisus glisse, le malchanceux, sur une flaque de sang, là où les jeunes taureaux immolés avaient trempé le sol et l'herbe verte. Le jeune homme, dans l'enivrement de sa victoire, ne put affermir sur le sol ses pieds mal assurés: la tête en avant, il s'écroule dans la fange impure et le sang des victimes. Mais il n'oublia pas Euryale, objet de son affection: car, se redressant à l'endroit glissant, il se jeta au-devant de Salius, qui, renversé lui-même, roula sur le sable gluant. Euryale s'élance, et, vainqueur grâce à son ami, il prend le devant, et vole au bruit des applaudissements¹¹³.

Scarron remplace les éléments héroïques par des éléments du comique de gestes: Salius donne du nez en terre, il donne un coup à Nise qui à son tour le mord au cul. Le héros, Euryale, est réduit à un petit fripon. La bassesse de ces descriptions contraste fort avec le registre épique de l'*Enéide*.

Car, comme Salius couroit,/ Saisissant sa jambe et sa guêtre,/ Si fort ses pieds il enchevêtre,/ Que du nez en terre il donna,/ D'où se levant il ramena/ Un coup sur le mufler de Nise,/ Qui, sans jamais quitter sa prise,/ Le mordit quatre fois au cul./ Ainsi, d'Euryale vaincu,/ Et le cul marqué de morsures,/ Tandis qu'à Nise il chante injures,/ Et que Nise, sans l'écouter,/ Ne songe qu'à bien l'arrêter,/ Le petit fripon d'Euryale/ Vite comme le vent détalé,/ Et, laissant l'autre renier,/ Arrive au but le fin premier¹¹⁴.

Par cette technique de persiflage, le lecteur reçoit une vision tout à fait différente du concours. Scarron déforme le poème de Virgile, en accentuant de manière grotesque quelques détails comiques.

3.2.3 Personnages stéréotypés

A cause de ces techniques de persiflage, le fonctionnement des personnages comiques diffère de celui des personnages tragiques. "Le héros tragique est un personnage à trois dimensions, malheureusement un personnage à trois dimensions fait rarement rire. Le protagoniste comique est donc toujours un marionnette, au moins par un côté¹¹⁵". Afin de railler ses personnages, Scarron emploie une technique de répétition. Les mêmes motifs reviennent afin de souligner les petits défauts des personnages. Ainsi, par exemple, Scarron mentionne à plusieurs reprises qu'Aeneas a la tendance de parler trop, de façon que ces interlocuteurs s'en lassent.

Pour dire le vrai, je ne sais/ qui des deux étoit le plus sage,/ Et qui plus disert personnage./ Pour Aeneas, je sais fort bien/ Qu'il parloit longtems en un rien,/ Tant sa langue étoit bien pendue,/ Et que dans une affaire pendue,/ Sans se préparer il parloit/ Bien plus qu'on ne vouloit;/ Et si l'autre en étoit

¹¹³ Virgile, *op. cit.*, 2004, p. 206.

¹¹⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 186.

¹¹⁵ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 40-41.

de même,/ De tous deux l'éloquence extrême,/ En ce siècle où l'on parle tant,/ Eût rendu leur nom éclatant/ En matière de parlerie,/ Qu'autrement on dit hâblerie¹¹⁶.

L'opposition entre Scarron et Virgile est frappante. Comme nous avons déjà montré, Virgile voulait faire d'Aeneas un exemple pieux pour les Romains. Scarron, en revanche, estime que le peuple n'aime pas entendre toutes ces prouesses. L'auteur montre Aeneas comme un lâche qui parle plus qu'il agit. Il le définit comme un hâbleur, une "personne qui à l'habitude de parler beaucoup en exagérant, en promettant, en se vantant"¹¹⁷. Par la répétition de ces monologues ennuyeux d'Aeneas, Scarron accentue ce défaut. En utilisant cette technique, l'auteur crée des types. Même si Aeneas est le protagoniste du poème, sa psychologie est assez simple. Il peut être défini par un nombre restreint de caractéristiques. Malgré la longueur du voyage, l'évolution psychologique du protagoniste semble limitée, car les références à cette hâblerie apparaissent tant au début du poème qu'à la fin du récit.

Ces descriptions stéréotypées rappellent de nouveau le *slapstick* moderne. Dans ces films aussi, les personnages n'évoluent guère. Ils sont appelés des *flat characters*, par opposition au *round characters*. Les *flat characters* restent les mêmes durant toute l'histoire. Ce sont des personnages simplifiés dont les actions sont prévisibles. Ils peuvent être comparés aux personnages des bandes dessinées, qui n'ont souvent qu'un trait de caractère. Cette constatation nous rappelle certainement aussi l'œuvre de Molière, qui construit ces pièces de théâtre autour d'un personnage stéréotypé avec un vice particulier: *l'Avare*, *le Malade imaginaire*, *les Précieuses ridicules*, *le Misanthrope*, *le bourgeois Gentilhomme* etc. Par conséquent, "le monde comique est un monde noir et blanc, où les nuances relèvent plus de l'écriture que de la psychologie"¹¹⁸.

Néanmoins, il faut remarquer que l'évolution psychologique dans l'*Enéide* de Virgile semble également limitée. Aeneas est confronté avec la mort de plusieurs personnes de son proche entourage, il souffre de différentes guerres, il voyage durant des années, etc. Mais malgré toutes ces expériences, il continue à rester à peu près le même. Le héros reste immobile devant tous ces changements dans sa vie. Ce procédé se révèle typique dans le discours épique et n'est donc pas une caractéristique exclusive du registre comique. La technique des stéréotypes pourrait alors être considérée comme une conservation du style de Virgile. Pourtant, l'effet visé est différent. Dans l'épopée, la constance du héros fait partie de sa vaillance. Scarron, par contre, veut créer une certaine distance entre les personnages et le lecteur, qui est indispensable pour la création comique. "Les libertés que l'auteur prend

¹¹⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 290.

¹¹⁷ *Le nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1208.

¹¹⁸ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 75.

souvent avec ses créatures tiennent au fait que notre sympathie pour elles est superficielle; rien n'a été fait pour la développer. Nous ne vibrons guère à l'unisson de leurs sentiments. Leurs aventures nous amusent trop pour que nous partagions leurs passions auxquelles nous croyons d'ailleurs peu, sauf lorsqu'elles prêtent à rire¹¹⁹".

3.2.4 Motifs vulgaires

La description de ses personnages stéréotypées se fait par quelques motifs bien discernables. Malgré leurs prouesses, les héros ressemblent aux êtres marginaux de la société du dix-septième siècle. Les fêtes extravagantes, où ils chantent, mangent et boivent, constituent leur passe-temps favoris. En plus, ils sont décrits comme des êtres laids, peu intelligents et violents. Ce sont des motifs 'vulgaires', que nous reconnaissons des farces ou de l'œuvre de Rabelais, par exemple. Les lecteurs se rappellent tous Gargantua qui "pissait sur ses chaussures, chiait dans sa chemise, se mouchait sur ses manches, morvait dans sa soupe, pataugeait n'importe où, buvait dans sa pantoufle et se frottait d'ordinaire le ventre avec un panier"¹²⁰. Scarron reprend ces motifs rabelésiens pour railler les personnages de *l'Enéide*. L'association des héros de *l'Enéide* à ces motifs constitue un rôle essentiel dans le travestissement. C'est exactement là que l'antithèse entre la bassesse des actions et la réputation héroïque est au maximum.

La débauche

Concentrons-nous d'abord sur le motif de la débauche. Par ce terme, nous référons aux scènes de fêtes extravagantes, où les réserves de nourriture et d'alcool semblent inépuisables. Ces scènes rappellent deux périodes excentriques dans la vie de l'auteur. D'abord, il y a un lien avec l'entourage de l'auteur pendant son séjour à Paris dans sa jeunesse.

Durant cette période, Scarron groupait "autour de lui toute la bohème de la capitale: adeptes de la dive bouteille et des repas pantagruéliques, auteurs déclassés, tous les estropiés de la poésie qui ne peuvent suivre le courant général, et aussi le *servum pecus* toujours disposé à rechercher le succès facile. A cette troupe assez peu recommandable, véritable cour des miracles de la littérature, venaient se joindre les indépendants, ceux qui, par humeur, font toujours bande à part et refusent d'accepter la règle commune, poètes souvent bien doués, originaux même, mais incomplets et destinés à rester toujours incompris¹²¹".

Cette bande joyeuse de libertins célébrait l'orgie, buvait, mangeait, causait et chantait¹²². Leur vie était donc caractérisée par la débauche. Cette période a certainement marqué l'écriture de Scarron, mais l'auteur est également influencé par son séjour au Mans, à l'âge de

¹¹⁹ *ibid.*, p. 71.

¹²⁰ François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 121-123.

¹²¹ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 146.

¹²² *ibid.*, p. 86.

vingt-six ans. "C'est l'époque la plus heureuse de la vie de Scarron"¹²³, même s'il "prétendit s'être ennuyé en province"¹²⁴. A cette époque, il était "ami de la bonne chère et du vin, buvant souvent à l'allemande"¹²⁵. Quand il devient malade, il se souviendra souvent avec nostalgie de ces deux périodes de bonheur. Malgré sa rhumatisme, il continue à être le jeune homme joyeux d'antan à l'intérieur, ce qu'il cherche à démontrer par son écriture.

Cette volonté se reflète non seulement dans le style spontané de son oeuvre, mais également dans les motifs liés à la débauche qui constituent un fil rouge à travers du poème travesti. Selon l'interprétation de Scarron, la quête d'un nouvel empire n'est pas l'élément central du poème fondateur. Tout tourne autour de la satisfaction des besoins primaires et du plaisir le plus direct. Ainsi, à chaque occasion qui demande une célébration, les personnages du *Virgile travesti* organisent des fêtes extravagantes:

Tout étoit veille de carême,/ Les vendredis et samedis,/ Comme les lundis et mardis./ On n'entendoit que sérénades,/ On ne voyoit que mascarades,/ Faire festins, danser ballets;/ Fous les maîtres, fous les valets./ tout alloit, en cour, par écuelles/ Tant les messieurs que les donzelles,/ Les donzelles que les messieurs,/ Faute d'exercices meilleurs,/ S'appeloient: Mon petit coeur gauche,/ Faisoient jour et nuit la débauche¹²⁶.

Chacun des Troyens fit dépense/ Plus ou moins, selon sa puissance./ Après force sang répandu,/ Ils se mirent, à corps perdu,/ A faire entre eux tous la débauche:/ Chacun but, à droite et à gauche,/ A la santé de ses amis./ Tout y fut en usage mis./ Aeneas, avec sa sagesse,/ Pinta si bien, qu'il fit mainte esse,/ Et meme deux ou trois faux pas,/ Alors qu'à la fin du repas/ Il hasarda quelques gambades/ Pour réjouir ses camarades;/ Puis en un lit il se sauva,/ où son vin à l'aise il cuva¹²⁷.

Les descriptions de ces scènes de débauche se caractérisent par un accent sur la totalité de l'événement. Avec des mots comme *tout*, *chacun* et *tant... que...*, Scarron souligne que toute la population troyenne participe à la fête. Les énumérations longues renforcent encore cet effet, de façon que les quantités de nourriture et de vin semblent immenses. Durant ces fêtes, la population boit, mange et fume outre mesure, tout comme le propre entourage de Scarron pendant sa jeunesse. Ils aiment danser et chanter des chansons de boire.

Je ferai défoncer des pipes,/ on y boira de cent façons,/ On y chantera des chansons,/ Surtout celle de Grand'guenippe/ Moi-même, à la main une pipe,/ Je boirai, je pétunerai,/ Jusqu'aux gardes m'en donnerai;/ Car pour célébrer telle fête,/ Je considère peu ma tête¹²⁸.

Rappelons que Scarron lui-même a composé quelques chansons de boire pendant cette période de libertinage à Paris.

D'autres motifs sont étroitement liés avec ce thème de débauche. Ainsi, il semble que l'ivresse est l'occupation préférée des Troyens. Ils adorent se souler à chaque occasion,

¹²³ *ibid.*, p. 16.

¹²⁴ *ibid.*, p. 17.

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 137.

¹²⁷ *ibid.*, p. 175.

¹²⁸ *ibid.*, p. 172-173.

jusqu'à ce qu'ils en perdent la tête et s'endorment. Ceci explique également la fréquence de l'expression *cuver son vin*, qui signifie "dissiper son ivresse en dormant, en se reposant"¹²⁹. Scarron souligne d'ailleurs souvent l'excès. Les Troyens boivent des quantités énormes d'alcool. A l'aide d'exagérations, d'hyperboles et de comparaisons, l'auteur accentue l'ivrognerie extrême des Troyens. Le peuple troyen ressemble plus à un groupe de bons vivants, qui adore la bonne chère et le vin, qu'à un peuple de guerriers vaillants.

"Commandez qu'on me donne à boire,/ Et je vous conterai l'histoire/ Des gens les plus infortunés/
Qui soient en ce bas monde nés."/ Aussitôt une pinte entière/ De très-rafraîchissante bière/
Lui fut mise en un gobelet./ Le drôle le vida tout net;/ La dose fut réitérée,/ Et sa gorge désaltérée¹³⁰.

En plus, le motif de l'ivrognerie s'applique également aux dieux et aux figures mythologiques qui figurent dans l'*Enéide*. Ainsi, Junon est appelé une "vieille ivrognesse"¹³¹ au septième livre. De même, les Harpyes du troisième chant, "des génies, représentés par des oiseaux griffus à tête de femme"¹³², se comportent de la même façon débauchée que les Troyens. Tandis qu'elles "salissent tout de leur contact immonde" et poussent des "cris sinistres"¹³³ dans l'*Enéide*, Scarron raconte qu'elles "s'entre-ravisoient chair et pain,/ tant enragée était leur faim/ et, (...)/ chantoient quelques chansons pour boire¹³⁴". Scarron a donc changé légèrement l'interprétation de cet événement, de façon que les Harpyes sont associés à des ivrognes et des goinfres.

Il paraît que la nourriture est également un motif récurrent. De nouveau, Scarron met l'accent sur la surabondance de plats et sur l'insatiabilité des Troyens. A l'opposé des galants du dix-septième siècle, les Troyens ignorent la modération et l'étiquette.

Enée, en peine si ses gens/ Etoient bien buvans et mangeans,/ Fit marcher devers ses navires/ Cent
pourceaux choisis, dont les pires/ Avoient quatre grands doigts de lard;/ Ils n'arrivèrent que bien
tard,/ Encor qu'on les menât en laisse,/ Parce qu'ils avoient trop de graisse./ Il fit aller aussi vingt
bœufs,/ Chargés chacun d'un sac plein d'œufs/ Pour faire omelettes baveuses;/ De plus, cent brebis
non galeuses,/ Chacune ayant son gras agneau,/ Et six pièces de vin nouveau¹³⁵.

Le bon seigneur nous hébergea,/ Offrit à manger; on mangea/ Tout ce qui fut mis sur la table,/ Et si,
but-on au préalable./ Ayant tous largement repu,/ A dire: Bouche, que veux-tu¹³⁶?

Les festins luxueux perdent leur caractère chique et deviennent des ripailles. Cet effet est renforcé par l'emploi d'un vocabulaire plus vulgaire, des énumérations comiques et des hyperboles.

¹²⁹ *Le nouveau Petit Robert, ibid.*, p. 604.

¹³⁰ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 35.

¹³¹ *ibid.*, p. 270.

¹³² Sylvie Laigneau in Virgile, *op. cit.*, p. 133.

¹³³ Virgile, *op. cit.*, p. 134.

¹³⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 103.

¹³⁵ *ibid.*, p. 42.

¹³⁶ *ibid.*, p. 97.

Motifs corporels et charnels

Un deuxième groupe de motifs est lié avec le corps. Dans l'*Enéide* de Virgile, les caractéristiques physiques des personnages sont en relation avec leur héroïsme. Les références au corps servent à idéaliser ces personnages et à leur attribuer un caractère presque divin:

Darès le premier, prêt à combattre, lève sa tête altière, étale ses larges épaules, déploie et agite tour à tour ses deux bras, et frappe l'air de coups redoublés. On lui cherche un adversaire ; mais personne dans une telle foule, n'ose affronter l'athlète, ni couvrir ses mains du ceste¹³⁷.

Scarron fait exactement l'inverse: il a recours à des références corporelles pour empêcher l'idéalisation des personnages. De manière grossière il décrit des actions taboues. L'explicitation de ces actions heurte la bienséance, si valorisée au dix-septième siècle. L'auteur choque le public en disant par exemple que "les pauvres malheureux Troyens (...) vidèrent lors toutes leurs tripes"¹³⁸. En plus, il répète qu'ils s'en vont *pisser* ou qu'ils *pissent au lit*:

Lors elle tremble, elle pâlit,/Et même pisse-t-elle au lit,/et même fait-elle autre chose,/Sale en vers aussi bien qu'en prose¹³⁹.

Criant: "Où sont donc ces putains?/ Où sont ces démons intestins/ Mais les cagnes, la chose faite,/Avoient sonné pour la retraite/Feignant de s'en aller pisser"¹⁴⁰.

La vulgarité de ce style contraste extrêmement avec le registre élevé de l'*Enéide*. Par la démonstration du fait que ces héros ne sont en fait que des gens ordinaires, Scarron arrive à parodier de manière très directe le poème épique.

Dans ce groupe de motifs corporels, nous classons également les expressions à connotation sexuelle. Ainsi, Scarron raille l'amour entre Aeneas et Didon. Virgile en donne une impression élevée et les contemporains de Scarron le considèrent comme un modèle de galanterie. Scarron par contre présente cet amour comme un sentiment primitif et vulgaire. Il nie la conception idéalisée de Virgile et suggère que cet amour n'est basé que sur l'attraction physique. Comparons les fragments suivants:

Mais la reine, blessée depuis longtemps d'un amour profond, nourrit sa plaie du sang de ses veines: un feu secret la consume. Maintes fois la valeur du héros revient à sa pensée, maintes fois l'éclat d sa race; ses traits, ses paroles lui restent fixés au coeur, et son tourment ne laisse à ses membres ni calme ni repos¹⁴¹.

Cependant la reine Didon/ Perdoit sa face de dondon/ Pour prendre celle d'une étique,/ Tant amour forcené la pique./ En vain, pour ce feu violet,/ Causé par un désir follet,/ La pauvre boit à la neige:/ Son chaud tourment point ne s'allège./ L'insensée a beau boire frais,/ Elle ne se fait que des frais./ Tantôt d'Aeneas le mérite/ Fait sa poitrine une marmite/ Que fait brûler bûche et tison;/ Et tantôt la bonne maison/ De ce ravissant personnage/ Donne l'assaut à son veuvage;/ Et puis son visage

¹³⁷ Virgile, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁸ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 17.

¹³⁹ *ibid.*, p. 152.

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 198.

¹⁴¹ Virgile, *op. cit.*, p. 159.

charmant/ Vient lui troubler l'entendement./ Cette pauvre reine des folles/ S'arrête à ses moindres paroles¹⁴².

Tandis que Virgile parle d'"un amour profond", Scarron associe cet amour à la folie et l'interprète comme "un désir follet". Il prétend par exemple que Didon est "chaude comme une chienne"¹⁴³ pour Aeneas. Il réduit cet amour idyllique donc à une simple amourette à l'aide de ces motifs charnels.

Description physique et psychologique des personnages

Un troisième groupe de motifs se rattache à la description des personnages. Comme le genre épique le prédit, les personnages de l'*Enéide* sont idéalisés. Ce sont des héros stéréotypés qui suscitent l'admiration tant par leurs exploits et leur courage que par leur apparence divine. Ils sont donc toujours décrits de manière magnifique: les personnages masculins sont forts et musclés, les femmes sont d'une élégance extraordinaire. Les descriptions des personnages du *Virgile travesti* manquent autant de nuance que celles dans l'*Enéide*, mais les personnages semblent au contraire tous d'une laideur affreuse:

Je veux vous donner quelque idée/ De la diablesse enchalybée:/Sa face, de coulour de bois,/Avoit d'une coque de noix/Et la sécheresse et l'écorce ;/Son corps, qui paroissoit sans force,/Etoit soutenu d'un bâton ;/Ses cheveux étoient de coton/Et gros comme poils d'épousette,/Et sa voix étoit de chouette¹⁴⁴.

Dans ces descriptions, Scarron se concentre toujours sur les mêmes points. Il décrit chaque fois le teint du visage, la forme du nez et la puanteur du personnage en question. Koritz note d'ailleurs qu'"un des aspects de la vie quotidienne qu'il souhaita changer, c'est tout ce qui concernait l'odorat. On le dirait parfois obsédé par les odeurs corporelles. D'autres écrivains ne paraissent pas s'intéresser à ce détail, quoique la malpropreté générale de Paris à cette époque soit bien attestée"¹⁴⁵. La répétition des mêmes caractéristiques donne lieu à la création de stéréotypes. Tout comme les personnages de Virgile se ressemblent à cause de leur beauté éclatante, les personnages de Scarron ont des traits communs par leur laideur.

Publiant ici comme ailleurs/ qu'on ne voit point de gens meilleurs/ Que les habitans de Carthage,/ Si ce n'est qu'ils ont le visage/ un peu tanné, sauf votre honneur,/ Et tirant sur le ramoneur,/ Le nez un tant soit peu trop large,/Et la lèvre avec trop de marge,/Et je ne sais quelle senteur/ qui tient bien de la puanteur;/ Mais ce petit défaut s'excuse/En une nation camuse,/Et votre petit nez de chien/n'a jamais offensé le mien¹⁴⁶.

Elle s'appeloit Pholoé,/Dont le nez un peu trop troué;/Laissoit quasi voir la cervelle;/Quoique Crétoise était fidèle,/D'un visage noir et grasset,/Et sentoit un peu le gousset./Elle jouoit de l'épinette,/Manioit bien la castagnette,/Remplissoit bien le passément,/Et donnoit bien un lavement¹⁴⁷.

¹⁴² Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 125.

¹⁴³ *ibid.*, p. 229.

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 269.

¹⁴⁵ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 144.

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 184.

En plus, les personnages semblent tous très âgés. Scarron les appelle tous des vieillards et insiste sur leurs cheveux gris, leurs bouches édentées et leurs peaux ridées.

A Vesta, déesse édentée,/Car elle a bien quatre mille ans,/Ou cinq mille, si je ne mens¹⁴⁸.

Ce vieillard, à la cuisse sèche,/ Etoit vite comme une flèche,/ Et sautoit trente pieds d'un saut/ Il fut donc revenu bientôt¹⁴⁹.

Tandis que les personnages de *l'Enéide* sont tous "éclatants de beauté et dans la fleur de l'âge"¹⁵⁰, Scarron en fait des vieillards décrépits. L'inversion de cette caractéristique de l'écriture de Virgile peut être interprétée comme une partie de la parodie. Ainsi, il se moque des descriptions non nuancées de Virgile. En outre, il élimine l'aspect glorieux de *l'Enéide* par ces descriptions non flatteuses, car il semble plus difficile d'admirer un personnage vieux et vilain. Le langage vulgaire de ces descriptions renforce d'ailleurs l'effet des motifs de vulgarité.

Le travestissement des descriptions des personnages ne se limite pas à leur extérieur. Scarron emploie également le motif de la folie pour railler ses personnages. Les Troyens, les Grecs et les dieux sont peu intelligents et manquent de raison. Scarron renforce cette interprétation par l'emploi fréquent d'expressions populaires, de comparaisons joyeuses ou de litotes, qui rendent l'expression de cette folie plus joyeuse. Ainsi, Androgéos est "parmi les Grecs grand personnage,/ mais lors un sot pour tout potage"¹⁵¹, "Darès a peur qu'on ne lui fêle/ l'habitable de la raison,/quoiqu'il en ait moins qu'un oison"¹⁵², et en ce qui concerne Anchise, Scarron affirme que "dessous sa perruque grise/ il loge fort peu de raison"¹⁵³.

Mentionnons ici également la description de la folie de Didon lorsqu'elle a découvert qu'Aeneas va l'abandonner. Par l'association de la folie avec l'ivresse, des références sexuelles, un langage moins élevé et un rythme plus rapide, Scarron arrive à ridiculiser cet épisode tragique de *l'Enéide*.

Alors la pauvre femme, alors/Malade d'esprit et de corps,/Devint tout à coup la figure/Du visage et de la posture/d'une Thyade ayant du vin,/Quand, pleine de ce jus divin,/Durant la triennale orgie/Dont la fête a tant d'énergie,/Bacchus, des dieux le plus grand fou/Entre dans son corps, par son cou,/ou, si l'on veut, par son derrière;/Je n'en sais pas bien la manière,/Mais bien que ce fougueux démon/Se rend maître de son poumon,/la fait hurler comme une bête,/La fait crier à tue-tête,/Comme on fait après un larron/Sur le sacré mont Cythéron,/Portant mal le vin qui l'emporte,/Et montrant tout ce qu'elle porte:/Ainsi la reine ayant pleuré,/Gémi, sangloté, soupiré,/Sué de chaud, tremblé de fièvre,/Tordu ses doigts, mordu sa lèvre,/Plombé son sein, ses yeux pochés,/Ses cheveux noirs bien

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 202.

¹⁴⁹ *ibid.*, p. 193.

¹⁵⁰ Virgile, *op. cit.*, 2004, p. 205.

¹⁵¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 70.

¹⁵² *ibid.*, p. 190.

¹⁵³ *ibid.*, p. 83.

arrachés,/Ses deux fesses bien souffletées,/Et ses servantes maltraitées,/Elle alla trouver de ce pas,/Marchant en folle, sans compas,/le vénérable fils d'Anchise¹⁵⁴.

3.3 Travestissement du langage

3.3.1 Introduction

Le travestissement de l'*Enéide* se situe sur de différents niveaux. Nous nous sommes concentrés d'abord sur la raillerie des personnages et des actions mêmes. Dans cette deuxième partie, nous allons nous pencher sur le langage employé par Scarron. D'abord, nous nous demanderons pourquoi Scarron a travesti le langage. A l'aide de quelques exemples spécifiques, nous verrons ensuite comment l'auteur choque la bienséance par un langage grossier et direct. Le troisième chapitre traitera du mélange de registres que nous trouvons dans *le Virgile travesti*. Finalement, nous analyserons les procédés stylistiques auxquels l'auteur a recours pour rendre le texte plus joyeux et comique.

Tout d'abord, la grossièreté du langage du *Virgile travesti* sert à parodier l'*Enéide*. L'emploi d'un langage simple, issu d'un registre populaire, est alors considéré comme un moyen stylistique qui provoque le rire par la discordance qui existe entre le langage et le contenu. Tout comme le comique bouffon appliqué au poème épique amène un effet d'aliénation chez le lecteur, la vulgarité de la langue choque le public du dix-septième siècle. La parodie dite burlesque "ne consiste pas seulement dans une dégradation des pensées sérieuses et des sentiments élevés, mais aussi dans un avilissement de l'expression et du style"¹⁵⁵. Il existe donc une harmonie entre le contenu et la forme.

En même temps, l'emploi de cette langue sert à critiquer la littérature classique et ses imitateurs en général. Scarron se moque du style des anciens par cette parodie. Il substitue le langage épique de Virgile par un langage plus simple. Son style est marqué par un mélange de registres, la spontanéité, la grossièreté et le comique de mots. Scarron met son langage au service du comique, afin de vaincre les genres héroïques. Aux descriptions poétiques et élaborées de Virgile, Scarron oppose par exemple des comparaisons simples, joyeux et populaires. Ainsi, il cherche à railler le langage artificiel des écrivains contemporains qui imitent aveuglément Virgile.

Troisièmement, l'emploi de termes archaïques et vulgaires sert à protester contre la mise en terme du vocabulaire au dix-septième siècle, considérée par Scarron comme un

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 142.

¹⁵⁵ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 380.

appauvrissement de la langue française. "Depuis cinquante ans on n'avait fait que raboter la langue, l'éplucher, la rogner. Elle y avait sans doute gagné en clarté, en ordre et en correction; mais on ne saurait nier qu'elle y ait singulièrement perdu en richesse¹⁵⁶". Malherbe, les précieuses, Balzac, Descartes et Vaugelas se montraient "des censeurs trop rigides"¹⁵⁷ en éliminant trop de termes gais, pourtant nécessaires pour la littérature comique. Scarron se plaint de ces changements contemporains et s'y oppose par l'adoption de termes dits archaïques, qui existent encore dans la langue et la littérature populaires.

3.3.2 Choquer la bienséance

Le but principal du travestissement du langage est de choquer la bienséance du lecteur. Il semble qu'"au jargon prétentieux et amphigourique de l'amour pur, on opposa les termes fort crus d'un autre amour; aux dissertations subtiles et quintessenciées, les raisonnements les plus vulgaires; par opposition à la manie d'employer des périphrases discrètes, le burlesque affecta de crier bien fort les mots qu'on ne devrais jamais prononcer en bonne société; (...) le burlesque s'attacha à appliquer les termes les plus grossiers aux idées et aux choses les plus respectables"¹⁵⁸. En guise de parodie, Scarron remplace les expressions les plus discrètes par un discours très direct et grossier.

Comparons en guise d'exemple deux fragments concrets, respectivement de l'*Enéide* et du *Virgile travesti*, qui contiennent le conseil d'Anne à Didon concernant Aeneas:

Ô toi qui es plus chère à ta sœur que la lumière, vas-tu donc consumer toute ta jeunesse dans la tristesse du veuvage? Ne connaîtras-tu pas la douceur d'être mère ni les joies de l'amour? Crois-tu que des cendres, que des mânes ensevelis aient cure de notre fidélité¹⁵⁹?

Vous vieillirez en moins de rien,/ Et, quand vous vous verrez vieillotte,/ Vous direz: Peste de la sotté,/ D'avoir passé vos jeunes ans,/ Pour la crainte des médisans,/ Dans le fâcheux état de veuve! Il n'est rien tel que chose neuve:/ Choisissez un mari nouveau,/ Et vous l'appliquez sur la peau;/ Il n'est point de telle fourrure,/ Et, si vous voulez que j'en jure,/ Je m'en vais vous faire un serment,/ Plus gros que maudit soit qui ment!/(...)/ Vous craignez qu'un défunt en gronde?/ Laissez-le gronder, s'il lui plaît,/ En l'enfer, où je crois qu'il est./ Il est bien oiseux, le beau sire,/ De trouver sur tout à redire./ Quant à moi, je me trompe fort,/ Si, quand un homme est roide mort,/ Il prend garde à son épousée:/ ce n'est qu'une billevesée/ Un vrai conte à dormir debout/ Ou de nourrice et c'est tout¹⁶⁰.

L'épisode issu du *Virgile travesti* semble d'une plus grande spontanéité. Les structures phrastiques sont plus simples et le vocabulaire employé est beaucoup moins poétique. Il est surtout frappant de voir combien Scarron rend le discours d'Anne plus direct. L'expression est tout à fait dépouillée d'euphémismes, ce qui choque la bienséance. Au lieu de parler de

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 380-381.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 382.

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 145.

¹⁵⁹ Virgile, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁰ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 127.

cedres, comme Virgile, Scarron déclare explicitement que le défunt se trouve en enfer et qu'il est *roide mort*. L'explicitation de certains tabous rend le discours à la fois plus grossier et plus joyeux.

Lors du suicide de Didon, Scarron arrive de nouveau à choquer ses lecteurs par une formulation très explicite de sa mort. En plus, nous retrouvons dans ce passage les motifs charnels, comme la référence à *ses tetons nus*, qui rabaissent également le registre de l'expression:

Ayant parlé de cette sorte,/ On la vit tomber demi-morte,/ Sans dire un seul mot d'*In manus*./ Un glaive entre ses tetons nus/ Avoit fait un large passage/ Par où cette dame peu sage/ Répandit de bon sang humain/ Par terre, non pas plein la main,/ Mais plein une bonne écuellée;/ Et son âme, parmi mêlée,/ S'en alla je ne sais pas où¹⁶¹.

Par la raillerie des sujets les plus sérieux, comme le suicide, l'humour de ce passage peut être qualifié comme noir. Par la description de la quantité du sang que Didon répandit, par exemple, Scarron rompt de nouveau avec les codes de la bienséance. "L'offensive est alors menée à la fois contre ces interdits et contre la façon dont ils sont exprimés et qui devient source de plaisanteries¹⁶²".

Un des thèmes qui se prête très facilement au travestissement est l'amour. "Ce caractère cafard du langage pour désigner des situations amoureuses qui ne sont pas approuvées par la société permet d'adopter une approche contournée du sujet et de recourir à toute une tactique de grossièretés et de réticences qui égaient le récit en le faisant passer d'un excès à l'autre¹⁶³". Dans la littérature classique, précieuse et galante, la galanterie occupe une place essentielle. Le contact entre le galant et la femme qu'il cherche à séduire se passe selon certaines règles bien déterminées. Scarron démontre, en guise de parodie, que les personnages du *Virgile travesti* ignorent le code galant et réagissent maladroitement aux tentatives de séduction. En plus, la séduction et l'amour mêmes sont décrits en termes vulgaires, qui soulignent l'interprétation que cet amour ne serait basé que sur un désir physique. L'expression vulgaire de l'amour est évidemment liée aux motifs charnels et corporels que nous venons de traiter. Les personnages sont représentés comme des êtres décrépits et laids, à la recherche d'amourettes.

Scarron adopte un langage grossier, d'un registre très bas, pour décrire les relations interpersonnelles des personnages. L'auteur procède par une technique d'inversion: tandis que la galanterie demande un discours très soigné, avec de longs détours et des métaphores, "les sentiments ne sont jamais exprimés de façon à être touchants, mais au contraire à faire

¹⁶¹ *ibid.*, p. 161.

¹⁶² Jean Sareil, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶³ *ibid.*, p. 27.

rire et, ainsi, tout ce qui aurait dû normalement être l'apanage du cœur devient l'apanage de l'esprit"¹⁶⁴. Cette inversion se voit clairement si nous comparons le discours prononcé par Aeneas à sa mère, Vénus, dans l'*Enéide* et dans *le Virgile travesti*:

Pourquoi si souvent te jouer de ton fils par de vaines images? Tu es cruelle, toi aussi. Pourquoi ne m'est-il pas permis de prendre ta main dans la mienne, de t'entendre et de te répondre sans déguisement¹⁶⁵?

Ma chère mère, qu'est ceci?/ Me pensez-vous toujours ainsi/ Faire des tours de passe-passe?/ mérité-je cette disgrâce?/ Et n'aurai-je jamais le bien/ de joindre votre bec au mien¹⁶⁶?

Scarron laisse tomber les éléments poétiques du texte original et il donne une allure plus vulgaire au fragment. Il remplace, par exemple, l'image de se prendre la main par une métaphore plate, c'est-à-dire *joindre votre bec au mien*. Scarron se moque de l'*Enéide*, par l'association des héros à des animaux. Cette expression choque par sa vulgarité et bien sûr également par le fait qu'Aeneas se dirige à sa propre mère.

Autre exemple de la grossièreté du langage est le discours de Turnus qui parle à Allecto, "la faiseuse de deuils"¹⁶⁷, envoyée aux Troyens par Junon pour "semer les haines qui bouleversent les familles"¹⁶⁸:

Turnus, riant du bout des dents/ Lui dit : "vieille aux tetons pendans, / Qui diable si matin t'amène/ Avecque ta mauvaise haleine,/ Venir troubler mon doux sommeil/ (...) / Vieil barbon ou vieille barbue,/ Car ton menton, si fort barbu,/ Rend ton sexe fort ambigu,/ Et tu peux être de ces dames/ Sujettes au vin comme aux femmes/ (...) / Va, va, ton vin n'est pas cuvé/ Va le cuver, vieille ivrognesse,/ Ou, si je découvre ta fesse,/ Par cent claques sur ton cul sec/ Je t'imposerai le respect,/ Vieille pèque des plus fâcheuses,/ Toute de partie honteuses¹⁶⁹.

Dans ce passage, nous retrouvons les différents motifs de vulgarité: Allecto est laide et vieille, c'est une ivrogne et le discours est plein de références sexuelles. Le ton brutal de ce passage contraste fort avec la subtilité du discours galant et a certainement choqué le public du dix-septième siècle.

La modification du discours est également très frappante dans les fragments les plus violents de la parodie. Regardons par exemple la description du cyclope par Achéménide au troisième chant:

Je l'ai vu, cet épouvantable,/ prendre un mien ami par le râble,/ et le croquer comme un lardon,/ Et puis, Dieu me fasse pardon!/ Prendre un autre sien camarade,/ Et, lui donnant une froissade/ Contre le roc du sang enduit,/ Comme l'autre sans être cuit/ Le gober, en huître à l'écaille,/ Os, chair, tripes, boudins, entrailles./ J'ai vu le sang se répandant,/ A ce grand diable à la grand'dent,/ Le long de sa sale mâchoire,/ De sang figé rougeâtre et noire;/ J'ai vu des membres palpiter,/ Et dans sa bouche

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 138.

¹⁶⁵ Virgile, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 29.

¹⁶⁷ Virgile, *op. cit.*, p. 296.

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 296.

¹⁶⁹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 270.

s'agiter/ Tandis qu'il les mangeoit encore:/ Il ne mange pas, il dévore,/ Et le fait tant avidement,/ qu'il s'engoue ordinairement¹⁷⁰.

Même si cet épisode est aussi très violent dans *l'Enéide*, Scarron renforce encore la cruauté par des termes très expressifs. Tandis que Virgile décrit même la violence de façon poétique, Scarron fait parler Achéménide de manière plus réaliste.

Les scènes de combats sont décrits minutieusement et ceux qui les racontent ajoutent de façon hyperbolique des détails sinistres, pour accentuer leur propre mérite. Comme les gens qui se battent dans les bars à l'époque de Scarron même, les personnages aiment se vanter de leurs victoires. A cause de leur langage, ils n'ont plus l'air de héros glorieux, mais plutôt de primitifs brutaux. Ainsi, Aeneas se flatte de la manière suivante sur ces exploits lors de la destruction de Troyes:

Et puis d'une furie extrême,/ Je lui donnai de mes cinq doigts/ Au beau milieu de son minois;/ Plus, je lui fis balafre telle,/ Qu'on n'en vit jamais de plus belle;/ Je lui coupai de bout en bout/ Le nez, l'oeil, la joue, enfin tout/ ce qui le visage compose,/ Ce qui fut très piteuse chose./ Ce coup douze points contenoit,/ Et sans rien augmenter prenoit/ Depuis le front du côté dextre/ Jusqu'à la mâchoire senestre¹⁷¹.

Il ajoute qu'il a coupé "plus de cent oreilles"¹⁷² pendant le combat. Une de ces victimes est Hélène, cette maudite putain", qui "a causé la ruine du peuple troyen" et qui, par conséquent, "en perdra nez et narine" de façon qu'il va "lui retrancher, la peine de se plus moucher"¹⁷³. A l'époque, il était commun de couper le nez aux gens qui avaient commis une trahison, en guise de punition. En plus, cette dernière remarque est à la fois violente et comique, ce qui contraste avec le ton épique de l'original. Nous constatons d'ailleurs à plusieurs reprises que la violence choque, mais qu'elle est à la fois comique. Ainsi, Aeneas réfère aux victimes de la destruction de Troyes comme "des personnes grillées"¹⁷⁴ ou comme "les pauvres Troyens dont les corps sont mangés des chiens"¹⁷⁵. Alors que la lamentation qui précède semble pitoyable, cette remarque rompt l'effet pathétique et donne un air ridicule au tout.

3.3.3 Mélange de registres

Les exemples ci-dessus prouvent que le contraste entre les événements racontés et le langage employé provoque une distanciation du lecteur par rapport au texte. Le public ne s'identifie plus au personnages et ne sent donc pas de la compassion. Les événements tragiques ne suscitent plus la pitié, comme dans *l'Enéide*, mais entraînent le rire.

¹⁷⁰ *ibid.*, p. 118.

¹⁷¹ *ibid.*, p. 71.

¹⁷² *ibid.*, p. 72.

¹⁷³ *ibid.*, p. 80.

¹⁷⁴ *ibid.*, p. 74.

¹⁷⁵ *ibid.*, p. 98.

Concrètement, Scarron provoque cet effet par un mélange de différents registres. Il se moque de l'élitisme des genres héroïques et galants par une intégration d'éléments populaires dans le texte. "Le plus souvent le procédé consiste à élever le ton du discours, pour une raison qui doit être logique, et à le laisser tomber brusquement, généralement par l'introduction d'une grossièreté ou d'un mot d'argot qui détonne dans le contexte¹⁷⁶". L'opposition entre l'héroïque et le comique ne se situe donc pas uniquement au niveau des actions et des personnages, mais également dans le langage. Par l'emploi d'un vocabulaire grossier, l'usage de proverbes et l'intégration de références à la littérature populaire, Scarron modifie entièrement le ton du poème épique. "Sa présence est nécessaire pour empêcher l'histoire dramatique de devenir convaincante. A aucun moment, dans les passages drôles, il n'est à l'unisson du sujet, et cette opposition et une source fréquente de rires¹⁷⁷".

Tout d'abord, il est frappant de voir combien de termes archaïques Scarron insère dans son récit. Cette tendance s'explique en partie par sa volonté de critiquer "l'appauvrissement" du vocabulaire. Selon Morillot, l'impression populaire du texte est due au fait que la langue du peuple est toujours plus archaïque. "La nouveauté du style burlesque consiste surtout à revenir à l'ancien, et c'est par l'archaïsme que Scarron s'efforça d'être moderne. (...) L'école burlesque ne fit que reprendre pour son compte la plupart de ces mots que les écrivains n'admettaient plus dans leurs oeuvres, mais que le peuple n'avait pas encore répudiés. Scarron alla fort loin dans cette réaction et, par une coquetterie d'artiste, il exhuma bien des expressions fanées qui n'avaient plus cours"¹⁷⁸. D'autre part, l'auteur critique également les règles rigides de Malherbe, par l'invention de termes nouveaux: "the absurd compound words, for example, as when Dido greets Aeneas for the first time, 'd'une bouche exhale-framboise,' a detail not in the original and as much of a parody of Du Bartas as a travesty of Virgil¹⁷⁹".

A côté de ces termes archaïques et des néologismes, Scarron a également recours à des termes vulgaires, c'est-à-dire à des mots tabous qui choquent la bienséance et qui ne figurent pas dans la littérature élitiste de l'époque. Il faut absolument mentionner de nouveau l'emploi de motifs corporels dans cette partie-ci. Quand Aeneas pisse au lit quand il voit le fantôme d'Anchise, cette scène est comique tant par le contenu même que par la formulation:

"Enée en son lit s'enfonça,/où de frayeur même il pissa,/Comme en vision repentine/ordinairement on urine/Anchise lui cria: "Tout beau,/Aeneas, Retenez votre eau,/Et tordez bien votre chemise"¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 179.

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 176.

¹⁷⁸ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 383.

¹⁷⁹ Gaston Hall, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁰ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 198.

En plus, le texte de Scarron est plein d'injures et de jurons. Ainsi, Aeneas se réfère à lui-même par le terme "froid-au-cu"¹⁸¹ et les femmes sont toutes nommées des putains. Lorsque les soldats expriment leur mécontentement sur la guerre de Troyes, par exemple, Scarron prétend que "le moindre petit froid-au-cu maudissoit cent fois le cocu, comme aussi sa putain de femme, qui causoit cette guerre infâme"¹⁸². La récurrence des mêmes termes, comme *froid-au-cu*, *putain*, *cocu*, etc., contraste avec la fréquence de termes héroïques dans l'*Enéide*. L'emploi de ces termes donne l'impression d'un discours très spontané. Cette langue vive ressemble à une conversation populaire dans la rue. Par exemple, au lieu de dire, "Ô mes amis, nous n'oublions pas, non, les maux déjà soufferts, et voilà que nous en avons souffert de si rudes!", comme dans l'*Enéide*, Aeneas dit tout simplement qu'ils en ont "eu dans le cu"¹⁸³ dans *le Virgile travesti*. Au discours artificiel des précieux, Scarron oppose une langue simple et véridique. Il laisse tomber les détours superflus et il a recours à un style clair et rapide, qui se rapproche d'un discours oral. L'emploi de termes grossiers ne sert donc pas uniquement à parodier l'*Enéide*, mais également à donner une impression naturelle au texte.

Scarron s'amuse également à insérer des proverbes et des refrains populaires dans la parodie. Tandis que le poème de Virgile est évalué comme un modèle moral, Scarron réduit cette guide de conduite à un catalogue de proverbes quotidiens:

Comme après bon vin, bon cheval¹⁸⁴.

O dieu, qu'il me parut hideux!/ Il étoit fait comme deux oeufs¹⁸⁵.

L'ennemi nous montre lui-même/ Qu'il faut tromper son ennemi,/ Et qu'à diable diable et demi¹⁸⁶.

Mais certes, quand on suit un fou,/ On se casse souvent le cou¹⁸⁷.

Il sait bien qu'une femme ose,/ Quand elle a chaussé son bonnet¹⁸⁸.

Mais c'est à beau jeu beau retour¹⁸⁹.

D'une part, l'emploi de ces expressions populaires peut être examiné comme un procédé qui contribue directement au travestissement de l'*Enéide*, vu cet effet réducteur. D'autre part, l'emploi de proverbes provoque aussi des répercussions indirectes. L'origine populaire de ces expressions renforce l'apparence simple et spontanée du langage employé. Le contraste entre le langage populaire et les actions héroïques constitue à son tour une partie importante du travestissement.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 28.

¹⁸² *ibid.*, p. 57.

¹⁸³ *ibid.*, p. 20.

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ *ibid.*, p. 65.

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 71.

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 71.

¹⁸⁸ *ibid.*, p. 169.

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 274.

Finally, the mixture of registers still takes place very explicitly through the integration of references to popular literature. The reputation of the learned and elitist classical literature contrasts sharply with the simplicity of the literature and of the culture called vulgar. The effect of the integration of these popular references is moreover double. On the one hand, the author manages to shock the learned public by the juxtaposition of popular and learned elements. This procedure contributes to the literary criticism that he aims to give. On the other hand, readers like to recognize the persons and the motifs of contemporary times in a poem. Let us take for example the popularity of the key novels. The text becomes even funnier, when the characters of the *Enéide* are compared to the most stupid characters of farces and popular songs.

In the parody of Scarron we find for example some immediate references to the most famous farces. Thus, for example, we find several repetitions of the following expression: "Mais retournons à nos moutons¹⁹⁰!" This expression is taken "from the farce of Pathelin, in which the merchant Guillaume, pleading against the shepherd Agnelet for the sheep that he has stolen, interrupts often to talk about a piece of cloth that has been stolen from him by the lawyer of his party, so that the judge is obliged to shout several times to come back to his sheep"¹⁹¹. There are also recurrent allusions to some characters known at the time. Thus, Scarron refers frequently to the "dog of Jean de Nivelles"¹⁹². Jean de Nivelles was a French baron who refused to help King Louis XI during the war against Charles the Bold in the fifteenth century. He was despised at the time and his name comes back as a consequence in several popular songs in which he is often associated with a dog. Scarron takes this name in the comparisons and metaphors. In the same way, in the first book the Trojans are "like real Rogers Bontemps"¹⁹³. Roger Bontemps is a good living character, also very known in farces from the fifteenth century.

3.3.4 Style

A fourth important aspect of language in the Virgilian parody is of course style, that is to say the use of stylistic figures and images, rhyme, word games etc. Scarron writes in a free and apparently neglected manner. "Do not use antitheses (...), nor pointes, nor periphrases, nor artifices of any kind. Follow nature, that is the only procedure of

¹⁹⁰ *ibid.*, p. 116.

¹⁹¹ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 116.

¹⁹² Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 183.

¹⁹³ *ibid.*, p. 47.

Scarron, si c'en est un"¹⁹⁴. Malgré l'apparente facilité avec laquelle il écrit, son discours est plein d'images amusantes et de doubles sens. Le travestissement et la vulgarité de la parodie n'impliquent donc pas une négligence entière du style, même si l'auteur même prétend qu'il craint "fort peu les coups de langue"¹⁹⁵. A l'aide de différents procédés stylistiques, l'auteur rend le récit plus joyeux et plus comique. Sa joyeuseté se situe tant au niveau des mots et des phrases qu'au niveau textuel et mérite par conséquent une analyse profonde. Dans ce qui suit nous fournirons quelques exemples concrets de ces procédés.

Images amusantes

L'humour réside souvent dans les images divertissantes que Scarron évoque. Il établit des comparaisons drôles qui rendent le texte plus léger. Au cinquième livre par exemple, les femmes ont honte d'avoir brûlé les vaisseaux et se cachent.

Elles fourrèrent dans des trous/ leurs têtes foibles les premières,/ ne montrant rien que les derrières,/ qui sont, comme on sait, moins honteux/ que les visages vergogneux¹⁹⁶.

Par cette description amusante, l'auteur fait "allusion à la manière dont on dit que les autruches se cachent, pour échapper à la poursuite des chasseurs, se figurant qu'on ne les voit plus du moment qu'elles ne voient plus elles-mêmes"¹⁹⁷. L'association des femmes aux autruches est comique à cause de la stupidité de ces animaux. Sans changer le contenu du passage, Scarron ridiculise cet événement à l'aide d'une image drôle. De la même façon, Scarron provoque le rire quand Anchise apparaît à Aeneas comme un fantôme. Lorsque le soleil se lève, Anchise doit disparaître parce qu'il ne supporte pas le jour. Dans l'*Enéide*, le départ d'Anchise est décrit de manière quasi mélodramatique.

"Adieu: la Nuit humide franchit la moitié de sa carrière, je sens sur moi le souffle haletant des chevaux de l'Aurore implacable". Il dit et s'évanouit comme une fumée dans le vague des airs¹⁹⁸.

Scarron, qui hait les descriptions longues et poétiques qui étaient en vogue au dix-septième siècle, se moque de ce discours poétique. Il l'interprète de manière beaucoup plus simple pour le ridiculiser. Il ajoute qu'Anchise est aveuglé par la lumière et qu'il ne peut plus cesser de clignoter.

Mais une ombre ne peut tenir/ Contre le jour qui va venir;/ Le soleil levant, qui me lorgne,/ M'a rendu quasi d'un oeil borgne:/ Devant que l'autre en ait autant,/ Je me retire en clignotant¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 395.

¹⁹⁵ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 145.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 199.

¹⁹⁷ *ibid.*

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 223.

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 201.

Cet épisode, qui est entouré de mystère et de tristesse dans l'*Enéide*, semble donc plaisant ici à cause des détails joyeux ajoutés par Scarron. L'humour de ce passage réside dans l'expression même.

Les images amusantes apparaissent également sous la forme de métaphores et de comparaisons. De telles figures contribuent entre autres à l'impression triviale que l'auteur vise à donner de l'*Enéide*. A l'idéalisation de Virgile, Scarron oppose le réalisme. De nouveau, il semble avoir tiré son inspiration d'un registre populaire. Ainsi, pendant les concours à l'honneur d'Anchise, Gyas jette Menetus dans la rivière "comme un milan fait un poulet²⁰⁰" et après sa confrontation avec Clyantus il semble "renfrogné comme un constipé²⁰¹". Concrètement, nous constatons par exemple que Scarron attribue des caractéristiques animales aux personnages, là où Virgile suggère une apparenté avec les dieux. Tandis que Virgile raconte le récit très poétiquement et avec une grande abondance de détails glorieux, Scarron a recours à des comparaisons simples et laconiques. Scarron évoque d'ailleurs des animaux qui connotent la quotidienneté, comme le chien ou le chat, ou la stupidité, comme les autruches ou les singes.

Assis sur le cul comme un singe,/ Il tordoit sa barbe et son ligne,/ Et vomissoit les flots salés,/ Trop avidement avalés²⁰².

Renfrogné comme un chien qui gronde²⁰³.

Le rendoit pâle comme un linge,/ Le front ridé comme un vieil singe²⁰⁴.

Mentionnons ici également les personnifications qui reviennent dans la parodie. Par l'emploi de certains verbes ou adjectifs, Scarron "représente" des phénomènes naturels "sous les traits d'une personne"²⁰⁵. Pour dépeindre la tempête au début du cinquième chant, par exemple, l'auteur pose que "sitôt qu'il fut en pleine mer, l'air commença de s'enrhumer, et d'un grand flux de pituite et de grands coups de foudre ensuite"²⁰⁶. Le procédé employé ici, c'est-à-dire l'attribution de caractéristiques humaines afin de décrire le temps, était également populaire à l'époque. Pourtant, il n'est pas clair si l'auteur vise à parodier ce procédé ou si, par contre, il l'adopte pour rendre son texte plus agréable. Bref, malgré l'apparente simplicité de ces comparaisons, l'auteur fait preuve d'une grande créativité.

²⁰⁰ *ibid.*, p. 179.

²⁰¹ *ibid.*, p. 181.

²⁰² *ibid.*, p. 179.

²⁰³ *ibid.*, p. 179.

²⁰⁴ *ibid.*, p. 207.

²⁰⁵ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1870.

²⁰⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 169.

L'énumération comique

Autre procédé récurrent est l'énumération comique. Par ce terme nous entendons des inventaires très développés d'objets ou de termes drôles. Ainsi, par exemple, Scarron dénombre à plusieurs reprises de longues listes de cadeaux reçus pendant le voyage.

"Il me régala de l'épée/ Dont Polyxène fut frappée,/ Comme aussi du pot à pisser,/ Et de l'arbalète à chasser/ De Pyrrhus, de sa gibecière/ Et d'une belle coutelière/ Dont la gaine était de cuir neuf,/ Les manches d'un bel os de bœufs,/ Et les couteaux de fine trempe,/ D'un fer d'hallebarde sans hampe,/ Qui de rouille étoit vermoulu,/ Quoiqu'il fût tout frais émoulu;/ D'excellente bière une tonne,/ Deux grands chaudrons fait à Dodone,/ La demi-dent d'un éléphant,/ Et des babilles d'enfant/ Pour divertir le fils Ascagne;/ Une poêle à griller châtaigne,/ Un trou-madame, un tourniquet,/ Un très-excellent perroquet,/ Dont minime étoit le plumage,/ Qui n'avoit ni voix ni ramage,/ Quoiqu'on l'eût instruit à grands soins,/ Et pourtant n'en pensoit pas moins./ Mon père eut les gants ou mitouffles,/ De Peleus et ses pantouffles,/ Sa montre, son calendrier,/ Son cure-oreille et son braguier/ Un pourceau dressé pour des truffles;/ A mes compagnons de beaux buffles,/ Des vivres pour tous les vaisseaux,/ Des chevaux de selle très-beaux,/ Des rameurs à la riche taille,/ Et des pêcheurs d'huître à l'écaille"²⁰⁷.

Ces énumérations provoquent un effet comique à cause de leur longueur exagérée, d'une part, et par le type d'objets dénommés, d'autre part. C'est-à-dire que les cadeaux décrits ci-dessus paraissent ridicules. Tandis que les cadeaux reçus dans le poème de Virgile connotent souvent le luxe et la richesse, Scarron énumère des objets inutiles ou vulgaires, comme le pot à pisser ou le cure-oreille. Bref, Scarron mentionne "les moindres détails, surtout les plus vulgaires, il ne manque pas de les aligner les uns après les autres, donnant ainsi à son récit un grand air de vérité bourgeoise et triviale"²⁰⁸.

Les énumérations comiques servent parfois à rendre un fragment tragique plus léger. Scarron a recours à ce procédé pour décrire le butin des grecs lors de la destruction de Troyes, par exemple. A part de l'or et de l'argent, les grecs dérobent également "mille vaches donnant du lait, autant de veaux, autant de truies, des parasols, des parapluies, *item*, quatre mille chapeaux, force pourpoints, chausses, manteaux, et cent mille autre nippes riches"²⁰⁹. De même, lorsqu'une "maligne pestilence prit les pauvres Troyens en but"²¹⁰, l'emploi de l'énumération comique produit un effet humoristique. A cause de la longueur de cette liste, il semble plus difficile de prendre le caractère dramatique du fragment au sérieux. "Les lois du genre l'emportent sur toutes les considérations morales ou réalistes. L'excès de malheur provoque le rire (on voit l'excès, on ne voit plus le malheur)"²¹¹. Même si le contenu est tragique, la forme influence le ton du fragment.

²⁰⁷ *ibid.*, p. 111.

²⁰⁸ Victor Fournel in Paul Scarron, *op. cit.*, 1858, p. 37.

²⁰⁹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 87.

²¹⁰ *ibid.*, p. 100.

²¹¹ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 96.

Ironie

Souvent, les descriptions de Scarron prétendent être objectives, mais elles sont pleines d'ironie. Par quelques techniques subtiles, l'auteur donne un double sens à son expression. Après une description d'une scène de bataille où les personnages se frappent avec des bâtons, par exemple, Scarron ajoute avec un rictus moqueur que "sa personne peu respectée est un peu rudement traitée"²¹². Le contraste entre cette remarque et la scène qui le précède est si grand que le lecteur ne peut pas le prendre au sérieux. De même, l'emploi du diminutif pour décrire l'ivresse de la dame Aimée s'explique par cette tentative d'ironie: "La dame étoit tantôt follette, elle est maintenant ivrognette"²¹³. Scarron ajoute d'ailleurs lui-même que "ces deux termes diminutifs,/qui devroient être augmentatifs,/sont ici mis par ironie"²¹⁴. Cette intervention de l'auteur renforce encore l'effet comique de cette phrase ironique.

Afin de déformer le discours de Virgile, Scarron a souvent recours aussi à la litote. A l'aide d'une négation ou d'une autre tournure, l'auteur suscite chez le lecteur un effet beaucoup plus fort que n'aurait fait l'expression simple de sa pensée. Ainsi, quand il dit que "le prince de Troie n'a pas l'esprit beaucoup en joie"²¹⁵, il prétend en fait qu'Aeneas est très triste. Dans la littérature classique, cette figure était souvent employée pour exprimer une émotion de manière indirecte et pour embellir de cette façon l'expression. Dans la parodie de Scarron, l'effet provoqué est différent, car la litote est souvent accompagnée d'un ton ironique. Lorsqu'Aeneas raconte par exemple qu'il avait "alors le visage d'un homme qui n'est pas bien sage"²¹⁶, il veut dire à l'aide d'un euphémisme qu'il avait perdu la raison durant un instant. Scarron par contre, par l'emploi de la litote, suggère de manière ironique qu'Aeneas était devenu complètement fou.

En général, Scarron maîtrise si bien la langue qu'il sait également insérer des jeux de mots plus subtiles dans la parodie. Ainsi, nous lisons parfois des phrases à double sens que nous passerions facilement, inconscients du jeu de mots qui s'y cache. Après la mort de Misenus, par exemple, Aeneas abat quelques arbres pour en faire un bûcher. Le peuple troyen le regarde et écrit: "O le grand abatteur de bois!"²¹⁷. A première vue, cette exclamation paraît innocente. Néanmoins, elle cache un double sens. C'est-à-dire qu'"*abatteur de bois* se disait ironiquement d'une personne qui fait plus de bruit que de besogne"²¹⁸. Le double sens occulté derrière cette interjection sert donc à persifler le protagoniste. Scarron tourne Aeneas "en

²¹² Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 183.

²¹³ *ibid.*, p. 267.

²¹⁴ *ibid.*, p. 267.

²¹⁵ *ibid.*, p. 284.

²¹⁶ *ibid.*, p. 70.

²¹⁷ *ibid.*, p. 217.

²¹⁸ *ibid.*, p. 217

ridicule en employant un ton de plaisanterie ironique et en feignant de le louer, de lui témoigner de la sympathie, de l'intérêt"²¹⁹.

Rime

Scarron joue également avec les signifiants même de son discours. Le comique de mots ne se situe donc pas uniquement dans les jeux de mots et les doubles sens. L'auteur expérimente souvent avec la rime et la sonorité des mots, afin de rendre le discours plus léger. Il reprend par exemple la radicale du mot:

D'une lumière zinzoline/ Enzinzolina la marine²²⁰.

La Vierge, tandis qu'il prioit,/ Diablement se diablitoit²²¹.

D'autres fois, il rend ces descriptions comiques à l'aide d'une allitération exagérée. Ainsi, il déclare que Priam est un "bon vieillard, grand, gros, gris, gras"²²². A part de l'effet comique que tiennent ces exemples, ils servent également à parodier les figures stylistiques employés abondamment par les auteurs classiques et leurs imitateurs.

Parfois, l'auteur modifie même le discours en fonction de la rime. Cette modification donne une impression maladroite, mais elle fait bien sûr partie du comique de mots que l'auteur cherche à créer. Il reprend, par exemple, deux fois les mêmes termes parce qu'il semble manquer de l'inspiration pour trouver un autre vers qui rime. D'autres fois, l'auteur remarque lui-même qu'il ne trouve pas de rime et qu'il va donc laisser tomber quelques détails:

Qui voudroit me sacrifier/ Bœuf, vache, mouton ou bélier/ Oui, bœuf, mouton, bélier ou vache/ Il n'est personne que je sache²²³.

Des peuples nommés d'autre sorte,/ Dont les noms ne se riment pas,/ Y vinrent sous lui pas à pas²²⁴.

Ce comportement s'explique par la réaction des poètes dits burlesques contre les écoles de Ronsard et Malherbe. "Le burlesque dressa comme protestation contre les solides alexandrins de Malherbe et de Racan le petit vers de huit syllabes, à rimes plates, si insouciant et si désordonné d'allure²²⁵". La négligence de la forme équivaut donc à la fois à un jeu de mots comique et à une protestation contre la rigueur des règles poétiques.

²¹⁹ *ibid.*, p. 1868.

²²⁰ *ibid.*, p. 114.

²²¹ *ibid.*, p. 213.

²²² *ibid.*, p. 77.

²²³ *ibid.*, p. 14.

²²⁴ *ibid.*, p. 278.

²²⁵ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 145.

4. PROBLEMATIQUE DE L'AUTEUR

4.1 Introduction

Nous avons vu que Scarron travestit *l'Enéide* de différentes manières. L'auteur parodie les procédés stylistiques et les thèmes de la littérature classique et contemporaine et y ajoute des éléments de satire sociale. Par une antithèse constante entre le registre héroïque et le registre vulgaire, l'auteur raille les situations, les personnages et le langage du poème virgilien. Cette analyse correspond aux ouvrages rédigés antérieurement par Victor Fournel et Paul Morillot. Or, il faut être bien conscient du fait que ces analyses datent du dix-neuvième siècle et que leur approche est par conséquent considérée comme traditionnelle. Bien que le *Roman comique* suscite encore l'intérêt de certains critiques contemporains, *le Virgile travesti* est tombé dans l'oubli. Il semble pourtant intéressant de regarder *le Virgile travesti* d'un point de vue plus moderne. Pour cette analyse, nous nous laissons inspirer par quelques essais actuels sur les interventions du narrateur dans le *Roman comique*. L'application de ces théories modernes au *Virgile travesti* paraît alors innovatrice.

Sans vouloir prétendre que Scarron aurait influencé directement la critique littéraire contemporaine, il faut avouer que certains concepts actuels sont applicables à l'auteur du dix-septième siècle. Même si Scarron ne connaît pas les idées contemporaines sur la définition du narrateur, l'emploi de ce concept est essentiel pour comprendre sa raillerie. Peter V. Conroy a résumé cette problématique de la manière suivante:

It is axiomatic in contemporary criticism of the novel that no absolute or automatic correlation exists between author and narrator even when the latter refers to himself in the first person singular. Some critics have even maintained that the narrator can never be identified with the author, thereby adding another meaning to Rimbaud's phrase "Je est un autre"²²⁶.

Or, au dix-septième siècle, les auteurs n'exploitaient pas vraiment les différents types de narrateurs. Dans les textes héroïques, le narrateur était omniscient et restait absent du récit, qui était raconté en troisième personne²²⁷. Il existait alors une distinction nette entre l'univers du récit et la réalité. La dichotomie entre l'auteur et le narrateur n'était donc pas pertinente dans ces textes, vu le fait que le narrateur ne jouait aucun rôle essentiel au sein du récit.

Par la remise en question du rôle du narrateur, Scarron se montre moderne. Il considère la position du narrateur comme une instance littéraire à part, qui peut contribuer à la raillerie

²²⁶ Peter V. Conroy, Jr., "The Narrative Stance in Scarron's *Roman comique*", *The French Review*, Special Issue, No.6, Spring 1974, p. 18.

²²⁷ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 190.

burlesque. Au narrateur omniscient, Scarron oppose un narrateur naïf, nonchalant et distrait. En plus, il intervient tout le temps dans le texte, ce qui mine la vraisemblance du récit raconté. Scarron exploite cette même méthode entre autres dans le *Roman comique*:

Frequently and imperiously this narrator draws attention to himself. He demands recognition, he forces the fact of his narrative presence upon the reader, he shouts out unhesitatingly in order to emphasize this own activity and importance²²⁸.

Le narrateur se trouve par conséquent à la fois dans et au-dessus du récit. Le narrateur ne fonctionne pas comme une instance littéraire anonyme et absente du récit, mais il reçoit les caractéristiques d'un personnage: son caractère se reflète dans ce qu'il dit.

Tandis que Virgile veut convaincre le lecteur de l'authenticité de son récit, Scarron vise à accentuer que le récit est la création artistique d'un auteur. Le narrateur n'est donc plus un interprète soi-disant fidèle d'un événement qui prétend être réel, mais affirme directement qu'il est le créateur d'un univers fictif.

These continuous interruptions serve no purpose other than to impose upon us an acute awareness of the narrators's existence and of his active presence in the novel. Through them he demands that we notice and accept his function as the organizer and teller of the tale²²⁹.

L'effet de ce procédé est double. D'abord, Scarron raille le statut traditionnel de l'auteur, tel que nous pouvons l'observer dans l'*Enéide*. Deuxièmement, l'auteur se moque également du lecteur, qui se laisse piéger par le narrateur. Le lecteur du dix-septième siècle, inconscient de la différence entre l'auteur et le narrateur, pense que Scarron même est naïf et distrait. Il n'entend pas que le narrateur fait partie de la création artistique et que ce dernier est donc également fictif. L'auteur ridiculise donc le lecteur naïf qui ne sait plus distinguer la réalité de la fiction. Le fait que Scarron joue en plus de différentes manières avec les frontières entre la réalité et la fiction renforce encore cet effet.

Bref, le travestissement se situe donc à trois niveaux: au niveau du contenu et des personnages, au niveau du style et finalement au niveau du rapport entre le narrateur et le lecteur. Dans ce qui suit, nous nous concentrerons d'abord sur le statut du narrateur. Nous analyserons comment Scarron remet en question la position du narrateur classique omniscient. Cette analyse nous mènera vers la deuxième partie, où nous observerons comment Scarron joue sur les frontières entre la réalité et la fiction.

²²⁸ Peter V. Conroy, Jr., *op. cit.*, p. 18.

²²⁹ *ibid.*, p. 19.

4.2 Un narrateur naïf et distrait

4.2.1 Naïveté du narrateur

Le narrateur de l'*Enéide* se présente comme l'interprète fidèle d'un événement qui se serait réellement passé. Nous ne savons rien sur le caractère du narrateur même, car il est totalement absent du récit. Il n'intervient jamais explicitement dans le récit et il prétend être exact et objectif dans ses descriptions. Scarron se moque de ce narrateur et il y oppose l'image d'un narrateur naïf et distrait, qui ajoute des commentaires bonasses à son récit. Ainsi, il montre un narrateur simple qui regarde les événements avec un étonnement bourgeois. Le travestissement de l'*Enéide* ne se fait donc pas uniquement par une déformation burlesque du discours même, mais également à travers le regard étonné d'un narrateur qui s'exprime avec "un naturel enfantin"²³⁰. De cette façon, le narrateur fonctionne également comme un personnage. Le lecteur observe tant Aeneas et ses compagnons que ce narrateur qui est activement présent dans le récit. Cet aspect du *Virgile travesti* semble très innovateur et a été sous-valorisé dans les études précédentes.

D'abord, le narrateur du *Virgile travesti* a l'air très naïf. Il semble étonné par les événements décrits dans l'*Enéide*. Le narrateur regarde le poème de Virgile avec une naïveté bourgeoise, ou même enfantine, et le réécrit, interprétant les événements à sa propre façon. Les fragments de l'*Enéide* que Scarron a conservés deviennent comiques par cette interprétation simpliste du narrateur. Il existe par conséquent une antithèse permanente entre le caractère élevé du poème original et le regard simplificateur du narrateur. Ce procédé augmente à son tour la trivialité des actions, tout comme le faisait le travestissement des personnages et du langage.

Par ces petits commentaires banals, le narrateur ressemble à un bourgeois typique du dix-septième siècle. Après avoir reformulé les descriptions de Virgile à sa propre façon, le narrateur exprime des doutes pratiques. Ainsi, après la description des cent temples et des cent autels "du vaste Libyque pays", le narrateur mentionne que "devant chaque autel, lampe étoit,/ qui beaucoup d'huile lui coûtoit"²³¹. Ces remarques pratiques rabaissent l'épopée à l'historiette d'un bourgeois. Au cinquième livre, il y a un exemple similaire. Aeneas demande à Jupiter qu'il commence à pleuvoir, mais il souligne qu'il ne veut pas qu'il pleuve trop. Le narrateur modifie le discours en ajoutant la remarque suivante:

²³⁰ M. Guizot cité par Victor Fournel in Paul Scarron, *Le Virgile travesty en Vers burlesques*, p. 34.

²³¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 137.

Hélas, quelquefois vous pleuvez/ Toutes les eaux qui vous avez,/ Et plus qu'on ne vous en demande!/ Quelquefois la pluie est si grande,/ Alors qu'on s'en passeroit bien/ Qu'un chapeau neuf ne dure rien²³².

Les exemples de ces réflexions bonasses sont nombreux. Tandis que le narrateur dans l'*Enéide* est omniscient, celui-ci fait preuve d'une simplicité d'esprit. Ces remarques paraissent impertinentes et même stupides. Dans la description de la folie de Didon, qui vague sans but à travers Carthage, le narrateur explicite qu'"elle alla trouver de ce pas,/ marchant en folle, sans compas,/ le vénérable fils d'Anchise"²³³. L'ajout du fait que Didon n'a pas de compas, n'apporte pas d'information pertinente dans ce contexte. Le narrateur même paraît ridicule à cause de ces détails inutiles. Au cinquième livre, par exemple, Eurytion tire un oiseau au vol. "La pauvre bête, transpercée,/ ayant sa vie en l'air laissée,/ tomba comme eût fait un caillou,/ sans peur de se rompre le cou"²³⁴. De nouveau, cette remarque est totalement superflue car son message est évident.

Néanmoins, ces remarques bourgeoises servent également à montrer les faiblesses de l'original. Malgré la beauté du style, les descriptions de Virgile manquent parfois du réalisme. Pendant la descente aux Enfers, la Sibylle et Aeneas ne voient presque rien, car ils disposent uniquement de la lumière faible de la lune. Le narrateur intervient pour dire que ceci le paraît stupide:

Je dis, sans mépris du poète,/ Qu'une lampe sous un boisseau,/ Ou, si l'on veut, sous un chapeau,/ Et même, si l'on veut, éteinte,/ Est chose qui rend mieux, dépeinte,/ Les lieux où marchoit Aeneas/ Que la lune avec son brouillas,/ Ou la nuit quand elle est obscure,/ Et rend tout de même peinture./ Finissons la digression/ Et suivons la narration²³⁵.

Ces interventions, auxquelles nous reviendrons encore ci-dessous, rendent l'*Enéide* ridicule. Le narrateur participe directement et activement au travestissement de l'original.

4.2.2 Négligence stylistique

Deuxièmement, la simplicité d'esprit du narrateur se reflète dans la négligence occasionnelle du style. Scarron se présente comme un auteur maladroit qui écrit vite et spontanément. Il semble que le narrateur n'a pas envie de reformuler ses phrases pour embellir le récit. En plus, nous verrons que l'auteur-narrateur intervient lui-même pour affirmer ce désintérêt. Ces interventions servent un objectif plus compliqué, que nous commenterons dans le chapitre suivant. Ce qui importe au présent, c'est que cette négligence de la part du narrateur

²³² *ibid.*, p. 199.

²³³ *ibid.*, p. 142.

²³⁴ *ibid.*, p. 193.

²³⁵ *ibid.*, p. 211.

nous raconte quelque chose sur lui. En d'autres mots, sa personnalité se reflète dans son interprétation personnelle de l'*Enéide* et dans ce relâchement stylistique.

Par la négligence du style, nous entendons par exemple la répétition excessive d'un même mot. Au lieu de chercher un synonyme, le narrateur reprend tout le temps le même terme. Lors des jeux funèbres en mémoire d'Anchise, par exemple, Entellus, un des participants, trébuche. Par la répétition excessive de ce verbe, ce passage devient comique. Le narrateur répète ce terme tant de fois, qu'il est impossible que cette exagération s'est produite inconsciemment.

Ne trouvant rien, trébucha comme/ On voit trébucher bien souvent/ Un pin ébranlé par le vent./Entellus donc, en grosse bête,/Trébucha de cul et de tête,/Et son dieu Jupin renia./Sur sa chute on se récria,/A savoir le peuple de Troie,/D'exultation et de joie,/Le Sicilien bien fâché/Du bon Entellus trébuché²³⁶.

Un autre exemple de la négligence stylistique est l'explicitation de certaines évidences. L'auteur-narrateur ajoute parfois des détails inutiles qui n'apportent pas d'information véritable. De nouveau, l'évidence de ces énoncés donne l'impression que le narrateur n'est pas très intelligent. Afin de décrire la destruction de Troyes par les grecs, par exemple, le narrateur annonce qu'Aeneas était mené par le bruit là "où l'on ne mourait pas de froid, / à cause des maisons brûlantes"²³⁷. Il est assez évident que personne ne mourait de froid dans une incendie et il paraît par conséquent ridicule d'ajouter ce vers au récit.

La technique du narrateur consiste dans la répétition du même message par l'ajout d'une négation de son contraire. Ce procédé revient entre autres dans le sixième livre, quand le mugissement de la terre "fit pâlir et non rougir/ tous ceux qui mugir l'entendirent"²³⁸. *Pâlir* signifie à peu près la même chose que *non rougir*. La structure de ce vers est donc pléonastique, car le terme *non rougir* "ne fait qu'ajouter une répétition à ce qui vient d'être énoncé"²³⁹. Cette structure n'est pas comique en soi, car elle apparaît également dans les textes tragiques ou épiques. Mais, ici, son emploi donne l'impression d'une tentative ratée du narrateur, parce que la répétition est tellement évidente. Par conséquent, le narrateur semble maladroit. Vu que les lecteurs ne font pas tous la distinction entre l'auteur et le narrateur, ils sont inclinés à croire que Scarron serait un auteur sans talent. Ainsi, l'auteur se moque donc des lecteurs, qui se laissent prendre par ses jeux.

²³⁶ *ibid.*, p. 189.

²³⁷ *ibid.*, p. 69.

²³⁸ *ibid.*, p. 220.

²³⁹ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 1932.

4.2.3 Anachronismes

Un troisième point intéressant pour l'analyse de la personnalité du narrateur est la multitude d'anachronismes dans le récit. Le poème est caractérisé par "l'attribution à une époque, de ce qui appartient à une autre"²⁴⁰. Nous verrons dans le chapitre suivant que ces anachronismes servent entre autres à remettre en question la frontière entre la fiction et la réalité qui existe dans la littérature. Mais, ces anachronismes aident également à dresser une image ridicule du narrateur, qui commet des fautes sans s'en apercevoir. Il regarde le poème épique du point de vue d'un homme du dix-septième siècle qui fait des fautes par distraction ou par simplicité d'esprit.

D'abord, il y a les anachronismes prononcés directement par le narrateur dans ses interventions dans le récit ou dans les descriptions. Au cinquième livre, par exemple, le narrateur dit qu'Ascagne est "savant du pied et de la main,/ "comme un créat de Benjamin,/ ou d'autre chef d'Académie"²⁴¹. Il fait ici référence à l'Académie Française et à Benjamin, un fameux chef d'académie au dix-septième siècle. Vu que le narrateur même prétend être "fort fidèle interprète"²⁴², cette comparaison peut être considérée comme une expression anachronique. Le monde environnant du narrateur, un type bourgeois du dix-septième siècle, se reflète dans ce type de comparaisons.

Deuxièmement, il y a une multitude d'anachronismes prononcés par les personnages mêmes. Nous les mentionnons également ici, car l'effet produit est pareil: le lecteur a l'impression que le narrateur commet des fautes sans s'en apercevoir. Plusieurs de ces anachronismes ont à voir avec le christianisme. Les personnages font des signes de croix, ils exclament "ô Dieu", "Notre Dame" ou "diable". Vu que Virgile écrit sur la fondation de Rome, il n'y a évidemment pas encore question du christianisme. De la même façon, les personnages font des comparaisons qui contiennent des références aux Basques ou aux Visigoths, un des peuples germaniques qui s'est installés dans l'empire romaine au troisième siècle après Jésus-Christ. Finalement, l'anachronisme qui date de l'époque la plus récente, se trouve au quatrième livre. Quand Anne donne des conseils à sa sœur, Didon, elle évoque Ronsard:

O ma soeur! fais-lui bien comprendre/ Comme Ronsard dit à Cassandre,/ Qu'à moins que Dolope
soudard,/ Ou cil dont l'homicide dard/ Mit Hector dans la sépulture/ Il devrait être, le parjure,/ Plus
reconnaissant à Didon²⁴³.

Ce passage est d'ailleurs une reprise directe du quatrième sonnet du premier livre des *Amours* de Ronsard:

²⁴⁰ *ibid.*, p. 89.

²⁴¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 194-195.

²⁴² *ibid.*, p. 189.

²⁴³ *ibid.*, p. 149.

Je ne suis point, ma guerrière Cassandre/ Ny Myrmidon, ny Dolope soudard,/ Ny cest archer, dont l'homicide dard/ Occit ton frère et mit sa ville en cendre²⁴⁴.

4.2.4 Auto-ironie

Les trois techniques ci-dessus permettent à Scarron de se moquer du narrateur, normalement une instance incontestable, mais dont il faut se méfier dans *le Virgile travesti*. Vu que le lecteur ne sait jamais si c'est Scarron ou le narrateur qui parle, la raillerie retombe également sur l'auteur même. Le lecteur confond les deux rôles et en déduit que Scarron même est ignorant et maladroit. L'auteur renforce encore cet effet par la moquerie directe de soi-même dans le texte. A cause de sa mauvaise santé, l'auteur aurait facilement pu être réduit à un objet de pitié ou de moquerie. Il refuse d'avoir cette réputation et décide de vaincre le rire des autres en riant lui-même encore plus fort. Rappelons son épitaphe significative, qu'il a écrite lui-même:

Celui, qui cy maintenant dort,/ Fit plus de pitié que d'envie,/ Et souffrit mille fois la mort/ Avant que de perdre la vie./ Passants, ne faites pas de bruit,/ Et gardez-vous qu'il ne s'éveille:/ Car voici la première nuit/ Que le pauvre Scarron sommeille²⁴⁵.

Morillot résume en disant que Scarron "s'est abreuvé de ses propres sarcasmes, pour échapper à ceux d'autrui"²⁴⁶.

Au quatrième livre, par exemple, Scarron écrit qu'Aeneas a perdu tout son espoir. Afin de rendre la phrase comique, il ajoute une référence immédiate à sa propre condition de malade:

Retournons au dieu, qui surprit/ Messire Aeneas, dont l'esprit/ Ne songeoit alors qu'à Carthage,/ Et bien moins à faire voyage/ Que moi, cul-de-jatte follet,/ Ne songe à danser un ballet²⁴⁷.

Scarron est appelé souvent un *cul-de-jatte*, ce qui signifie un "infirmes qui n'a pas de jambes"²⁴⁸. Ce terme peut être conçu comme une insulte très sévère, mais, en fait, c'est Scarron même qui s'est donné ce nom dès 1638 dans *l'Epithalame de M. de Tessé*. Scarron a souffert beaucoup de sa maladie, qui ressemble beaucoup au rhumatisme. Malgré des tentatives multiples, aucun remède n'a été trouvé pour aider le pauvre *cul-de-jatte*. Comme il dit dans son épitaphe, l'auteur n'arrivait même pas à dormir à cause de la douleur extrême. En plus, Scarron était gravement déformée et disait lui-même que son corps ressemblait à un Z:

Mes jambes et mes cuisses ont fait premièrement un angle obtus, et puis un angle égal, et enfin un aigu. Mes cuisses et mon corps en font un autre, et ma tête se penchant sur mon estomac, je ne

²⁴⁴ Pierre de Ronsard in Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 149.

²⁴⁵ Paul Scarron in Paul Morillot, *op. cit.*, p. 133.

²⁴⁶ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 60.

²⁴⁷ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 140.

²⁴⁸ *Le nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. 600.

ressemble pas mal à un Z. J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes, et les doigts aussi bien que les bras. Enfin je suis un raccourci de la misère humaine²⁴⁹.

Dans ce portrait et dans les autres ouvrages de Scarron, l'auteur essaie d'accepter sa maladie avec joyeuseté. En disant lui-même qu'il a une apparence affreuse, il empêche la pitié ou le rire des autres. Balzac se étonne de la gaieté de Scarron dans une lettre adressée à Costar:

J'ai bien vu des douleurs constantes, des douleurs modestes, voire des douleurs sages et des douleurs éloquentes; mais je n'en ai point vu de si joyeuses que celle-ci; il ne s'est point encore trouvé d'esprit qui sût danser la sarabande et les matassins dans un corps paralytique²⁵⁰.

L'auteur se moque également de lui-même de façon moins directe. Au lieu de faire semblant d'être omniscient, il intervient pour souligner qu'un détail lui échappe. Lors de la description d'une tourmente au deuxième chant, par exemple, l'auteur parle des vents Eure, Note et Zéphire qui soufflent. Ensuite, il ajoute qu'il a oublié les noms des autres vents qui causent la tourmente:

Autres vents dont les noms j'ignore/ (Car je sais qu'il en est encore,/ Outre ceux que j'ai pu nommer,/ Plus de vingt sur terre et sur mer),/ Tantôt à force de soufflades,/ Le gagnent sur leurs camarades,/ Et tantôt sont d'eux ressoufflés,/ Lâchant le pied fort essoufflés²⁵¹.

Par cette remarque, il attire l'attention du lecteur sur son ignorance. Ainsi, il se moque de lui-même, mais en même temps il évite une partie des critiques: personne ne peut lui reprocher qu'il a oublié des détails, vu qu'il l'a déjà annoncé lui-même.

De la même façon, le narrateur commet parfois des fautes. Mais, au lieu de les éliminer et de les remplacer par une version correcte, il les conserve dans le texte et ajoute une correction dans le vers suivant. Regardons de plus près un exemple au cinquième livre. Un oiseau était saisi dans le bout du mât. Mnestheus tire et délivre ainsi l'oiseau.

Mnestheus tire, et de son trait/ Coupe la corde, et lors Dieu sait/ Si la pauvrete en fut fâchée,/ Et si, se sentant détachée,/ Elle ne doubla point le pas,/ Ah! Tout beau, je n'y pense pas;/ Je veux dire prit sa volée²⁵².

Ici, le narrateur laisse la phrase fautive dans le récit et le corrige dans la suite. Il attire l'attention du lecteur sur cette faute, ce qui produit un effet comique supplémentaire. Cette technique fait partie de l'auto-ironie de Scarron. De cette façon, il montre au lecteur qu'il n'est en fait pas un bon poète. Quand il veut imiter le style de Virgile par la comparaison de Didon à une biche blessée, il n'y arrive pas et commet des fautes ridicules. De nouveau, il laisse cette incorrection dans le poème et ajoute dans une intervention où se trouve l'erreur:

Et le pauvre animal cornu,/ Je me trompe, car la femelle/ (Autre n'en sait la raison qu'elle)/ N'a ni corne ni cornichon,/ Non plus que son petit bichon,/ Devant qu'il ait armé sa tête;/ Retournons à la pauvre bête²⁵³.

²⁴⁹ Paul Scarron in Paul Morillot, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁰ Balzac in Paul Morillot, *op. cit.*, p. 59.

²⁵¹ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 73.

²⁵² *ibid.*, p. 192.

4.3 La rupture du pacte mimétique

4.3.1 Introduction

A plusieurs reprises, nous avons constaté que le narrateur intervient explicitement dans le récit afin d'ajouter un commentaire qui lui paraît essentiel pour la bonne compréhension du texte. Il remarque, par exemple, qu'il a oublié un détail ou qu'il a commis une faute. Ces interventions favorisent l'interprétation comique de ce texte, car elles font partie de l'auto-ironie de l'auteur. Mais, elles méritent une analyse plus profonde que celle-ci. C'est-à-dire que Scarron ajoute une dimension supplémentaire au texte, par le jeu avec ces interventions. Sa raillerie ne se situe pas uniquement au niveau intradiégétique du texte, mais également au niveau extradiegétique. La voix narrative est extérieure à la narration, mais elle joue toutefois un rôle important dans la raillerie par des commentaires explicites sur l'histoire racontée. Ainsi, Scarron intègre une dimension métatextuelle au texte, qui lui donne la possibilité de railler le concept de la fiction même.

L'objectif du présent chapitre est alors de regarder le rôle de l'auteur extradiegétique et de ses interventions métatextuelles de plus près. Nous nous demanderons comment ces interventions peuvent être définies et quels autres auteurs connus ont recours à cette méthode. En plus, nous analyserons le contenu des interventions et l'effet qu'ils ont sur le texte dans son ensemble. Nous verrons que la raillerie de Scarron va beaucoup plus loin que le burlesque "facile". Vu que nous ne disposons pas d'études contemporaines qui traitent des interventions du narrateur dans *le Virgile travesti*, nous emploierons des articles sur le *Roman comique* et sur des ouvrages des dix-septième et dix-huitième siècles qui emploient la même méthode critique comme cadre théorique.

4.3.2 Fonctionnement des interventions

Par *interventions*, nous entendons les passages où le narrateur intègre un commentaire personnel dans l'histoire. Tandis que toute l'histoire est racontée en troisième personne, ces commentaires sont exprimés en première personne. A certains moments, le récit est donc interrompu par des digressions du narrateur extradiegétique. Ainsi, Scarron fait alterner différents niveaux narratifs. Cette méthodique était exploitée également dans le *Roman comique*. Pour expliquer le fonctionnement des niveaux narratifs dans cet ouvrage-là, Peter V. Conroy donne la description suivante:

²⁵³ *ibid.*, p. 130.

As the mouthpiece of the story, as the central voice recounting the novel, the narrator can on his own authority articulate personal opinions which he then inserts into the text. He can, in other words, digress from the story he is telling to share his personal prejudices and interests with us. He exploits this leave to digress most fully and frequently on subjects of literary nature. (...) In other digressions, the narrator denigrates the inconsistencies and absurdities, the inordinate descriptive detail, the lengthy treatment of minor incidents and the wholesale reliance upon chance encounters²⁵⁴.

Cette technique rend Scarron beaucoup plus moderne qu'on ne l'avait considéré dans les études antérieures. Dans les articles contemporains, par exemple, les critiques dressent souvent le lien entre le *Roman comique* et *Jacques le Fataliste* de Diderot. "Avec Diderot, le texte est scandé par la présence d'un *je* qui est à la fois signe de l'engagement et du désengagement de son auteur, de sa subjectivité et de l'objectivité de son discours"²⁵⁵. Sans vouloir dire que Scarron aurait influencé Diderot, il semble clair que la technique des interventions du narrateur extradiégétique est innovatrice au dix-septième siècle. "Cette participation de l'auteur comme personne est commune à la plupart des essais publiés au XVIIIe siècle²⁵⁶". Hume, par exemple, un des philosophes empiriques les plus importants, interrompt également son discours pour intervenir personnellement. "Hume prend la parole pour préciser ce qu'il veut dire, pour traduire dans un langage philosophique une expérience néanmoins compréhensible par tous. Le lieu d'intervention de l'auteur apparaît ainsi comme le lieu où les différents types de discours peuvent communiquer"²⁵⁷.

Néanmoins, il faut être prudent avec ces rapprochements entre Scarron et les Lumières. Même si les méthodes sont comparables, l'objectif des interventions est totalement différent. Chez Hume, par exemple il s'agit, "au fond, d'un travail rhétorique. L'essentiel est de maintenir un lien avec le destinataire"²⁵⁸. Dans *le Virgile travesti*, ces interventions contribuent plutôt à la raillerie. Elles rassurent que le lecteur ne peut pas oublier la présence de l'écrivain. Scarron rappelle tout le temps son rôle comme interprète de l'histoire de Virgile. Ainsi, il évite que le lecteur est absorbé dans l'histoire. L'auteur assure qu'il existe constamment une distance critique entre le lecteur et l'histoire racontée. Par cette méthodique, Scarron vise l'objectif opposé des romans héroïques ou des pièces tragiques:

Dans le roman héroïque, l'auteur cherche à transporter son lecteur dans un monde magique où l'on se comporte avec héroïsme, vertu et galanterie dans un milieu pseudo-historique et exotique, un milieu irréel tramé sous l'illusion du réel. Par nécessité, l'auteur se prend au sérieux, reste omniscient, et se garde bien de s'introduire dans le texte. Il faut que le lecteur ne soit pas conscient du mécanisme; il doit s'absorber dans la fiction. Chez Scarron romancier, c'est tout le contraire - et c'est fait exprès. Il ne va pas jusqu'au dialogue avec le lecteur, comme le fera Diderot un siècle plus tard, mais il le traite en ami et en confident; il n'hésite pas à avouer ses petits trucs (...); et, jusqu'aux en-têtes des chapitres, il

²⁵⁴ Peter V. Conroy, Jr., *op. cit.*, p. 21-22.

²⁵⁵ Stéphane Pujol in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 711.

²⁵⁶ *ibid.*, p. 711.

²⁵⁷ *ibid.*

²⁵⁸ *ibid.*

ne permet pas longtemps au lecteur d'oublier la présence de l'auteur, s'insérant souvent à l'improviste et même dans le cours des nouvelles romanesques intercalées²⁵⁹.

Cette technique fait d'ailleurs partie d'une méthodique plus générale qui revient dans toute écriture comique. Jean Sareil, qui a établi une étude comparative de différents ouvrages comiques importants, affirme que la distanciation entre le lecteur et l'histoire racontée est essentielle pour obtenir un effet comique. Un événement, comme la mort, par exemple, qui évoque la pitié dans un ouvrage tragique, peut susciter le rire dans un ouvrage comique, grâce à cette distance critique qui empêche la compassion. "Cette distance que le lecteur ou le spectateur prend par rapport à l'œuvre fait que son attention est alors dirigée sur l'accessoire, l'incongru, tout ce qui vient mesquinement contrarier les personnages, car leurs souffrances, qui seraient grandes dans la réalité, sont présentées de façon à ne pas toucher notre sensibilité"²⁶⁰.

Dans *le Virgile travesti*, cette distance est donc créée par la perturbation de l'énonciation par l'auteur-narrateur. Le lecteur n'est pas ému par les aventures d'Aeneas, parce qu'il reste très conscient du fait qu'il est en train de lire un récit fictif. Les interventions de l'auteur empêchent alors l'identification du lecteur aux personnages. Cette technique nous rappelle un contemporain de Scarron, c'est-à-dire Charles Sorel, l'auteur de *l'Histoire comique de Francion*. Dans ce roman, Sorel intervient également dans le récit, pour commenter des aspects moraux et littéraires de son ouvrage. A cause de ces interventions, *l'Histoire comique de Francion* est considéré comme un anti-roman²⁶¹. Or, dans *le Virgile travesti* et le *Roman comique*, le contenu des interventions est encore plus particulier. "Dans *Le Roman comique*, les fréquentes "intrusions d'auteur" (Georges Blin) relèvent principalement de la métanarration (métadiscours nullement référentiel et lié, comme chez Sorel, à des questions sérieuses, de morale notamment, mais au contraire centré sur l'ordre du récit dans son fonctionnement), une métanarration ironique qui a tiré les leçons du *Quichotte* (...) "²⁶²". Tandis que Sorel, Hume et Diderot ne remettent pas en question la véridicité de leur discours, Scarron souligne explicitement qu'il raconte une histoire fictive. Par ses interventions, il accentue que l'histoire racontée est une création artistique. Là où les classiques prônent la *mimèsis*, c'est-à-dire l'imitation de la réalité²⁶³, Scarron rappelle constamment que son poème relève de la fiction. Tout comme dans le *Roman comique*, "les perturbations délibérées du procès d'énonciation narrative entravent la réception mimétique du récit et sont autant de procédés

²⁵⁹ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 190.

²⁶⁰ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 104.

²⁶¹ Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 678.

²⁶² Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 679.

²⁶³ *Le nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p 1600.

qui prennent part, d'une autre manière, à un débat sur l'esthétique romanesque. Les métalepses sont nombreuses, de même que ces confusions des niveaux narratives qui jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration"²⁶⁴.

Par la rupture du pacte mimétique, Scarron amplifie encore la distance critique du lecteur par rapport au récit, ce qui lui permet de renforcer encore les effets comiques. "La liquidation de l'espace critique qui était assez bien délimité chez Sorel réhabilite chez Scarron le principe de la fiction, bien que celle-ci soit contestée par ce narrateur-auteur qui se prétend à l'occasion "chronologiste fidèle" et qui attribue au récit, comme cela est d'ailleurs fort à la mode, une prétendue dimension factuelle"²⁶⁵. Scarron se moque du lecteur, qui est obligé de croire tout ce qu'il lui raconte. D'une part, l'auteur donne l'impression qu'il est l'interprète fidèle d'un événement réellement passé duquel il était témoin. D'autre part, il souligne le caractère fictif de son récit. Scarron montre combien est grand son pouvoir sur le lecteur, car ce dernier ne sait plus distinguer la vérité de la fiction.

La raillerie de Scarron ne se limite donc pas aux événements intradiégétiques, mais vise également les rapports entre l'auteur, le récit et le lecteur. Afin d'illustrer de manière structurée comment Scarron fait alterner les commentaires qui soulignent le réalisme et ceux qui accentuent la fiction, nous diviserons l'analyse de manière artificielle en deux parties. D'abord, nous analyserons les interventions où Scarron se présente comme un chronologiste fidèle. Dans la deuxième partie, nous verrons de quelle façon il affirme qu'il est le créateur d'une fiction.

4.3.3 Un chronologiste fidèle

Des détails négligés par Virgile

D'abord, il paraît que Scarron fait un effort pour être fidèle à la réalité et à l'*Enéide*. Par un souci de réalisme, il rédige un récit très détaillé. Il affirme même au sixième livre qu'il a bien peur de mentir²⁶⁶. Il emploie de différentes techniques pour accentuer combien il s'efforce de représenter la réalité de manière correcte. Il va même jusqu'à critiquer Virgile, qui a, selon Scarron, oublié certains détails. De cette manière, l'auteur donne l'impression au public que Virgile et lui avaient tous les deux des muses qui leur ont fourni des informations sur les pérégrinations d'Aeneas. Scarron montre du doigt les détails que Virgile a - d'après lui -

²⁶⁴ Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 678.

²⁶⁵ Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 679.

²⁶⁶ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 217.

négligés. Ainsi, Virgile ne raconte pas comment Didon et Aeneas ont passé leur temps dans la grotte.

Virgile, qui n'est pas un fat,/ Sur un endroit si délicat/ A passé vite sans décrire/ Chose où l'on pût trouver à dire;/ C'est pourquoi je n'en dirai rien,/ mais je crois que tout alla bien./ Aeneas, comme un homme sage,/ N'en a jamais dit davantage,/ Et Didon n'a jamais rien dit/ De ce qu'en la grotte elle fit./Sachez seulement qu'ils s'y tinrent/ Assez longtemps, et que survinrent,/ Tandis qu'ils furent là-dedans,/ De très-funestes accidens²⁶⁷.

Il est vrai que Virgile n'a pas traité les détails de ce passage dans la grotte et qu'il n'en donne que des indices suggestifs. Ce passage devrait avoir suscité la curiosité des lecteurs et il paraît encore justifié que Scarron exprime cette critique.

Néanmoins, l'auteur attire notre attention également sur des passages moins importants. Au quatrième livre, après que Mnesthée a offert quelques cadeaux aux Phrygiens, par exemple, Scarron remarque qu'"en cet endroit maître Virgile,/ des poètes le plus habile,/ ne nous fait point savoir qui fut/ celui qui ces beaux présents eut"²⁶⁸. Il paraît que ce détail importe très peu et il est donc remarquable que l'auteur le mentionne. Nous trouvons un exemple similaire au cinquième livre, lorsqu'un serpent apparaît aux Troyens.

Le bon drôle de serpent rentre;/Virgile ne dit pas par où,/Je crois que ce fut par un trou;/Mais, soit par trou, fenêtre ou porte,/Fort peu, ce me semble, il importe²⁶⁹.

Il est surtout comique de voir que Scarron nous signale ces détails desquels il affirme en même temps explicitement qu'ils n'importent pas. Nous pouvons y voir une raillerie des discours trop longs et trop détaillés dans les récits héroïques. Mais, il semble également que l'auteur veut donner l'impression qu'il écrit un récit qui est plus proche de la réalité que celui de Virgile.

En général, Scarron essaie d'écrire un récit minutieux et surtout plus détaillé que l'*Enéide*. Cette technique peut être considérée comme un reflet de son désir de réalisme pour convaincre le public de l'authenticité de son récit. A côté des énumérations comiques et des descriptions détaillées, que nous avons déjà traitées, l'auteur insiste sur de petits détails que nous ne retrouvons pas dans l'original. Quand Aeneas essuie ses joues, par exemple, Scarron ajoute qu'il le fait "de la manche de son pourpoint/ (car de mouchoir il n'avoit point)"²⁷⁰. Cette dernière précision ne suscite aucun intérêt et devient par conséquent comique. De même, quand Neptune part, Scarron précise qu'il existe des confusions autour de son char:

²⁶⁷ *ibid.*, p. 135.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 183.

²⁶⁹ *ibid.*, p. 175.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 170.

Le bon roi des flots attela,/ Non des dauphins comme l'on pense,/ Mais selon toute vraisemblance,/ Deux hippopotames dressés,/ De qui les crins étoient tressés;/ Et puis sur la campagne humide/ Poussa son char à toute bride²⁷¹.

L'oubli du narrateur

Autre technique employée pour donner l'impression au lecteur que le récit est véridique se cache dans les interventions où Scarron prétend douter sur quelque détail. Nous rencontrons fréquemment des vers comme "si j'en ai mémoire"²⁷² ou "je ne me souviens pas du reste"²⁷³, intercalés dans le texte. De cette façon, le narrateur souligne son propre oubli et affirme qu'il ne sait plus exactement comment un certain événement s'est passé. Or, pour que l'auteur puisse oublier des détails, il faut y avoir une source primaire, comme une muse par exemple, qui lui a raconté l'histoire entière en avance.

Dans cette même catégorie, nous pouvons classer les interventions où l'auteur-narrateur dit qu'il a complètement oublié quelque chose ou que personne ne l'a jamais su. De nouveau, ces commentaires ont pour effet que le lecteur reçoit l'impression qu'il lit une sorte de compte rendu d'un événement historique.

Butès, aussi fort qu'un taureau/ Et très-expert en la gourmade,/ Sans mensonge, ou bien par bravade/ (Car on ne l'a jamais bien su),/ Ce Butès se disait issu/ D'Amiclus, grand brise-mâchoire/ Et fort renommé dans l'histoire²⁷⁴.

Avec un certain dormitoire/ De couleur blanche, grise ou noire/(Car on ne l'a jamais bien su)/ Il frota sans être aperçu,/ Les tempes du pauvre pilote²⁷⁵.

Souvent, les détails que l'auteur a oubliés ne sont pas d'une grande importance pour le texte, tout comme la plupart des "négligences" de Virgile, que nous avons traitées ci-dessus. De nouveau, il semble alors comique que Scarron les signale.

Lors Achates un fer empoigne,/ Et contre un caillou si bien cogne/ qu'il en fit, non pas pour un peu,/ Sortir étincelles de feu;/ Ce feu pris à matière sèche/ (Je ne sais pas si ce fut mèche,/ Si de fut bois vieil ou bien neuf)²⁷⁶.

Il est surtout frappant de voir que Scarron remarque lui-même que ce sont des détails superflus qui ne jouent pas un rôle dans l'histoire. S'ils ne sont pas intéressants, pourquoi en parle-t-il alors? Cette technique fait partie de l'auto-ironie de l'auteur qui veut montrer explicitement son ignorance.

Les autres en terre avancèrent,/ Virent des bêtes, en chassèrent:/ Si ce qu'ils coururent fut pris,/c'est ce que je n'ai pas appris,/et ce qui m'importe guères²⁷⁷.

²⁷¹ *ibid.*, p. 205.

²⁷² *ibid.*, p. 190.

²⁷³ *ibid.*, p. 278.

²⁷⁴ *ibid.*, p. 187.

²⁷⁵ *ibid.*, p. 207.

²⁷⁶ *ibid.*, p. 19.

²⁷⁷ *ibid.*, p. 209-210.

Parfois l'auteur donne même l'impression qu'il n'a pas envie de vérifier comment les choses se sont passées exactement. Cette méthode sert encore à parodier le narrateur classique omniscient. Mais, en même temps, ces phrases donnent l'impression que Scarron a la possibilité de vérifier certains détails et qu'il raconte donc un récit véridique.

J'oublois Salie et Patron,/ Dont l'un, à ce que dit Maron,/ 2toit issu d'Acarnanie,/ Et l'autre venoit d'Arcadie./ Maron n'éclaircit pas trop bien/ Qui des deux est l'Arcadien,/ Et qui vient de l'Acarnanie,/ Et Scarron fort peu s'en soucie²⁷⁸.

Ramier, pigeon ou tourterelle/ (il n'importe ce que ce fût;/ Pourvu qu'on arrive à son but,/ Facilement on se dispense/ Quand petite est la conséquence)²⁷⁹.

4.3.4 Un récit fictif

L'auteur comme créateur omnipotent

Or, ces interventions, où Scarron se défend comme un chronologiste fidèle, sont contrariées tout le temps par des remarques où il souligne le caractère fictif du récit. L'auteur n'est pas comme un reporter qui raconte aussi précisément que possible les événements dont il a été témoin. L'écrivain est en premier lieu l'inventeur d'un monde fictif. Dans *le Virgile travesti*, l'auteur insiste sur son pouvoir créateur. Ainsi, lorsque Scarron décrit un temple dédié à Apollon, il remarque que "jamais auteur bien sensé/ n'a fait temple rapetassé,/ mais toujours temple magnifique,/ de marbre plutôt que de brique"²⁸⁰. La critique de l'auteur va donc tout droit aux écrivains qui créent des mondes utopiques, éloignés de la réalité. Dans cette phrase, il est surtout frappant de voir que l'auteur emploie le mot "fait" au lieu de "décrit", par exemple. Le choix de ce verbe reflète la conception que l'auteur est un créateur omnipotent qui domine les événements et les personnages, qui sont issus de son imagination. Cette vision s'oppose au prétendu réalisme dans les interventions que nous avons analysées ci-dessus.

Cette idée se traduit dans des passages particuliers, où Scarron insiste sur son pouvoir sur le récit. Vu son omnipotence, l'auteur a, par exemple, le pouvoir de faire attendre les personnages lorsqu'il est en train de faire une digression, comme dans le quatrième livre, où il décrit Mercure:

De la même, il fait la tempête,/ Et, quand elle fait trop la bête,/ Il la dissipe en un instant./ Avec ce bâton important/ Il donne aussi sur les oreilles,/ Et mille autres belles merveilles/ Que je n'ai loisir de conter,/ De peur de le trop arrêter²⁸¹.

²⁷⁸ *ibid.*, p. 185.

²⁷⁹ *ibid.*, p. 191.

²⁸⁰ *ibid.*, p. 210.

²⁸¹ *ibid.*, p. 139.

Scarron joue ici un jeu avec les frontières entre la réalité et la fiction: aux moments où il parle, les personnages attendent comme des êtres qui vivent indépendamment de lui. Mais, en même temps, les personnages sont presque comme des marionnettes qui dépendent entièrement de la volonté de l'écrivain. Quand l'écrivain ne s'occupe pas d'eux, leur vie s'arrête quelques instants. Par ces commentaires, l'auteur rompt brusquement le pacte mimétique de la littérature de son époque. Ce procédé revient d'ailleurs très souvent dans le *Roman comique*. Or, dans ce roman, le jeu est encore plus complexe. Les personnages semblent toutefois avoir une existence autonome et il existe un contact entre les personnages et le narrateur. A la fin du premier chapitre, par exemple, il se trouve la phrase suivante:

Il accepta l'offre qu'elle lui fit, et, cependant que ses bêtes mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre²⁸².

Ces bêtes vivent donc indépendamment de l'auteur. Les personnages ont même le pouvoir d'interrompre le narrateur. Quand celui-ci est en train de parler de Dom Diégo et Elvire, il ajoute qu'il ne peut plus dire davantage parce qu'un autre personnage l'empêche de continuer la narration:

Je ne m'amuserai point à vous dire les caresses que ces jeunes amants se firent; dom Fernand qui frappe à la porte ne m'en donne pas le temps²⁸³.

Dans *le Virgile travesti*, les personnages ne disposent pas de ce pouvoir et le jeu de Scarron semble alors moins compliqué dans cet ouvrage-ci.

Mais l'auteur emploie encore d'autres techniques pour remettre en doute l'authenticité du poème. Ainsi, il insiste sur le fait qu'il peut en principe faire croire tout ce qu'il veut au public. A la fin du sixième livre, par exemple, Scarron commence la description du sommeil des Troyens de la manière suivante:

En cet endroit Virgile dit/ (puisqu'il le dit il le faut croire)/ Que par une porte d'ivoire/ (C'est la même chose qu'un huis)/ Les songes faux sont introduits/ Aux vivans durant la nuit morne²⁸⁴.

Le pouvoir de l'auteur ne se limite donc pas aux événements intradiégétiques ; il a également la capacité d'influencer le public, car le lecteur ne peut jamais savoir si le narrateur est honnête. Il est obligé d'accepter tout ce que le narrateur lui fait croire, sans jamais avoir la possibilité de vérifier ces informations. Scarron se moque du lecteur, qui lui donne ce pouvoir, tandis que lui, il ne fait que mentir. Il renforce sa raillerie en ajoutant de manière ironique qu'il croit tout ce que Virgile dit: "Je n'ai point de peine à le croire,/Car qui ne

²⁸² Paul Scarron, *Le Roman comique*, p. 39.

²⁸³ *ibid.*, p. 185.

²⁸⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 248.

donneroit crédit/A ce qu'un tel auteur a dit?²⁸⁵". A première vue, cette question rhétorique signifie que Virgile mérite d'avoir une grande crédibilité, vu qu'il est un auteur qui jouit d'une grande considération. Mais, en fait, Scarron se moque du lecteur qui oublie que le récit est fictif et que Virgile raconte en fait des "mensonges", malgré son estime. Bref, l'auteur raille le public qui reste inconscient de l'ironie qui se cache derrière cette question rhétorique.

La forme est supérieure au fond

Cette première partie a démontré que l'auteur se considère comme un créateur omnipotent, qui contrôle tout ce qui se passe au niveau intradiégétique et qui a même la possibilité d'influencer son public. Vu qu'il joue d'une liberté totale au niveau du contenu, il se concentre davantage sur la forme du récit. Pour montrer cette inclination au lecteur, il intervient souvent pour commenter la langue ou le style. Indirectement, nous en déduisons qu'il serait naïf de croire ce qu'il raconte, vu que toute son attention se dirige vers la forme.

Dans les vers c'est aller par haut/ Que mettre le froid et le chaud,/ Le ciel, l'enfer, l'air et la terre,/ L'eau, le feu, la paix et la guerre/ Rimeur qui sait antithésier/ Est ravi quand il peut user/ *Ab hoc et ab hac* d'antithèse:/ Ceci soit dit par parenthèse/ Aussi rimeur antithésant/ Est glorieux et suffisant, / Et pour bien peu devient fou d'aise/ Quand il en fait bonne ou mauvaise;/ Et tel est, fût-il indigent,/ Qui refuseroit de l'argent/ Plutôt qu'omettre une antithèse/ Le tirât-elle hors de sa thèse²⁸⁶.

Cette attention pour la forme se traduit parfois par une négligence du contenu. Rappelons à titre significatif les anachronismes qui apparaissent fréquemment dans le récit et qui remettent en question sa véridicité.

Il se trouve également des interventions dans le texte où l'auteur parle directement de son attention pour la forme. Le narrateur commente par exemple des figures stylistiques qu'il a employées. Après avoir dit qu'un laboureur était en train de jurer "comme un joueur fâché", il ajoute qu'il trouve cette comparaison belle et qu'il la maintiendra²⁸⁷. D'autres fois, il n'est pas content, mais ne modifie plus le discours:

Grégois et Troyens, ce me semble,/ Poussans, et puis étant poussés,/ Blessans et puis étant blessés,/ Et faisans à l'envi carnage,/ Ressemblons fort bien à l'orage/ Dont je viens de faire un portrait,/ Qui, me semble, est assez mal fait²⁸⁸.

Or, vu que l'auteur a la liberté de dire tout ce qu'il veut, il a même la possibilité d'adapter le fond à la forme. Par cette technique, l'auteur montre qu'il n'est pas fidèle à une source quelconque, mais qu'il modifie le discours à son propre envie. La véridicité du récit est alors inférieure à la forme de l'histoire racontée. Scarron affirme cette possibilité au cours du récit

²⁸⁵ *ibid.*, p. 248.

²⁸⁶ *ibid.*, p. 115.

²⁸⁷ *ibid.*, p. 67.

²⁸⁸ *ibid.*, p. 73.

même. Il intervient, par exemple, pour dire qu'il a changé légèrement l'ordre des mots pour rimer plus aisément.

Porté tant par-là que par-ci/(Ou par-ci par-là, l'un vaut l'autre)/ En un métier comme le nôtre,/ On ne rime pas comme on veut,/ mais seulement comme l'on peut)²⁸⁹.

De même, l'auteur remarque parfois qu'il a ajouté un détail au récit original, pour que la rime soit correcte. L'emploi de ces détails inutiles ne sert donc pas uniquement à souligner la véridicité du récit, comme nous avons remarqué dans le chapitre précédent, mais également à montrer son caractère fictif. A l'aide d'une seule technique, l'auteur essaie de soutenir deux thèses contradictoires.

A nos vaisseaux s'offrit un port/ Près duquel, au-dessus d'un fort,/ Etoit de Minerve le temple./ Je vous dirai qu'il étoit ample,/ Non que je le sache autrement,/ Mais pour rimer plus aisément²⁹⁰.

Exposant sa perruque au vent,/C'est-à-dire ôtant sa barette/ (Ou son chapeau; mais un poète/Pour exprimer l'étui du chef,/ Dit: bonnet, chapeau, coufre-chef,/ Toque, tapabor, Bourguignote,/Béguin, ruban, cale, calotte,/Casque, salade, heaume, pot,/ Capuchon, barette; en un mot/Le plus éloigné synonyme/ Chez nous rimeurs passe à la rime./ Retournons donc à ce qu'il dit)²⁹¹.

De nouveau, ces interventions prouvent que l'auteur tient tout le pouvoir: sans ces digressions, nous ne saurions pas qu'il a inventé ces détails. Or, notons qu'il s'y cache de nouveau une raillerie du lecteur: quand l'auteur annonce qu'il a ajouté un détail, ceci implique en même temps que le reste du texte soit véridique. Mais, nous savons que le texte entier est une invention. Cette intervention paraît alors totalement superflue et sert uniquement à confondre le lecteur naïf.

Dans cette même catégorie, nous pouvons classer les interventions qui traitent du genre burlesque. Par ces digressions, Scarron signale qu'il est en train de construire une création artistique. Il nous montre qu'il considère l'art et la réalité comme deux univers distincts :

"A quoi diable t'amuses-tu?/ Est-il temps d'enfiler des perles, Et d'aller à la chasse à merles?"/ J'ai mis merles pour rimer mieux,/ Car, autant que le sérieux,/ Le burlesque veut que l'on rime,/ Et veut même aussi que l'on lime;/Autrement les vers, sans repos,/ Se peuvent faire à tous propos,/ Et n'est aucun qui ne rimaille/ En ce temps-ci, vaille que vaille,/ Et tel livre est, de bout en bout,/ Rime, et puis rime, et puis c'est tout,/ Des mots de gueule hors de leur place,/ Et quolibets froids comme glace./ Tels rimeurs mériteroient bien/ D'être nommés rimeurs de rien,/ Ou bien rimeurs à la douzaine./ Ceci soit dit pour prendre haleine;/ Si quelqu'un n'en est pas content,/ Il en peut de moi dire autant:/ Je crains fort peu les coups de langue²⁹².

Bref, ce chapitre a prouvé que Scarron joue un jeu malin avec le lecteur. D'une part, il lui donne l'apparence d'écrire un récit véridique, aussi proche de la réalité que possible. D'autre part, il lui fournit une grande quantité d'indices qui prouvent que *le Virgile travesti* est une fiction. Rappelons d'ailleurs ce que Conroy a dit sur le *Roman Comique*: "While remaining a matter of vital concern to Scarron's contemporaries, authenticity here becomes a source of

²⁸⁹ *ibid.*, p. 137.

²⁹⁰ *ibid.*, p. 114.

²⁹¹ *ibid.*, p. 289.

²⁹² *ibid.*, p. 145.

joking and a butt for the narrator's wit"²⁹³. Méfions-nous alors du narrateur quand il dit: "Je suis fort fidèle interprète,/Et, quand je fais omission,/C'est par pure inadvertion"²⁹⁴. Par ce jeu permanent, Scarron manipule le lecteur afin de s'en moquer. La raillerie de l'auteur se trouve donc également sur des points que les critiques littéraires antérieures ont apparemment négligés.

5. CONCLUSION

5.1 Synthèse

Par cette étude, nous avons remis en question l'identification non nuancée de Scarron au genre burlesque dans les études antérieures. Alors que, dans le passé, les théoriciens ont toujours considéré Scarron comme une incarnation du burlesque, cette conception généralisatrice ne reflète pas la variété qui existe au sein du *Virgile travesti*. Tout d'abord, il existe une polémique autour de la définition du genre. A cause de la popularité de Scarron et de l'atmosphère non-conformiste qui occupait tous les esprits pendant la Fronde, le terme *burlesque* était employé pour désigner une grande variété d'ouvrages. De nos jours, cette "burlescomanie" pose des problèmes pour les théoriciens: une partie d'entre eux considère le burlesque presque comme un synonyme du comique populaire, alors que d'autres excluent les ouvrages qui appartiennent au "mauvais burlesque" de la définition. Bref, le sens du terme est toujours resté ambigu. Deuxièmement, Scarron a publié une multitude d'ouvrages, dans des styles fort différents. A part le genre burlesque, Scarron a également écrit des ouvrages satiriques, parodiques et bouffons. Il semble logique que ces autres styles interfèrent souvent dans un seul texte et qu'aucun ouvrage n'appartient donc exclusivement à une seule catégorie. Il paraît par conséquent fautif d'identifier Scarron entièrement à un seul genre: le burlesque.

L'objectif de cette étude était alors de présenter une analyse plus neutre de l'œuvre de Scarron. A l'aide d'une étude approfondie du *Virgile travesti*, nous avons essayé de montrer comment fonctionne le comique. Comme point de départ, nous avons exprimé deux grandes hypothèses. D'abord, nous avons suggéré que, dans *le Virgile travesti*, il se trouve des interférences avec d'autres genres comiques, comme le bouffon, la parodie et la satire. Deuxièmement, nous avons supposé que la raillerie se situe à des niveaux différents du

²⁹³ Peter V. Conroy, Jr., *op. cit.*, p. 29.

²⁹⁴ Paul Scarron, *Le Virgile travesti en Vers burlesques*, p. 189.

poème. A l'aide de ces deux hypothèses, nous avons établi une structure générale pour commencer l'analyse.

Dans une première partie, nous nous sommes penchés sur les cibles visées par Scarron. Même si l'auteur a toujours prétendu ne haïr personne²⁹⁵, le but principal du *Virgile travesti* était la moquerie. Le travestissement de l'*Enéide* équivaut à une parodie de la littérature héroïque. Scarron s'attaque à la fois aux modèles classiques et contemporains. Par une déformation de certains thèmes, motifs et procédés stylistiques, l'auteur se moque de Virgile, mais aussi de Ronsard, de Malherbe et des précieuses ridicules. Il ne trouve pas que ce sont de piètres écrivains, mais il déteste les mauvaises imitations que ses contemporains en ont fait. Il abhorre ce monde idéalisé des chevaliers et des héros classiques et prône un retour à la réalité et à la quotidienneté. De cette façon, Scarron essaie de vaincre l'héroïque par le comique. Néanmoins, il est important de savoir que l'auteur n'a pas vraiment amoindri Virgile. Scarron a toujours maintenu un équilibre entre la raillerie et le respect du modèle classique.

Par son attaque de la littérature héroïque, l'auteur heurte évidemment aussi ses représentants. Ainsi, la parodie littéraire est en même temps une satire sociale et morale des cultures classique et moderne. Le caractère prétentieux des auteurs précieux, par exemple, ne se reflète pas seulement dans leurs ouvrages, mais également dans leur mode de vie. Scarron, qui déteste les fausses apparences et l'hypocrisie, raille leur image hautaine. *Le Virgile travesti* contient par conséquent un bon nombre de caractéristiques du comique de mœurs. Notons encore que l'auteur se moque de toutes les formes de la fausseté, mais qu'il ne s'attaque guère à des personnes concrètes ou à la hiérarchie sociale.

Dans une deuxième étape, nous nous sommes concentrés sur les méthodes que Scarron a employées. La raillerie se situe sur trois niveaux: le contenu, la forme et le rapport entre le récit, le narrateur et le lecteur. D'abord, Scarron divertit le public par une application de techniques bouffonnes au contenu. Par une alternance entre l'héroïque et le comique, l'auteur déforme l'*Enéide*. Le comique se trouve dans l'accentuation de leurs vices et dans l'attention portée à leurs gestes maladroits et aux situations incongrues. Les personnages idéalisés de l'original deviennent des caricatures bouffonnes dans la version travestie. Scarron établit des portraits peu nuancés de ses caractères. Il insiste davantage sur leurs petits défauts, déjà présents dans l'*Enéide*, et montre ainsi des personnages stéréotypés, sans aucune évolution psychologique. En outre, à l'aide d'une multitude de motifs vulgaires, il présente les

²⁹⁵ Lester S. Koritz, *op. cit.*, p. 49.

personnages comme des créatures réalistes et grossières. De cette façon, il crée une distanciation entre le lecteur et le récit et détourne l'attention des événements tragiques.

A l'alternance entre le comique et l'héroïque correspond un mélange de registres langagiers. L'objectif de Scarron est de travestir le langage élevé de la littérature classique et contemporaine et de critiquer en même temps l'épuration linguistique du dix-septième siècle. Le récit est plein d'expressions populaires, archaïques et grossières qui contrastent avec le registre héroïque de l'original. Par conséquent, le langage reflète le réalisme et la spontanéité, propre au style de Scarron. En plus, son style se caractérise par des images amusantes, des énumérations comiques, un ton ironique et des jeux avec la sonorité et la rime. La spontanéité n'implique donc pas une négligence du style. Il s'y cache par contre une grande partie des effets comiques.

Le troisième niveau de raillerie a demandé une approche différente, vu que cette problématique n'a pas encore été traitée dans les études précédentes. Nous avons constaté que Scarron joue avec le rapport entre le texte, le narrateur et le lecteur. De façon directe ou indirecte, le narrateur montre qu'il n'est pas un narrateur omniscient classique. Il exprime son étonnement envers les événements, intervient pour commenter ce qui ne lui paraît pas logique et commet des fautes. De cette façon, le narrateur se moque indirectement de lui-même. A d'autres endroits, il exprime même explicitement cette auto-ironie. Scarron se moque par exemple de sa mauvaise santé ou affirme qu'il ne sait pas bien écrire.

En plus, ces interventions explicites du narrateur extradiegetique servent souvent à commenter la narration même. Ainsi, elles entravent la *mimésis*, c'est-à-dire l'impression que le récit est une représentation fidèle de la réalité. En intervenant constamment dans le texte, le narrateur attire l'attention du lecteur sur sa présence. De cette manière, il crée une distanciation du lecteur par rapport au récit. Scarron joue un jeu permanent avec le lecteur. D'une part, il prétend être un chronologiste fidèle, qui reproduit minutieusement le récit de Virgile. D'autre part, il accentue le caractère fictif du poème. Par ce jeu, il remet en question le rapport existant entre le narrateur, le lecteur et le récit. Le narrateur est omnipotent et peut manipuler le récit à loisir ; le lecteur n'a aucun pouvoir et est obligé de croire tout ce que le narrateur lui raconte.

5.2 Bilan

Pour conclure, on pourrait dire que Scarron vise plusieurs cibles et emploie une grande variété de méthodes burlesques pour faire rire le lecteur. Nous affirmons que la plupart des

techniques correspond à l'antithèse permanente de l'héroïque et du comique, mais l'étude présente a confirmé que cette définition est trop simplificatrice. "Ce n'est pas là toute l'originalité de Scarron, dont les objectifs touchent aussi à la relation au lecteur. Cette relation est constamment perturbée par des effets de drôlerie qui mettent le récit à distance en cassant la logique mimétique traditionnelle: Diderot, dans *Jacques Le Fataliste*, s'inscrit dans la même filiation. Ainsi, le burlesque ne touche-t-il pas seulement au 'style' (effets de contenus - personnages, situations - et expression), mais encore, comme l'a affirmé Jean Rousset, à la logique du procès d'énonciation narrative²⁹⁶". Le fonctionnement du comique dans *le Virgile travesti* est donc beaucoup plus compliqué que l'avaient estimé Fournel et Morillot. Dire que Scarron est une incarnation du burlesque serait alors une atteinte à la complexité de sa méthodique.

L'originalité de Scarron se situe surtout au troisième niveau de l'analyse, c'est-à-dire le rapport entre le narrateur, le récit et le lecteur. Nous pouvons considérer cette méthodique comme l'"expansion d'une théorisation polémique née de la fiction elle-même et qui a pour but de la phagocyter, du dedans et du dehors, dans la mesure où cette fiction est reconnue coupable"²⁹⁷. Cette mise en question de la fiction est une caractéristique typique de la littérature moderne. Par cette technique, Scarron s'oppose donc au rôle que les anciens attribuent à l'héritage antique et propose l'innovation.

Même s'il était exagéré de considérer Scarron comme un véritable précurseur de la littérature moderne, son oeuvre reflète la naissance des nouvelles conceptions en littérature. Par un jeu permanent autour du statut de la fiction même, *le Virgile travesti* "met en jeu le problème de la représentation et donc du sujet, de la *mimèsis* et du métadiscours: il est ainsi en prise sur un des questionnements essentiels de la modernité philosophique"²⁹⁸. Cette mise en question de la représentation mimétique constitue un pas essentiel dans la construction de la littérature moderne. Ces tendances se reflètent également dans le roman du XVIIe siècle où "le sujet parlant peut explorer en toute liberté, sa relation avec son propre langage, et sa relation, par le langage, avec un monde-objet devenu radicalement autre"²⁹⁹, à l'opposé des codes littéraires traditionnels. Bref, malgré le fait que Scarron n'était pas un maître et que le genre burlesque était condamné par son essence même à rester marginal³⁰⁰, Scarron a aidé à

²⁹⁶ Daniel Riou in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 669.

²⁹⁷ *ibid.*, p. 678.

²⁹⁸ *ibid.*, p. 682.

²⁹⁹ S. Zebouni in Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *op. cit.*, p. 682.

³⁰⁰ Paul Morillot, *op. cit.*, p. 398.

ouvrir la voie aux Modernes, comme La Fontaine et Molière. "Il faut y songer, avant de juger trop durement le "misérable Scarron"³⁰¹".

6. BIBLIOGRAPHIE

- Peter V. Conroy, Jr., "The Narrative Stance in Scarron's Roman comique", *The French Review*, Special Issue, No.6, Spring 1974, p. 18-30.
- Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1992.
- Jean-Charles Darmon et Michel Delon, *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVIIe-XVIIIe siècle, Tome 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702.
- Gaston Hall, "Scarron and The Travesty of Virgil", *Yale French Studies*, 38, 1967, p. 115-127.
- *Le nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2008.
- Paul Morillot, *Scarron, étude biographique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- Lester S. Koritz, *Scarron satirique*, Paris, Librairie Klincksieck, 1977.
- Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- François Rabelais, *Gargantua. Texte original et translation en français moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- Paul Scarron, *Le roman comique*, ed. Jean Serroy, Paris, Gallimard, 1985.
- Paul Scarron, *Le Virgile Travesti En Vers Burlesques*, ed. Victor Fournel, Paris, Adolphe Delahays, 1858.
- Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, texte établi, présenté et annoté par Yves Giraud, Paris, GF Flammarion, 1979.
- Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667.
- Virgile, *Enéide*, ed. Sylvie Laigneau, Paris, Le Livre de Poche, 2004.

³⁰¹ *ibid.*, p. 402.

