

## Parodie et carnaval: l'exemple de Charles Sorel

par  
Martine Debaisieux

«Travestissement burlesque»: ce terme utilisé par Gérard Genette dans sa classification des pratiques hypertextuelles (64-72) permettrait a priori de justifier le rapprochement entre parodie et déguisement; *Le Virgile travesti* de Scarron, par exemple, peut être défini comme un déguisement satirique de *L'Énéide*. Pour me limiter au domaine de la fiction dont il sera ici question, la plupart des histoires comiques affichent leur intention antiromanesque dès l'ouverture par un travestissement du style des romans traditionnels ou de l'épopée; pensons en particulier au pastiche que Théophile de Viau place au début de *Première journée* ou à celui qui ouvre le *Roman comique*; pensons également au ton burlesque utilisé par Cyrano de Bergerac pour commencer *L'Autre monde* ou aux premières phrases du *Roman bourgeois*.<sup>1</sup> Dans cette étude, je poursuivrai l'analogie entre les termes déguisement et parodie, moins au niveau du style qu'au niveau du récit même, en prenant l'exemple de *l'Histoire comique de Francion*. Suivant la voie tracée par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage sur Rabelais,<sup>2</sup> il s'agira de rattacher ce phénomène au contexte idéologique du carnaval.

\* \*

Avant d'aborder le récit de Sorel, remarquons que dans *Don Quichotte*, source essentielle de la parodie romanesque--et qui peut être considéré comme prototype de l'histoire comique--, la confusion des registres littéraires populaire et noble est intimement liée au sujet de la scène d'ouverture, le déguisement de l'hidalgo en chevalier. Charles Sorel, qui reconnaît l'influence de *Don Quichotte* sur son oeuvre, utilise lui aussi le motif du déguisement pour débiter son «Anti-roman» *Le Berger extravagant*. Le narrateur s'attarde

en effet sur le travestissement de Lysis en berger de pastorale, en insistant sur le contraste entre la noblesse du costume et l'apparence pitoyable de ses quelques brebis galeuses.

Précédant de quatre ans la publication du *Berger extravagant*, l'*Histoire comique de Francion* exploite le motif du déguisement dans un contexte qui évoquerait davantage l'atmosphère de confusion ressortant des scènes d'ouverture du roman traditionnel d'aventures. Les tout premiers mots du texte--«Les voiles de la nuit avoient couvert tout l'Orison ...» (66)-- annoncent métaphoriquement la série de dissimulations exposée dans la narration: Valentin affublé d'une «longue soutane noire ... par dessus sa robe de chambre», Francion en habit de pèlerin, le voleur sous la robe d'une servante. Ces déguisements correspondent aux trois fils narratifs qui s'entrecroisent dans cette scène d'illusion. Valentin, dupé par Francion qui a l'intention de jouir de la femme de celui-ci, Laurette, a recours à la magie dans l'espoir de recouvrer sa virilité. La description de ce rituel est interrompue pour céder la place à un second fil narratif, l'entreprise de voleurs qui pénètrent dans le château dont Valentin est le concierge. Cette scène donne lieu à un imbroglio dans lequel Francion apparaît brièvement; il prend le voleur «Catherine» pour Laurette. Les erreurs d'identité s'accumulent: Laurette est prise pour «Catherine» par un voleur; Olivier, voleur repentant, est pris pour Francion par Laurette.

Cette scène de confusion, qui se déroule sous «les voiles de la nuit», est suivie de l'éclaircissement de l'illusion coïncidant avec la levée du jour; les trois personnages déguisés sont «découverts», et l'origine de la confusion mise à nu. Tout d'abord, la sexualité du voleur ne laisse plus l'ombre d'un doute: «Catherine» est attaché(e) aux grilles de la fenêtre «découverte jusques au dessus du nombril»; on retrouve ensuite Valentin lié à un arbre, et Francion évanoui dans sa cuve. Après l'agitation continue de la première séquence, la résolution des erreurs d'identité est ainsi

permise par l'immobilisation forcée des trois personnages.

La scène d'ouverture de l'histoire comique de Sorel fait ressortir indirectement le motif de la folie, inscrit dans la représentation de Valentin aussi bien que dans celle de Francion. Un accessoire du déguisement de Valentin signalé dès le début du passage est le capuchon. Or, en analysant l'image du fou à l'époque dans son ouvrage *Le Sceptre et la marotte*, Maurice Lever signale que «la pièce principale» de son costume symbolique est précisément le capuchon. (46) Je rappellerai à ce propos les paroles que le curé adresse à Valentin «en luy ostant le capuchon»: «Hé quoy Valentin, avez vous *perdu le jugement*, pour croire que tous ceux qui parlent a vous sont des esprits?» (p. 85). Quant à Francion, que penser du «grand trou a la teste» qu'il se fait lors de sa chute? L'entaille à la tête, n'est-ce pas la marque du fou dans le jeu d'échecs? (Lever 63) Notons qu'en réponse à une remarque de Raymond sur la «folie» de son rêve, Francion explique: «puisque ma teste est fellée, je crain que ma cervelle ne s'envolle par sa fente» (1277).

Un aspect essentiel de l'exposition de la folie dans la scène initiale de *Francion* est sa parenté étroite avec le rire. Lorsque les effets de l'agitation nocturne se présentent à quelques villageois sous la forme du voleur Catherine attaché à la fenêtre, le narrateur précise: «ils s'esmerveillèrent infiniment d'appercevoir ce qui luy pendoit entre les jambes. Ils s'esclatterent si fort a rire que tout le village en retentit» (81). Cette «allegresse» attire bientôt tous les habitants du village autour du château et les femmes «de belle humeur ri[ent] comme des folles» (83). Pendant ce temps, les paysans qui se sont écartés de la scène pour chercher Valentin «crurent fermement qu'il avoit perdu l'esprit et en s'esbouffant de rire s'en retournerent vers leur Curé» (85). Quant à la principale victime des actions nocturnes, Francion, il n'échappe pas à l'hilarité générale: «son homme luy ayant fait le recit de tout ce qui s'estoit passé au village, il se prit a rire de si bon

coeur que la douleur de ses esprits fut apaisée par son excez de joye» (87).

L'allégresse collective occasionnée par les confusions d'identité dans la scène d'ouverture de *Francion* évoque le carnaval. Le rapprochement est formulé par une des villageoises qui constate: «Cela seroit plus a propos a Caresme Prenant» (83). L'oeuvre de Sorel peut être située dans le contexte idéologique de la culture comique populaire telle que l'a définie Bakhtine, en insistant sur l'opposition de ses tendances grotesques à la culture officielle (au «canon classique») et à son ton sérieux. Dans son étude, Bakhtine explique que le carnaval se caractérise par la logique des «choses à l'envers», par les «formes les plus diverses de parodies et travestissements».<sup>3</sup> Il a pour effet de «rapprocher ce qui est éloigné». Le motif de la folie, «joyeuse négation de l'identité et du sens unique», y est intimement lié. Egalemeut inséparable de ce phénomène est le masque, qui «incarne le principe de jeu de la vie» et révèle «l'essence profonde du grotesque». Précisons que le renversement de l'ordre lors du carnaval ne dure qu'un temps: nous renvoyant à l'opposition entre scènes nocturne et diurne au livre I de *Francion*, le carnaval ne prend sa signification que par le retour nécessaire à l'ordre.

L'évocation du carnaval venant d'être examinée dans le début du récit principal de *Francion*, narré à la troisième personne, trouve son écho dans le livre III, au début du récit à la première personne relatant la jeunesse de Francion. Sorel le place sous le signe du déguisement. Il naît en effet le jour des Rois, ouverture du carnaval; l'événement est fêté par de «plantureuses» libations qui rappellent l'atmosphère rabelaisienne. Cette évocation est suivie de l'apparition d'un singe surgissant mystérieusement de sous la couche du jeune Francion qui prend l'animal vêtu d'une casaque verte pour un petit garçon. L'épisode met en scène un renversement d'identité. Au cours de sa brève visite, ce singe déguisé en homme va travestir l'homme pour le transformer en figure grotesque. Non

seulement il couvre Francion d'un masque de bouillie, mais il l'habille à l'envers:

ayant veu d'autres fois donner de la bouillie aux enfans, [il] prit un peu de la mienne et m'en vint barbouiller tout le visage. Après il m'apporta mes habits et me les vestit à la mode nouvelle, faisant entrer mes pieds dans les manches de ma cotte, et mes bras dedans mes chausses (165).

Bakhtine ne précise-t-il pas dans son étude sur Rabelais que «les costumes mis à l'envers, vêtements du haut mis à la place de ceux du bas» sont une expression de la «logique» du carnaval? (407) Remarquons finalement que la confusion d'identité présentée dans l'épisode du singe se conclut par l'immobilisation du coupable; de même que les voleurs et Valentin avaient été attachés pour permettre la résolution de l'illusion, l'intrus--revenu la nuit suivante pour mettre la cuisine sens dessus dessous--est identifié lorsqu'on le découvre enchaîné dans la maison d'un laboureur.

Apparaissant déguisé aussi bien dans l'épisode initial de la narration à la troisième personne que dans celle à la première personne, Francion continue à faire preuve d'une prédilection pour le changement d'habit. De plus, sa figure «carnavalesque» engendre le rire. Si cette fonction se manifeste clairement au cours du rêve où il échappe à la colère des monstres en leur montrant, par le rire qu'il provoque, qu'il est «propre à quelque chose», maints exemples apparaissent dans le récit principal. Rappelons en particulier la présence de Francion déguisé en paysan dans une noce villageoise où il distrait la compagnie: «je faisais des grimasses, des gestes et des postures, dont tous les bouffons de l'Europe seroient bien ayses d'avoir de la tablature pour en gagner leur vie» (276). Un peu plus tard, Francion prend place à la cour: sa position évoque celle du fou du roi--figure intimement liée au carnaval par sa mise en question de la hiérarchie sociale. Outre ses «pointes d'esprit» qui donnent au roi «beaucoup de

delectation» (p. 289), ses commentaires satiriques des courtisans attirent les «faveurs de sa Majesté» (p. 290). Une parenthèse historique à ce propos: derrière la description du rôle de Francion auprès du roi se glisse l'image de Maître Guillaume, ayant office de «fol» sous Henri IV et Louis XIII. Comme le rappelle Maurice Lever, plutôt que comme bouffon, Maître Guillaume se distingue à la cour comme conteur de talent, (243) doué d'une verve satirique qui lui fait parfois prendre la plume. La cible principale des attaques de Guillaume correspond précisément à celle de Francion: il s'agit de ceux qui, reniant leur origine basse, se font passer pour nobles; «chacun à sa place: telle est sa morale sociale», constate Lever. Francion, quant à lui, a commé «coustumier exercice» de «rabaisser les vanités» (261) et s'en prend à «ceux qui se disoient nobles et ne l'estoient pas» (252).

C'est précisément à la suite des critiques sociales de Francion qu'apparaît dans le récit le véritable «fol», Collinet. En fait, Francion se servira du personnage comme instrument contre les prétentions sociales. Tout en se rapprochant du rôle de Francion auprès du roi par le «contentement» qu'il apporte au gentilhomme Clérante, Collinet rappelle la sagesse du «morosophe», en particulier dans son discours en faveur de la paix où il expose des «raisons aussi preignantes que celles des plus profonds Philosophes» (269).<sup>4</sup> Que penser d'autre part du nom que Sorel donne à ce personnage? Ici également, une référence historique semble justifiée: ne peut-on y voir une condensation des noms des deux célèbres fous du roi Charles VII, *Colart* et *Robinet*? (Roy 6-9, 424-429) Le rapprochement serait d'autant plus légitime que l'histoire de ce règne était bien connue de l'historiographe Charles Sorel: le monarque avait eu pour favorite la célèbre Agnès Sorel, dont l'auteur prétendait être le descendant. Pour conclure ces brèves remarques sur le personnage du fou, je suggérerai un rapprochement entre Collinet et l'image du singe évoquée précédemment. A l'instar de l'animal, Collinet--à qui Francion apprend «quelques singeries»--est représenté comme perturbateur de l'ordre. Le laboureur avait enfermé le singe chez lui à

cause des «mille maux» dont il était responsable (p. 167), notamment du désordre causé chez Francion; de même, Collinet est confié à Clérante parce qu'il cause «beaucoup de maux» à ses parents et on conseillera au gentilhomme de tenir son fou--qui bouleverse l'ordre social--«enfermé dans la maison» (262).<sup>5</sup>

Folie et déguisement nous font passer du contexte carnavalesque à l'entreprise parodique par l'intermédiaire de l'essai de Bakhtine «De la préhistoire du discours romanesque». Faisant allusion au «drame satirique» de l'Antiquité dont la fonction était de travestir les mythes nationaux, Bakhtine mentionne la place primordiale réservée aux personnages de l'Hercule comique et de l'Ulysse comique; ce dernier, précise-t-il, était directement associé au thème de la folie:

comme on le sait, Ulysse coiffa le bonnet burlesque du bouffon et attela à sa charrue un cheval et un boeuf, simulant la déraison pour échapper à la guerre. Ce thème de l'aliénation mentale faisait passer le personnage d'Ulysse d'un premier plan noble au plan comique et parodique. («De la préhistoire...» 413)

Ces remarques de Bakhtine ne sont guère développées davantage mais elles permettent de relier le registre thématique dégagé précédemment dans *Francion* à la position de Sorel vis-à-vis de la tradition littéraire. Le déguisement d'identité et le renversement de l'ordre social liés au carnaval ne sont pas sans rapport avec le travestissement et le renversement de la tradition littéraire dans le texte parodique. Francion déguisé, «habillé à la mode nouvelle» par le singe, ne se placerait-il pas dans la lignée des Hercule et des Ulysse comiques? Au-delà des allusions parodiques aux romans de l'époque, *L'Astrée* en particulier, *l'Histoire comique de Francion* peut être lue comme un travestissement de *La Franciade*, que Ronsard relie à l'entreprise de *l'Iliade* et de *L'Enéide*; le poète utilise indifféremment l'appellation Francus ou Francion pour désigner le fils d'Hector, dont seront issus «les Roys Francoys» (29). Le rapprochement entre les deux

textes est du reste explicité dans l'histoire comique de Sorel, lorsque le pédant Hortensius s'adresse au protagoniste, né le jour des rois:

Il luy dit... [q]ue si l'on descriroit son histoire, l'on l'appelleroit La Franciade, et qu'elle vaudroit bien celle de Ronsard, et que si Francion, fils d'Hector, estoit le pere commun des François, le Francion de ce siecle estoit leur protecteur (436).

Laissée inachevée par Ronsard, l'épopée nationale de la France inspirera de nombreuses continuations, dont la dernière, composée par un certain Gueffrin, rattache la légende de Francion à la vie de Henri IV et à un éloge de Louis XIII. (Ronsard, Introduction xx) Cet ouvrage est publié en 1623, l'année même où paraît l'*Histoire comique de Francion*. En tant qu'anti-Franciade, l'*Histoire comique de Francion* répondrait à la critique des légendes nationales exprimée par Sorel dans son *Advertissement sur l'histoire de la Monarchie françoise* (1628) (Voir Ranum 129-147). S'attaquant avec virulence à la méthode des historiens, l'avertissement condamne les mensonges, les légendes et toutes les anecdotes ridicules qui ont été associées à l'histoire du pays, pour soutenir la recherche de la vérité. Notons que dans cet ouvrage du futur historiographe, l'origine troyenne de la France est explicitement ridiculisée (Verdier 95).

Dans la distance qui sépare l'histoire d'un Francion paillard et trompeur des exploits épiques de l'«Enfant d'Hector» mis en vers par Ronsard, on peut voir une des formes d'expression privilégiées par celui qui a été reconnu comme «le plus ancien écrivain burlesque français» (Coulet 200). Le travestissement de l'épopée ronsardienne (ou plus précisément, l'exploitation triviale de la fonction légendaire du héros) opère une démystification comparable à celle de l'épisode du «Banquet des dieux» dans *Le Berger extravagant*, où Sorel singe la tradition mythologique: «J'ai fait des farces des anciennes fables des Dieux et les ay traitees

comme elles méritent» (n.p.), annonce-t-il dans la préface de son «Anti-roman».

\*            \*

«*Simia semper simia*» (448), déclare un personnage de l'*Histoire comique de Francion*. «Le singe sera toujours singe», certes, mais sa place est appelée à changer au cours du dix-septième siècle. Figure liée de manière inextricable aux confusions et renversements d'identité dans *Francion*, le singe se voit enchaîné à la fin de l'épisode de la jeunesse, tout comme Valentin, comparé à «un vieux singe fâché» (66) par le narrateur, se retrouve attaché dans l'imbroglio initial. Ce phénomène thématique entrerait dans la perspective de Bakhtine qui considère le texte de Sorel comme une oeuvre de transition entre la culture populaire carnavalesque et la tradition bourgeoise (*L'oeuvre de François Rebelais* 110-111). On remarque en effet que dans *Francion*, le rire collectif de la fête côtoie le rire négatif, le rire de la satire. Des épisodes tels que la scène d'ouverture--prise comme exemple dans cette étude--le récit du rêve, ou celui de l'orgie, n'excluent pas la présence de scènes plus purement satiriques. La fête populaire, dans laquelle le singe--ou le fou--circule librement pour subvertir toute définition et mettre en question toute identité, se transforme progressivement en spectacle; le singe--ou le fou--sera bientôt regardé derrière les grilles, enchaîné (Foucault Ch. 2: «Le grand renfermement»). Annoncé dans *Francion*, l'établissement d'un point de vue privilégié sera évident dans la dernière histoire comique de Sorel, *Polyandre* (1648). Même si les premières pages situent le retour de *Polyandre* à Paris lors des «resjouyssances du Carnaval» (2), le protagoniste se pose ici en observateur. La séparation de la scène est nettement marquée dans *Polyandre*, et le spectateur ne se confond plus avec l'acteur, comme c'était le cas dans *Francion*, et dans le carnaval. Le narrateur déclare en fait à propos du protagoniste: «La plupart des choses qu'il voyoit dans le Monde, luy sembloient estre des Comedies jouées exprez pour le faire rire» (112). A la

différence de Francion, placé dès le début du roman dans une position aussi grotesque que celle de Valentin, Polyandre reste maître de toutes les situations et ne se voit jamais ridiculisé.

La réversibilité de la folie et de la raison justifiait en partie l'analogie virtuelle entre personnages antithétiques dans *Francion*. Si l'extravagant baroque était susceptible de rejoindre la norme, le monomane classique est irrémédiablement mis en marge. Dans *Polyandre*, le regard raisonnable, le «bon sens» d'un protagoniste immunisé contre toute «manie» excessive, confèrent cette distance rassurante qui permet de définir, de «délimiter» les personnages en référence à un «juste milieu».

S'affirmant progressivement au cours du dix-septième siècle, le courant de conformisme social qui consacre parallèlement le retour de l'ordre et de la hiérarchie dans le système de représentation, affectera directement la tendance «spéculaire» de la fiction parodique: à la réflexion sur l'oeuvre, inscrite principalement au niveau même de l'intrigue dans les textes précurseurs du genre tels que *Francion*, se substitueront les interventions régulières du narrateur, pour désigner notamment la distance entre son texte et le modèle. Correspondant à la dégénérescence de l'histoire comique, cette nécessité de mettre en relief l'artifice, de soulever le masque pour laisser entrevoir le visage qu'il recouvre, ne signale-t-elle pas aussi la mort du «Carnaval»?

University of Wisconsin-Madison

## Notes

<sup>1</sup>Pour un commentaire plus détaillé sur l'ouverture des histoires comiques, voir mon étude «L'Histoire comique, genre travesti».

<sup>2</sup>Robin Howells s'inspire également de Bakhtine dans son étude sur les romans comiques de Charles Sorel. Cet ouvrage est paru trop tard pour en tenir compte dans mon étude.

<sup>3</sup>Pour la synthèse qui suit, voir Bakhtine, 19, 44, 49. Ces catégories proposées par Bakhtine doivent bien sûr être adoptées avec certaines réserves.

<sup>4</sup>Sur le «morosophe», voir *Le Sceptre*, chap. IV.

<sup>5</sup>Ce parallèle entre singe et fou, repris dans ma conclusion, se voit confirmé dans l'étude de H.W. Janson sur le singe au Moyen-Age (199-211). Je suis redevable à Orest Ranum pour m'avoir signalé cet ouvrage.

## Ouvrages cités ou consultés

Bakhtine, Mikhaïl. «De la préhistoire au discours romanesque». In *Esthétique et théorie du roman*. Traduction de Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1978).

\_\_\_\_\_. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Traduction d'A. Robel (Paris: Gallimard, 1970).

Couler, Henri. *Le Roman jusqu'à la Révolution* (Paris: Armand Colin, 1967).

Debaisieux, Martine. «L'histoire comique, genre travesti». *Poétique*, 74 (Avril 1988): 175-178.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Gallimard [Idées], 1972).

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Editions du Seuil, 1982).

Howells, Robin. *Carnival to Classicism: the Comic Novels of Charles Sorel* (Paris-Seattle-Tübingen: Biblio 17, 1989).

Janson, H. W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Londres: Warburg Institute, 1952).

Lever, Maurice. *Le Sceptre et la marotte: histoire des fous de cour* (Paris: Fayard, 1983).

Ranum, Orest. *Artisans of Glory: Writers and Historical Thought in the Seventeenth-Century France* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980).

Ronsard, Pierre de. *La Franciade*. In *Oeuvres complètes*, XVI. Éd. Paul Laumonier (Paris: Nizet, 1983).

Roy, Émile. *La Vie et les oeuvres de Charles Sorel* (Paris: Hachette, 1891).

Sorel, Charles. *Hisotire comique de Francion*. In *Romanciers du XVII<sup>e</sup> siècle*. Éd. Antoine Adam (Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1958).

\_\_\_\_\_. *Le Berger extravagant* (Genève: Slatkine, 1972. Réimpression de l'édition Toussaint du Bray, Paris 1627).

\_\_\_\_\_. *Polyandre, histoire comique* (Genève: Slatkine, 1972. Réimpression de l'édition Pierre Billaine. Paris, 1648).

Verdier, Gabrielle. *Charles Sorel* (Boston: Twayne Publishers, 1984).