

Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 1678.

L'œuvre en son temps.

Roman et morale au XVII^e siècle. Héroïsme, romanesque, vraisemblance.

I – M. de Nemours à Coulommiers.

Deux scènes parallèles se déroulent à Coulommiers, résidence campagnarde du prince et de la princesse de Clèves, dans le chef-d'œuvre de Mme de Lafayette. La première, dite de l'aveu, est située dans le troisième tome du roman. M. de Nemours dissimulé derrière une des palissades du parc, observe M. et Mme de Clèves. La seconde se trouve dans le quatrième tome. M. de Nemours, à nouveau caché, surprend celle qu'il aime seule dans le pavillon. Un gentilhomme envoyé par M. de Clèves, et lui-même embusqué, les observe tous deux. Un schéma identique, – quoiqu'inversé puisque les deux personnages masculins (si l'on admet que le « truchement » est comme l'image de M. de Clèves) y échangent leurs rôles – permettant la multiplication des regards et des points de vue, se met en place.

D'une scène à l'autre un processus de dramatisation s'est élaboré. Pour ce qui est du trio des protagonistes elle se traduit par la dégradation des relations entre les époux, par la naissance de la jalousie de M. de Clèves, par une accentuation de la passion de la princesse et de Nemours. Sur le plan collectif, les manifestations de joie et de *magnificence*, caractéristiques de la cour des Valois dans les premières pages, ont été brutalement interrompues par la mort violente du roi Henri II. Au début du quatrième tome un nouveau tableau de la Cour vient se substituer à la peinture présentée au lecteur dès les toutes premières lignes du roman.

Si le temps n'a pu échapper ici à ses propres métamorphoses, le lieu – soit le parc et le pavillon de Coulommiers – est resté le même : *locus amoenus*, terre idyllique et profondément romanesque. Le pavillon de Coulommiers est, en quelque sorte, une île solitaire. Dans sa retraite campagnarde l'héroïne peut être elle-même loin de la cour et de ses mirages, loin des mensonges du monde. Le pavillon est, de fait, doublement solitaire. Solitude au cœur d'une autre solitude, comme dans un schéma de double inclusion, ce lieu est le cœur d'un paradis fantasmagique dans lequel l'héroïne peut épancher ses sentiments et avoir la liberté d'être une femme d'honneur¹. Le jardin de Coulommiers devient ainsi métaphore de l'âme, de ses replis, de ses ombres profondes, de son désir de lumière et de beauté.

Par hasard – aventure de roman – M. de Nemours s'égaré et découvre le jardin enchanté de Mme de Clèves. Comme dans un roman médiéval la forêt semble guider le voyageur vers une destination secrète :

Comme ils étaient à la chasse à courir le cerf, monsieur de Nemours s'égara dans la forêt. En s'enquérant du chemin qu'il devait tenir pour s'en retourner, il sut qu'il était proche de Coulommiers. A ce mot de Coulommiers, sans faire aucune réflexion et sans savoir quel était son dessein, il alla à toute bride du côté qu'on le lui montrait. Il arriva dans la forêt, et se laissa conduire au hasard par des routes faites avec soin, qu'il jugea bien qui conduisaient vers le château. Il trouva au bout de ces routes un pavillon, dont le dessous était un grand salon accompagné de deux cabinets, dont l'un était ouvert sur un jardin de fleurs, qui n'était séparé de la forêt que par des palissades, et le second donnait sur une grande allée du parc².

1 On songe évidemment ici aux vers que Molière place dans la bouche d'Alceste lorsque celui-ci revendique une dernière fois son goût pour la retraite : « Et chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté. » (Molière, *Le Misanthrope*, 1666, acte V, scène 4, vers 1805-1806.)

2 Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, dans *Œuvres complètes*, éd. C. Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, Pléiade, 2014, p. 417.

La chasse, la forêt, la clôture nous ramènent à un imaginaire très ancien, qui réapparaîtra dans les contes à la fin du XVII^e siècle. Il semblerait presque que nous ayons affaire ici à quelque souvenir très lointain du *Roman de la Rose* relu par Urfé.

Cette atmosphère sereine donne à ce lieu une beauté particulière. Coulommiers est un endroit *sublime*, pour reprendre le terme que Stendhal employait à propos du roman de Mme de Lafayette :

Madame de Martigues vint à Coulommiers, comme elle l'avait promis à madame de Clèves ; elle la trouva dans une vie fort solitaire. Cette princesse avait même cherché le moyen d'être dans une solitude entière, et de passer les soirs dans les jardins, sans être accompagnée de ses domestiques. Elle venait dans ce pavillon où monsieur de Nemours l'avait écoutée ; elle entrait dans le cabinet qui était ouvert sur le jardin. Ses femmes et ses domestiques demeuraient dans l'autre cabinet, ou sous le pavillon, et ne venaient point à elle qu'elle ne les appelât. Madame de Martigues n'avait jamais vu Coulommiers ; elle fut surprise de toutes les beautés qu'elle y trouva et surtout de l'agrément de ce pavillon. Madame de Clèves et elle y passaient tous les soirs. La liberté de se trouver seules, la nuit, dans le plus beau lieu du monde, ne laissait pas finir la conversation entre deux jeunes personnes, qui avaient des passions violentes dans le cœur ; et quoiqu'elles ne s'en fissent point de confiance, elles trouvaient un grand plaisir à se parler³.

Dans ce décor merveilleux la passion se vit et se dit. En ce sens la seconde des scènes que nous avons évoquées constitue, tout comme la première, un aveu de Mme de Clèves, aveu fait implicitement bien sûr, à elle-même comme à M. de Nemours :

Il (M. de Nemours) vit beaucoup de lumières dans le cabinet, toutes les fenêtres en étaient ouvertes ; et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servait de porte, pour voir ce que faisait madame de Clèves. Il vit qu'elle était seule ; mais il la vit d'une si admirable beauté, qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et monsieur de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps, et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui madame de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à monsieur de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de monsieur de Nemours ; elle s'assit, et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner⁴.

Les effets picturaux – le cadre de la porte-fenêtre, la nuit, la lueur des flambeaux – mettent en valeur la beauté de Mme de Clèves qui semble une dame rendant hommage aux couleurs qu'a

3 Ibid., p. 449.

4 Ibid., p. 451- 452.

défendues son chevalier. L'éclat de l'héroïne vient sans nul doute aussi dans cette page de ce qu'elle est « naturelle », livrée à la vérité de son être, abandonnée. On trouve ainsi dans cette scène deux portraits idéalisés conjointement : un portrait peint de M. de Nemours en valeureux guerrier, en héros de roman ; un portrait écrit de Mme de Clèves en parfaite amante.

Nous sommes donc confrontés à une scène de roman qui restera en un sens un rêve, une vision onirique. Pour Mme de Clèves, M. de Nemours est comme une image qu'elle tente de dissiper par le retour au réel, symbolisé par ses serviteurs et le lien social qu'ils représentent, la fuite hors du lieu magique. Pour M. de Nemours, ces quelques minutes restent un « instant de grâce », caractérisé par des sentiments diffus et confus, ce *je ne sais quoi* qui échappe à la clarté classique. Sa réaction est étonnamment moderne en ce qu'elle préfigure la sensibilité du XVIII^e siècle, quoique marquée encore d'une nostalgie astréenne :

La passion n'a jamais été si tendre et si violente qu'elle l'était alors en ce prince. Il s'en alla sous des saules, le long d'un petit ruisseau qui coulait derrière la maison où il était caché. Il s'éloigna le plus qu'il lui fut possible, pour n'être vu ni entendu de personne ; il s'abandonna aux transports de son amour, et son cœur en fut tellement pressé qu'il fut contraint de laisser couler quelques larmes ; mais ces larmes n'étaient pas de celles que la douleur seule fait répandre, elles étaient mêlées de douceur et de ce charme qui ne se trouve que dans l'amour.⁵

Dans cette scène le désir est idéalisé – la symbolique sexuelle est évidente mais la rencontre demeure au stade du fantasme – et ces instants de bonheur sont déréalisés⁶. La passion ne se vit ici que dans l'absence. Mme de Lafayette refuse alors les principes du roman de son temps. Elle reprend les motifs romanesques pour les cantonner dans des châteaux de stuc et des forêts enchantées, sans omettre toutefois de rappeler la cruauté du rêve. Car de cet instant vont naître la maladie et la mort du prince de Clèves. Il y a dans ces pages une ironie fondamentale, fondée sur l'intrication de l'illusion et du réel, de la vérité et du mensonge. Cet instant magique où l'héroïne dévoile ses sentiments ne donne lieu qu'à une terrible méprise, à moins que son époux ne meure que de sa propre vérité qu'il essaierait vainement de se cacher à lui-même ; transformant en une convention sociale, la jalousie, ce qui est peut-être un drame essentiellement intime, mourir de ne pas être aimé.

Quoi qu'il en soit nous pouvons lire en filigrane dans ces pages la naissance et la fin presque concomitante d'une meurtrière illusion et la défaite du roman. Le grand roman de Mme de Lafayette pourrait donc être lu comme un roman héroïque refusé. Les premières pages de l'œuvre présentent un univers brillant et raffiné, tout entier occupé aux jeux des sentiments et de la séduction. Le lecteur sait toutefois très vite que cette façade n'est que mensonge. La structure de l'œuvre, si l'on excepte la technique du commencement *in medias res*, reprend les schémas du romanesque traditionnel au XVII^e siècle : histoire complexe, retours en arrière, récits insérés. Mais alors que l'histoire centrale met en scène un monde idyllique, les histoires secondes viennent détruire les mythes et les apparences. Le modèle héroïque n'est donc ici repris que pour être subverti.

5 Ibid., p. 453.

6 Pour une lecture de ce passage cf. Butor, « Sur *La Princesse de Clèves* » (1959), repris dans *Répertoire I*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique, 1960, pp. [74] – 78.

Trois routes permettent d'aller à Tendre : le fleuve d'inclination est la voie la plus rapide ; de part et d'autre, de nombreux villages qui sont autant de haltes et représentent divers stades de la galanterie et de l'intimité, jalonnent les chemins menant à Tendre sur Reconnaissance et à Tendre sur Estime. Ces terres bénies sont cernées de tout côtés par des eaux hostiles : mer d'Inimitié, lac d'indifférence, Mer dangereuse.

On sait que cette allégorie, que suit dans le roman une longue glose, fut imaginée par Madeleine de Scudéry, au cours d'un de ses samedis, pour répondre à une question galante de Pellisson et enchâssée dans le fil de l'œuvre sur les conseils de Chapelain. Il serait puéril de faire à l'auteur de *Clélie* à propos de cette page, demeurée si célèbre, un procès d'invraisemblance. Comment concevoir que d'illustres Romains aient produit cette image ? La justification de la Carte de Tendre est, à l'évidence, extérieure à la narration elle-même. Elle peut néanmoins nous fournir quelques renseignements sur l'image globale du roman au milieu du XVII^e siècle. Le monde de Tendre est un monde clos et protégé, confronté à un environnement hostile, traversé d'itinéraires rectilignes permettant, une fois dépassés les pièges des premiers moments, d'aller à son but.

Par extension le roman scudérien dans son ensemble paraît pouvoir se prévaloir de cette dimension morale et de cette visée allégorique. Le roman est, au XVII^e siècle, une morale en action, peinture d'un monde ordonné, enchâssé dans l'inconnu de la vie. Il semble par ailleurs que la Carte de Tendre montre déjà clairement les faiblesses du genre romanesque tel que le concevaient les auteurs et les lecteurs des grandes sommes héroïques. Après *Tendre* surgit le danger des *Terres inconnues*, car nul roman, nulle fiction ne peuvent nous préserver totalement du réel.

Autre temps - plus ancien déjà -, autre fable. La *Carte de Tendre* nous ramène à une autre page célèbre, décrivant également de manière imagée un monde idyllique, préservé des atteintes de la réalité, et qu'une rivière rapide traverse avant de se noyer dans une mer lointaine. Tendre serait ainsi une relecture de l'incipit de *L'Astrée*, dont voici les premières lignes :

Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forez qui en sa petitesse contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules, car étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont si fertiles, et situées en un air si tempéré, que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur. Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte, comme d'une forte muraille, des monts assez voisins et arrosée du fleuve de Loyre, qui prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encor trop enflé ni orgueilleux, mais doux et paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes, mais l'un des plus beaux est Lignon, qui vagabond en son cours, aussi bien que douteux en sa source, va serpentant par ceste plaine depuis les hautes montagnes de Cervières et de Chalmazel, jusques à Feurs, où Loire le recevant, et lui faisant perdre son nom propre, l'emporte pour tribut à l'Océan⁷.

Tout roman au XVII^e siècle est peu ou prou une utopie.

Furetière s'était moqué avec légèreté dès 1658 de cette idéalisation du monde romanesque :

La Romanie (...) était un vrai pays de cocagne. Il y avait les plus beaux temples, palais et jardins qui se puissent imaginer. On n'y voyait que fêtes, promenades, bals et réjouissances. Il n'était peuplé que de galants et d'illustres ; jamais on n'y vit de femme laide ni d'homme mal fait. La mort même n'y entraît que pour chercher les traîtres et les assassins⁸.

7 Urfé, *L'Astrée* (extraits), éd. Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, p. 35.

8 Furetière, *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*, éd. E. Van Ginneken, Genève, Droz, T.L.F., 1967, pp. 25-26.

Il reprendra les mêmes critiques dans la définition qu'il donnera du roman dans son *Dictionnaire* :

*Roman, aujourd'hui signifie les livres fabuleux qui contiennent des histoires, ou des aventures d'amour, et de Chevalerie, inventées pour divertir, et amuser agréablement les lecteurs*⁹.

La question morale, dans ces fictions si éloignées de la médiocrité quotidienne, dans ces fictions superlatives, rejoint à l'évidence – quoi que semble en dire Furetière - celle de la vraisemblance. Cette dernière – sur laquelle les auteurs du XVII^e siècle ont tant écrit – pose, de fait, la question du rapport de l'œuvre littéraire – roman, nouvelle, histoire – avec le réel ; ce que nous nommerions, de manière si anachronique, le *réalisme*. Or les grands romans du XVII^e siècle ont perdu en réalité ce qu'ils croyaient gagner en vraisemblance. Ils ont été immédiatement sentis comme trop vraisemblables pour être crédibles. *La Princesse de Clèves* va retrouver les mêmes questions et se confronter à la même problématique – celle de la construction de la moralité de la fiction en lien avec le rapport de distance qu'elle entretient avec la réalité sociale – par un cheminement inverse. La scène centrale du roman (l'aveu de Mme de Clèves à son mari), ensuite reprise et déclinée au fil de l'œuvre, est immédiatement sentie en 1678 comme trop invraisemblable pour être réelle, c'est-à-dire honnête ou morale. Dans la société fausse, hypocrite, comédienne qui est celle de la Cour – celle de Louis XIV comme celle des Valois -, la sincérité ne peut être de mise et la vérité des sentiments – la manière en fait dont l'*individu* construit sa propre *morale* contre les codes de la *société* - renvoie le romanesque du côté de la fiction.

3 – Destins romanesques...

Le roman scudérien a fondé au milieu du XVII^e siècle un modèle structurel et thématique à travers une définition du personnage héroïque et une composition dynamique. Il donne ainsi naissance à une imaginaire romanesque dans lequel le personnage peut accomplir une véritable quête de soi, d'autrui et du monde. Cette forme, liant structurellement, thématiquement et éthiquement la fiction romanesque à l'épopée, va être reprise et retravaillée tout au long du siècle jusqu'à la naissance de la « nouvelle » qui mènera à la naissance d'une écriture sensiblement différente et plus proche de l'actualité. L'intrication entre les modèles reste toutefois constante. Le premier recueil de nouvelles galantes du XVII^e siècle est ainsi celui de Segrais¹⁰ : *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie* (1656). Comme au temps de la Renaissance pour les textes italiens, l'adjectif désigne ici en creux le modèle que les récits reprennent tout en le mettant à distance : la nouvelle espagnole. Segrais qui traduira *L'Énéide* dans les années 1660 ne peut éloigner le roman du modèle épique qui assurerait le fondement moral de la fiction. Les auteurs de nouvelles tenteraient ainsi de créer un autre type de romanesque sans renier totalement les canons du genre.

Cette démarche de reprise et d'éloignement est aussi ce qui fonde le genre comique, que nous aurions aisément tendance à définir comme un genre parodique ; ce qui rendrait mal justice à sa complexité. Lorsque Furetière publie *Le Roman bourgeois, ouvrage comique* en 1666 la tension générique et parodique est évidente au vu de l'oxymore que constitue le titre ou de l'incipit :

Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe ; et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je les chante, et si je ne sais pas la musique. Mais puisqu'un roman n'est rien qu'une poésie en prose, je croirais mal débiter si je ne suivais l'exemple de mes maîtres, et si je faisais un autre exorde : car, depuis que

9 <https://books.google.fr/books?id=NiU-AAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q=roman&f=false> (page consultée le 18 octobre 2019).

10 C'est sous son nom que fut publié en 1670 *Zayde*, attribué aujourd'hui à Mme de Lafayette. La collaboration littéraire de Segrais à ce texte semble toutefois indiscutable.

*feu Virgile a chanté Énée et ses armes, et que le Tasse, de poétique mémoire, a distingué son ouvrage par chants, leurs successeurs, qui n'étaient pas meilleurs musiciens que moi, ont tous répété la même chanson, et ont commencé d'entonner sur la même note*¹¹.

Le jeu n'a cependant pas toujours été aussi simple. *Artamène ou le grand Cyrus* paraît entre 1649 et 1653. La première partie du *Roman comique* est publiée en 1651. La confrontation des deux œuvres, si dissemblables paraissent-elles, illustre la richesse de la production romanesque dans la France du XVIIe siècle. Le grand roman de Madeleine de Scudéry s'ouvre sur la peinture frappante d'un incendie gigantesque et dévastateur :

*L'embrasement de la Ville de Sinope était si grand, que tout le ciel, toute la mer, toute la plaine et le haut de toutes les montagnes les plus reculées en recevaient une impression de lumière qui, malgré l'obscurité de la nuit, permettait de distinguer toutes choses. Jamais objet ne fut si terrible que celui-là : l'on voyait tout à la fois vingt galères qui brûlaient dans le port et qui, au milieu de l'eau dont elles étaient si proches, ne laissaient pas de pousser des flammes ondoyantes jusques aux nues. Ces flammes, étant agitées par un vent assez impétueux, se courbaient quelquefois vers la plus grande partie de la ville, qu'elles avoient déjà toute embrasée et de laquelle elles n'avaient presque plus fait qu'un grand bûcher. L'on les voyait passer d'un lieu à l'autre en un moment et, par une funeste communication, il n'y avait quasi pas un endroit en toute cette déplorable ville, qui n'éprouvât leur fureur. Tous les cordages, et toutes les voiles des vaisseaux et des galères, se détachant toutes embrasées, s'élevaient affreusement en l'air et retombaient en étincelles sur toutes les maisons voisines. Quelques-unes de ces maisons, étant déjà consumées, cédaient à la violence de cet impitoyable vainqueur et tombaient en un instant, dans les rues et dans les places dont elles avoient été l'ornement. Cette effroyable multitude de flammes, qui s'élevaient de tant de divers endroits, et qui avoient plus ou moins de force selon la matière qui les entretenait, semblaient faire un combat entre elles, à cause du vent qui les agitait et qui, quelquefois les confondant et les séparant, semblait faire voir en effet, qu'elles se disputaient la gloire de détruire cette belle ville. Parmi ces flammes éclatantes, l'on voyait encore des tourbillons de fumée, qui par leur sombre couleur, ajoutaient quelque chose de plus terrible, à un si épouvantable objet, et l'abondance des étincelles, dont nous avons déjà parlé, retombant à l'entour de cette ville comme une grêle enflammée, faisait sans doute que l'abord en était affreux*¹².

Un feu tenu couve sous les premières lignes du chef-d'œuvre de Scarron. Le soleil se couche sur la capitale du Maine et ses rayons éclairent l'étrange caravane que forment Destin, La Caverne et la Rancune :

Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restait du jour en moins d'un demi-quart d'heure ; mais, au lieu de tirer de toute leur force ils ne s'amusaient qu'à faire des courbettes, respirant un air marin qui les faisait hennir et les avertissait que la mer était proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les halles du Mans. Cette charrette était attelée de quatre bœufs fort maigres,

11 Furetière, *Le Roman bourgeois*, éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 29.

12 Scudéry, Madeleine et Georges de, *Artamène ou le grand Cyrus* (extraits), Présentation C. Bourqui et A. Gefen, Paris, Flammarion, G.F., 2005, pp. [60]-61.

conduits par une jument poulinière dont le poulain allait et venait à l'entour de la charrette comme un petit fou qu'il était. La charrette était pleine de coffres, de malles et de gros paquets de toiles peintes qui faisaient comme une pyramide au haut de laquelle paraissait une demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne.

Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage, qui lui couvrait un œil et la moitié de la joue, et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs pies, geais et corneilles, qui lui faisaient comme une bandoulière au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre. Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit entortillé de jarretières de différentes couleurs, et cet habillement de tête était une manière de turban qui n'était encore qu'ébauché et auquel on n'avait pas encore donné la dernière main. Son pourpoint était une casaque de grisette ceinte avec une courroie, laquelle lui servait aussi à soutenir une épée qui était aussi longue qu'on ne s'en pouvait aider adroitement sans fourchette. Il portait des chausses troussées à bas d'attache, comme celles des comédiens quand ils représentent un héros de l'Antiquité, et il avait, au lieu de souliers, des brodequins à l'antique que les boues avaient gâtés jusqu'à la cheville du pied.

Un vieillard vêtu plus régulièrement, quoique très mal, marchait à côté de lui. Il portait sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courbait un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une grosse tortue qui marchait sur les jambes de derrière. Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité. Revenons à notre caravane.

Elle passa devant le tripot de la Biche, à la porte duquel étaient assemblés quantité des plus gros bourgeois de la ville. La nouveauté de l'attirail et le bruit de la canaille qui s'était assemblée autour de la charrette furent la cause que tous ces honorables bourgmestres jetèrent les yeux sur nos inconnus. Un lieutenant de prévôt, entre autres, nommé La Rappinière, les vint accoster et leur demanda avec une autorité de magistrat quelles gens ils étaient. Le jeune homme dont je viens de parler prit la parole et, sans mettre les mains au turban, parce que de l'une il tenait son fusil et de l'autre la garde de son épée, de peur qu'elle ne lui battît les jambes, lui dit qu'ils étaient français de naissance, comédiens de profession ; que son nom de théâtre était Le Destin, celui de son vieux camarade, La Rancune, et celui de la demoiselle qui était juchée comme une poule au haut de leur bagage, La Caverne. Ce nom bizarre fit rire quelques-uns de la compagnie¹³ (...)

Le roman s'ouvre sur une heure symbolique, à la fin du jour, moment de la halte et de la rencontre, des anecdotes, des badineries et des commérages. De la même façon la halle et l'auberge sont lieux picaresques par excellence, puisqu'elles permettent l'échange. L'une et l'autre sont des lieux de parole, où les histoires se font et se défont, où se racontent la vie et le monde et où le hasard peut régner sans partage, sinon sans dommage.

Suivant l'usage le plus traditionnel l'œuvre de Scarron commence in medias res. Le portrait de Destin est construit de manière à susciter les questions du lecteur à partir d'une contradiction première. Ce jeune homme *riche de mine* est *pauvre d'habits*. Il porte une sorte de masque, indiquant qu'il doit avoir besoin de se cacher, et son accoutrement ne peut que nous amener à nous interroger. La petitesse de la troupe comique et sa composition sont tout aussi propres à provoquer la surprise. Que d'histoires doivent avoir à nous raconter ces trois personnages dissemblables mais réunis dans une même bizarrerie, que ce soit celle du costume ou de l'onomastique. Le lecteur devra toutefois se contenter au chapitre suivant du portrait du sieur de La Rappinière. Ainsi est-il

13 Scarron, *Le Roman comique*, éd. J. Serroy, Paris, Gallimard, Folio, 1985, pp. [37]-39.

constamment trompé au long du roman de Scarron, égaré par les ruptures successives sur lesquelles repose la narration.

La scène tout entière semble construite selon un principe de dualité, dont relève l'emploi de la comparaison. Ainsi La Caverne est-elle habillée moitié ville, moitié campagne. Dans le costume chimérique de Destin les éléments venus de provenances diverses se mêlent sans réussir à former un tout cohérent, mais sans altérer en rien la prestance du héros. Les parties sont d'ailleurs moins décrites que l'alchimie que constitue le tout. À mi chemin entre les parfaits bergers de la pastorale et les gasconnades d'un matamore, auquel paraissent appartenir ses armes, Destin est un personnage ambivalent, héros de roman né d'un couple de fabliau. Le début du *Roman comique* est donc le lieu d'une construction paradoxale que symbolise la charrette des comédiens, pyramide instable et mouvante, permettant à une fausse déesse, liée par son nom aux forces telluriques, de toucher le ciel, en allant son train sous les yeux d'une foule narquoise, mais rêveuse.

La dualité du texte de Scarron est constamment soulignée par des effets de rupture. Le titre du premier chapitre (*Une troupe de comédiens arrive dans la ville du Mans*) annonce au lecteur du XVII^e siècle une réalité contemporaine alors que la première phrase fait référence à la mythologie, ridiculisée d'emblée par l'incise de sens causal et la chute qui insiste sur l'incapacité des éléments antiques à conserver une quelconque cohérence. La relative qui clôt la seconde phrase permet au narrateur de prendre ses distances avec l'opinion commune ; sa propre voix ne pouvant être confondue avec celles que recouvre le pronom neutre. Par un second effet de rupture nous retrouvons ensuite le ton prosaïque employé pour le titre du chapitre et abandonnons le panthéon gréco-latin pour revenir à la province française du XVII^e siècle. Ainsi s'affirment, dès les premières lignes du roman, une liberté, symbolisée par celle que s'octroient les chevaux du soleil, et un mouvement qui semble nécessaire à l'écriture même de Scarron, fondée avant tout sur le rythme. Enfin, différence fondamentale avec le roman héroïque, l'écriture romanesque, liant de fait vagabondage et vivacité, se définit par une extrême liberté de ton. Le texte de Scarron est paradoxalement polyphonique en dépit de l'omniprésence de la voix du narrateur. Celle-ci commente l'action et permet d'établir une distance entre le lecteur et les aventures décrites, entre le réel et la narration, détruisant presque immédiatement les postulats réalistes évoqués plus haut, alors que le roman héroïque, bien que mettant en jeu de multiples voix, finissait par confondre, en un seul chant monologique à la gloire du héros, les partitions multiples des différents narrateurs. Pour Scarron l'ironie semble le fondement même du romanesque. Alors que le mode héroïque tend à une transfiguration du réel, le mode comique vise à une déréalisation du langage métaphorique ramené à la bassesse du quotidien. Ainsi le char du soleil disparaît-il de la scène au profit de la charrette des comédiens.

Roman des comédiens, *Le Roman comique* est à bon droit le théâtre de métamorphoses, de transformations, d'où la variation des personnages, des tons, des registres. Le comédien est, de fait, plus qu'un autre le héros d'un romanesque différent de celui des grandes œuvres des Scudéry ou de La Calprenède. Cyrus, devenu Artamène, reste Cyrus, de même que Condé, trahissant la France au profit de l'Espagne, reste Condé. Le héros des grands romans trahissant une *société* dont il incarne cependant les valeurs et la *morale* demeure un *individu* monolithique et immuable. À l'inverse les personnages du *Roman comique*, comme ceux des nouvelles – aussi héroïques soient-elles – de la deuxième moitié du siècle, sont pétris de contradictions. Roman et comédie, roman et parodie de roman, travestissement ironique de l'épique, dont elle conserve dans certaines pages la nostalgie, l'œuvre de Scarron – comme plus tard celle de Mme de Lafayette – est au cœur du XVII^e siècle le miroir des déceptions, des impasses, et malgré tout des projets et des ambitions du genre romanesque.

On passera ainsi à la fin de l'époque classique du récit an-historique, de l'éternité marmoréenne de l'épopée, à la prédominance d'une Histoire revécue pour être regrettée, du récit collectif à l'aventure individuelle. Par la mort du héros, par la dissipation fantasmagorique des figures

héroïques, le roman de la conquête du monde devient roman de la conscience malheureuse. Le mythe solaire s'éclipse pour laisser place à une représentation des ombres du cœur et de l'âme. Délaissant un imaginaire de la complétude dans lequel le moi héroïque peut prendre en charge la totalité de l'univers, le roman met alors en scène un imaginaire de la profondeur intime, fouillant toujours plus les replis de l'être. Il cesse d'être héroïque pour devenir problématique. C'est en ce sens que la fin du XVIIe siècle français – revenant, quoi qu'il en soit de l'écart des thèmes et des registres, aux pérégrinations de Don Quichotte – voit la naissance du roman moderne.